

Identificação e reconhecimento: interlocução entre Aristóteles e Marthe Robert

EDUARDO TOSHIO KOBORI*

Resumo

Aristóteles na *Poética* discutiu os principais aspectos da tragédia grega, enfatizando as características do herói e do enredo para que cumprissem sua função, gerar as emoções de terror e piedade no público. Marthe Robert em seu livro *Romance das origens, origens do romance*, analisa o mito do herói órfão presente nas narrativas antigas e contemporâneas, assinalando que este conteúdo mítico coincide com o romance familiar fantasiado na infância. Este artigo tem como objetivo demonstrar como os dois autores convergem na questão da identificação entre herói e espectador.

Palavras-chave: Literatura; Aristóteles; Psicanálise; Mito.

Identification and recognition: Dialogue between Aristotle and Marthe Robert

Abstract

Aristotle in the *Poetics* discussed the principal aspects of greek tragedy, emphasizing the characteristics of the hero and the plot to fulfill its function, generate the emotions of terror and pity in public. Marthe Robert in her *Origins of the Novel* analyses the myth of orphan hero present in the old narratives and contemporary, indicating that this mythical content coincides with the family novel fantasized in childhood. This article aims to show how both authors converge on the question of identification between hero and spectator.

Key words: Literature; Aristotle; Psychoanalysis; Myth.



EDUARDO TOSHIO KOBORI é graduado em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; Especialista em História, Arte e Cultura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa e mestrando em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo.

Desde sua fundação, a Psicanálise e os mitos mantêm um diálogo fértil promovendo a busca pelo entendimento do funcionamento da psique dos indivíduos e da sociedade. Freud ao longo de sua teoria recorre aos mitos como ilustração dos fenômenos que observa no tratamento das psicopatologias de sua época. O conteúdo dos mitos, de certa forma, preenche algumas lacunas da teoria que ficam sem resposta, tal a amplitude temporalmente inalcançável de tais questões (PASTORE, 2012). O mais famoso exemplo da utilização dos mitos pelo pai da Psicanálise é o mito de Édipo, é da semelhança com a tragédia grega de Sófocles que Freud batiza o conceito de Complexo de Édipo, esta fase do desenvolvimento psíquico infantil é o pilar da Psicanálise, dele surgem os desdobramentos teóricos que irão explicar o funcionamento psíquico. Ademais, o que nos interessa é que a alusão à tragédia ilustra o drama que o indivíduo vivência em sua infância, de forma metafórica.

Outro exemplo de grande importância para a teoria freudiana foi descrito em *Totem e Tabu* (1913/1996), o autor parte das ideias de Darwin para construir o mito psicanalítico da história da humanidade, o mito da horda primeva. Apoiado nas teorias evolucionistas de seu período histórico, Freud extrai da “célebre narrativa mítica que tem no Pai morto a metáfora da inscrição da lei que rege os homens e organiza a sociedade humana”¹, a fim de ilustrar a ideia da transição da humanidade, da natureza para a cultura.



Marthe Robert (1914-1996)

Esta afinidade entre mito e Psicanálise ocorre devido ao tema central comum a ambas: às origens. Para Eliade (1972), o objeto de estudo psicanalítico é a origem do humano, pela via do inconsciente evidencia-se seu caráter mitológico, pois sua estrutura é carregada de conteúdos cósmicos. Portanto, é desta forma que a Psicanálise se torna

ferramenta de leitura simbólica dos mitos e, ao mesmo tempo, apropria-se do mito como complemento de seu aporte teórico.

Em qualquer época que se possa inferir, desde as sociedades arcaicas até as mais contemporâneas, os mistérios da humanidade têm sido respondidos na forma de mitos. Estes são incorporados, são inseridos nos costumes, nas lendas e nas religiões, na maioria das vezes se expressam por meio de rituais religiosos e iniciáticos, visam explicar a origem do homem e do mundo. Para Eliade (1972), o mito narra uma história sagrada em um momento primordial, onde uma divindade é responsável pela criação do mundo ou de uma parcela dele, o objetivo do mito então é uma cosmogonia que confira algum sentido aos acontecimentos inexplicáveis.

Lévi-Strauss (1985) vai de encontro a estas ideias, o antropólogo sublinha que, apesar das diferenças culturais entre os grupos de humanos, os mitos ao redor do globo, de modo geral, possuem muitas semelhanças entre si. Além disso, a estrutura do mito permite a transição, embora remeta às origens, entre passado, presente e futuro. É a condição cíclica ou de retorno que Eliade (1972) observa nos mitos mais primitivos. A busca de explicações a

¹ WINOGRAD; MENDES, 2012, p. 237.

respeito das origens e dos mistérios da vida é inerente à condição humana, faz parte do indivíduo e se expressa de forma inconsciente nas diversas formas de narrativas, sobretudo na literatura.

Ao se tratar dos mitos, urge um retorno à Antiguidade grega, berço do pensamento e da Filosofia ocidental. A cultura helênica nos deixou uma vasta produção cultural e intelectual bem como registros literários que ficaram para a posteridade. A *Teogonia*² de Hesíodo narra o surgimento dos deuses, do mundo e dos seres humanos, é a versão grega da cosmogonia comentada nos parágrafos anteriores. Entretanto, o que difere a sociedade grega das demais, é a maneira como esta se relaciona com o mito, o diferencial consiste na tentativa dos pensadores daquela época em entender e questionar o mito em si. O filósofo Aristóteles, foi o primeiro a problematizar o mito como especulação filosófica, dando início ao estudo das questões que subjazem às narrativas de sua época (TOLEDO, 2005).

Em *Poética*³, o estagirita teoriza a literatura e o teatro grego, enfatizando a tragédia e seus atributos formais e qualitativos. Dentre as colocações do filósofo, neste “manual” da tragédia grega, o que nos chama a atenção é a importância dada ao mito, que para o autor constitui sua finalidade, ou seja, “o mito é o substrato da tragédia”⁴. Segundo Costa (2001), o mito é a narrativa ou a fabulação, Fernando Gazoni (2006) prefere traduzir como enredo, de qualquer maneira, Aristóteles se refere à trama, ao conjunto de ações que serão representadas na tragédia, nas palavras do filósofo: “o mito é o

princípio e como que a alma da tragédia”.

Se a tragédia tem como fim expor o mito em um enredo trágico, seu objetivo consiste em “[...] causar terror e piedade”⁵ nos espectadores e, em seguida, purificar estas emoções. Estes efeitos só podem ser alcançados quando a tragédia atinge seu ápice, por meio da peripécia⁶ e do reconhecimento⁷ resultando na catástrofe, elemento que gera dor e sofrimento. De acordo com Daniel Balbi (2014), o efeito catártico⁸ se deve a identificação do público com o herói, este, já assinalava Aristóteles, não deve ser mau, pois se passasse da má para a boa fortuna causaria repugnância, ou ao contrário, se passasse da boa para a má sorte não causaria terror e piedade por causa de seu caráter. Então, o herói deve ser um pouco “melhor” que nós, situado em posição intermediária, esta característica tem como efeito facilitar a empatia do ouvinte e suscitar as emoções de que visam à tragédia ao ter o seu desfecho selado pela catástrofe.

⁵ ARISTÓTELES, op. cit. p. 110.

⁶ A peripécia é a inversão do destino do herói (ARISTÓTELES, 2003).

⁷ Segundo Aristóteles (2003), o reconhecimento é a passagem do desconhecido para o conhecido, a revelação da identidade dos personagens.

⁸ Não é nossa intenção discutir o conceito de *kátharsis*, pois a “purificação” acontece após a suscitação das emoções e nosso objeto neste estudo está aquém da catarse.

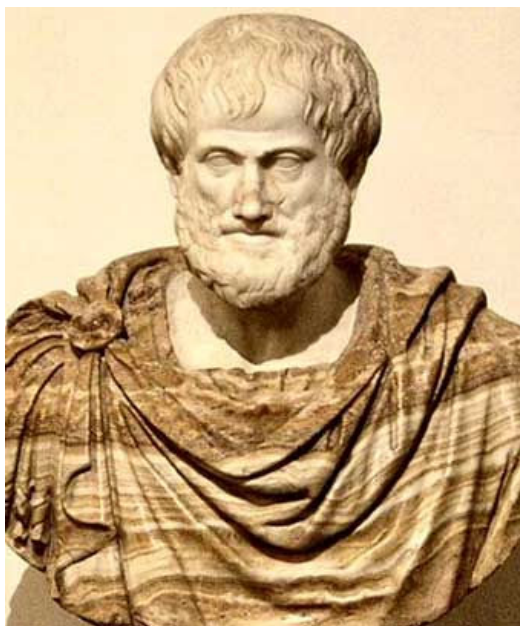
² HESÍODO, 1995.

³ ARISTÓTELES, 2003.

⁴ TOLEDO, 2005, p. 10.

Apesar de Aristóteles não aprofundar a questão das emoções suscitadas no espectador, algumas passagens da *Poética* evidenciam a importância do impacto emocional gerado no público, e para se alcançar este objetivo, o mito exposto nas ações é que se configura como elemento fundamental. De maneira sucinta e direta o filósofo discorre no capítulo 6 que é a imitação da ação dos personagens pelos atores que suscita a emoção. No capítulo 11, sobre a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe, o estagirita refere que estes elementos, que fazem parte do enredo, são fundamentais para fazer surgir o terror e a piedade. No capítulo 13, sobre as características do herói trágico, mais uma vez Aristóteles enfatiza a questão do efeito emocional, postulando as condições que facilitam a identificação e empatia que se deve despertar em termos de emoções nos ouvintes da obra. Brecht⁹ concorda, em seu comentário a respeito do processo de identificação na tragédia grega que este “ato psíquico” se trata da empatia causada pela ação dos personagens interpretados pelos atores.

Estes e outros elementos que compõem a tragédia definida por Aristóteles na *Poética* foram paradigma de diversas narrativas ao longo do tempo, principalmente a partir do século XVI (BALBI, 2014). Após este aumento da



Aristóteles (384 a.C – 322 a. C.)

produção artística nos moldes aristotélicos, algumas diferenças nos modos de escrita literária foram paulatinamente surgindo, podemos citar, por exemplo, as fábulas que possuem ensinamentos morais ou os contos de fadas onde o desfecho possui uma resolução feliz

(BETTELHEIM, 2007). Entretanto, a característica

analisada por Aristóteles e que nos

parece fundamental, permanece até as narrativas da contemporaneidade: é a questão do fator identificatório entre o personagem principal das narrativas e o espectador.

O advento da modernidade traz consigo o romance contemporâneo como principal forma de narrativa literária. Porém, salvo as diferenças, se traçado um paralelo entre a poética grega e a contemporânea, temos no herói ou no próprio cerne da narrativa, características que fazem alusão aos mitos cosmogônicos.

Permanece assim a questão, como e por que certas características do herói prevalecem na grande parte das narrativas contemporâneas após séculos de intensa produção ficcional ao redor do mundo?

Marthe Robert (2007), apoiada na teoria psicanalítica, analisou as origens do romance e encontrou características do mito do herói nas obras literárias. Este mito revela o drama que cada indivíduo vivencia em sua subjetividade. Trata-se de uma ficção elementar que ocorre durante a infância e gera uma fantasia

⁹ Tradução de fragmentos de textos de Brecht (GATTI, 2013).

que Freud (1909) chamou de romance familiar dos neuróticos.

Freud (1909) descreve no pequeno artigo intitulado *Romances Familiares*, que durante o desenvolvimento infantil, a criança idealiza os pais e os toma como modelo, pois nesta fase da vida, o *infans* requer muitos cuidados e recebe a atenção que lhe é devida, o que na maioria das vezes também é sinônimo de afeto e proteção. Com o passar do tempo, a criança cresce e se torna mais independente, necessitando cada vez menos da presença dos pais. O aparecimento de irmãos é comum, resultando no compartilhamento da atenção e carinho paternos, o que gera uma intensa frustração e, segundo o autor, um sentimento de que fora negligenciado em prol dos mais novos. Ao mesmo tempo, a criança começa a ter contato com outros adultos e percebe que seus pais, ao contrário do que pensava e idealizava, são adultos normais, em nada melhores ou mais especiais que quaisquer outros. Esta soma de fatores junto à frustração e decepção leva o indivíduo, de maneira inconsciente, a forjar uma fantasia de que é adotado, ou seja, dentro de seu íntimo deseja acreditar que aqueles que o criaram não são seus pais biológicos, e que um dia seus pais verdadeiros, mais bondosos, atenciosos e em uma melhor condição social, virão ao seu encontro. Esta situação acontece em um período onde não ocorreu a descoberta da diferença dos sexos, ou da concepção natural, portanto, trata-se de um estágio pré-edípico. O pensamento onipotente domina a fantasia neste estágio, por isto a imaginação não possui limites e o real é forjado de maneira mágica. É por não estar satisfeito com a realidade que o cerca, o indivíduo recria à sua maneira o mundo e sua própria história, como meio de escape da realidade decepcionante.

O estágio evolui com o passar do tempo e quando a criança já passou pela fase anterior e conhece a diferença sexual, existe uma inclinação natural do menino em acreditar que apenas o pai é o “falso”, já que pelo seu próprio conhecimento sobre a sexualidade conclui que só pode ser filho de sua mãe. Este movimento condiz com a situação edípica, o menino deixa de lado o pai, afastando-o do círculo familiar, para que possa encontrar o “outro” pai. A fantasia vai além e, por dedução, se o menino é filho de outro homem, sua mãe, por conseguinte é infiel e provavelmente seus irmãos também são resultado de um caso extraconjugal. Há aqui um rebaixamento da figura materna, considerada traidora e vulgar em contraposição ao pai imaginado, rei e nobre. Mais uma vez por lógica, a criança deduz que, se o pai que ainda não conhece não apareceu até agora, pode ser que tenha morrido¹⁰ e deixado um lugar vago a ser ocupado pelo herdeiro, no caso ele próprio. Assim, abre-se em seu devaneio um leque de aventuras e possibilidades, que o herói terá de enfrentar para fazer jus à sua linhagem real, e obter ambiciosamente um reinado que é seu por direito.

Os dois momentos do desenvolvimento infantil, descritos nos parágrafos anteriores, remetem a duas fantasias distintas, embora em ambas prevaleça a ideia da adoção e da orfandade. Robert (2007) chamou à primeira, pré-edípica, de “criança perdida”. A segunda, uma vez que o indivíduo já possui o conhecimento da sexualidade, portanto edípica, de “bastardo edipiano”. Ora, esta nomenclatura identifica não só o período do desenvolvimento, mas a

¹⁰ Esta fantasia corrobora com o caráter edipiano da fase em que o indivíduo se encontra.

fantasia subjacente ao indivíduo que estará presente no enredo ficcional. A autora, afirma que é baseada nestas duas fantasias que se estabelecem o tema das narrativas contemporâneas. Cardoso (2006), em sua pesquisa sobre o herói órfão, também compartilha a ideia de que a orfandade é a característica principal dos protagonistas dos contos orais e contos de fadas, bem como nas narrativas contemporâneas, no cinema e nas artes em geral.

Dividem-se então, em duas categorias de ficções: as fantásticas que não possuem limites impostos pela realidade, ou seja, estão ligadas ao pensamento onipotente da criança e dão livre expressão fantasiosa acerca dos acontecimentos, são histórias mágicas de magos, bruxas, monstros e seres sobrenaturais, onde a criança perdida é o protagonista. E as realistas, que obedecem aos critérios do mundo sem o recurso imaginário do sobrenatural, correspondem à fantasia do bastardo edipiano, têm como tema as intrigas familiares, as traições e as disputas pelo poder, estes assuntos são tratados de forma mais madura, mais sóbria do que pela criança perdida, mas não menos criativo, pois reinventa sua história de acordo com seu desejo, encaminha a realidade com o intuito de modifica-la, respeitando a ordem do mundo (ROBERT, 2007).

O que implica nestas duas acepções é o tema que aparece nos romances, Robert (2007) cita, como exemplo, Cervantes, Hoffman, Kafka, como típicos autores de romances da criança perdida, e Dostoievski, Tolstói, Balzac, Dickens como escritores de romances mais realistas do relacionadas ao bastardo edipiano. A autora ainda deixa claro que os escritores podem transitar entre as duas categorias, podem escrever obras de uma ou outra, mas que devem

possuir sempre um dos dois temas como pano de fundo.

Retomemos então à questão do caráter identificatório proporcionado pelos protagonistas das narrativas. O mito presente em cada indivíduo, isto é, o romance familiar que reside na subjetividade é, para Robert (2007), o que explica a identificação do público com as histórias recepcionadas. É este fator comum, tanto à obra literária quanto ao espectador que permite a empatia deste pela narrativa. Resumindo, o ouvinte se identifica com o herói porque o enredo pseudobiográfico que fantasiou e que ainda reside em seu íntimo é semelhante ao mito presente nos romances.

O drama que o mito fornece é como um espelho para o indivíduo, onde este pode se re-conhecer, não apenas pelas características de enredo, mas pelo sofrimento que compartilham herói e espectador. Pensando nesta direção, a pesquisadora Laís Almeida Cardoso (2006) observa que o sofrimento, junto à superação das provações vivenciadas pelo protagonista da história são elementos que cativam emocionalmente os espectadores, fazendo-os “torcer” pelo herói. Em outras palavras, é por meio do sofrimento do outro que nos compadecemos e sentimos a empatia, na tragédia acontece de maneira semelhante, é durante a catástrofe que o terror e a piedade são suscitados.

Greimas (2002) esclarece que o sujeito funde-se com o objeto literário, de tal modo como que, desligado da existência à sua volta, vivenciasse a própria narrativa como acontecimento real. Este fenômeno estético, segundo o autor “é a representação simbólica do impacto produzido pela obra trágica sobre o espectador”¹¹. É neste sentido que a

¹¹ GREIMAS, 2002, p. 67.

empatia/identificação se aproxima do fenômeno descrito por Aristóteles, aquele que é capaz de despertar as emoções de terror e piedade.

Não seria esta a relação de efeito entre o mito e o público que Aristóteles explicita brevemente na *Poética*? A finalidade do mito é atingir de alguma maneira, o emocional do ouvinte por meio das características do herói causando assim a empatia. O terror e piedade que é suscitado no público seria, segundo Lima (2008), o efeito provocado quando imaginamos que aquela situação “trágica” poderia acontecer a qualquer um de nós. Este fenômeno vem de encontro com o que propõe Robert (2007), criamos o mito internamente e ao percebermos as ações dos homens e os dramas da vida inseridos na narrativa, nos sentimos de certa forma, identificados. Ou como assinala Eliade (1972), o mito é inerente à narrativa e apesar de possuir um tempo histórico ou pessoal, transporta-nos para um tempo fabuloso, trans-histórico, um tempo mítico (das origens), o tempo da infância.

Ao se traçar este paralelo entre a teoria de Marthe Robert (2007) sobre os aspectos do mito do herói e a *Poética* de Aristóteles, procuramos demonstrar as semelhanças com que os dois autores tratam a relação dos mitos e do público. O pensador grego analisa a questão primordial dos efeitos que o mito exerce nas narrativas de sua época e a forma como estas atingem seus ouvintes. Os mitos são anteriores ao estagirita, entretanto, o filósofo abordou a sua importância e enfatizou as qualidades estruturais do enredo e do herói, elucidando a forma como se engendra a empatia nos espectadores.

Marthe Robert por sua vez, apoiada na teoria psicanalítica revela que há componentes internos *a priori* nos

indivíduos e que coincidem com o tema do mito, propiciando assim a identificação do público. Os dois pontos de vistas em que nos concentramos, somados às contribuições dos teóricos contemporâneos estão longe de uma resposta definitiva quanto ao fator de identidade nos mitos e narrativas. Todavia, as teorias parecem se complementarem mais do que se excluírem umas às outras, de modo que se fazem necessários o diálogo e a reflexão entre os diversos aportes teóricos, tendo em vista um melhor entendimento destas problemáticas.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Tradução: Eudoro de Souza. 7. Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. 2003.

BALBI, D. C. O teatro épico como teatro da não Identificação: releituras da poética de Aristóteles por Bertolt Brecht. *Revista Girafa*, Rio de Janeiro, n. 34, jul.-dez., p. 132-142, 2014.

BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Tradução: Arlene Caetano. 21. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

CARDOSO, L. A. *O percurso do órfão na literatura infantil/juvenil, da oralidade à era digital*: a trajetória do herói solitário. 2006. 283 f. Tese (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COSTA, L. M. da. *Representação e teoria da literatura*: dos gregos aos pós-modernos. 2. ed. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001. 88 p.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREUD, S. (1909[1908]). La novela familiar de los neuróticos. In: *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen y otras obras*. Tradução: Jose Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. Vol. IX.

_____. (1913 [1912-13]). Totem e tabu. In: *Edição Standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução: James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIII.

GATTI, L. Dramaturgia não aristotélica. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.14, julho, p. 30-38, 2013.

GAZONI, F. M. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. 2006. 147 f. Tese (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Tradução: Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

HESÍODO. **Teogonia**: A origem dos deuses. Tradução e Estudo Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LÉVI-STRAUSS, C. A estrutura dos mitos. In:_____. **Antropologia estrutural**. Tradução: Chaim Manuel Katz; Eginardo Pires. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 237-265.

LIMA, P. B. de. Arte e conhecimento em Aristóteles. **LETRAS CLÁSSICAS**, São Paulo, n. 12, p. 169-185, 2008.

PASTORE, J. A. D. Psicanálise e linguagem mítica. **Ciência & Cultura**, Campinas, v. 64, n.1, p. 20-23, 2012.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TOLEDO, A. M. **Mimesis e tragédia na poética de Aristóteles**. 2005. 153 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

WINOGRAD, M.; MENDES, L. C. Mitos e origens na psicanálise freudiana. **Cadernos de Psicanálise - CPRJ**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 225-243, jul./dez. 2012.

Recebido em 2015-07-02
Publicado em 2016-05-28