CRITIQUE

Para uma metapsicologia freudiana da experiência estética

ENSAIOS REUNIDOS · 2012-2014

RÓBSON H. A. BATISTA



EDIÇÃO DIGITAL DE PRÉ-LANÇAMENTO

Para uma metapsicologia freudiana da experiência estética

Para uma metapsicologia freudiana da experiência estética

ENSAIOS REUNIDOS · 2012-2014

Róbson H. A. Batista

Editora

CRITIQUE

5

NATAL · 2026

© 2026 Róbson H. A. Batista
Todos os direitos reservados.

Editora Critique — Consultório Dr. Róbson Batista LTDA
CNPJ 51.943.681/0001-62 · Natal-RN · editoracritique.com.br

Coleção de ensaios · título 1 · publicação inaugural

Editor responsável: Róbson H. A. Batista
Decisão editorial do autor
Revisão: Róbson H. A. Batista, com assistência editorial
Projeto gráfico e capa: Editora Critique

Edição digital de pré-lançamento · 22 de setembro de 2026
ISBN: em processamento (Agência Brasileira do ISBN — CBL)

Esta é uma edição de pré-lançamento. O texto é definitivo; a ficha catalográfica e o ISBN serão incorporados à edição digital definitiva assim que atribuídos, sem alteração de conteúdo.

Sumário

	Prefácio	9
ENSAIO 1	Psicanálise em extensão	11
ENSAIO 2	A sublimação e seus impasses	23
ENSAIO 3	A elevação do nível psíquico	49
ENSAIO 4	Os gêneros como configuração pulsional	77
ENSAIO 5	Parricídio e ato criativo	91
ENSAIO 6	Opacidade	113
ENSAIO 7	A questão da intensidade	129
	Referências	137
	Sobre o autor	141

Prefácio

Os ensaios reunidos aqui foram escritos entre 2012 e 2014 e formavam, então, um texto contínuo — uma dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Desfazer essa continuidade foi o primeiro trabalho desta edição. O que uma dissertação precisa demonstrar — que se leu, que se conhece o percurso do conceito, que a bibliografia está em ordem — um livro não precisa. Ficou o que argumenta.

A aposta que atravessa os sete ensaios é fácil de enunciar e difícil de sustentar: a experiência estética pode ser descrita metapsicologicamente. Não se trata de aplicar a psicanálise à obra de arte, procedimento que a crítica francesa desmontou com razão e de que se ocupa o primeiro ensaio. Trata-se de levar a análise para fora da clínica sem abandonar seu princípio, que é o sujeito que fala. Chamo a isso psicanálise em extensão.

A sublimação é a dobradiça. É por ela que Freud tenta explicar como uma pulsão encontra satisfação fora do sexual, e é nela que o edifício range: reformulou-a a vida inteira sem jamais lhe dar uma descrição metapsicológica completa. O segundo ensaio percorre esses impasses — não a cronologia do conceito, mas os becos em que ele se meteu.

Dos impasses saíram duas noções que não estavam no programa. A primeira é a elevação do nível psíquico: o valor da experiência estética não está na descarga, no escoamento das pulsões, mas na tensão que ela instala e mantém. A segunda é a opacidade, que tomei emprestada a um escultor e estendi até onde aguentava — quanto mais indeterminado é o que pressiona por representação, maior a liberdade do que daí resulta. São as duas contribuições que este livro tem a oferecer, e ambas nasceram de leituras que me pareciam apenas preparatórias.

Falta aqui o *Unheimlich*. A ausência é deliberada, e já o era em 2014: o texto de Freud sobre o estranho abre desdobramentos que exigiriam outro aparato conceitual, e tratá-lo de passagem seria pior do que não tratá-lo. Sairá como ensaio autônomo na revista *Critique*, em número ainda por definir, e quem sentir a falta encontrará ali o que aqui não está.

Estes textos têm mais de dez anos. Revê-los foi ocasião de corrigir muita coisa, mas não de reescrever o que pensavam. Prefiro que envelheçam à vista.

Natal, setembro de 2026

ENSAIO 1

Psicanálise em extensão

Crítica às psicanálises da arte: testemunhos da história

A articulação entre psicanálise e arte é assunto recorrente desde o início do século XX, desde que se estabelecera uma espécie de "programa de colonização" da teoria freudiana que, neste desdobramento da história, fora denominada de *psicanálise aplicada*. Tratava-se da aplicação das categorias psicanalíticas, isto é, das leis do funcionamento psíquico a outros campos de saber como a antropologia, a história, a mitologia, a religião e as artes.

O interesse de Freud nessa investida tinha pelo menos duas motivações – sem contar com seu interesse pessoal pela literatura (sobretudo as obras de verve reconhecidamente psicológica[1]) –, motivações, é cabível a palavra, "políticas", e inter-relacionadas: (1) a expansão da psicanálise como ciência interlocutora com campos externos ao âmbito intrapsíquico – pois era preciso não restringir a razão de sua existência ao campo médico-terapêutico, assim todo esforço para "libertar-se da tutela médica, escapar ao simples registro do procedimento terapêutico, [...] não ficar reduzido a servir à psiquiatria" estaria justificado[2] –; e, enfim, (2) como pretendia Freud, conquistar assim para a psica-

1. Dentre as quais destacamos *Édipo Rei* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare e *Fausto* de Goethe, obras recorrentes no pensamento de Freud. As duas primeiras surgiram aos olhos de Freud como contendo materiais análogos.

nálise o território que lhe seria de direito – o estatuto efetivamente científico, isto é, de disciplina científica completa – na "ordem das ciências da natureza (*Naturwissenschaften*)"[3].

A partir de então, houve margem para a proliferação das mais variadas construções da psicanálise aplicada oriundas dos "mais diversos exercícios de interpretação", que também marcaram o esforço especulativo e mesmo a escrita de Freud neste campo[4], "desde a psicobiografia (interpretação das obras em função da vida do autor) até a psicocrítica (interpretação psicanalítica dos textos), passando pela psico-história (interpretação da história com a ajuda da psicanálise)"[5].

Acredita-se, todavia, numa forte ambivalência por parte de Freud em relação à psicanálise aplicada. E se isso não era muito evidente, também não era o caso de ser segredo, pois além da escassez de seus próprios trabalhos neste campo constatamos em seus trabalhos sempre algum objetivo "puramente teórico,

2. Uma proposta de profunda ousadia já vislumbrada por Freud, mas que se efetível seria igualmente de incomensurável valor, é a aplicação da psicanálise como ciência crítica a avaliar os demais saberes, algo quem sabe semelhante ao que ganhara corpo na obra *Psicanálise do fogo* de Gaston Bachelard. Mas a questão que permaneceria é, caberia, na melhor das hipóteses, esse lugar de juiz ao psicanalista?

3. ROUDINESCO, *op. cit.* p. 607.

4. "O Moisés de Michelangelo", trabalho do punho de Freud, fora publicado anonimamente na Imago – revista fundada por Hanns Sachs e Otto Rank para as publicações dos trabalhos de psicanálise aplicada, e sobre isso e outras coisas diz Roudinesco: "Independentemente do que possa ter dito Freud — que, numa carta a Edoardo Weiss de 12 de dezembro de 1933, referiu-se a esse texto falando de um 'filho do amor', que era também um 'filho não analítico' —, esse anonimato foi bem um sinal de suas hesitações quanto à validade da psicanálise aplicada. Escrevendo a Karl Abraham em 6 de abril de 1914, ele evocou esse estudo, cujo 'caráter diletante' criticou, acrescentando que tal diletantismo era algo a que 'dificilmente se escapa nos trabalhos feitos para a Imago'. [...] A ambivalência freudiana a respeito da psicanálise aplicada refletiu-se tanto nas contribuições do próprio Freud quanto nas reações contrastantes que esse campo tem despertado na comunidade psicanalítica" (*Idem.*, p. 607).

5. *Idem.*

que na maioria das vezes vem substituir a aplicação pura e simples"[6]. Roudinesco então observa que o estudo sobre Leonardo da Vinci (1452-1519), por exemplo, "afasta-se das psicobiografias habituais, marcando um passo adiante na teoria da sexualidade, mais particularmente na abordagem da homossexualidade"[7], sobre *Totem e tabu* (1913), que é uma *psico-história* (ou mesmo *psicoantropologia*[8]), diz que "ultrapassa os limites de suas referências etnológicas, já obsoletas quando de sua publicação"[9] e, sobre a *Psicologia das massas e análise do eu*, observa tratar-se de um trabalho que podemos enquadrar como uma *psicossociologia*.

> Freud recorre à psicossociologia francesa de Gustave Le Bon (1841-1931), mas abandona muito depressa esse contexto, para elaborar o primeiro ensaio teórico dedicado aos aspectos do que se viria a chamar de fenômeno totalitário e lançar, teórica e historicamente, as bases da segunda tópica (Roudinesco, 1998, p. 608).

Biografias tão bem reconhecidas sobre a vida e a obra de Freud como as de Ernest Jones e Peter Gay, autores notadamente diferentes entre si, classificam do mesmo modo uma parcela importante das obras de Freud com o rótulo de psicanálise aplicada. Ao que parece o mundo anglófono não se inquieta com essas questões ou, no mínimo, não causa polêmica. Certamente não é o caso dos intelectuais franceses, por parte de quem se estabeleceu uma forte resistência àquilo que vinha se disseminando como psicanálise aplicada. Essa reação particularmente violenta provinha sobretudo de alguns psicanalistas e correspondia à preocupação que esses tinham de "restituir à psicanálise uma

---

6. *Ibidem*, p. 608.

7. *Idem*.

8. Ou *ficção paleoantropológica*, *Cf.* Bocchi, J. C.; Gewehr, R. B.; Prado De Oliveira, L. E. *Presença da filosofia e da antropologia em* totem *e* tabu: *Freud, entre Kant, Hegel, Frazer e Schopenhauer*. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 23, n. 33, 2011, p. 257-268.

9. ROUDINESCO, *op. cit.* p. 608.

respeitabilidade que a leviandade de um grande número de ensaios de psicanálise aplicada a fizera perder"[10]. Esta era a opinião de Daniel Lagache, que mantinha uma posição de forte aversão, pode-se dizer militante, contra aquilo que chamavam de psicanálise aplicada.

Lacan somou voz ao coro e numa resenha crítica ao livro *La Jeunesse d'André Gide*, de Jean Delay, disse que "a psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento e, portanto, a um sujeito que fala e que ouve" – o que indica que, estritamente falando, psicanálise é uma análise do discurso *in loco*, e "qualquer outra forma de aplicação só poderia sê-lo num sentido figurado, isto é, imaginário, baseado na analogia e, como tal, desprovido de eficácia".[11] Uma rápida consideração sobre este posicionamento do movimento psicanalítico francês nas últimas décadas poderia nos dar a impressão de que teria se solidificado a opinião de que qualquer esforço intelectual de se investigar experiências estéticas estaria fadado à mediocridade ou falta de seriedade teórica, pois, se assim entendêssemos, pareceria já ter se exaurido qualquer possibilidade de se avançar na compreensão do fenômeno artístico através da psicanálise e, mais ainda, fazer avançar os conhecimentos da psicanálise através da articulação com a experiência estética. Esse julgamento generalista, a meu ver, é ingênuo, e se baseia mais em questões históricas do que rigorosamente teóricas, pois, independentemente da denominação utilizada na época de Freud não chegaríamos a colocar todos os seus trabalhos sobre obras de arte sob o rótulo de 'psicanálise aplicada', e mesmo aqueles que poderíamos merecidamente assim classificar – como o trabalho sobre Da Vinci e a *Gradiva* de Jensen – certamente não se reduziam a isso. Para se chegar a tal conclusão não precisamos de muito, basta comparar a envergadura das novas ideias apresentadas nesses trabalhos de Freud

10. *Idem*.
11. *Idem*.

que desembocam em inéditas construções teóricas e aquilo que ordinariamente encontramos em outros autores que se dedicaram à então denominada "psicanálise aplicada". Esse procedimento de aplicação da psicanálise às obras de arte por parte de outros autores é bem representado na França pela "psicobiografia de Edgar Allan Poe (1809-1849) que se deveu a Marie Bonaparte e por diversos livros de René Laforgue" que desenvolviam "trabalhos que se articulavam, antes de mais nada, com a teoria e a clínica da análise, [pois] esses psicanalistas almejavam obter para sua disciplina o reconhecimento universitário que até então lhe faltara"[12].

Hoje é quase um consenso entre psicanalistas[13] tratar-se de uma frivolidade desejar para a psicanálise um lugar e reconhecimento disciplinar dentro da instituição universitária[14], pois soa no mínimo antitético para a psicanálise a relação de ensino e aprendizagem que não seja atravessada pelo desejo como critério último, não restando possibilidades de adequação para a formação aos requisitos tradicionalmente utilizados pela universidade.

Algum tempo depois da instauração desse projeto de aplicação da psicanálise, o próprio Freud chegou a admitir que nenhum lucro substancial, seja para a psicanálise seja para a obra, derivaria de qualquer patografia de um autor que apresenta tendências anormais – especialmente tomando por material para a

12. *Idem*.

13. Pelo menos entre aqueles de orientação lacaniana.

14. Refiro-me mais especificamente ao reconhecimento da psicanálise por parte de uma legislação reguladora como o MEC, que implicaria transformá-la num curso com pré-requisitos rígidos semelhantes aos cursos universitários, ou mesmo como uma especialização (pós-graduação *lato sensu*) de um curso superior como o de Psicologia ou Medicina, por exemplo. Isto eliminaria a singularidade do percurso do desejo do sujeito em sua formação como psicanalista; jogaria por terra as investidas de Lacan nesse sentido e tornaria a psicanálise mais uma profissão a partilhar de um lugar comum, absorvida, para sua própria inocuidade, pelos dispositivos gerais da sociedade política.

análise a sua obra –, não mais que de qualquer outro indivíduo doente dos nervos, provavelmente até menos, visto que as chances de imprecisões e equívocos das interpretações psicanalíticas aumentam exponencialmente na primeira classe dessas situações. Freud chega, todavia, a circunscrever a pertinência dessa empreitada da psicanálise aplicada no campo estético como devendo nos informar sobre o processo de criação. Mas com isso surge a questão: isso seria psicanálise aplicada?

A crítica francesa se baseia em censurar a aplicação pura e simples dos conceitos psicanalíticos para se compreender *as motivações daquela obra de arte, a verdade que se reportaria necessariamente ao autor, o desejo inconsciente que nela se encontra velado*, ou seja, uma psicanálise da obra de arte que se desdobraria necessariamente numa psicanálise *através* da obra. Voluntariamente me dediquei a essa introdução sobre a psicanálise aplicada e às críticas dirigidas a esse procedimento para contextualizar o presente trabalho ao passo que friso não pretender levar a cabo uma psicanálise aplicada, mas sim uma *psicanálise em extensão*, ciente que estou das imprecisões que podem advir da natureza da relação entre psicanálise e arte, me comprometendo a assumir qualquer risco que daí provenha, pois não recuarei ante o objetivo de propor conjecturas teóricas que nos permitam uma maior inteligibilidade da experiência estética, mesmo que para isso se faça necessário perverter o uso e a compreensão comum de determinados materiais literários, que é, digamos, a matéria-prima de parte do presente trabalho.

Psicanálise em extensão é manter-se fiel à *intenção* da psicanálise. É cultivar o *lugar estranho*, não comum, não ordinário, não cotidiano, para além da clínica; ou seja, é provocar, instigar, inquietar o estado das coisas, pô-las em movimento; é equivocar, direcionar a palavra ao seu uso incomum, extraordinário, inabitual, virando o cotidiano, o código, do avesso. Visto que não é possível *não ser* sujeito, é necessário pelo menos engajar-se num

movimento de *des-ser*, para que o sujeito, a imagem, o discurso se deparem com um espelho encarnado. Psicanálise em extensão é manter-se num compromisso com o impossível da *comunicação*, não obstante se aventurar num perpétuo diálogo (que mantém o radical da palavra *dialética*) com discursos outros. Neste caso, esse discurso com o qual levarei a cabo um diálogo se apresenta demasiadamente fragmentado entre palavras, imagens e sensações, pois é da própria experiência estética de quem falo. E se é verdade que essa fragmentação absurda possibilita um maior espaço para a organização de um discurso, uma espécie de metanarrativa, é igualmente verdadeiro que dificulta o alcance de clareza conceitual.

O meu objetivo é realizar uma *análise da experiência estética*, não da obra; propor uma descrição metapsicológica da experiência estética em geral (espectador e autor), e quando possível enveredar por planos particulares (experiência singular de determinados autores).

Crítica às psicanálises da arte II: os trabalhos de Freud

A Gradiva de Jensen[15]

Desde as investigações de Freud neste campo, muitos tentaram empreender uma investigação própria, e assim o fizeram ora se assemelhando à perspectiva metodológica de Freud, ora em outros níveis teóricos. Parece que, no fim das contas, muitos se encontram sem esperança de alcançar resultados mais significativos do que aqueles já alcançados por Freud nas ocasiões em que se dedicara a tal empreendimento. Não obstante, como afirma Roudinesco, a intenção de Freud nestes trabalhos, como, por

15. O ensaio sobre a *Gradiva de Jensen* fora, na verdade, a segunda psicanálise literária empreendida por Freud. A primeira dizia respeito a um romance de Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898), que fora remetida a Wilhelm Fliess e permanecera inédita.

exemplo, o ensaio sobre *Gradiva* não consistia "num exercício de aplicação rudimentar da psicanálise a um material literário, mas a tentativa de fazer a psicanálise progredir através do estudo dos processos da criação artística" (Roudinesco, 1998, p. 144).

> A realização do projeto fica longe de ser satisfatória. Freud tem consciência dos limites de sua iniciativa, mas não se detém neles e até procura ultrapassá-los, com o risco de abrir perspectivas psicobiográficas e psico-históricas cujo desenvolvimento ele mesmo iria criticar. O principal ponto fraco desse ensaio [o de *Gradiva*] reside no lugar que o raciocínio analógico ocupa nele. A começar pela analogia global entre o romance de Jensen e um tratamento psicanalítico, da qual decorre uma série de outras analogias. É o caso da que se formula entre os sonhos do herói e os sonhos reais, que fica em contradição com a afirmação, enunciada em *A interpretação dos sonhos*, de que os sonhos inventados pelos romancistas e poetas são da alçada da interpretação simbólica, e não da interpretação freudiana, a qual se fundamenta nas associações do sonhador (Roudinesco, 1998, p. 144).

Roudinesco nos lembra da opinião de Jacques Lacan, que não julgara "'especialmente infelizes' as tentativas de Freud de 'ver na arte uma espécie de testemunho do inconsciente'", e citara a *Gradiva de Jensen* como exemplo de fracasso (Roudinesco, 1998, p. 144).

Leonardo e uma lembrança de sua infância

No ensaio sobre Leonardo da Vinci, de quem Freud empreendera uma análise a partir de algumas obras e cadernos de anotações, o psicanalista incorreu num memorável equívoco (ocasionado por um erro de tradução para o alemão da palavra italiana *nibbio*), sobretudo por lançar-se a especular sobre evidências psicobiográficas tão frágeis, e propor uma interpretação e reconstrução de uma suposta lembrança da infância de Leonardo. Nela, confundiu o milhafre italiano com um abutre e propôs uma conjectura interpretativa a partir disso.

Acontece que a figura de Freud, que abordara cientificamente temas tão polêmicos e descobrira na sexualidade tudo aquilo que os bons cidadãos do mundo científico se esquivam de investigar, se consolidou de tal modo no meio psicanalítico e na cultura intelectual que chega a provocar as mais destoantes reações, fruto de uma ambivalência que se espraia pela cultura. Se, por um lado, fora e é em certos ambientes idolatrado e sua palavra lida dogmática, é também, por outro lado, escorraçado e atacado até os dias de hoje; e não somente em sua teoria, como também em sua vida pessoal há partidários de ambos os lados.

Tendo isso em mente, Roudinesco nos remete às palavras de Jean-Bertrand Pontalis, que, num prefácio a uma das edições francesas do livro de Meyer Schapiro – o qual apontara o equívoco de Freud na psicanálise de Leonardo através das obras e dos Cadernos, onde confundira o milhafre com o abutre, e criticara a ousada conjectura interpretativa mesmo quando não havia bases seguras para isso –, escreveu: "Foi preciso, acima de tudo, que Meyer Schapiro, o grande historiador da arte, publicasse seu estudo intitulado 'Leonardo e Freud' para que a comunidade psicanalítica se mexesse" (Roudinesco, 1998, p. 144).

> Se, em seu trabalho publicado em 1956, Schapiro deu mostras de um imenso respeito por Freud e se absteve de qualquer polêmica, ainda assim ressaltou que o erro de Freud fora real e se devera a uma leitura superficial da lembrança registrada nos Cadernos. Schapiro sublinhou que a evocação desse tipo de lembrança era um procedimento retórico corriqueiro, na época de Leonardo, para descrever presságios, de modo que não se tratava de uma verdadeira lembrança (Roudinesco, 1998, p. 144).

Crítica às psicanálises da arte III: o testemunho de Thomas Mann

Thomas Mann critica o domínio sobre a arte

Outro exemplo de profunda ambivalência em relação à psicanálise, em especial a abordagem que faz Freud da arte, são as opiniões amplamente expressas por Thomas Mann, considerado um dos mais notáveis entre os escritores alemães do século XX. Julgo pertinente mencionar esse autor por ser ele escritor e quem, num momento histórico decisivo, expressou com bastante veemência suas opiniões sobre a relação da psicanálise com a arte. Sobre as críticas mordazes de Thomas Mann à psicanálise, Roudinesco cita Jean Finck: "Em um primeiro tempo, Thomas Mann desloca para a psicanálise, pelo menos parcialmente, suas suspeitas em relação à ação supostamente desmoralizadora e inimiga da vida que ele atribui à psicologia" (Roudinesco, 1998, p. 495). A historiadora comenta que os temas recorrentes na obra de Thomas Mann, a saber, doença, sexualidade e morte, indicam uma proximidade temática do escritor com os assuntos tipicamente abordados pela investigação psicanalítica. Ao ponderar sobre as críticas do escritor, "[...] seu ódio a toda espécie de psicologia, seu temor de vê-la apoderar-se da arte e da literatura", Roudinesco conclui que "se não permitem formular a tese de uma ignorância absoluta da descoberta freudiana, explicam, entretanto, sua distância em relação à psicanálise e a ironia com a qual a comentava" (Roudinesco, 1998, p. 495-496).

> [...] só em meados dos anos 1920, quando se esboçava sua virada política, Thomas Mann se confrontou francamente com a obra de Freud, cuja influência é evidente em José e seus irmãos, esse grande afresco iniciado em 1926. A partir de então, seu interesse, sua simpatia e até sua admiração pela psicanálise, e talvez mais ainda pela pessoa de Freud, se expressariam de maneira sonora, quase como um engajamento moral. Dois textos célebres ilustram esse reconhecimento: "Freud e o futuro", escrito em 1936, por ocasião do 80º aniversário do inventor da psicanálise, e "Freud e o pensamento moderno", publicado em 1929, ano do Prêmio Nobel, sem dúvida um dos textos mais admiráveis redigidos sobre Freud, como certas linhas de Stefan Zweig. "Freud e o pensamento mo-

> derno" é um texto de combate filosófico e político (Roudinesco, 1998, p. 496).

Assim, passa a considerar a psicanálise, e até mesmo seus trabalhos sobre a arte, algo muito distinto da psicologia geral, pois com o inconsciente freudiano se estabeleceria um antirracionalismo que "equivale a compreender a superioridade afetiva e dominante do instinto sobre o espírito; ele não equivale a uma prosternação admiradora diante dessa superioridade, a uma ironia do espírito" (Roudinesco, 1998, p. 495-496).

Voltaremos a discutir isso mais adiante, quando tivermos oportunidade de mais uma vez justificar este trabalho. Mas, antes de adentrarmos nos pormenores dos sucessos e limitações das investidas freudianas no campo estético, cabe-nos destacar os aspectos mais gerais dessa teoria.

ENSAIO 2

A sublimação e seus impasses

Sublimação e metapsicologia

Sob a alcunha de *metapsicologia* encontramos aquilo que é tido como o núcleo teórico da psicanálise freudiana, onde repousa a descrição da maior parte dos conceitos fundamentais – as descrições *metapsicológicas*, que abarcam os aspectos dinâmico, econômico e topográfico.[1] Tendo, portanto, a metapsicologia como pano de fundo, o presente ensaio objetiva expor as diversas formulações sobre um conceito que nos escritos freudianos carece de uma descrição metapsicológica, a *sublimação*. A ausência desse tipo especial de descrição é o principal motivo pelo qual alguns resistem a denominá-lo "conceito", preferindo por vezes utilizar o termo "noção". Todavia, ao menos por ora não nos apeguemos a essa querela que em nada nos auxiliaria no objetivo deste ensaio.

Visto que as formulações sobre o referido conceito foram alvo de várias modificações na obra de Freud, buscaremos relacionar a que corresponde cada uma delas e as respectivas relações que hão de se estabelecer com os demais conceitos importantes da

1. "Topológico" na tradução de Paulo César de Souza.

teoria, trazendo o merecido relevo ao conceito de sexualidade. Desde seus primeiros escritos, Freud a tem como algo cuja experiência vai além da questão da reprodução da espécie, e quando nos *Três ensaios* (1905) nega à sexualidade a outrora necessária primazia absoluta da genitalidade a partir da descoberta da sexualidade infantil e das fases de desenvolvimento da libido, destaca o papel da fantasia (*Phantasie*) na construção da sexualidade humana.[2]

Joel Birman julga que fora por intermédio justamente do conceito de sublimação que Freud pretendera circunscrever a problemática da cultura para o sujeito, e empreender essa tarefa de maneira consistente seria fundamental para a psicanálise, ciência nova que acabara de angariar alguns poucos não obstante influentes adeptos[3] em meados do ano de 1907. Mediado por esse conceito o psicanalista teria procurado "interpretar não só a constituição de diferentes registros da cultura, entre as quais a religião, a filosofia, a arte e a ciência, como também a criatividade psíquica".[4]

⁂

Atrelamento da sublimação ao recalque

Partindo dessa conjectura, quanto ao aspecto metapsicológico, se por um lado as exigências da civilidade em geral, e em especial as da modernidade, acarretariam severas restrições à mobilidade

2. Quanto à ambivalência intelectual de Freud na época em relação a se posicionar teoricamente entre a ancoragem biológica e a ancoragem psíquica da sexualidade nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, e sobretudo em *Meus pontos de vista sobre o papel desempenhado pela sexualidade na etiologia das neuroses*, ver o verbete *Fantasia* no *Dicionário de psicanálise* (Roudinesco, 1998, p. 223-226).

3. A partir do ano de 1907 a psicanálise, até então ciência solitária de um único homem, despertara algum interesse do público e angariara seus primeiros adeptos da Escola de Psiquiatria de Zurique (Freud, 1914, p. 36).

4. BIRMAN, *op. cit.*, p. 13.

da sexualidade, por outro incrementariam o processo de sublimação.[5] Ao seguirmos esse raciocínio, seríamos obrigados a aceitar que a sublimação se realizaria inexoravelmente em detrimento da sexualidade, e a dicotomia se estabeleceria segundo a oposição entre o sexual e a civilidade; quanto mais civil mais casto, e quanto mais sexual mais selvagem e incompatível com os ditames da vida civilizada.

> Na descrição do campo da sexualidade infantil, ela se esvaziaria em nome dos imperativos civilizatórios (Freud, [1908] 1975), mas tal esvaziamento fragilizaria também a genitalidade, já que esta seria tributária da mesma fonte, qual seja, a sexualidade perverso-polimorfa. Eis, em linhas gerais, o impasse produzido pelo recalque da pulsão sexual, cuja ação retiraria força da sexualidade dos indivíduos em decorrência das exigências sublimatórias da civilidade (Birman, 2008, p. 21).

Neste contexto em que se encontra a primeira formulação do conceito de sublimação, vislumbramos a emergência do processo sublimatório atrelada ao recalque. Segundo Birman, este fora um dos maiores impasses do pensamento freudiano nessa primeira fase do conceito de sublimação, pois antes de conseguir ultrapassar esse obstáculo teórico muitas contradições conceituais se formaram, sendo "o signo mais eloquente dessa dificuldade [...] a formulação de que o *discurso da ciência* poderia se dar sob a influência da precariedade sexual do sujeito, isto é, sob o signo da dessexualização" (Birman, 2008, p. 21-22), enquanto o *discurso estético* não, "uma vez que os artistas, para realizar o trabalho de criação, teriam como base o registro sexual" (Birman, 2008, p. 22). Na escrita freudiana, encontramos o problema em tais termos:

> A relação entre a quantidade de sublimação possível e a quantidade de atividade sexual necessária varia muito, naturalmente, de

5. BIRMAN, *op. cit*. p. 21.

> indivíduo para indivíduo, e mesmo de profissão para profissão. É difícil conceber um artista abstinente, mas certamente não é nenhuma raridade um jovem *savant* abstinente. Este último consegue por sua autodisciplina liberar energias para seus estudos, enquanto naquele provavelmente as experiências sexuais estimulam as realizações artísticas (Freud, 1908, p. 181).

Somente em 1910 este problema seria retomado à guisa de resolução.

O discurso estético no registro do sexual

Julgamos que, na esteira do papel da fantasia[6] no desenvolvimento e constituição da sexualidade humana, como já fora apontado nos *Três ensaios* (1905) – papel que tomamos como o elo conciliador com uma concepção vindoura da sublimação –, temos em *Escritores criativos e devaneio* (1908) a criação e a imaginação operando como componentes importantes da sublimação. Essa observação é de fato inteiramente compatível com o papel da fantasia no desenvolvimento da sexualidade e, como observa Castiel no já mencionado e citado artigo, "percebe-se que neste texto já há subjacente uma outra concepção do princípio do prazer por parte de Freud, onde não há a vinculação deste com o princípio de inércia"[7], visto que "prazer não é mais a descarga total da pulsão como anteriormente, formas alternativas de satisfação de um desejo, também, significam prazer"[8].

---

6. Este termo, fantasia, em alemão *Phantasie*, tem por precedentes o grego *phantasma,* transformado em *fantasma* no latim. Fora utilizado por Freud com muitas acepções, sendo a primeira delas a de uso ordinário que compreende basicamente algo imaginado ou fantasiado conscientemente. Veio a ser utilizada como conceito a partir de 1897 como correlato de realidade psíquica (conceito explicado em *A interpretação dos sonhos* e desenvolvido em 1911) – realidade que, diga-se de passagem, é a que mais interessa à psicanálise; é com isso que especialmente trabalha o analista no *setting*. Isto marca o abandono da teoria da sedução (ou teoria do trauma), tão cara a Freud na época e que ainda pesaria durante muitos anos em suas considerações.

Desde o ano de 1905, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, a fantasia fora descrita como elemento cambiável e componente da atividade psíquica inconsciente, pré-consciente e consciente, independentemente das configurações estruturais (neurose, psicose[9] ou perversão) nas quais e através das quais se edifica o sujeito. Desde Freud é estabelecida uma distinção entre as fantasias conscientes, os devaneios (ou sonhos diurnos), os romances que o sujeito conta a si mesmo (e nisto se incluem certas formas de criação literária) e as fantasias inconscientes, devaneios subliminares, prefiguração dos sintomas histéricos. Essa mesma concepção é mantida, por exemplo, no artigo metapsicológico de 1915 sobre o inconsciente.

É, todavia, em *Escritores criativos e devaneio* que surge a ocasião de uma reflexão que marca a admissão irrevogável das possibilidades de se obter prazer através da ação sublimatória; embora, curiosamente, neste texto Freud não cite diretamente o mecanismo de sublimação em momento algum. De todo modo, depreende-se das considerações e conjecturas deste texto que há, na sublimação, a capacidade de se obter prazer, enquanto satis-

---

7. O *princípio do prazer* nesta época postulava que há uma tendência geral do aparelho psíquico a descarregar totalmente as quantidades da libido, ideia ainda oriunda da época da escrita do *Projeto para uma psicologia científica* (1895) devido ao *princípio do prazer* estar subjugado ao *princípio de inércia*. Somente mais tarde, em 1920, com o *Além do princípio do prazer*, Freud adotaria sem restrição o *princípio de constância* como sendo aquele ao qual o *princípio do prazer* estaria subordinado, e que, diferentemente do *princípio de inércia*, exige do organismo que mantenha o nível quantitativo de excitação o mais baixo possível ou constante. A presença deste princípio no pensamento e na obra de Freud remete às ideias de Gustav Fechner.

8. CASTIEL, *op. cit.* p. 94. Entrementes, a rigor, não houve nesta época qualquer reformulação direta do princípio de prazer. O adendo de crucial importância teórica só viria a ocorrer com o afamado texto *Além do princípio do prazer* em 1920.

9. A partir das leituras propostas por Lacan à psicanálise diretamente freudiana – e a instauração da clínica do Real, que inclui a psicose em sua prática analítica – a terminologia é alterada quanto às produções fantasmáticas do psicótico, que ao invés de fantasiar, *erotomaniza*. *Cf.* Quinet, 2011.

fação pulsional (de uma forma indireta, se encararmos o sexual como o que concerne ao prazer direto das zonas tipicamente erógenas) através de uma construção simbólica. Quanto especificamente à construção simbólica, e nesse ponto de caráter inexoravelmente fictício, diz Freud:

> A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor (Freud, 1908, p. 136).

E quanto ao material de onde provêm as obras literárias, isto é, das fantasias que tomam a forma de devaneios, diz:

> Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de *brincar*, ela agora *fantasia*. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de *devaneios* (Freud, [1907] 1908, p. 116).

Por fim, conclui seu texto com palavras que dificilmente poderiam resumir melhor aquilo que pretendíamos ressaltar desse texto no presente momento. Infere que há um *prêmio de estímulo*, uma espécie de prazer preliminar[10], que "nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente

10. Trabalharemos esse fenômeno com mais afinco no ensaio seguinte, onde nos utilizamos com maior frequência do termo *pré-prazer*.

de fontes psíquicas mais profundas" (Freud, [1907] 1908, p. 142).

> Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse *prazer preliminar*, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha (Freud, [1907] 1908, p. 142-143).

No entanto, devemos ter em mente a distinção feita por Freud (à qual nos remeteu Birman ainda há pouco) de que o trabalho de criação dos artistas teria como base o registro do sexual, enquanto "o *discurso da ciência* poderia se dar sob a influência da precariedade sexual do sujeito, isto é, sob o signo da dessexualização".[11]

Para Garcia-Roza:

> Tal como qualquer outro menos favorecido, o artista transfere seu interesse, e também sua libido, para a fantasia, obtendo assim um alívio e consolo provisórios. O que caracteriza o verdadeiro artista, porém, é sua capacidade de elaborar suas fantasias de modo a perderem o que possuem de excessivamente pessoal e chocante para as demais pessoas, além de dar forma a um material que passa a representar sua fantasia e desta maneira suspender o recalcamento e obter um prazer que lhe seria negado não fosse sua capacidade artística. Da mesma forma que consegue isto para si próprio, possibilita aos outros extraírem o prazer e alívio de suas próprias fontes inconscientes, obtendo assim gratidão e admiração (Garcia-Roza, 1995, p. 134).

Em certa ocasião disse Fernando Pessoa em seu *Livro do Desassossego* que "A arte consiste em fazer os outros sentir o que

11. BIRMAN, *op. cit.*, p. 21.

nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação".

Doravante há sempre de se considerar o papel exercido pela fantasia quando o propósito for realizar uma análise em termos de sublimação. A consideração do processo fantasioso passa a ser algo fundamental para a análise integral de qualquer caso que tenha em vista a compreensão de um processo sublimatório, sendo, portanto, o estudo da fantasia essencial para o próprio desenvolvimento da concepção da sublimação. (Desenvolvimento que ocorreu, embora nunca tenha chegado ao esperado resultado de uma minuciosa descrição metapsicológica.)

⁂

Sublimação e o impasse do primeiro dualismo pulsional

Se, por um lado, o impasse quanto ao atrelamento da sublimação com o recalque parecia ter sido deixado para trás, outra dificuldade, especificamente conceitual, se apresentaria a partir do mesmo texto de 1910 sobre Leonardo: o de saber como o autoerotismo poderia se transformar diretamente em sublimação. Estamos de acordo com Birman quando este afirma que nesse ponto o maior obstáculo teórico teria sido apresentado pela teoria das pulsões em voga na época, o primeiro dualismo, que opunha às pulsões sexuais (*Sexualtriebe*) as pulsões do eu (*Ichtriebe*).[12] A solução desse problema, como veremos mais adiante, só se daria com o novo dualismo pulsional dos anos 1920, que permitiria a Freud tornar "coerente e consistente o que enunciara no ensaio sobre Leonardo da Vinci, isto é, que sublimar não corresponde necessariamente a dessexualizar" (Birman, 2008, p. 22).

Quanto ao primeiro dualismo: as pulsões autoeróticas, isto é, as pulsões sexuais parciais que emergem da excitação dos ór-

12. BIRMAN, *op. cit.*, p. 22.

gãos em estado perverso-polimorfo, quando agenciadas pelo mecanismo sublimatório, seriam transformadas diretamente em construtos objetais inéditos; logo, ou a sublimação não envolveria a instância do Eu (no caso de efetuar-se no campo estético) e, por conseguinte, não dependeria em nada do montante pulsional (pulsões de autoconservação) que se encontrariam nesta instância (sendo, portanto, a sublimação um processo que ocorreria em absoluta ausência do Eu, à sua revelia, inconscientemente), sem qualquer deliberação consciente, ou envolveria em um só movimento as pulsões sexuais (de objeto) e as pulsões do eu (de autoconservação). Esta última hipótese, a de que haveria uma mistura promíscua entre as duas ordens pulsionais, não é um total despropósito, mas ainda estaria em desacordo com os próprios postulados do dualismo pulsional em vigor – a primeira teoria das pulsões –, e estaria Freud já admitindo a erotização do Eu. O psicanalista ainda estava, todavia, longe de admitir essa verdade na psicanálise. Por outro lado, ao aceitar a primeira hipótese, apesar da dificuldade, poder-se-ia fornecer uma descrição dinâmica quanto às sublimações que desembocariam em construtos objetais no campo estético, embora, há de se frisar, não nos auxiliaria na explicação da força motriz que se sublimando desembocasse em produções e feitos científicos, que, segundo Freud, diferentemente do discurso estético, não estaria inscrito no registro do sexual. Fora o ponto, evidentemente problemático, de só podermos conceber a sublimação como um processo inteiramente inconsciente.

⁂

Narcisismo e sublimação

Em 1914, em *Sobre o narcisismo: uma introdução*[13], com as implicações decorrentes do surgimento do conceito de narcisismo, a ins-

tância do *eu* é também embebida em sexualidade, pois à libido serve de reservatório. Sendo os dois polos pulsionais outrora distintos igualmente de natureza sexual, estabelece-se um problema que põe em xeque a necessidade da teoria das pulsões vigente na época (o primeiro dualismo)[14]. Doravante, o *eu* não pode ser concebido somente como agente responsável pela autoconservação do sujeito, da espécie e detentor da racionalidade, pois constituído a partir de investimentos libidinais e tendo a seu serviço energia de mesma natureza, até mesmo a função de adaptação que lhe fora outorgada é questionada. Ao lado da regulação empreendida no eu pelo princípio de realidade, temos que considerá-lo simultaneamente regulado pelo princípio do prazer.

---

13. O termo narcisismo remete ao mito grego de Narciso, e representa o amor de um indivíduo por si mesmo. Com Alfred Binet (1887) o termo narcisismo descreveu um tipo de fetichismo que se caracteriza pela tomada da própria pessoa como objeto sexual. Em seguida Havelock Ellis (1898) o utiliza para designar um comportamento perverso. Com os sexólogos até o final do século XIX o termo etiquetava uma perversão sexual que consistia em amar romanticamente a si mesmo. Isidor Sadger (1908), por sua vez, "complementou" essa ideia ao inferir que se tratava de *uma modalidade de escolha de objeto nos homossexuais*. Radicalizou todavia ao encará-lo não como uma perversão, mas como *um estádio normal da evolução psicossexual do ser humano*. Foi deste uso que mais se aproximou Freud quando, em 1910, acrescentou uma nota aos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. O aspecto que mais nos interessa é justamente a consideração do narcisismo como sendo, desde Sadger, um estádio normal da evolução psicossexual – como admitira Freud em seu trabalho sobre Leonardo da Vinci (1910) e no trabalho sobre Schreber (1911). Porém, somente em 1914 com o ensaio *Sobre o narcisismo: uma introdução*, o termo veio a atingir o estatuto de conceito apoiando-se nos recentes estudos sobre as psicoses. Quanto a isso, Freud reconhece a contribuição de Karl Abraham, embora este não tenha se utilizado do termo narcisismo em seus escritos. Quando da elaboração propriamente freudiana do narcisismo, distinguem-se dois narcisismos, o primário e o secundário. O *narcisismo primário* marcaria a transição do estado de pulsões sexuais parciais para a unificação. Depreendia-se daí que *o narcisismo infantil ou primário é contemporâneo da constituição do eu*.

14. Este impasse só se solucionaria em 1920 com a instauração da segunda teoria das pulsões, a dualidade pulsão de vida/pulsão de morte que vem substituir a das pulsões sexuais (ou de objeto) e as pulsões do *eu* (ou de autoconservação).

> A sublimação será bem-sucedida apenas se houver a intervenção do eu narcísico, isto é, se obtiver sucesso em retirar a libido do objeto sexual e fazê-la retornar sobre si mesmo. Este é o primeiro momento do processo de sublimação. O segundo momento consiste em dirigir essa libido retirada do objeto sexual para um outro não sexual. É o que acontece, por exemplo, na atividade artística onde, através da satisfação narcísica obtida pelo artista, há um favorecimento da atividade criadora dando lugar a uma satisfação sublimada (Garcia-Roza, 1995, p. 143).

Estou de acordo com Garcia-Roza quando este considera, a partir desse trabalho de Freud, que entre a satisfação erótica infantil e a satisfação sublimada há a mediação necessária do narcisismo. "O eu narcísico constitui-se como objeto intermediário através do qual dá-se o deslocamento do objeto sexual para o objeto não sexual" (Garcia-Roza, 1995, p. 143). Faz-se necessário, contudo, que nesse deslocamento o novo objeto seja valorizado socialmente.

Ainda nesse texto Freud fala da transição do *narcisismo primário* para o *secundário*, onde temos a *idealização* como um dos destinos possíveis do investimento pulsional. Neste ponto o autor faz uma importante distinção entre *sublimação* e *idealização*, frisando que enquanto a primeira seria um processo adido ao registro da pulsão, a segunda é "um processo que diz respeito ao *objeto*; por ela, esse objeto, sem qualquer alteração em sua natureza, é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo" (Freud, 1914, p. 101). Seja na esfera da libido do eu (visto que o eu é uma instância psíquica que mantém e mobiliza os investimentos) ou na da libido objetal, a idealização não equivale, em qualquer sentido, à sublimação. Birman diz que a sublimação se inscreveria no registro do narcisismo secundário, e não do primário, de modo que promove uma abertura para o investimento que desemboca na ordem da alteridade.

> De acordo com esses termos, a inscrição do psiquismo no campo da cultura não implicaria a idealização, isto é, uma experiência si-

tuada no *eu ideal*[15] e não no *ideal do eu*[16], para nos valermos dos conceitos enunciados por Freud nesse ensaio.

A partir da postulação e elucidação do que seria o narcisismo, têm-se as seguintes conclusões: a) a sexualidade não é somente um perigo, pois auxilia, em grande medida, na conservação do sujeito; b) o eu é regulado tanto pelo princípio de realidade quanto pelo princípio do prazer; c) a sublimação residiria na possibilidade de investir em objetos diferentes de si mesmo (deslocando-se do narcisismo primário para o secundário) – alteridade –, o que teria por consequência a formação da cultura; d) o dualismo pulsional (teoria das pulsões) sustentado até então parece não mais viável, pois sendo os dois referidos polos pulsionais penetrados pela libido, a totalidade das pulsões seria, no final das contas, monista.

"A sublimação é um processo que concerne à libido de objeto e consiste em que a pulsão se lança a outra meta, distante da satisfação sexual; a tônica recai então no desvio com relação ao sexual" (Freud, 1914, p. 91). Acontece que paralelamente a esse

15. Há uma polêmica entre os teóricos em psicanálise sobre o Eu ideal (Ideal-Ich) e o Ideal do eu (Ich-Ideal) serem ou não instâncias narcísicas distintas. A diferenciação proposta por Jacques Lacan entre essas instâncias se dá em que o Ideal do eu se encontra no registro do simbólico, enquanto o Eu ideal no do imaginário.

16. Em linhas gerais, por *Ideal do eu* (*Ich-Ideal*) devemos entender "[...] o modelo de referência do eu, simultaneamente substituto do narcisismo perdido da infância e produto da identificação com as figuras parentais e seus substitutos sociais. A posição do Ideal do eu como algo 'externo' equivale a uma posição no registro do imaginário, não necessariamente ao descolado do sujeito, embora sim descolado do Eu. A noção de ideal do eu é um marco essencial na evolução do pensamento freudiano, desde as reformulações iniciais da primeira tópica até a definição do supereu. No Brasil também se usa 'ideal do ego'" (Roudinesco, 1998, p. 362). Várias modificações foram feitas a esse conceito, até sua total equivalência a outro conceito, Supereu, que lhe sobrepujou. Para isso, remeto o leitor aos textos: *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (1917), *Psicologia de grupo e a análise do ego* (1921), *O ego e o id* (1923) e *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise* (1933).

tratamento dado por Freud à sublimação nos textos anteriores a 1920, a sexualidade ainda mantinha, em muitos de seus usos, uma proximidade com as questões concernentes à genitalidade e ao sexo, e assim a satisfação sexual ainda dizia respeito ao prazer do corpo, este enquanto materialidade corporal e que atinge seu ápice na estimulação do órgão genital.[17]

Não parece ser exatamente esta a compreensão de Garcia-Roza, quando diz que:

> [...] a afirmação de Freud de que na sublimação há que se manter um mínimo de atendimento às exigências corporais significa que a sublimação está a serviço do sexual ao invés de se dar às expensas do sexual. Claro está que se trata de um deslocamento de alvo e de objeto, que o sexual não é satisfeito diretamente em suas exigências primárias, que a corporeidade vai ser comovida por caminhos e por objetos que são identificados diretamente como caminhos e objetos sexuais, mas em última instância é o sexual que é o móvel do processo. Comover a corporeidade corresponde portanto a comover sexualmente a corporeidade, atender, e isto é que é surpreendente em Freud, diretamente e não indiretamente, como ocorre no retorno do recalcado ou na formação de sintomas, à exigência de satisfação (Garcia-Roza, 1995, p. 136-137).

Estou inteiramente de acordo com a descrição feita por Garcia-Roza quanto à relação que a sublimação mantém com as excitações e fruições pulsionais, inclusive com suas considerações sobre a corporeidade. Só não concordo que isto estivesse claro para Freud já nesse momento de suas construções teóricas. Todavia, apenas para reafirmar a precisão conceitual de Garcia-Roza sobre o tema, cito-o:

17. Nos *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) já encontramos significativos avanços no que concerne ao entendimento sobre a sexualidade, mas não podemos perder de vista o fato de o texto desse trabalho ter sido constantemente alterado em pontos importantes ao longo das edições posteriores. Embora os pontos fundamentais sobre a sexualidade já se encontrem nesse trabalho, muito não foi levado em conta na consideração sobre a sublimação.

> [...] apesar da sublimação consistir basicamente em substituir um alvo sexual por outro não sexual – o que implica também uma substituição de objeto –, ela se faz graças à pulsão sexual e à energia sexual. Seja qual for a atividade sublimada, sua origem é sempre sexual. O que de fato ocorre é um desvio da energia sexual (libido) para uma finalidade não sexual, isto é, o sexual serve-se do não-sexual para a obtenção da satisfação. O fundamental é que, em todo o processo, a pulsão mantém a qualidade do sexual, ou, se preferirmos, a energia do processo de sublimação permanece a libido (Garcia-Roza, 1995, p. 137).

Sublimação como destino possível da pulsão

No ano seguinte, com *Pulsões e destino de pulsão* (1915), Freud dá início à publicação de seu projeto de teorização da metapsicologia, e nesta oportunidade, coloca a sublimação como um destino mais evoluído e posterior ao recalcamento, pois a tem desde o artigo sobre o narcisismo como a realização pulsional oriunda de um trabalho psíquico só possível depois da formação do *ideal do eu* – instância que consiste em modelo de referência do eu após a transição do narcisismo primário para o secundário.

Nesse artigo que abre a série estritamente metapsicológica, Freud destaca os seguintes destinos possíveis da pulsão: a) *reversão a seu oposto* (quanto à transposição da atividade à passividade[18] e a reversão do conteúdo, especificamente, do amor ao ódio); b) *retorno em direção ao próprio eu do indivíduo* (isto é, essencialmente, mudança de objeto, do objeto externo para o eu enquanto objeto; e nisto se relaciona conviventemente com o *primeiro processo* [transposição da atividade à passividade] do *primeiro destino pulsional* [*a*)] destacado por Freud[19]); c) *recalque*

18. Quanto a esse primeiro processo da reversão a seu oposto (como destino pulsional) Freud destaca os pares de opostos sadismo/masoquismo e escopofilia [voyeurismo]/exibicionismo.

(mecanismo já minuciosamente trabalhado e ao qual Freud dedica um dos artigos metapsicológicos); d) *sublimação*.

Vimos, todavia, que desde o texto sobre Leonardo da Vinci (1910) Freud já apresentara semelhante solução, quando tentara desarticular o mecanismo de sublimação do mecanismo de recalque alegando que o primeiro se utilizaria das pulsões parciais enquanto autoeróticas e que o segundo agiria sobre o representante ideativo da pulsão, como uma ação empreendida pelo *Eu* para expelir determinado conteúdo da consciência.

À guisa de recapitulação das conclusões que alcançamos até então, transcrevo as palavras de Garcia-Roza: 1) A sublimação é um dos destinos da pulsão; 2) "É em relação a *Trieb* [pulsão] que a sublimação deve ser pensada, mais especificamente em relação aos modos possíveis de satisfação da pulsão" e 3) "Trata-se [...] da pulsão de 'alvo inibido', isto é, de processos nos quais há um avanço no sentido de uma satisfação mas ao mesmo tempo uma inibição ou um desvio desse alvo" (Garcia-Roza, 1995, p. 133). Seja uma inibição ou um desvio do alvo, permanece a ideia de que há uma satisfação, embora parcial[20], graças à plasticidade das pulsões.

Assim, conceber a sublimação como processo defensivo contra as pulsões é algo justificado pelas ideias desenvolvidas até então. Mas, "se por um lado os destinos da pulsão são modali-

19. Mais uma vez o exemplo dos pares de opostos: "[...] o masoquismo é, na realidade, o sadismo que retorna em direção ao próprio ego do indivíduo, e [...] o exibicionismo abrange o olhar para o seu próprio corpo. A observação analítica, realmente, não nos deixa duvidar de que o masoquista partilha da fruição do assalto a que é submetido e de que o exibicionista partilha da fruição de [a visão de] sua exibição. A essência do processo é, assim, a mudança do *objeto*, ao passo que a finalidade permanece inalterada" (Freud, 1915, p. 132).

20. Nesta ocasião cabe ainda lançarmos a questão: existe possibilidade de qualquer satisfação que não seja parcial? Tudo nos leva a crer que não. Satisfazer-se plenamente equivale a *consumir-se* em prazer e redundaria em aniquilamento, em morte. Mais à frente abordarei a questão do limite para o prazer.

dades de defesa, por outro lado são formas de satisfação" (Garcia-Roza, 1995, p. 138).

⁂

Segundo dualismo pulsional

É em *Além do princípio do prazer* (1920) que a teoria das pulsões chega a um novo patamar: anuncia-se o segundo dualismo pulsional que se sobrepõe ao então problemático primeiro dualismo, e a um só tempo o desvencilha do impasse e o infirma, lançando-o para segundo plano. No primeiro dualismo pulsional se estabelecia primeiramente a dicotomia entre pulsões sexuais (pulsões objetais) e pulsões do Eu (ou pulsões de autoconservação), quando então sofrera profundas alterações em 1914 e se assemelharia, em última análise, a um monismo pulsional. A nova teoria dualista das pulsões, por sua vez, se baseia basicamente na oposição entre pulsões de vida (*Lebenstriebe*) e pulsão de morte (*Todestrieb*). A categoria de pulsões de vida comporta a antiga teoria pulsional (em sua versão reformada a partir de 1914) e atende pelo nome de Eros.

Entrementes, por Eros entendemos a classe pulsional das pulsões de vida, que abarca o sexual – onde estão também inclusas as pulsões do Eu, as narcísicas –, por conseguinte, compreende toda energia libidinal e psíquica que tende à conjuntividade[21] ou que, no psiquismo, está ligada a representações ideativas (significantes) e deste modo funcionando sob o domínio do princípio do prazer; Eros é a força que constitui o psiquismo, denomina a tendência geral à conjuntividade, e possibilita a formação do sujeito que vem a se organizar eroticamente em duas vias de existência: sexual (em vários níveis) e sublimatória. É de crucial im-

21. Termo cunhado por Luiz Alfredo Garcia-Roza em *O mal radical em Freud*, também utilizado ao longo de seus três volumes da *Introdução à metapsicologia*.

portância que doravante tenhamos em mente que a meta de Eros é sempre, e reiteradamente, a produção de unidades cada vez maiores; ligá-las, e assim mantê-las e conservá-las, é a sua característica essencial. "Dessa maneira, a libido de nossos instintos sexuais coincidiria com o Eros dos poetas e dos filósofos, o qual mantém unidas todas as coisas vivas" (Freud, 1920, p. 61). A pulsão de vida tem de operar em direção à união daquilo que fora desarticulado. A sublimação, por meio das propriedades de Eros, promove a ligação psíquica, e através de um construto simbólico, abre caminhos para a alteridade e maiores possibilidades de fruição.

Em lado diametralmente oposto a Eros temos a *pulsão de morte* (denominação concernente à sua finalidade, mas também conhecida por *pulsão de destruição*, denominação mais concernente à ação, e por *Tânatos*, denominação emblemática e menos técnica), cujo objetivo é desmanchar as ligações, conexões, e destruir os objetos – desarticular a pulsão da representação ideativa –, sendo a meta dessa pulsão de destruição conduzir a vida ao estado inanimado, inorgânico[22]. Visa, portanto, a segregação de tudo o que é vivo. É, para o psiquismo, o potencial de desintrincação e desligamento, e é tanto anterior quanto se projeta para além do princípio do prazer. Logo, neste contexto da nova teoria pulsional a sexualidade é, em linhas gerais, o que se opõe à morte.

Num texto escrito dois anos depois (e publicado no seguinte), *Dois verbetes de enciclopédia*, seção (*B*) *A teoria da libido*, diz Freud:

> Os instintos eróticos e os instintos de morte estariam presentes nos seres vivos em misturas ou fusões regulares, mas 'desfusões'

22. O ser vivo surgira como um acidente ao estado primeiro das coisas, o inanimado, sendo oriundo dele. A pulsão de morte, atávica, coincide então com a fórmula de que uma pulsão empreende um esforço para voltar a um estado anterior.

> também estariam sujeitas a ocorrer. A vida consistiria nas manifestações do conflito ou na interação entre as duas classes de instintos; a morte significaria para o indivíduo a vitória dos instintos destrutivos, mas a reprodução representaria para ele a vitória de Eros (Freud, 1923, p. 274).

É, de todo modo, uma atitude prudente termos sempre em mente que na maior parte das situações da vida, encontramos, quase sempre, a coexistência mútua, embora em porções e combinações variáveis, de pulsões de vida e pulsão de morte, como se na vida, efetivamente, não fosse possível qualquer pureza substancial.

> A novidade delineada pela nova oposição pulsional, entre pulsões de vida e pulsão de morte, é que tanto a erotização quanto a sublimação se inscreveriam no registro da primeira, contrapondo-se ao registro da segunda. Erotizar e sublimar visariam dominar e intrincar a pulsão de morte nas pulsões de vida, ou seja, tornar a vida possível para o sujeito pela superação do trabalho silencioso da pulsão de morte. Com efeito, enquanto a pulsão de morte tem como meta anular as excitações no psiquismo em busca de uma inércia da natureza inorgânica, as pulsões de vida visam à manutenção da excitação pela ligação aos objetos da força da pulsão (Birman, 2008, p. 23).

Desde 1908, com o ensaio sobre a *Moral sexual 'civilizada'*, o processo de sublimação implicava a manutenção de um mesmo objeto de investimento, conquanto a meta sofresse alteração. A partir dos postulados de 1920, além de aduzir que do processo sublimatório não decorria a dessexualização da pulsão (assim desde 1914), Freud pôde logo mais assegurar fazer parte desse processo a constituição de um *novo objeto* para onde se destina o investimento pulsional.

Mais uma vez, no verbete *A teoria da libido*, encontramos uma passagem que resume muito bem o desfecho da teoria das pulsões: "[...] torna-se provável que devamos reconhecer a existência de duas classes de instintos, correspondentes aos processos

contrários de construção e dissolução no organismo" (Freud, [1922] 1923, p. 274).

Últimas formulações freudianas

O fato de, até este ponto, termos nos fiado aos pormenores cronológicos deveu-se às constantes reformulações efetuadas por Freud ao longo de sua longa vida teórica, assim como ao fato de essas reformulações terem incorrido constantemente em impasses conceituais. A partir da instauração do segundo dualismo pulsional o processo sublimatório ainda angariou, todavia, alguns adendos, mas não reformulações significativas.

Mas não nos adiantemos, deixemos primeiramente clara a distinção dos diferentes momentos da história da sublimação em psicanálise. A sublimação num primeiro momento do pensamento freudiano diria respeito exclusivamente ao aparelho de representações enquanto livre de vinculação com o sexual (excetuando o que concernia ao discurso estético), fato que num segundo momento seria inconcebível dada a equivalência entre pulsão sexual e pulsão de vida. Assim, no primeiro momento as atividades representativas do processo sublimatório utilizariam a energia de trabalho de uma forma paradoxal já em sua enunciação: "pulsão sexual dessexualizada". Ênfase alguma parecia ser dada ao prazer. E se, ainda assim, este sucedia à sublimação, não lhe ocorria ser mais que uma vicissitude secundária do percurso empreendido pela pulsão. Desprovida do ímpeto sexual – que lhe é natural ou mesmo originário – a pulsão não poderia render ao homem, nesse contexto, mais que um alívio da tensão. É como se a sublimação não viesse a desempenhar um significativo papel na obtenção do prazer, mas sim, antes, no sentido de evitar o desprazer ou dor – ocasionados pela tensão excessiva no nível de economia psíquica. No texto de 1908 – *Escritores criativos e devaneio* –, considerando-se o papel da fantasia e, por conseguinte, do devaneio no processo de criação literária, temos a in-

dicação de que na sublimação, a moção pulsional que inquieta o sujeito, o desejo que através do agenciamento das fantasias vem a ganhar corpo, e o prazer vislumbrado e quiçá obtido são etapas necessárias que já não poderiam ser negadas à sublimação. Desde 1905, nos *Três ensaios*, Freud já fizera uma ressalva quanto à relação do recalque na sublimação, sugerindo a exceção que deve ser feita na consideração da criação artística, pois o fazer artístico se encontrava no registro do sexual, como nos apontara Birman. Contudo, o alcance da fruição pulsional através do processo sublimatório requer um trabalho psíquico que envolve a excitação do aparelho representacional, mobilizando um processo fantasioso que neste ensejo vem a configurar uma trama desejante. A construção simbólica que decorre de todo esse processo é, portanto, condição *sine qua non* para a obtenção do prazer. Não há desistência do desejo, muito menos rejeição à moção pulsional, mas sim uma mudança de contexto/objetos através dos quais se alcança a fruição.

Contudo, a questão do atrelamento da sublimação com o recalque é abandonada em 1910 com o trabalho sobre *Leonardo da Vinci* quando Freud tenta sustentar que na sublimação há uma passagem direta do autoerotismo à criação. A questão é retomada em 1913 em *Totem e tabu*, em que surge a ocasião de separar as produções oriundas de formações de ordem sublimatória das formações de ordem sintomática.

Em 1914 surge outro dilema, tão fundamental quanto o anterior no que concerne à teorização sobre a sublimação (e de consequências teóricas até mais amplas no que concerne à metapsicologia), a crise do primeiro dualismo pulsional. O dilema consiste basicamente no aspecto monista, em última análise, que se depreende dos desenvolvimentos teóricos acerca do narcisismo. O Eu, na condição de reservatório da libido, é também sexualizado, assim como seus investimentos. A sublimação, caso não ocorresse na condição de absoluta revelia do Eu, traria indissolu-

velmente a marca do sexual. Contudo, ainda na esteira do problemático primeiro dualismo, Freud aponta no ano seguinte, com o primeiro artigo metapsicológico, *Pulsões e destino de pulsão*, a sublimação como um dos destinos possíveis da pulsão sexual, destino que se utilizaria de um processo especial através do qual se efetuaria até mesmo uma suspensão do recalque.

É, todavia, somente no ano de 1920 que Freud nos presenteia com a ousada proposta da existência de uma pulsão de morte, que comporia, ao lado das pulsões sexuais, agora também denominadas pulsões de vida, o segundo dualismo pulsional. Esse segundo dualismo não descarta o primeiro, mas o sobrepõe e o coloca para segundo plano, ao menos no que concerne à discriminação metapsicológica. Então, na consideração sobre a sublimação, devemos doravante nos ater aos traços que nela se evidenciam tanto de pulsão de morte quanto de pulsões de vida, e destas últimas aquelas que mantêm relações mais próximas dos investimentos objetais (pulsões objetais) ou de traços narcísicos – em graus diferentes quanto ao estreitamento ou distanciamento com o erotismo.

Quanto aos adendos que se recolhem nos trabalhos que se seguem, Castiel nos remete primeiramente à leitura de *A negativa*, texto publicado em 1925, onde, segundo a autora, Freud esclareceria o que orienta o sujeito quanto à relação com a realidade, frisando que não é a objetividade desta, mas sim "a busca de um objeto que esteja simbolicamente conectado ao objeto original e a partir daí obter satisfação". Esta relação implica, ainda assim, que nem sempre o objeto almejado – aquele capaz de satisfazer o desejo do sujeito – estará a seu alcance. "Assim se tornam necessários contornos em relação ao objeto original, no sentido da busca de outros objetos simbolicamente relacionados a ele. Essa seria a vinculação da sublimação com o prazer e a realidade" (Castiel, 2006, p. 96). No entanto, julgamos que esta conclusão já estaria ao nosso alcance desde que tivéssemos em mente,

por um lado, o papel da *fantasia* para o processo de sublimação, tal como nos foi apresentado por Freud em *Escritores criativos e devaneio* (1908) e, por outro lado, o papel do *ideal do eu* e a transição do narcisismo primário para o secundário conforme enunciado em *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914).

Já em *O mal-estar na civilização* (1930), nenhuma inovação conceitual é apresentada, mas vale a pena ressaltar que, em direta oposição ao texto de 1908 – *A moral sexual 'civilizada'* – que aborda semelhante temática, a saber, a dinâmica da economia psíquica no plano da cultura, Freud enfatiza que na sublimação das pulsões reside um dos maiores trunfos para o desenvolvimento cultural; visto que possibilita ao sujeito a mudança de um nível de funcionamento psíquico a outro, ensejando assim a execução de atividades psíquicas tidas pela sociedade como mais elevadas: artísticas, científicas ou ideológicas.

Contudo, Castiel considera que é "a partir da postulação de Eros que Freud pode afirmar em *Angústia e vida pulsional*, uma das conferências de 1932, que na sublimação se modificam a meta e o objeto da pulsão" (Castiel, 2006, p. 95). "[...] a sublimação é o destino da pulsão sexual que se realiza no campo da cultura e da alteridade, não deixando por isso de ser sexualidade" (Castiel, 2006, p. 95). Na mesma trilha de leitura, temos as *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise* de 1933: "Enfim, ao criar novos objetos para a pulsão, a sublimação se inscreve efetivamente na experiência da cultura".[23] Todavia, Birman faz uma observação que nos interessará sobretudo quando, mais adiante, seguirmos com a análise da experiência estética.

Os construtos que decorrem do processo sublimatório, sejam eles relacionados ao campo político-ideológico, científico, filosófico ou estético, sempre envolverão Eros – pulsões de vida – e sublimar implica que sejam metabolizados no caldo fantasmático

23. BIRMAN, *op. cit.* p. 23-24.

de cada sujeito, trazendo consigo, portanto, sempre a marca da singularidade de seu desejo. O modelo fantasmático (o demiurgo das fantasias) – sempre singular – que estiver por trás da operação sublimatória será o fator determinante, o divisor de águas, entre o processo sublimatório e o mecanismo idealizatório, assim como de qualquer coadunação, mescla ou fusão desses processos em determinada ocasião.

> Por intermédio da repetição, como no jogo infantil com o carretel (Freud, [1920] 1981), a pulsão de vida busca ligar a pulsão de morte ao registro dos objetos, a fim de impedir que esta mantenha seu potencial de desintrincação e desligamento. É a ligação psíquica que assim se promove pela sublimação. Nesse contexto, a figura do infante simboliza a perda e a separação da figura materna no processo do desmame, já que, pela criação de um novo objeto, inventa ativamente um jogo que lhe permite sair da passividade presente na experiência do abandono. Em outras palavras, do abandono à separação efetiva, o infante transforma de maneira criativa a perda materna num jogo ou brincadeira, em que passa a dar as cartas e fazer suas apostas (Birman, 2008, p. 24).

Certa vez Freud notou, intrigado, a ação de uma criança que toda vez em que sua mãe saía de casa jogava o carretel por sobre a cama e o via sumir de seu campo de visão ao passar da borda. Ao jogá-lo, emitia um som característico "o-o-o-ó", que os familiares interpretavam como 'fort' – palavra alemã que significa "ir embora". Acontece que após observar a criança repetir a mesma ação por dias seguidos, Freud teve a oportunidade de vê-la concluir a cena: puxava o carretel de volta pelo barbante fazendo-o aparecer, enquanto soava 'da' – palavra alemã que significa 'ali'. Assim, o abandono, a experiência de desamparo (fundamentada no estado primevo, ontológico e constitutivo do *desamparo psíquico*) que indica a ausência da função materna para o infante pode vir desse modo a ser representada através da pulsão de vida que liga a pulsão de morte ao registro dos objetos, "a fim de impedir que esta mantenha seu potencial de desintrincação e desliga-

mento". Na sublimação, "é a ligação psíquica que assim se promove", e que permite ao aparelho mental tornar esses conteúdos subordinados ao princípio do prazer (Birman, 2008, p. 24).

Acontece que subjaz, quanto às considerações sobre o princípio de prazer, uma distinção, de valor crucial, entre o princípio de inércia e o princípio de constância. Na teorização sobre estes princípios a eles se relacionam, respectivamente, a pulsão de morte e as pulsões de vida, visto que o primeiro – o princípio de inércia – tem por finalidade a redução da energia até sua absoluta extinção, o estado zero (neste sentido age a pulsão de morte), enquanto o segundo – o princípio de constância – visa manter a energia o mais baixo possível, não obstante, mantendo a quota energética necessária à manutenção dos representantes que assim permanecem constituindo o aparelho psíquico. Este é necessário à manutenção do organismo que, desprovido de qualquer orientação, permaneceria ou retornaria ao estado de caos orgânico, entregue à deriva mortal das pulsões e condenado à dissolução. As pulsões de vida se ligam necessariamente aos objetos, e retêm certa quantidade de energia para a ação (motilidade corporal ou ato psíquico) através da qual, em sua relação com o objeto, pode obter o rebaixamento do nível libidinal (que implica determinada intensidade de tensão psíquica), escoando (descarregando) o que lhe parece excessivo. Parece-nos que há, nesse jogo, uma perda e um ganho que corresponderia (no extremo das possibilidades teóricas), por um lado, a menos pulsão ou menor intensidade e maior dominação psíquica ("satisfação") através dos representantes.

Neste contexto de apreensão do pulsional através de representantes ideativos (significantes), onde reconhecemos uma atividade psíquica relacionada à sublimação, vale notar as ideias que Joel Birman desenvolveu noutro trabalho – *Mal-estar na atualidade: A psicanálise e as novas formas de subjetivação*[24] – ao qual nos

remete Sissi Vigil Castiel. Lá são feitas algumas considerações acerca da noção de desamparo psíquico em sua relação com a atividade sublimatória:

> Nessa linha de entendimento Birman (1999) toma o conceito de desamparo formulado por Freud no *Mal Estar na Civilização*. O autor afirma que o sujeito é marcado pelo desamparo, em função disso existe um limite no que diz respeito ao que se pode esperar do outro. Por outro lado, há um limite nas próprias possibilidades de representação da força pulsional do sujeito. Dessa maneira, o sujeito pode constituir caminhos para que as forças pulsionais encontrem percursos de satisfação no universo psíquico e no campo da alteridade. Isso indicaria a sublimação das pulsões. Entende-se que a partir do desamparo do sujeito, sublimar as pulsões seria buscar novas possibilidades de simbolização para constituir-se como singularidade. [...] O autor afirma que a psicanálise é uma estilística da existência, pretendendo abrir possibilidades de destino ao sujeito. Nessa estilística da existência, sua pretensão seria de regular o sujeito nos registros éticos e estéticos sob a forma de abertura de possibilidades (Castiel, 2006, p. 96).

24. Birman, J. *Mal-estar na atualidade: A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

ENSAIO 3

A elevação do nível psíquico

A experiência estética: a contemplação

Por vezes à noite há um rosto
Que nos olha do fundo de um espelho
E a arte deve ser como esse espelho
Que nos mostra o nosso próprio rosto

JORGE LUIS BORGES

O que nós procuramos, ao nível mais profundo, é assemelhar interiormente, mais do que possuir fisicamente, os objetos e lugares que nos tocam através de sua beleza.

ALAIN DE BOTTON

O apreço exterior pela arte é a sobrecasaca da inteligência. Quem se quererá apresentar diante dos seus amigos com uma inteligência nua?

EÇA DE QUEIRÓS

Psicanálise em extensão: primeira análise da tragédia

O ensaio de Freud, postumamente publicado, de título *Personagens psicopáticos no palco* parece ser um texto assaz conhecido en-

tre os estudiosos da psicanálise, e não deve passar despercebido principalmente àqueles que se interessam pelas contribuições freudianas à reflexão sobre a experiência estética. A data de sua redação não é precisa – provavelmente 1905 ou 1906, segundo James Strachey[1] –, mas certamente corresponde a um período inicial do desenvolvimento da teoria psicanalítica e deve ser compreendida em íntima conexão com os postulados conceituais vigentes na época. Entretanto, tendo em vista que a imersão nos aspectos teóricos evocará necessariamente várias postulações a respeito dos processos psíquicos em geral, estes devem, para melhor proveito da investigação, ser também relacionados com desenvolvimentos teóricos conceituais posteriores – como é o caso do conceito de sublimação conforme vimos seu desenvolvimento histórico no ensaio anterior.

A descrição da experiência estética que encontramos nesse ensaio parte da perspectiva do sujeito enquanto espectador, tomando como modelo da análise principalmente o espectador da tragédia grega, embora possamos transpor sem maiores dificuldades a mesma descrição, em seus aspectos fundamentais, a outros contextos.

O fato de não me apoiar em outras referências para comentar esse texto no presente ensaio deve-se ao objetivo de me manter de certa forma livre de certas influências que bem poderiam determinar e condicionar minha leitura. Na tentativa de me manter à parte de tudo que já fora dito depois de Freud (ao menos quanto a esse tema), negligenciei deliberadamente conhecer as demais produções de comentadores sobre esse trabalho, mantendo-me nessa empreitada apenas com o impacto em mim causado pelas ideias ali desenvolvidas pelo autor original. Portanto, assumo completamente a responsabilidade pela interpretação

1. Editor inglês da conhecida edição *Standard* das obras psicológicas completas de Freud.

desse texto de Freud e pelas ideias que desenvolverei a partir disso.

Abre-se o ensaio *Personagens psicopáticos no palco* com uma consideração clássica acerca do drama, que remete, como mencionado pelo autor, aos tempos de Aristóteles – "[a finalidade do drama] consiste em despertar 'terror e comiseração', em produzir uma 'purgação dos afetos'", que traduzindo em termos analíticos "se trata de abrir fontes de prazer ou gozo em nossa vida afetiva" (Freud, [1905] 1942, p. 292). Seguindo essa perspectiva da leitura que Freud faz da tragédia grega, em certa conformidade com o discurso aristotélico sobre a tragédia, concluir-se-ia que a finalidade da tragédia grega desembocaria também numa função social de propiciar o "desabafo dos afetos do espectador", apaziguar o ânimo dos cidadãos que a assistem. Esta é, digamos, a perspectiva freudiana mais disseminada.

Exponhamos então, mais detidamente, algumas especulações gerais sobre os processos psicológicos em curso em tal experiência: alguns agenciamentos em nível psicodinâmico se efetuam para facilitar essas aberturas de fontes de prazer ou gozo, e o elemento psíquico fundamental para esse processo de facilitação nos parece ser a *fantasia* – que engendra ficcionalmente as vias de facilitação. Assim, quaisquer que sejam as fontes de prazer ou gozo abertas em nossa vida afetiva, sejam na esfera da vida cotidiana ou na da experiência estética, há, para isso, sempre um papel fundamental ocupado pela *fantasia* do sujeito. O elemento fantasioso, ou simplesmente fantasia, é o produto, arranjo ficcional, de um processo que envolve alguns mecanismos psíquicos bastante conhecidos como, por exemplo, o *mecanismo de identificação*. Tendo em vista a clareza, antes de discorrermos mais sobre o processo fantasioso (ou fantasmático), ou mesmo sobre seu produto, a fantasia, falemos então sobre o mecanismo psíquico de identificação e do seu papel na experiência estética analisada por Freud nesse ensaio – a tragédia.

Mecanismo psíquico de identificação

Segundo as considerações de Freud nesse ensaio, assim como em outros trabalhos da época, somos levados a concluir que o espectador se identifica com um ou mais personagens (conforme a natureza de seus anseios melhor se adeque a um ou mais dos personagens encenados, ou mesmo a uma ou mais atitudes – seja psicológica ou factual – de tal ou qual personagem), se coloca subjetivamente, "fingidamente", em seu lugar, encarna seu papel, sua ação. A esse processo chamamos de *identificação*, e ao aparato psicológico que o possibilita de *mecanismo de identificação*. Consideramo-lo um componente essencial do processo fantasioso, este que tem por meta produzir uma espécie de "fábula dos desejos" de determinado sujeito que agirá, por sua vez, como meio facilitador para o escoamento das pulsões. Sobre o estado de coisas que torna o sujeito suscetível a tais aconteceres psíquicos, tanto quanto carecedor deles, cito Freud:

> O espectador vivencia muito pouco, sentindo-se como um 'pobre coitado com quem não acontece nada'; faz tempo que amorteceu seu orgulho, que situava seu eu no centro da fábrica do universo, ou, melhor dizendo, viu-se obrigado a deslocá-lo: anseia por sentir, agir e criar tudo a seu bel-prazer – em suma, por ser um herói (Freud, 1942, p. 292).

Nesse contexto, através da identificação o sujeito alça um prazer dificilmente alcançável em sua vida cotidiana ou fatual.

> Por conseguinte, seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo (Freud, 1942, p. 292-293).

Todavia, havemos de convir que *o prazer, a satisfação e o gozo tendem a ser tão mais intensos quanto mais os objetos através dos quais os alcançam se aproximam da sensação de credulidade*[2], desde que, não obstante, *não se façam de fato críveis*, pois com isso teriam por consequência a evocação de temores que tendem a enfraquecer ou mesmo a quase anular o gozo.

> [...] essa promoção de sua pessoa ao heroísmo seria impossível sem dores, sofrimentos e graves tribulações, que quase anulariam o gozo. Ele sabe perfeitamente que tem apenas *uma* vida, e que poderia perdê-la num *único* desses combates contra a adversidade (Freud, 1942, p. 293).

No caso do teatro trágico e artes afins o *mecanismo de identificação* é um fator psicológico fundamental para estabelecer os meios de facilitação para uma elevação do nível psíquico[3], assim como para a obtenção da almejada satisfação psíquica. Entretanto, há alguns problemas quanto à aplicação teórica do mecanismo de identificação tal como o expomos até então.

Uma crítica por ocasião dos elementos contraidentificatórios

Há, todavia, aqueles que não se comprazem com essa explicação ao nível dos processos psicológicos, e apontam, inclusive, alguns elementos *contraidentificatórios* que supostamente encontram-se

2. Aqui falamos de uma tendência geral das experiências de prazer, de satisfação e de gozo do sujeito, mas não obviamente da totalidade das formas de experienciar as fantasias. Todos nós conservamos fantasias infantis – infantis não somente quanto à sua época de composição, mas à sua forma de obtenção de prazer. Apanhamo-nos com relativa frequência saboreando os mais fabulosos, absurdos, fantásticos e disparatados pensamentos, mesmo estando ciente da absoluta impossibilidade de sua efetivação. Há pessoas, no entanto, cujo fantasiar se conservou de tal modo "desprendido" da correlação com o *princípio de realidade* que chegam a gozar de um prazer significativo mesmo nos devaneios mais inverossímeis, fantásticos e absurdos, e a elas a linguagem popular chama de "sonhadores", "infantis".

3. Sobre o qual só discorreremos mais adiante.

na tragédia grega. Jean-Pierre Vernant (1977) ressalta que na cena da tragédia há uma divisão entre o coro e o herói trágico; uma dualidade que corresponde à própria linguagem da tragédia. Estabelece-se assim, no contexto trágico, uma tensão entre aquilo que representa, por um lado, a então reforma das instituições jurídicas e políticas e, por outro, um passado ainda vivo.

> *O debate com um passado ainda vivo cava no interior de cada obra trágica uma primeira distância que o intérprete deve levar em conta.* Ela se exprime, na própria forma do drama, pela tensão entre os dois elementos que ocupam a cena trágica: de um lado, *o coro, personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica*, de outro lado, *vivida por um ator profissional, a personagem individualizada cuja ação constitui o centro do drama e que tem a figura de um herói de uma outra época, sempre mais ou menos estranho à condição comum de cidadão*. A esse desdobramento do coro e do herói trágico corresponde, na língua da tragédia, uma dualidade. Mas aqui já se fixa o aspecto de ambiguidade que nos parece caracterizar o gênero trágico. É a língua do coro que, em suas partes cantadas, prolonga a tradição lírica de uma poesia que celebra as virtudes exemplares do herói dos tempos antigos. Na fala dos protagonistas do drama, a métrica das partes dialogadas está, ao contrário, próxima da prosa[4]. No próprio momento em que, pelo jogo cênico e pela máscara, a personagem trágica toma as dimensões de um desses seres excepcionais que a cidade cultua, a

4. Esta passagem nos sugere à intuição, decerto ainda assaz imprecisa, o modo que experienciamos, por um lado, a música (tida essencialmente como mero jogo rítmico, formal, de imagens acústicas – percepções auditivas) e, por outro, as artes poéticas (todas aquelas que não prescindem de palavras, ou seja, de imagens que comportam em si significados). O coro, embora faça uso de palavras, se afigura como sujeito anônimo, não necessariamente nomeável, identificável, e canta, dança. Já o ator encarna uma personagem individualizada e é, assim, necessariamente nomeável, identificável; com sua fala um tanto prosaica se aproxima do homem comum, aquele que em sua vida cotidiana está ordinariamente envolto no vício pela significação.

língua a aproxima dos homens. Essa aproximação a torna, em sua aventura lendária, como que contemporânea do público. Consequentemente, no íntimo de cada protagonista, encontra-se a tensão que notamos entre o passado e o presente, o universo do mito e o da cidade[5]. A mesma personagem trágica aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda – ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um "burguês" de Atenas no meio de seus concidadãos (Vernant; Vidal-Naquet, 1977, p. 20-21)..

À guisa de analisar a consistência da aparente crítica à concepção de identificação feita por Vernant na qual se apontam os vários elementos contraidentificatórios da tragédia, nos parece razoável empreender a análise das partes antes de estabelecer um veredicto sobre o todo.

Se na tragédia o autor – através desse embate das aspirações do passado comum com as recentes reivindicações da vida comunitária – "[...] *cava no interior de cada obra trágica uma primeira distância que o intérprete deve levar em conta*", talvez nos seja permitido supor que isso se dê devido à exigência – em geral inconsciente –, por parte do espectador, e assim efetuada por parte do autor, de um distanciamento psicológico da crença fatídica; esta que, em tal contexto, como pontuamos acima, não estaria em consonância com um dos pré-requisitos para a fruição estética. Isto parece ser confirmado pela passagem que descreve a personagem individualizada ("cuja ação constitui o centro do drama"), encarnada pelo ator profissional, como tendo "*a figura de um herói de uma outra época*, sempre *mais ou menos estranho à condição comum de cidadão*" (grifo nosso), de modo que, até então, a descrição não parece contradizer as hipóteses por nós sustenta-

5. Ver as considerações de Freud acerca dos três tempos do composto fantasioso em *Escritores criativos e devaneio* (1908, *passim*).

das até o momento. Além disso, apesar dos vários elementos apontados como contraidentificatórios, esta passagem parece não deixar de colocar a *personagem individualizada* encarnada pelo ator como um dos elementos passíveis de sustentar a identificação tal como a considerada por Freud na época deste ensaio. Por outro lado, ante o coro que manifesta uma "personagem coletiva e anônima" – diferentemente do caso do ator que sustém uma "personagem individualizada" –, o sujeito se depara com a impossibilidade de efetivação de uma identificação personificante, pautada numa projeção subjetiva de *persona* (do sujeito) à *persona* (personagem encarnada pelo ator). Assim, se quisermos sustentar a hipótese freudiana de que há, de todo modo, identificação, temos que explicar por que meios ela se dá, assim como em que consiste tal identificação.

Desenvolvimento do conceito de identificação

A noção de identificação como um mecanismo psíquico se encontra presente no pensamento freudiano desde o fim do século XIX, em sua correspondência com Wilhelm Fliess. Na carta de 17 de dezembro de 1896 "a identificação é concebida como o desejo recalcado de 'agir como', de 'ser como' alguém" (Roudinesco, 1998, p. 364). No *Manuscrito L*, que também fora enviado a Fliess como anexo a uma carta em 2 de maio de 1897, período em que a teoria da sedução começa a ser questionada, Freud evoca a noção de pluralidade das personas psíquicas como sendo inexoravelmente atrelada à identificação que, por sua vez, subentende não um mecanismo através do qual necessariamente o sujeito individualizado vem a se identificar com outrem, mas sim um desejo (ou conglomerados) entre outros que vem a se ligar identificatoriamente a um Outro ou a aspectos anímicos e comportamentais de outrem.[6]

Um capítulo inteiro da *Psicologia das massas e análise do eu*, o sétimo, é dedicado à identificação, postulada desde logo "como expressão primária de uma ligação afetiva com outra pessoa". Freud distingue três tipos de identificação. Em primeiro lugar, ela é concebida como desempenhando "um papel na pré-história do complexo de Édipo". Trata-se do estádio oral, o da incorporação do objeto segundo o modelo canibalesco, no qual Freud esclareceria um pouco depois, em *O eu e o isso*, que é difícil distinguir a identificação do investimento, diferenciar a modalidade do ser da modalidade do ter. O segundo caso é o da identificação regressiva, discernível no sintoma histérico, uma de cujas modalidades de formação constitui-se da imitação não da pessoa, mas de um sintoma da pessoa amada — Freud cita o exemplo de Dora (Ida Bauer), que imita a tosse do pai. Nesse caso, diz Freud, "a identificação toma o lugar da escolha de objeto, a escolha de objeto regride para a identificação". Ele sublinha a esse respeito que, nessas situações, a identificação pode tomar emprestado "apenas um único traço da pessoa-objeto"; trata-se do famoso traço único (o *einziger Zug*). Por fim, existe a terceira modalidade, aquela em que a identificação se efetua na ausência de qualquer investimento sexual. Trata-se então do produto da "capacidade ou [da] vontade de colocar-se numa situação idêntica" à do outro ou dos outros. Esse caso de identificação produz-se, em especial, no contexto das comunidades afetivas. É essa forma de identificação que liga entre si

6. Ainda sobre as formulações freudianas acerca da identificação, diz Roudinesco (1998) que "A identificação histérica [que se distingue da imitação histérica] corresponde a deduções inconscientes, é uma '*apropriação* causada por uma etiologia idêntica; exprime um 'como se' e está relacionada a uma comunhão que persiste no inconsciente'. No capítulo VI, dedicado ao trabalho do sonho, estudando os processos oníricos de figuração, Freud observa que a semelhança é a única relação lógica preservada no sonho, sendo sua expressão facilitada pelo mecanismo de condensação. No sonho, a semelhança ora aparece sob a forma da aproximação, ora sob a da fusão. A aproximação diz respeito às pessoas, e falamos de identificação quando uma única pessoa representa a totalidade do grupo. Trata-se, nesse caso, do processo da 'pessoa compósita', ou da 'pluralidade das pessoas psíquicas': uma terceira pessoa, desconhecida, irreal, e por isso capaz de escapar à censura, é composta por traços pertencentes a outras duas pessoas cujo aparecimento é passível de ser recalcado" (*Ibidem*, p. 364).

> os membros de uma coletividade. Ela é comandada pelo vínculo estabelecido entre cada indivíduo da coletividade e o condutor das massas. Esse vínculo é constituído pela instalação deste último na posição de ideal do eu por cada um dos participantes da comunidade (Roudinesco, 1998, p. 364-365).

Depois da importante revolução da teoria pulsional a partir de 1920, com o artigo *A dissolução do complexo de Édipo*, de 1924,, Freud distingue precisamente a identificação do investimento objetal.[7] Mas antes de seguirmos falando sobre investimento objetal, preferimos destacar o que já pudemos precisar dos conceitos trabalhados:

1) *A identificação é, afinal de contas, um processo regido pelo Eu*, mas nem por isso devemos necessariamente entendê-lo como processo consciente, visto que nem mesmo a ativação do mecanismo de identificação que dinamiza tal processo se efetua conscientemente. (As posições [especulares] *atividade/passividade* e a natureza dualista da pulsão se encontram em toda a vida anímica, e cada representante ideativo, cada desejo, cada identificação carrega suas marcas, ou melhor, são por essas características

7. "O complexo de Édipo oferece à criança duas possibilidades, ativa e passiva, de satisfação libidinal. A primeira consiste em pensar em se colocar no lugar do pai para manter relações sexuais com a mãe, e a segunda, em tomar o lugar desta. Quando se evidencia que essas duas formas de investimento do objeto não podem efetivar-se sem a realização da castração, a perda do pênis como castigo ou a constatação de sua ausência na posição feminina, os investimentos são substituídos (é a saída do Édipo) por uma identificação: 'A autoridade paterna ou parental introjetada no eu forma ali o núcleo do supereu'. As tendências libidinais são então inibidas quanto a seu objetivo, isto é, 'dessexualizadas e sublimadas, o que provavelmente advém', acrescenta Freud, 'quando de qualquer transposição para uma identificação'". É ainda Roudinesco que nos informa sobre o aparecimento dessa mesma concepção em 1933, num texto – *A decomposição da personalidade psíquica* – das *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise.* Nele Freud se mostra um tanto insatisfeito com as elaborações, embora diga "contentar-se com elas, na medida em que lhe permitiram instituir a instância do supereu, que considera ser um exemplo de identificação bem-sucedida com a instância parental" (*Ibidem*, p. 365).

compostas e, por conseguinte, identificáveis. O primeiro par de opostos – *atividade/passividade* – demarca a posição [especular] e o segundo – vida/morte – nomeia a finalidade ou o teor da relação com o objeto [neste caso, pulsões de vida e pulsão de morte não são, por necessidade, mutuamente excludentes]. Essas características, embora imprescindíveis, são secundárias quanto a incitar o agenciamento do processo identificatório, visto que não têm necessária predominância na ordem dos fatores. A *semelhança* entre os absolutamente diferentes, o *traço* que fisga o desejo do sujeito, o *representante ideativo* que fixa a pulsão, o *significante* que em determinada posição, relacionado de determinada forma com os demais significantes, veicula a moção desejante do sujeito é o que chamamos de processo de identificação.[8])[9]

2) *Na sublimação,* segundo Freud, *há uma modificação tanto da meta da pulsão quanto do objeto de investimento pulsional.* Não obstante, já avançamos o suficiente para averiguarmos o quão infru-

8. Os mecanismos de *introjeção* (do alemão *Introjektion*) e de *projeção* (do alemão *Projektion*) ocupam um papel especial neste contexto do *mecanismo de identificação*, e por isso merecem ao menos uma breve definição. *Projeção* é um termo de que Freud fizera uso desde 1895, e que lhe servia, segundo Roudinesco, "essencialmente para definir o mecanismo da paranoia, porém mais tarde retomado por todas as escolas psicanalíticas para designar um modo de defesa primário, comum à psicose, à neurose e à perversão, pelo qual o sujeito projeta num outro sujeito ou num objeto desejos que provêm dele, mas cuja origem ele desconhece, atribuindo-os a uma alteridade que lhe é externa" (Roudinesco, 1998, p. 603). O termo *introjeção*, por sua vez, fora introduzido por Ferenczi em 1909, "para designar, em simetria com o mecanismo de projeção e introversão (ensimesmamento autoerótico), a maneira como um sujeito introduz fantasisticamente objetos de fora no interior de sua esfera de interesse". Freud adotara este último termo em sentido próximo à incorporação, enquanto Melanie Klein e os kleinianos foram os que "o retomaram para descrever todos os mecanismos ligados à relação de objeto, segundo uma trilogia: introjeção, projeção e reintrojeção de objetos, identificação projetiva" (*Ibidem*, p. 397).

9. É ao longo do complexo de Édipo – que marca o período de estruturação psíquico-existencial – que o sujeito vem a se posicionar passiva ou ativamente e, consequentemente, adquire – *introjeta* – os meios de gozo consubstanciais à então pretérita forma do Eu e nele se edifica a instância do Supereu.

tífera se mostra a alegação de que há uma dessexualização da pulsão sexual. Rigorosamente falando, como o próprio Freud concluiu a partir de 1920, o que muda na meta pulsional não é a natureza *sui generis* da pulsão sexual, nem sua finalidade, mas sim o modo de se alcançar essa finalidade, a descarga, que não é direta, mas encadeada como que por elos significantes que em sua interação com os demais, isto é, numa determinada relação, vêm a simbolizar adequadamente a invectiva pulsional. Assim a pulsão pode satisfazer-se através da produção de um desejo (e, portanto, consecução de um novo objeto), mas a avulsão, o móbil que é a pulsão, nunca deixa de ser de ordem sexual. Uma exceção a isto somente pode ser concebida ao tentarmos sustentar a problemática hipótese da sublimação da pulsão de morte, que em si não é de natureza sexual nem pode vir a sê-lo. Essa hipótese caracteriza, todavia, uma exceção de caráter relativo, visto que seríamos obrigados a supor que se trataria de um processo híbrido de pulsão de morte com as pulsões de vida, pois o teor destrutivo seria assim ligado pelas pulsões de vida que, de algum modo, lhe dariam uma forma, uma organização simbólica. (Voltaremos a abordar este tema mais adiante.)

3) *A idealização denota um processo objetal, um enaltecimento do objeto sem qualquer transformação qualitativa de sua natureza ou atributos.* A idealização ocorre sempre sob uma das modalidades do amor narcísico – que são elas: a) *Ama-se aquilo que já se foi/possuiu*; b) *Ama-se aquilo que se é/possui;* c) *Ama-se aquilo que se deseja ser/possuir*. Assim, na idealização o sujeito identifica-se primeiramente com o objeto (que, aliás, pode ser um objeto externo [pessoa] ou até mesmo interno [seu próprio Eu – configuração que, em situações extremas, propicia a formação de delírio megalomaníaco]). Mas diferentemente de como lida com isso na ficção, tende a acreditar em seu julgamento de veracidade, ou pelo menos o tem como verdadeiro, limitando assim sua liberdade cria-

dora e, por conseguinte, os meios de facilitação psíquica para a fruição e satisfação da moção pulsional.

4) *Por investimento objetal designamos toda atividade psicodinâmica de mobilização de energia pulsional – libido – que tem por consequência ligar esta última a uma representação, a um grupo de representações, a um objeto ou a partes do corpo.* E se partes do corpo podem ser tomadas como objeto[10], nada impede que o próprio Eu o seja. Assim, por exemplo, no processo sublimatório há primeiramente a retirada da libido (desinvestimento pulsional) de determinado objeto, e um concomitante investimento ou reinvestimento[11] no Eu[12], e posteriormente, mais uma vez, um direcionamento dessa energia ou novo investimento a um processo que desembocará na produção do objeto sublimado. Distingue-se do investimento que gera a idealização de si pelo simples fato de não haver, na sublimação, uma fixação patológica do investimento pulsional no Eu, uma estagnação da libido, mas sim uma fluidez energética que dinamiza a criação.

À guisa de defesa do mecanismo de identificação

Portanto, embora não trabalhado com tanta minúcia, e as considerações não compondo a extensão merecida, encontramos nos

10. *Investimento* (em alemão *Besetzung*) também conhecido no Brasil por catexia (*cathexis* em inglês) devido à popularidade da edição *Standard* das obras de Freud neste país.

11. *Reinvestimento* porque o Eu é o reservatório da libido (mas não a fonte), de onde partem os investimentos para os demais objetos (inclusive outras facetas de si mesmo).

12. Até este momento de nossa argumentação não se trata de decidirmos se esse processo é consciente ou inconsciente, mas tão somente avançarmos numa descrição dinâmica e, quando necessário, econômica, para esboçarmos uma fórmula prévia do processo de transformação dos conteúdos psíquicos através do mecanismo de sublimação. Mais adiante, no ensaio seguinte, buscaremos fornecer a descrição de uma hipótese metapsicológica, isto é, que cumpra seu papel de descrever o processo sublimatório tanto do ponto de vista dinâmico como do econômico e topográfico.

próprios textos freudianos, em diversos momentos teóricos, considerações acerca do mecanismo de identificação que nos permitem, sem maiores dificuldades, resolver o aparente problema da presença dos elementos contraidentificatórios. Essas considerações dizem respeito ao caráter "fragmentário" do desejo, à sua vinculação aos *traços*, ao aspecto, em certo sentido, "impessoal" da originária ligação e/ou fixação da moção libidinal ao significante (representação-palavra/representação-coisa).

Como um tema pode ser apresentado de diversas formas, vejamos, portanto, como este processo identificatório soaria noutro trato de palavras. Em forma de literatura, vemos Marcel Proust esboçá-lo ligeiramente numa passagem de sua obra magna, *À la recherche du temps perdu*: o personagem Marcel, também narrador, dá a entender que *aquele olhar ousado e atrevido de uma jovem, uma moça em flor, olhar que pressagia a traição desta* (*e, por conseguinte, desencadearia ou reavivaria seus ciúmes*) *e o faria sofrer, era o acontecer psíquico necessário para que ele assim se apaixonasse por ela.* Esse reconhecimento, rigorosamente, só lhe sobreviera após o desvanecimento de seu amor, sua paixão ciumenta, por Albertine. De modo análogo aos presságios proustianos, no caso da tragédia o que não obstante ainda resta para a identificação são os traços, os fragmentos, os elementos significantes que sustentam a identificação, quando não da *persona*, mas de facetas desejantes do sujeito com significantes manifestos cenicamente. Assim como em Proust a paixão só se desenvolve como resultado da projeção na personalidade e na imagem, somos levados a crer que, partindo inicial e invariavelmente dos investimentos nos traços, a excitação psíquica, quiçá a satisfação dos desejos, o escoamento das pulsões (descarga da libido), o gozo, são experienciados na tragédia a partir de um processo de projeção onde o fator crucial é, mais uma vez, a fantasia. Os arranjos estéticos agem, sem dúvida, também, como meios facilitadores do processo. Também é muito mais fácil, para Proust, se apaixonar por

uma bela jovem, embora a beleza talvez não seja o critério último para se deixar enamorar por alguém.

Deste modo me parece que chegamos a uma caracterização generalista do processo de identificação. Os elementos contraidentificatórios da tragédia não se opõem ao processo identificatório como um todo, mas tão somente à identificação personificante – esta que não deixa de existir pelo menos quanto ao herói, apesar do "estranhamento" provocado no espectador por alguns aspectos daquele. Os significantes acústicos, imagéticos, táteis e olfativos, enfim, os traços, os fragmentos, são os primeiros elementos de identificação, de investimento e, portanto, servem de sustentáculo para a projeção e para a fantasia.

Se disséssemos que *no espírito humano habitam* as mais variadas inclinações, não estaríamos tão corretos quanto ao afirmar que *o espírito é constituído*, em última análise, por tais inclinações. As correntes de pensamentos conscientes ofuscam o reconhecimento de muitas outras inclinações, ou seja, dos desejos em discrepância com tais correntes conscientes de pensamento. Na experiência estética se encontra, muitas vezes, devido aos meios de facilitação que envolve tal experiência, a brecha necessária para dar vazão aos desejos rechaçados pelas correntes de pensamento consciente. Embora esse aspecto da experiência – a fruição do recalcado – seja muito valorizado, não podemos deixar de frisar que a experiência estética proporciona também aos desejos conscientes não rechaçados uma fruição singular, pois encontramos no mundo da arte as coisas do mundo ordinário e coisas para além dele.

⁂

A fantasia e suas implicações na experiência estética

Chegou agora a hora de considerar com maior extensão a questão da fantasia e como ela vem a se relacionar com a experiência

estética, pois julgamos que sem algo que reverbere no sujeito a manifestação estética, fosse qual fosse, seria, senão totalmente indiferente, de resultado assaz pífio.

Entendemos que o composto fantasioso dispõe de energia psíquico-sexual o suficiente para, quando ativado adequadamente pelo sujeito (seja por razões internas ou externas), empreender novas associações e/ou desdobramentos que formam um encadeamento de representações ideativas no qual a energia circula através e pelos elos da corrente de representações – passando de um dado-representativo (elo) a outro sem necessariamente se estagnar ou se ligar demasiadamente a nenhum.

a) *Os dois princípios do acontecer psíquico*

A fantasia assume um papel da mais absoluta importância como regulador da condição emocional do sujeito, isto porque carrega consigo toda plasticidade da energia pulsional e está sujeita à contínua transitividade entre as dimensões conscientes e inconscientes, embora se mantenha em considerável medida à revelia e à distância da consciência. As fantasias de cada sujeito podem e costumam fazer suplência ao descompasso entre o *processo psíquico primário* e o *processo psíquico secundário*.

Estas noções de processos psíquicos primários e secundários são antigas, datam da época das primeiras descobertas sobre os processos inconscientes. Surgiram da pena de Freud no *Projeto de 1895*, mas, como este texto é póstumo, apareceram publicadas pela primeira vez no capítulo VII da *Interpretação dos sonhos* (1900). Estas noções conceituais são umas das poucas referências que permanecem imutáveis ao longo dos anos de produção freudiana (Laplanche; Pontalis, 1996, p. 371-372).

Segundo a perspectiva tópica, o *processo psíquico primário* corresponde ao sistema *Ics* (e inteiramente imerso no *princípio de prazer*) e o *processo secundário* ao sistema *Pcs-Cs*. Já da perspectiva econômico-dinâmica pode-se dizer que o primeiro se caracteriza

pelo alto grau de plasticidade e mobilidade das pulsões e implica uma energia psíquica livre, praticamente desligada, associando-se a novas representações segundo os mecanismos de condensação e deslocamento, e tendente ao escoamento. Em suma, *o modo de funcionamento do inconsciente é dos processos primários*, onde há um constante deslizar do sentido correlato ao deslizar desejante. Noutras palavras, a energia psíquica dos investimentos é bastante móvel, pois está regida pelos processos primários de funcionamento que são o *deslocamento* (que remaneja um montante pulsional de uma representação ideativa para outra) e *condensação* (que reúne várias representações ideativas em uma só e delas recebe os investimentos). Através da descarga de uma soma de excitação ou quota de afeto busca-se estabelecer uma identidade perceptiva com a primeira experiência da satisfação, por isso seu caráter infantil e precipitado, enquanto podemos apontar nos *processos secundários* um *mecanismo indireto* que objetiva estabelecer uma espécie de identidade de pensamento com tal experiência de satisfação.

Os *processos psíquicos primários* funcionam sob o *princípio do prazer-desprazer* e, portanto, o que lhes importa é a economia pulsional. Viver sob o jugo do princípio do prazer não é, todavia, possível, e os processos primários tornar-se-iam incapazes de conduzir a existência do sujeito. Para atender à exigência de possuir meios psíquicos para conduzir a existência, em conexão com o *princípio de realidade* se desenvolvem os mecanismos característicos do *Pcs-Cs* que são os *processos psíquicos secundários*.

Estes, os *processos psíquicos secundários*, caracterizam o modo de funcionamento do sistema pré-consciente e consciente, refreiam e impõem limite à mobilidade pulsional, inclusive restringindo bastante ou tornando inoperantes mecanismos como o de deslocamento e o de condensação. Assim, a energia psíquica encontra-se "ligada" às representações ideativas e normalmente só é descarregada de forma controlada. O *processo secundário* foi

constituído como correlato psíquico-funcional àquilo que age no sujeito como *princípio de realidade*, e se contrapõe à regulação do antigo *princípio do prazer-desprazer*. Entretanto, é da natureza constitutiva do processo secundário suportar o adiamento da satisfação, ajustar o quanto desta satisfação permite a si mesmo, assim como controlar os meios e o tempo de alcançá-la. É próprio desses processos atribuir uma referência temporal ao sistema pré-consciente e consciente (contrastando com a atemporalidade do processo primário) que tende a compactuar com a concepção de uma linearidade cronológica. Efetuam também uma comunicação entre os conteúdos ideacionais, onde se estabelece, apoiado na referência temporal, o princípio de não contradição e censuras que findam por tentar se adaptar à lei do princípio de realidade. O registro dos processos psíquicos secundários ainda se mantém a serviço do princípio de prazer, seja na busca pelo prazer ou em evitar a dor, embora a condição para se levar a cabo tal objetivo seja agora primeiramente imposta e portanto regulada pelo princípio de realidade.

A capacidade que alcança o sujeito a partir da constituição dos processos secundários do funcionamento mental de adiar indefinidamente a satisfação e concatenar ideias não diretamente relacionadas ao prazer só se mostra razoável ao considerarmos algo que sirva de suplência àquilo que é negado ao sujeito de imediato; e o que serve de suplência, tanto imaginária como econômica, é a fantasia, seja compondo e alinhavando os pensamentos por meios indiretos, seja devaneando, há uma construção prazerosa que não deixa a peteca cair.

Há algo de particularmente interessante na possibilidade de se pensar a experiência estética a partir desses dois registros, o dos processos primários e o dos processos secundários. Se o primeiro conduz a maiores possibilidades de articulações significantes e se o segundo implica a imposição de uma ordenação, poder-se-ia dizer, grosso modo, que os processos primários favorecem a criatividade e os secundários a ordenação do material,

trabalho semelhante ao do sonho. São articulações oriundas de um ímpeto de extrema liberdade infantil – psiquicamente determinadas – a passar por uma espécie de elaboração secundária.

Faz-se necessária uma observação. Não somente o princípio de prazer rege os processos psíquicos primários e os secundários. Há de se considerar sempre, como em outros aspectos da teoria pulsional, um *mais além* do princípio de prazer, que evoca as questões concernentes à pulsão de morte e à compulsão à repetição.

b) *Elevação do nível psíquico*

No que concerne à experiência estética da tragédia, Freud não deixa de ressaltar que o gozo resultante desse processo, embora envolva um "alívio proporcionado por uma descarga ampla", serve de estímulo para uma excitação sexual concomitante – o afeto, quando despertado, libera um *quantum* de energia libidinal ao psiquismo. As postulações sobre *energia ligada* e *energia desligada*, que datam das contribuições de Breuer parecem esclarecer o fato de que nem toda excitação psíquico-sexual seja experienciada como angustiante. Explico: a excitação (oriunda do aumento da quantidade de libido no psiquismo) em si não é angustiante, mas sim seu acúmulo resultante das obstruções das vias de satisfação, seja por obstáculos externos (a insubordinação dos objetos da realidade às súplicas individuais do sujeito) ou internos (as representações ideativas incongruentes com a natureza das pulsões que demandam satisfação). Quando a excitação psíquico-sexual é despertada no espectador devido a uma correspondência representacional entre a 'representação manifesta cenicamente' no palco que, portanto, serve de estímulo e as 'representações de desejos do espectador' que através dos meios de facilitação estética vêm à tona, a excitação tende a supor ter livre acesso à satisfação e logo não é experienciada como angústia, mas como etapas preliminares de um prazer ainda

maior. A experiência nos mostra que se trata de uma tensão que resulta numa elevação do nível psíquico; tensão esta que tende a aguçar a atenção em determinada direção tendo em vista a obtenção do *maior prazer*. Essa atenção concentrada – combinada à tensão prazerosa e expectante de maior prazer –, tende a se voltar para uma ou mais faculdades psíquicas que correspondam em alguma medida à fonte externa de estimulação ou a dotes mentais já peculiarmente desenvolvidos em determinado sujeito.

Assim, ao assistir a um espetáculo de dança inspirador, é habitual sentirmos vontade de dançar, sobretudo se tivermos alguma ligação afetiva a tal atividade. Ainda que, por motivos constitucionalmente subjetivos, alguns de nós não usufruíssemos de um prazer significativo no ato de dançar, ainda assim a contemplação poderia nos instigar animicamente ao ponto de elevar nosso nível psíquico e fazer com que voltássemos nossa atenção agora excitada para uma faculdade através da qual já houvéssemos obtido um grau significativo de prazer e, portanto, satisfação[13]. Este é o caso de muitos escritores terem sido tomados por seu "gênio criativo" ao se deparar com *uma melodia inspiradora, uma canção comovente ou belíssimos passos de uma dança*. Se, no entanto, ao considerar as mais extremas possibilidades, não tivermos qualquer inclinação à apreciação da dança, reagiremos de

13. Para a presente discussão devemos ter sempre em conta a concepção da *teoria das pulsões* acerca dos pontos de fixação da libido e sua relação com as mais variadas atividades humanas. Um prazer uma vez obtido jamais será absolutamente esquecido. Se não é novamente experimentado conscientemente pelo sujeito é devido ao desprazer-dor que esse prazer envolve no atual estado das coisas. Outra possibilidade é a de que ele possa ser negado em proveito de um prazer maior, este que o sujeito considera incompatível com aquele. Os "dotes pessoais" de determinado sujeito, sejam artísticos, intelectuais ou mesmo de caráter, correspondem a atividades investidas de afeto devido a já terem proporcionado um prazer significativo e satisfação ao sujeito. Quando tal investimento ocorre ao longo dos primeiros períodos significativos de estruturação do psiquismo (primeira e segunda infância e adolescência) essas atividades podem ser privilegiadamente desenvolvidas, motivo pelo qual muitos chamam tais aptidões pessoais de dom ou vocação.

modo indiferente. Assim também tende a acontecer com o espectador de outras artes. Vale recordar as palavras de Joan Miró quando diz que "mais importante do que a obra de arte propriamente dita é o que ela vai gerar. A arte pode morrer; um quadro desaparecer. O que conta é a semente".

Esse ensaio só foi publicado postumamente, o que justifica em parte Freud nunca tê-lo revisitado para uma consideração posterior aos demais importantes desenvolvimentos teóricos. Os resultados de sua pesquisa até então, assim como, não podemos desprezar este fator, seu modo de vida burguês e a forma em que talvez ele próprio e seus próximos contemplavam as artes, conduziram-no a apreciar na experiência estética sobretudo um modo de "abrir fontes de prazer ou gozo em nossa vida afetiva", desprezando algo que aqui ressaltamos como tendo um maior valor e que denomino *teoria da elevação do nível psíquico na experiência estética*. Cito Freud:

> *São tema do drama, portanto, todos os tipos de sofrimento, e deles o espectador tem que extrair algum prazer*; daí resulta *a primeira condição dessa forma de criação artística: ela não deve causar sofrimento ao espectador, mas saber compensar a comiseração que desperta mediante as satisfações que daí possam ser extraídas* – uma regra que os autores modernos têm infringido com particular frequência (Freud, 1942, p. 293, grifo nosso).

Eis a passagem do ensaio em que Freud mais se mostra como um apreciador da arte classicista, um burguês, que fica estupefato ante a arte moderna e suas discrepâncias para com os padrões das belas artes. Embora tenhamos dado um lugar significativo à consideração do prazer, em nosso texto não estamos de acordo com a crítica de Freud aos autores modernos, pois não priorizamos o prazer em si e por si, nem aceitamos como indispensável o que ele chama de *primeira condição dessa forma de criação artística*, que diz: *"não deve causar sofrimento ao espectador, mas saber com-*

pensar a comiseração que desperta mediante as satisfações que daí possam ser extraídas".

> [...] as pessoas têm conhecimento do sofrimento anímico principalmente em conexão com as circunstâncias que o provocam; por isso o drama precisa de uma ação que engendre o sofrimento, e começa por introduzir-nos nela (Freud, 1942, p. 294).

Num dos parágrafos em que Freud se atém mais especificamente ao tema que sugere o título de seu ensaio, *Personagens psicopáticos no palco*, afirma que a ampliação das séries de possibilidades de dramatização cênica faz o *drama psicológico* muito naturalmente se converter em psicopatológico quando retrata um sofrimento cuja origem remete a um conflito entre as exigências das correntes de pensamentos conscientes e os impulsos de moções recalcadas, portanto, inconscientes. Para Freud, a participação e extração de prazer (condição do gozo) de tal estado de coisas estariam condicionadas ao fato de o espectador também ser neurótico. Eis a segunda pré-condição para a fruição estética ante a tragédia.

> É que só ao neurótico pode advir prazer, e não simples repugnância, da revelação e do reconhecimento mais ou menos consciente da moção recalcada; no não-neurótico, esse reconhecimento deparará apenas com uma repugnância e o predisporá prontamente a repetir o ato de recalcamento [antes aplicado à moção] (Freud, 1942, p. 295).

Todavia, todo o contexto nos leva a crer que Freud está chamando de neuróticos não os indivíduos em geral, que compõem a maior parte do mundo civilizado, que compartilham e sustentam as interdições morais essenciais da cultura vigente – como é o costume das considerações generalistas da psicanálise sobre a cultura –, mas sim aqueles indivíduos que padecem ante um sofrimento psíquico relevante ou que, ao menos quantitativamente, estão mais próximos da enfermidade do que do padrão consi-

derado saudável.[14] No entanto, ao nos depararmos com as evidentes manifestações de prazer de espectadores ante uma peça (um drama psicológico) com tais personagens de caráter psicopatológico, e ao fato de esses espectadores serem bastante numerosos proporcionalmente e nem sempre encontrarmos, em todos eles, os indícios de uma estrutura neurótica, parece que seria de esperar que, ou rejeitássemos completamente a afirmação de Freud de que na contemplação do espetáculo trágico "a condição do gozo é que o espectador também seja neurótico", ou sustentássemos que a cultura em sua predominância – e, portanto, a maioria dos homens – é essencialmente neurótica. Mas ainda assim a afirmação permaneceria problemática, pois fora colocada como se um determinado aspecto estrutural dos sujeitos os tornasse predispostos à fruição estética ante a tragédia, enquanto outros (psicóticos e perversos) estariam incapacitados. Visto que para a psicanálise o neurótico é todo aquele que, em sua relação com o Outro, sofre o recalque que, por sua vez, o constitui originariamente como ser desejante, são, portanto, os não neuróticos, os não originariamente recalcados, incapazes de gozar ante o espetáculo trágico? O perverso (não neurótico) é aquele que reconhece a lei (a interdição que se impõe), e a nega, a rejeita, e que em sua relação com o Outro é regido pelo ímpeto de transgredir; o psicótico é aquele que em sua relação primeva com Outro não reconheceu sequer esse discurso como valor de lei, portanto nem o aceita nem o nega, o *forclui* – sem amarras originárias de significantes, desgarrado, segue se constituindo à deriva de significante a significante.

14. O sofrimento psíquico é indubitavelmente um acontecer universal da condição humana, embora possa divergir qualitativa e quantitativamente entre os indivíduos. Por neurose se entende, de modo geral nas teorizações que se seguiram em psicanálise, uma lógica, pois se trata de algo estrutural, assim como o são a psicose e a perversão. É importante notar que Freud muitas vezes se utiliza do termo "neurose" como sinônimo de "estado patológico", independentemente da consideração e do diagnóstico estrutural.

No entanto, apesar de sustentar uma fórmula um tanto problemática como sendo uma segunda pré-condição para a fruição estética ante as tramas com personagens psicopáticos, Freud parece, logo mais à frente em seu texto, nos conceder uma melhor solução para o dilema.

> Não podemos penetrar no conflito do neurótico quando este já o traz plenamente firmado dentro de si. A tarefa do autor seria colocar-nos nessa mesma doença, e a melhor maneira de conseguilo é fazer com que sigamos o curso de seu desenvolvimento junto com aquele que adoece. *Isso é particularmente necessário nos casos em que o recalcamento não está já dentro de nós, mas precisa primeiro ser instaurado* [...] (Freud, 1942, p. 296-297, grifo nosso).

Portanto, a ficção abre um espaço constituinte de fruição, seja ao se apoiar no *fantasiar* do neurótico e do perverso, ou na *erotomania* (Quinet, 2011) do psicótico. E nesse espaço-tempo em que se vivencia a trama dramática, ao sujeito, seja ele qual for, reivindica-se a participação expectante, pois antes de toda a fruição se elabora ficcionalmente o mundo em que se deve viver. Nesse creodo fantasmático, e em conformidade com os meios já expostos de facilitação estética, instauram-se temporariamente os elementos necessários de sua própria fruição. Talvez esse processo seja possível devido ao fato de toda classificação diagnóstico-estrutural só se sustentar através de uma depuração em nível teórico, enquanto a realidade dos estados psíquicos nos leva à concepção de que não existem estruturas psíquicas puras, mas sim uma predominância de relações (ligações, fixações e não fixações) primordiais que tendem a se enquadrar mais coerentemente a uma ou a outra das respectivas descrições das estruturas denominadas neurose, psicose e perversão.

Por fim, quanto a essa questão somos levados a concluir que não somente ao neurótico – entendendo por isso o sujeito de estrutura clínica neurótica – pode advir prazer, pois qualquer que seja a estrutura psíquica em jogo, há a abertura para as forma-

ções subjetivas da ficção, sobretudo quando facilitada pelos meios estéticos.[15]

Tendo em vista que Freud parece basear seu juízo de valor em relação às obras encenadas, ou seja, ao teatro, e, mais especificamente na presente consideração, ao drama, depreende-se daí a formulação de critérios psicológicos para a avaliação de, pelo menos, determinadas artes. Há algum valor intrínseco, puramente estético, às obras de arte? Ou elas só possuem valor enquanto valorosas forem para o sujeito? Parece ser por isso que Freud diz que "É possível que, por se desconsiderarem essas três precondições, muitos outros personagens psicopáticos sejam tão sem serventia no palco quanto o são na vida real" (Freud, 1942, p. 297).

> Talvez se possa dizer, de modo geral, que a labilidade neurótica do público e a habilidade do autor de evitar as resistências e pro-

15. Analogamente à *techné* psicanalítica no trato com o paciente – ao pedir que associe livremente –, a *techné* do autor trágico parece levar o espectador às questões centrais (moções que lutam por chegar à consciência) a partir de suas derivações, pois em ambos os casos a distração, que temporariamente se desvencilha da censura, permite a manifestação dos conteúdos que em plena consciência, e em pleno vigor da censura, não viriam à tona. (Em *Oedipus rex*, por exemplo, se coloca na trama um personagem específico, individualizado, um herói ante uma situação trágica de seu destino, mas a questão central – a condição universal da neurose, a ambivalência do sujeito ante seu primevo objeto de amor e o outro que o interdita com força de lei, a relação com a função paterna e materna, assim como as configurações hegemônicas da cultura ocidental – é, quando muito, vislumbrada de esguelha, através da trama que lhe serve de metáfora). Logo, esse modelo discursivo do autor trágico parece consistir numa precondição desse modelo artístico, pois é de importância fulcral que "a moção que luta por chegar à consciência, por mais notória que se revele, não seja chamada por seu próprio nome; assim, o processo consuma-se de novo no espectador, com sua atenção distraída, e ele se torna presa de sentimentos, em vez de se aperceber do que está acontecendo". É desse modo que a arte trágica tenta driblar a resistência do espectador, não a abordando de frente, assim como "no trabalho analítico, onde os retornos do recalcado, por provocarem uma resistência menor, chegam à consciência, ao passo que o próprio recalcado não consegue fazê-lo" (Freud, 1942, p. 296).

> porcionar um pré-prazer sejam o único determinante dos limites impostos ao emprego de personagens anormais [no palco] (Freud, 1942, p. 297).

Entretanto, quanto às pré-condições psicológicas – que na criação do drama teatral vieram a se tornar condições formais – para a fruição da experiência estética do que entra em cena no teatro ou mesmo na prosa, estamos de acordo com Freud quando este atribui maior importância ao *desvio da atenção*.

Quanto à primeira pré-condição psicológica sugerimos que não se deva entender satisfação como puro gozo, pois a excitação psíquica que eleva o nível psíquico é um fator tão ou mais importante que aquele. Quanto ao fato de a condição neurótica do espectador ser um pré-requisito para a fruição – segunda pré-condição – entendemos que não somente ao neurótico – entendido estruturalmente – pode advir o prazer ante os dramas psicológicos de teor psicopatológico, que nesse sentido se refere à exposição de conflitos intensos entre as exigências do pensamento consciente com os impulsos recalcados (inconscientes), pois o *fazer de conta* da ficção permite uma suspensão das leis estruturais e estabelece temporariamente um espaço-tempo único. A terceira pré-condição psicológica, o fator do desvio da atenção, parece ser, de fato, o fator crucial, pois permite a indireta exposição do que há de fundamental através de seus derivados sem que a censura obste a possibilidade de prazer.

Distanciamo-nos da perspectiva freudiana mais disseminada sobre o tema da experiência estética – da ênfase na abertura de fontes de prazer e gozo – ao sustentarmos que o valor da experiência estética em seu grau de maior efetivação não está na descarga da energia libidinal, no escoamento das pulsões, na mera satisfação, que é agradável, prazerosa e mesmo necessária, mas sim na *elevação do nível psíquico assim disposto devido à tensão excitatória; um estado psíquico que se traduz em tensão de desejo movente,*

ímpeto, apetite, intensidade, ou, como diria Nietzsche, *de vontade de potência!*

ENSAIO 4

Os gêneros como configuração pulsional

Dos modos da fruição estética – Qui vitæ et mortis

a) *Os gêneros como modos de configuração pulsional*

Depreende-se das investidas das investigações psicanalíticas no campo das mitologias e narrativas mitopoéticas que os temas por essas vias disseminados e sedimentados na cultura devem sua origem a fantasias plenas de desejo características de determinados contextos psicológicos, ou seja, constituem-se a partir de demandas psicológicas compartilhadas por um povo (Freud, [1907] 1908). Parte significativa dos *fazeres* artísticos (*techné*) da Grécia antiga tomou tais temas como matéria-prima e, em conformidade com a natureza emotiva das afecções despertadas (que correspondem à natureza dos desejos em predominância em tal modo de fazer), foi paulatinamente se dividindo em gêneros específicos. Não obstante, havemos de reservar também em nossa consideração uma margem ampla de determinações contingentes, acidentais, arbitrárias, puramente históricas, que assim levaram à divisão de gêneros de tal ou qual modo.

No que concerne à economia das pulsões de vida, temos as adversidades em jogo no drama como elementos que não se con-

figuram somente como obstáculos à satisfação, mas como momentos que postergam o clímax, que reivindicam maiores investimentos por parte do sujeito para que se cumpra o objetivo último, assim estendendo a excitação psíquica, o pré-prazer expectante de *maior prazer* que, se e quando enfim consumado, o sujeito anseia que se mostre como prazer de maior intensidade e, por conseguinte, como satisfação de maior amplitude. Esta dinâmica corresponde às vicissitudes das pulsões de vida, ao império da vida que subjuga a morte, mesmo que temporariamente – dinâmica tão bem evidenciada pelo triunfo heroico. Temos neste caso o desfecho épico cuja trama não deixa de ser constituída por elementos dramáticos. Estes, ao se apresentarem como obstáculos à objetivação e à fruição da vida, levam à ampliação da satisfação quando alcançada, pois a vida assim necessita, cada vez mais, se impor veementemente. Quando o fim é trágico, a dinâmica corresponde mais à satisfação da pulsão de morte, que através da postergação do ato mortífero, por meio da resistência vital, ocorre de modo a devastar mais largamente a vida. O evento trágico – em si *mais mortal que a morte corriqueira* – como que por meio de um colapso ou arrebatamento da vida atinge tão extensamente seu objetivo, se opondo à vida, que nem se faz necessária a morte propriamente dita do herói, como é o caso de Édipo, em *Oedipus rex*, ao furar os próprios olhos.

No que tange à poesia lírica, Freud diz que "presta-se sobretudo a dar vazão a uma sensibilidade intensa e variada, como acontece também com a dança" (Freud, [1905] 1942, p. 293), pois as emoções líricas são tão volúveis quanto os arranjos das palavras que a elas correspondem e os passos que as significam cinestesicamente (diferentemente do drama que privilegia a *ação* numa trama). A poesia épica, diz Freud, "visa principalmente a possibilitar o gozo do grande personagem heroico em seu momento de triunfo" (Freud, [1905] 1942, p. 293), e, portanto, se adequa perfeitamente à descrição que empreendemos acima

onde se ressaltou que as adversidades cumprem a função de postergar o clímax e provocar reinvestidas de moções pulsionais que levam à maximização deste. Mas no caso do fim trágico, sem a hipótese da pulsão de morte, longe ainda estaríamos de dispor de conceitos que nos auxiliassem numa descrição mais completa.

O gênero dramático em Schopenhauer, Nietzsche e Freud – segunda análise da tragédia

Como já ventilamos acima, as postulações sobre as *pulsões de vida* e *pulsão de morte*, expostas cerca de catorze anos após a possível data da redação do ensaio sobre o qual aqui nos debruçamos – *Personagens psicopáticos no palco* –, permitem-nos inferir teoricamente outras possibilidades de gozo na experiência estética da tragédia, que é, quiçá, a mais emblemática configuração poética que tem o drama como base. Sobre o drama, diz Freud:

> [...] o drama explora a fundo as possibilidades afetivas, modela em gozo até os próprios presságios de infortúnio e por isso retrata o herói derrotado em sua luta, com uma satisfação quase masoquista. Poder-se-ia caracterizar o drama por essa relação com o sofrimento e o infortúnio, quer apenas a inquietação seja despertada e depois aplacada, como na comédia, quer o sofrimento realmente se concretize, como na tragédia. O fato de o drama ter-se originado nos ritos sacrificiais do culto dos deuses (cf. o bode do sacrifício e o bode expiatório) não pode deixar de relacionar-se com esse sentido do drama; ele como que apazigua a revolta incipiente contra a ordem divina do universo, que instaurou o sofrimento. Os heróis são, acima de tudo, rebeldes que se voltaram contra Deus ou contra alguma divindade, e o seu sentimento de infortúnio que assalta o mais fraco diante da potência divina está fadado a gerar prazer, tanto pela satisfação masoquista quanto pelo gozo direto de um personagem cuja grandeza, apesar de tudo, é destacada. Eis aí, portanto, o prometeísmo humano, só que apequenado pela disposição de se deixar acalmar temporariamente por uma satisfação momentânea (Freud, 1942, p. 293).

Nesta mesma trilha de pensamento, não obstante anterior mesmo ao discurso freudiano e ao surgimento da psicanálise, parece estar a filosofia de Schopenhauer, que, em *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), concebe a tragédia como o gênero que ocupa o topo da arte poética, pois é configurado de tal modo que manifesta – *objetivar* – a *Vontade em toda potência possível enquanto mediada*. Devemos frisar isto: enquanto arte como *meio* de exprimir a Vontade. Este modo só é superado por aquilo que representa *a Vontade ela mesma, sem mediação, isto é, imediatamente: a música – a arte soberana e incomparável.* A música ocuparia, por assim dizer, o patamar mais alto na hierarquia de valores estéticos.[1]

> No ápice da arte poética, tanto no que se refere à grandeza do seu efeito quanto à dificuldade da sua realização, deve-se ver a tragédia; e de fato ela assim foi reconhecida. Observe-se aqui algo de suma significação para toda a nossa visão de mundo: o objetivo dessa suprema realização poética não é outro senão a exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado do sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente. E em tudo isso se encontra uma indicação significativa da índole do mundo e da existência. É o conflito da Vontade consigo mesma, que aqui, desdobrado plenamente no grau mais elevado de sua objetidade, entra em cena de maneira aterrorizante. (Schopenhauer, [1819] 2005, p. 333).

O jovem Nietzsche, influenciado pela filosofia schopenhaueriana, retoma em sua análise da tragédia – *Die Geburt der Tragö-*

die[2] – essa contradição fundamental da Vontade, isto é, em outras palavras, o trágico embate entre a vida e a morte, entre o prazer e a dor, o belo e o terrível, a felicidade e o sofrimento. Evoca para isso as figuras de Apolo e Dionísio[3] como impulsos intimamente humanos a compor a cena trágica. Desse modo, a tragédia seria composta fundamentalmente por esses dois impulsos, o apolíneo e o dionisíaco; seria expressão, fruto, aparên-

1. Se prosseguíssemos neste ponto tentando estabelecer uma analogia entre o sublime filosófico e a experiência estética por meio do conceito de sublimação, talvez não fosse muito ousado dizer que a música, enquanto expressão imediata da Vontade, teria, segundo a terminologia freudiana, que representar o estado perverso-polimorfo da pulsão – pensemos sobretudo nos novos experimentos de musicistas contemporâneos, a música atonal etc. Enquanto Schopenhauer segue buscando uma fundamentação metafísica para a experiência estética, podemos conjeturar uma fundamentação metapsicológica seguindo alguns postulados freudianos.

2. O título original da primeira edição, em 1872, era *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*O nascimento da tragédia no espírito da música*), modificado na reedição de 1886 para *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus* (*O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*). A última edição, além de ter o acréscimo de um *Ensaio de autocrítica*, traz a seguinte frase: "Só como fenômeno estético se vê legitimada a existência do mundo", que comporta em si a ideia central dessa obra.

3. Apolo é o deus das artes plásticas, do sonho, das formas e das medidas, dos limites individuais – numa acepção bastante próxima da que tem o *principium individuationis* na filosofia de Schopenhauer –, a personificação do impulso formador das aparências do mundo, da individualidade e das figuras bem delineadas. Apolo representa a dimensão da aparência, o domínio da imagem, o simulacro, o jogo das figuras, a metáfora, assim como o equilíbrio dos espíritos (comedimento e moderação dos sentidos) e das formas (a beleza), até mesmo a ordem e, num certo sentido, as regras da civilidade, o ordinário da vida em comum. Dionísio, por outro lado, é o deus do vinho, da dança e da música, personifica o gênio do exagero, da plena liberação dos instintos, da fruição desmedida, da embriaguez extática, da violência do desejo que arrebata o humano da vida ordinária e o lança em direção à própria dissolução, ao vislumbre do sentido místico do Universo. Dionísio representa o impulso irracional, a transgressão dos costumes ordinários da vida civilizada, o transe orgiástico, a dissolução das formas e dos limites dos indivíduos, por fim, o Eterno e fundamental vir-a-ser do mundo.

cia final, de um jogo dialético – ora embate ora união – entre esses impulsos.

Nietzsche tenta nos convencer de que, diferentemente do que pregam os historiadores, o mundo grego nem sempre foi sereno; pelo contrário, os gregos compartilhavam uma perspectiva profundamente pessimista da existência antes do declínio representado pelo racionalismo socrático e o otimismo helênico[4]. A tragédia clássica é, para Nietzsche, a de Ésquilo e Sófocles, que conservam em si a melhor e mais completa expressão do fenômeno do mundo. Sob a beleza estética do fenômeno apolíneo, está a verdade do pensamento dionisíaco.

Retomemos, todavia, a análise empreendida por Freud sobre a tragédia. No que concerne à satisfação oriunda da concretização do sofrimento na tragédia, diríamos que compete – talvez em maior medida – à satisfação da pulsão de morte, que nessas circunstâncias tem a efetivação facilitada. A satisfação masoquista, apontada quase no final do parágrafo, sempre teve uma des-

4. Evidências disso são os poemas pré-homéricos. Nietzsche parece acreditar que Homero compusera o Olimpo para que esta imagem tornasse mais suportável o sofrimento inextrincável da existência humana cujo Ser fundamental e uno é puro vir-a-ser. Uma das formas de abrandar a dor é alçar o êxtase de uma visão, que constitui a "aparência". A "aparência" das coisas do mundo empírico é secundária ao Ser, não obstante mais branda e suportável. Num movimento semelhante seguem as artes plásticas (cujo deus é Apolo) que proporcionam uma aparência outra (segunda) à aparência (primeira e empírica, mas não fundamental) do mundo, assim como o sonho que, ao criar uma aparência da aparência, mitiga o sofrimento original. Isso muito se assemelha às considerações freudianas de quase meio século depois em *Além do princípio do prazer*. Na compulsão à repetição vemos o surgimento doloroso (em pensamentos e imagens involuntárias, nos pesadelos etc.) da representação-da-coisa (*Sachvorstellung*) desligada da representação-da-palavra (*Wortvorstellung*) e não cedendo ao domínio consciente do aparelho psíquico por não ser assimilada como representação-de-objeto (*Objektvorstellung*). A compulsão à repetição em psicanálise é uma tentativa de ligar essa representação-da-coisa à representação-da-palavra e torná-la uma representação-de-objeto. O representante ideativo (*Vorstellungsrepräsentanz*) é uma representação psíquica, que pode ser ou não consciente.

crição bastante problemática até a tese (exposta como hipótese) da pulsão de morte; estava como que obstada, como se ficasse a meio caminho na explicação. Com o surgimento do conceito de pulsão de morte obteve-se uma explicação mais coerente, embora o autor sustentasse, em prol do "bom senso científico", o caráter hipotético tanto do novo conceito quanto da ampliação da explicação concedida ao masoquismo – assim como ao sadismo. Como vimos, o drama consiste em uma forma artística oriunda do impulso a representar o sofrimento humano ao ponto de torná-lo conversível a uma situação de gozo. As leis que determinam a criação da arte dramática são, em parte, compartilhadas entre todos os gêneros do drama e, em parte, variáveis, de modo a justificar sua classificação em subgêneros. A ação do drama é, para Freud, sempre regida em nome de uma condição de conflito que "inclui um esforço da vontade e uma situação adversa" (Freud, 1942, p. 294).

Foram os mitos que primeiramente concederam material para as tramas dramáticas, sobretudo por consistirem numa espécie de compilação variável das fábulas universais da condição humana e, ao mesmo tempo, das demandas de toda uma coletividade historicamente determinada que servem de baliza às transformações do material.

Quanto à condição de conflito necessária ao drama, Freud atribui à representação da luta contra os deuses o lugar de primeiro e mais grandioso cumprimento dessa condição. A esta forma de drama chama de *tragédia de rebelião* ou *drama religioso*. Não é difícil estabelecer os determinantes psíquicos das fantasias que compõem a luta contra os deuses. A criança, em sua condição de fragilidade e dependência, vê-se completamente necessitada de proteção e cuidados, mesmo que para isso venha a ter de abdicar de parte de seu amor-próprio, de sua autonomia, de parte de seus desejos em prol de outros, e admitir que não se basta a si mesmo. A maturidade efetiva de um sujeito, sua emancipação, seja afetiva ou intelectual, só se dá a partir da deposição do lugar

do pai – eis o "parricídio psíquico" como ato libertário para o sujeito. Entende-se por "pai", neste contexto, a "função paterna", e cometer parricídio é, para o sujeito, pôr em questão as opiniões, julgamentos, interdições proferidos pelo pai e se [re]edificar a partir de sua própria perspectiva enquanto sujeito. É nessa revolta do sujeito contra a autoridade outrora absoluta do pai – função paterna – que se baseia a tragédia de rebelião, onde, por identificação – quiçá ontogenética – "o dramaturgo e a plateia tomam o partido dos rebeldes" (Freud, 1942, p. 294).

> Ele [o conflito] se torna visível no sofrimento da humanidade, em parte produzido pelo acaso e erro, que se apresentam como os senhores do mundo e personificados como destino e perfídia, os quais aparecem enquanto intencionalidade [...] (Schopenhauer, 2005, p. 333).

Freud continua tentando explicar, de forma breve e sucinta, os fatores que determinaram as divisões subsequentes do drama, de modo que atribui à paulatina descrença na divindade e ao crescente discernimento o fato de as peças trágicas enfocarem a ordenação *humana* e responsabilizá-la pelo sofrimento; "[...] a luta seguinte do herói é contra a sociedade dos homens: temos aí a *tragédia social*" (Freud, 1942, p. 294). Nisto também se baseia Schopenhauer ao considerar que, neste caso, o sofrimento expresso no drama trágico é "advindo da humanidade mesma, por meio dos entrecruzados esforços voluntários dos indivíduos e da maldade e perversão da maioria" que expressam, a seu modo, a Vontade (Schopenhauer, 2005, p. 333).

A representação da luta *entre os seres humanos* também cumpre a precondição mencionada – a saber, o *conflito que "inclui um esforço da vontade e uma situação adversa"* – e é por Freud denominada de *tragédia de caracteres,*

> [...] que exibe todas as excitações do *agon* [ἀγών, conflito] e se desenrola com mais proveito entre personalidades destacadas, libertas da servidão das instituições humanas — ou seja, ela tem de

> apresentar *dois* heróis. Decerto são admissíveis as fusões dessas duas últimas categorias, exibindo a luta do herói contra instituições encarnadas em personagens fortes (Freud, 1942, p. 294).

Mais uma vez fazendo uso oportuno das palavras de Schopenhauer, sobre este modo de configuração dramática – subgênero denominado por Freud de *tragédia de caracteres* – que cumpre também a pré-condição necessária, o conflito:

> A Vontade aparece num dado indivíduo mais violentamente, em outro mais fracamente; aqui e ali ela aparece com mais, ou menos, consciência, sendo mais, ou menos, abrandada pela luz do conhecimento (Schopenhauer, [1819] 2005, p. 333).

Em todo caso, "trata-se de uma única e mesma Vontade que em todos vive e aparece, cujos fenômenos, entretanto, combatem entre si e se entredevoram" (Schopenhauer, 2005, p. 333).

Por fim Freud chega à última distinção[5] entre os subgêneros do drama ao ressaltar o 'novo terreno' em que decorre a ação do *drama psicológico*: a alma, *psykhé*.

> Aqui, é na própria alma do herói que se trava a luta geradora do sofrimento: são os impulsos desencontrados que se combatem, numa luta que não culmina na derrota do herói, mas na extinção

5. É de se notar que apesar das semelhanças nas descrições e da consistência de fundo entre os pensamentos de Schopenhauer e Freud sobre a tragédia, eles estão em desacordo quanto à atribuição de valor aos modos de configuração do conflito trágico. Na verdade, seus julgamentos são exatamente inversos. Por exemplo, Freud atribui à representação da luta contra os deuses o lugar de primeiro e mais grandioso cumprimento dessa condição de conflito, e a esta forma de drama chama de *tragédia de rebelião* ou *drama religioso*, enquanto Schopenhauer valoriza mais o conflito – expressão da Vontade – que se depreende das relações tão somente humanas, em parte até mesmo pela dificuldade de se ter sucesso nessa composição artística. Se por um lado parece ter faltado certa sensibilidade estética a Freud nesta classificação, visto que ele se atém a esse julgamento talvez por ainda estar muito preso à cena edípica, por outro lado devemos admitir que ele foi além de Schopenhauer em apontar como um subgênero dramático aquele cujo conflito se dá no terreno anímico, na *psykhé*, na alma do sujeito.

> de um de seus impulsos: tem que terminar na renúncia a um deles. Claro está que são possíveis todas as combinações entre essa precondição e as que regem a tragédia social e a de caracteres; assim, as próprias instituições podem ser a causa do conflito interno. É aí que entram as tragédias do amor, pois o sufocamento do amor pela cultura social, pelas convenções humanas, ou o conflito entre 'amor e dever', tão notório na ópera, são ponto de partida de uma variedade quase infinita de situações de conflito — tão infinita quanto os devaneios eróticos dos seres humanos (Freud, 1942, p. 295, grifo nosso).

Há ainda, todavia, muitas variações possíveis de gêneros que têm o drama como ponto nodal e cuja análise pormenorizada não faz parte do objetivo da investigação. Temos o intuito de fornecer somente a descrição mais geral que nos permita melhor descrever a relação entre o desejo e a experiência estética tendo como base o mecanismo psíquico da sublimação. Entre esses gêneros identificamos, por exemplo, a sátira e o trágico-cômico, também conhecido por comédia dramática, uma espécie de gênero híbrido.

b) *A superação da angústia em Freud e Bataille – terceira análise da tragédia*

A menção que faz Freud sobre a tragédia ter-se originado nos ritos sacrificiais do culto dos deuses é digna de nota, pois nessas ações reconhecemos não somente uma formação de compromisso entre as reivindicações das pulsões de vida e as exigências da pulsão de morte como também uma satisfação direta da agressividade e da violência humana facilitada pelos elementos estéticos dos rituais, a dramatização do ato de matar (sacrificar) e de morrer (ser sacrificado). Georges Bataille explorou com intuição e sensibilidade, em *L'érotisme*, a experiência humana ante o sacrifício. Deste estudo podem-se depreender reflexões sobre a necessidade que se apresenta ao homem de representar (dar sentido,

mesmo que imagético) senão à morte, ao menos à experiência ou aos elementos da experiência que circundam a morte.

> O rito é bem a representação, retomada em data fixa, de um mito, isto é, essencialmente, da morte de um deus. Nada aqui deveria surpreender-nos. De uma forma simbólica, acontece o mesmo todo dia com o sacrifício da missa (Bataille, [1957] 1987, p. 57).

Neste contexto, papel análogo ao rito é desempenhado pela tendência a representar (do aparelho ficcional) que leva à *compulsão à repetição*, como que objetivando dar conta (significar) do não representado, o sem-sentido, que se coloca como elemento traumático ao psiquismo. A morte, através do rito, é bordeada, e indiretamente representada pelo sagrado. Ela é e não é, assim, o sagrado, que, por sua vez, a representa para a experiência, mas é, todavia, inexoravelmente ultrapassado por ela. Já frisamos que o traumático reside sobretudo no fato de o sujeito ser submetido à experiência de modo a ficar totalmente subjugado, de ser obrigado a se manter passivo ante a potestade do que ultrapassa a capacidade de representação. O drama talvez ocupe um lugar privilegiado entre os gêneros literários justamente por sua função heroica de ficcionalizar, bordear aquilo que resiste peremptoriamente a ser representado, aquilo que escapa a todo momento de ser submetido ao princípio do prazer, aquilo de que o sujeito goza sem, no entanto, ser inteiramente abarcado pela satisfação prazerosa; permanece, ao fim e ao cabo, doloroso, mas não mortificante.

Entre as configurações possíveis de fazeres artísticos cuja base é o drama, o conflito, Georges Bataille utiliza-se de um exemplo bastante popular para falar do que lhe parece fundamental na literatura, a superação da angústia:

> Apoiar-me-ei na literatura mais divulgada, nos romances vulgares que são os "policiais". Estes livros são feitos comumente das infelicidades de um herói e das ameaças que pesam sobre ele. Sem suas dificuldades, sem sua angústia, a vida não teria nada

> que nos prendesse, nos apaixonasse e nos levasse a vivê-la, ao lermos suas aventuras. O caráter gratuito dos romances e o fato de o leitor estar de qualquer maneira ao abrigo do perigo impedem, de hábito, de enxergar neles algo mais. *Vivemos por procuração* o que nós mesmos não temos coragem de viver. Trata-se de, sem muita angústia, participar do sentimento de risco ou de perigo que nos oferece a aventura de um outro. Se dispuséssemos de recursos morais sem conta, nós mesmos gostaríamos de viver assim. Quem não sonhou ser o herói de um romance? Este desejo é menos forte que a prudência — ou a covardia —, mas, se falamos da vontade profunda que o nosso medo impede de realizar, as histórias que lemos com paixão têm então sua razão de ser (Bataille, [1957] 1987, p. 57).

Bataille não se utiliza dos termos psicanalíticos em suas considerações acerca do erotismo e da violência, tampouco acerca da angústia que frequentemente atravessa esses ímpetos humanos; isto é, não distingue estritamente aquilo que seria da ordem das pulsões de vida e da pulsão de morte, mas traça todo o movimento que a natureza desses impulsos compreende, a saber, o percurso do erotismo à morte. É notória a todo leitor perspicaz a semelhança do pensamento batailleano sobre o erotismo com os postulados freudianos no *Além do princípio do prazer.*

> A angústia, parece, constitui a humanidade: não é a angústia só, mas a angústia vencida, a superação da angústia. A vida é em sua essência um excesso, é a prodigalidade da vida. Ilimitadamente, ela esgota suas forças e seus recursos; ilimitadamente, ela aniquila o que criou. A multidão dos seres vivos é passiva nesse movimento. Todavia, em última instância, desejamos fortemente o que põe nossa vida em perigo (Bataille, [1957] 1987, p. 57).

O drama literário, sobretudo o de desfecho trágico, parece ser o ponto culminante da literatura. Nele se abre para o homem o meio através do qual o exercício do erotismo atinge a intensidade máxima e desemboca na mais perfeita finalidade da vida, a morte – seja ela fatídica ou ato psíquico deliberado de mortifica-

ção. Contudo, não se trata de uma morte covarde, mas de uma morte que subentende a superação da angústia da morte.

> A literatura é, com efeito, o prolongamento das religiões. Ela é sua herdeira. O sacrifício é um romance, um conto, ilustrado de maneira sangrenta. Ou melhor, é no estado rudimentar uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, onde a vítima animal ou humana atua só, mas atua até a morte (Bataille, [1957] 1987, p. 58).

ENSAIO 5

Parricídio e ato criativo

A experiência estética: sobre a criação

> *A arte é a mentira que nos permite conhecer a verdade.*
>
> PABLO PICASSO

> *O fim da arte inferior é agradar, o fim da arte média é elevar, o fim da arte superior é libertar.*
>
> FERNANDO PESSOA

> *A irresponsabilidade faz parte do prazer na arte; é a parte que os acadêmicos não sabem reconhecer.*
>
> JAMES JOYCE

Análise da criação na escrita literária – o caso Dostoiévski

Neste ensaio – onde seguiremos tecendo mais algumas considerações acerca da questão da experiência estética – nos ateremos especialmente ao que está no entorno da dimensão sobre a qual Freud admitiu que a psicanálise deveria "depor suas armas", isto é, a questão da criação artística, com isso entendendo tudo aquilo que mantemos no escopo da criatividade no fazer artístico; e, de modo a melhor apurarmos os resultados da investigação, assim como o químico que separa os compostos para me-

lhor compreender as reações químicas, como dizia o próprio Freud, nos voltaremos mais especificamente para os aspectos particulares de uma arte, neste caso, o da criação literária, nos baseando principalmente no estudo empreendido por Freud sobre Fiódor Dostoiévski, o romancista russo.

Em *Dostoiévski e o parricídio*[1], texto ensaístico publicado em 1928, Freud apresenta pela segunda vez algo acerca do assassinato do pai e de seu lugar na dinâmica psicológica do sujeito. A primeira vez foi em 1913, com *Totem e tabu*, onde afirmara que o parricídio fora o crime primevo e fundador da cultura, e a terceira em 1939 com *Moisés e o monoteísmo*, em que, através do ato parricida, se estabelecem as condições de possibilidade de existência de um "Deus Pai", ou "Pai Celeste". Estes textos – o primeiro e o terceiro seguindo esta nossa cronologia temática – são textos míticos, pois ambos se desenvolvem no entorno de ideias centrais (fábulas) que servem de hipóteses mito-explicativas para os fundamentos e desdobramentos da cultura, embora preservem a pretensão de verdade histórica. O primeiro tem a pretensão de explicar a origem da humanidade, o contexto psicológico social necessário para o passo fundamental da natureza à cultura civil. O terceiro texto – também um dos últimos trabalhos da vida de Freud –, explica o contexto sociopsicológico do monoteísmo primitivo, a origem do povo judeu e do judaísmo, cerne dos desdobramentos futuros do cristianismo que, em sua totalidade, diga-se de passagem, representa uma das maiores,

1. Freud assinala que não se deve ao acaso que três obras-primas da literatura universal, *Édipo Rei*, de Sófocles, *Hamlet*, de Shakespeare, e *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, abordem a questão do parricídio. Na primeira o assassinato é "inconsciente" e decorre na exasperação quando da tomada de consciência. Na segunda, o assassinato corresponde ao "desejo parricida" e o "sentimento de cumplicidade" com o assassino; por conseguinte, ao "sentimento de culpa". Este contexto já exemplifica aquilo que chamamos de realidade psíquica. A terceira obra contém os principais elementos das duas anteriores, o "parricídio propriamente dito" e o "sentimento de cumplicidade e culpa" por parte dos irmãos do filho assassino.

mais poderosas e influentes religiões do mundo, inclusive para o pensamento filosófico medieval[2]. Os três trabalhos, não obstante, têm em comum algo além da fábula parricida, a saber, o distanciamento de uma teoria do conhecimento cuja concepção de verdade esteja subordinada aos matizes objetivistas. É bastante intrigante que para Freud a ciência psicanalítica pudesse se constituir e se solidificar a partir de discursos ficcionais, ou mesmo, fictícios. Que uma verdade estava sempre em jogo para Freud, isto nos é claro, e é justamente por esta característica que, independentemente do estilo de sua escrita narrativa nunca poderemos tomar seus trabalhos como meras obras literárias.

Para fins de análise procedemos com um desmembramento da experiência estética que, em última instância, nos parece arbitrário tanto no que concerne à distribuição entre artes e gêneros quanto à divisão entre a experiência do espectador e a experiência do artista criativo. Frisamos que estes enquadramentos se devem mais à nossa pretensão de clareza na descrição dos processos psíquicos envolvidos do que a qualquer concepção essencialista que sugira uma pureza de determinada arte, gênero etc. No estado das coisas como se apresentam na realidade, os processos psíquicos envolvidos nas variações da experiência se confundem; eles estão, por assim dizer, imiscuídos uns nos outros, e se falamos de certa *passividade* na experiência estética do espectador, só o fazemos com ressalvas, visto que a passividade diz mais respeito à posição que o sujeito tende a ocupar do que a uma natureza distintiva de determinada experiência ou dos processos psíquicos nela envolvidos.

Em *Dostoiévski e o parricídio* Freud decepciona o leitor que pretende nele encontrar uma análise que traga a lume a fórmula do

processo *sui generis* da criação do escritor – seria esta uma espécie de fórmula alquímica que, em vez de transformar ferro em ouro transformaria os conteúdos neuróticos em produções sublimes da cultura? Nesta ocasião, todavia, Freud empreende uma análise (decerto especulativa em muitos pontos) da personalidade de Dostoiévski; relaciona os dados colhidos de sua análise aos conteúdos da obra literária e a várias circunstâncias supostamente biográficas da vida do romancista, inferindo, por fim, quais as fantasias que as constituem e, neste caso, mobilizam a criação (assim como possivelmente a compulsão à repetição, visto que ser artista não livrara Dostoiévski da neurose). Saber como as fantasias ganham corpo ao ponto de se metamorfosearem numa obra de valor estético é a grande questão que permanece obscura.

Contudo, todo aquele minimamente familiarizado com a escuta psicanalítica decerto notará entre os analisandos aqueles cujos sonhos – a cena magna do processo fantasioso –, por exemplo, possuem um valor, poder-se-ia dizer, "literário", quiçá estético, que habitualmente engendra as mais notáveis associações e abrem caminhos para as narrativas dos desejos. Entre esses sujeitos que se encontram em análise há, sem dúvida, aqueles cujas formações inconscientes, independentemente do papel nele exercido pela instrução educativa – que quiçá facilitaria a expressão formalmente literária –, possuem esta verve poética, bruta, talvez, não obstante de "singular inteligência". O fator criativo na formação do produto onírico – *conteúdo manifesto* – é inegável e independe da intenção deliberada da consciência. Em certo sentido, então, o neurótico padece "poeticamente", im-

2. Coelho alega que em *Moisés e o monoteísmo*, trabalho de caráter também ensaístico que a seu ver muito se beneficiou das reflexões desenvolvidas no ensaio de Freud sobre Dostoiévski, "[...] a história pareceu dar as mãos à literatura, pois um novo mito se produziu e Freud qualificou este seu ensaio como um 'romance histórico'" (Coelho, 2011, p. 71).

pregna seu corpo ou seu *eu* de sintomas, estes que a seu modo falam das fantasias que lhes subjazem[3]. Não custa evocar, quanto a esse ponto específico, o famoso caso de Anna O., que tão engenhosa, inteligente e belamente adoecia – se nos fosse permitido contemplá-la de forma não terapêutica. Alguns analistas já mencionaram que as cenas das histéricas e as tramas fantasiosas que as orquestram muito se assemelham a dramas literários laboriosamente criados.

À primeira vista, parece-nos que seria conveniente para a teoria psicanalítica, quem sabe, afirmar sobre esses sujeitos que adoecem: *eles não conseguem transformar* (*sublimar*) *seus desejos inadmissíveis, suas dores psíquicas, suas fantasias deste modo nocivas, pois, se conseguissem sublimar em vez de sintomatizar, encontrariam um dos possíveis caminhos para a cura e tornar-se-iam artistas criativos ao invés de neuróticos.* Mas é sabido que, assim como Dostoiévski, muitos são os artistas que, apesar de prolíficos, padeceram. Isso não anularia a relevância da conjectura se é que é verdade que "ninguém jamais escreveu senão para sair do inferno"[4]. Freud fez menção a algo semelhante quando, após discorrer sobre a complexa personalidade de Dostoiévski e o caráter masoquista que o conduzira em direção a muitos de seus martírios, disse: "essa combinação poderia muito bem existir sem neurose: há pessoas que são masoquistas completas sem serem neuróticas" (Freud, 1928, p. 185).

Os romances de Dostoiévski possuem os elementos necessários para que os classifiquemos como de *gênero dramático*, a sa-

3. A ênfase dada ao modo estruturalmente neurótico de funcionamento se justifica por ser a condição *sine qua non* da vida civilizada. Quanto à situação descrita, sustenta-se que o psicótico, por sua vez, desliza nos significantes e com eles lida não como símbolos, mas como coisas; nele não há conflito intrapsíquico no mesmo sentido que há no neurótico, há, porém, vivência de sua fragmentação, e o conflito se dá no nível de um descompasso com o princípio de realidade.

ber: a) "explora a fundo as possibilidades afetivas"; b) "modela em gozo até os próprios presságios de infortúnio e por isso retrata o herói derrotado em sua luta, com uma satisfação quase masoquista"; c) "os heróis são, acima de tudo, rebeldes [...]" (Freud, 1942, p. 293) – rebeldes a seu modo, julgo necessário complementar, pois até a passividade do *eterno marido* é uma forma de se rebelar.

Sigamos as etapas preliminares da análise. Freud distingue na personalidade de Dostoiévski o lugar que ocupa o *artista criativo*, o *neurótico*, o *moralista* e o *pecador*. Essas facetas, essas distinções aparentemente contraditórias, que nos remetem a uma desnorteante complexidade da personalidade do romancista, apenas nos evidenciam, analogamente, a artificialidade do *eu*, que é, afinal de contas, uma instância constituída *a posteriori*, um constructo irremediavelmente cindido que permite a coexistência de desejos antagônicos. Com o *eu* o organismo apenas tenta dar conta da dispersão pulsional que, se não contida, o levaria ao abismo; o *eu* é um sintoma, diria Lacan. "[...] a neurose, afinal de contas, é apenas um indício de que o ego [*eu*] *não* conseguiu fazer uma síntese, e de que, ao tentar fazê-la, perdeu sua unidade" (Freud, 1928, p. 185).

Se com a análise da personalidade de Dostoiévski nos apercebemos dos limites dessa empreitada, da qual saímos sem chegar à descrição completa do processo que nos revelaria a chave para a exegese do mecanismo psíquico da criação artística, surge a questão de saber o porquê de seguir adiante com tal análise. Advogamos, contudo, em favor da análise, pois ainda assim nos parece um método investigativo válido através do qual podemos nos aproximar de questões referentes à demanda subjetiva à qual vem corresponder o ato criativo. A partir disso chegaríamos um tanto mais rapidamente, como se chega aos seguintes pelo-

4. "Ninguém alguma vez escreveu ou pintou, esculpiu, modelou, construiu ou inventou senão para sair do inferno" (Artaud, 2016).

tões após ultrapassar o primeiro, à elucidação de outras questões, por exemplo: "por que criar?", "por que escrever?", "por que fazer literatura?", enfim, "por que arte?"; ou não seria mais coerente colocar, segundo a perspectiva da qual partimos: "como a criação *satisfaz*?", etc.

No apêndice a *Dostoiévski e o parricídio*, em que Freud responde à crítica feita por Theodor Reik a seu ensaio, levanta-se a questão de saber se a *renúncia* é de fato a essência da moralidade. Não se põe em dúvida que a conduta moral – seja ela qual for – vise, em última instância, a um interesse humano prático, visto que sem um sentimento moral (com força de lei) norteador nenhuma civilização viria a se constituir ou se sustentar. Uma lei moral, a princípio, é indissociável da noção de bem, que por sua vez nos remete à noção de utilidade, como já denunciara Nietzsche. Mas se admitíssemos que a *renúncia* à tentação (isto é, a um desejo com relevante investimento pulsional que, ao menos em parte, é reconhecido como nefasto) é a essência da moralidade, seríamos obrigados a afirmar que os meios psíquicos que sustentam a moralidade são exatamente os mesmos que constituem a neurose pela qual o sujeito sofre e padece.

De todo modo, a descrição que faz Freud da moralidade – "O homem moral é aquele que reage à tentação tão logo a sente em seu coração, sem submeter-se a ela" – nos lembra de algum modo a ética nicomaqueia, que prescreve que o homem de moral é aquele que assim se conserva ao longo da vida, e parece se sustentar mais numa perspectiva de um plano ideal – que exclui outras formas de se atingir a moralidade – do que nas coisas como se apresentam em condições comuns da vida. Com isso também não queremos dizer que, como no caso de Dostoiévski, "só um homem que passou pelas profundezas do pecado pode atingir o mais alto cume da moralidade". Na verdade, é muito provável que este só se compatibilize de forma saudável com a moralidade caso se efetue nele um amplo processo de sublima-

ção de suas pulsões, visto que sempre há a possibilidade de se submeter à moral ordinária, por exemplo, a partir da submissão à autoridade temporal e espiritual – como fizera Dostoiévski no fim de sua vida (Freud, 1928) –, como forma *menos dolorosa* de lidar com os conflitos intrapsíquicos. Assim, esta conduta moral é de todo modo um fardo para tal sujeito.

Sabemos que muitos dos santos e clérigos que realmente tinham um compromisso com a moral cristã expiaram seus demônios através de várias formas de penitência – o açoite e o cilício atestaram sua contribuição à história dessa moral. Os bárbaros das grandes migrações, como diz Freud, "matavam e faziam penitência por matarem, até que a penitência se transformou numa técnica real para permitir que o homicídio fosse cometido". A dor do corpo apazigua o sentimento de culpa, satisfaz em alguma medida o desejo de punição, escamoteia a dor da consciência, assim como as famosas histéricas que convertem (ou psicossomatizam) sua dor psíquica em sintomas corporais, e de bom grado aceitam esse fardo como *menos doloroso* que o conflito intrapsíquico. O martírio do corpo purifica a alma, creem.

Pecador, termo caro aos cristãos, e uma das facetas que Freud destacara na personalidade do romancista, denota o sentimento de culpa como o fundamento do desejo perverso e, por conseguinte, da ação criminosa. Mas, na verdade, podemos seguramente admitir que o primeiro elemento dessa série dialética seja o desejo de destruir o obstáculo à posse de seu objeto de amor. Que este obstáculo seja também um objeto de amor ou de temor não é algo indiferente, pois está em íntima relação com o fator quantitativo desse desejo. O sentimento de culpa advém sobretudo do amor destruído, e o temor da magnitude desse objeto-obstáculo, assim como da magnitude do próprio ímpeto de destruição do sujeito, pois, ao identificar-se com o objeto a quem destrói, com a ocupação de seu lugar, teme-se se deparar com o mesmo destino. A negação desse ímpeto de destruição é comum no momento de báscula, de transposição do lugar, pois é quase

que insuportável admitir subjetivamente que se anseia pela própria destruição. Segue-se a isso a projeção desse desejo, desse ímpeto destrutivo, ao Outro.

Por *ímpeto de destruição* indicamos aqui a presença inequívoca da *pulsão de morte*, elemento ou potência *disjuntiva* por excelência que se manifesta através da agressividade e da violência. A pulsão de morte é facilmente direcionada aos objetos externos, por vezes inanimados, mas sobretudo os animados, pois a nenhum sujeito é indiferente qualquer faísca de vida. Os objetos animados e detentores de consciência, isto é, os outros humanos, são os objetos que quando destruídos promovem uma satisfação mais elevada da pulsão de morte, pois, em contrapartida, afirmam a própria vida do sujeito. Qualquer semelhança com a dialética hegeliana da emancipação da consciência não é fruto do acaso, como bem analisa Lacan. O primeiro objeto, o objeto supremo dessa satisfação é todavia o próprio sujeito, que nunca escapa completamente desse gozo, mas que se dedica ao máximo a manter tal satisfação – satisfação, portanto, *sadomasoquista* – longe de sua consciência.

De todo modo, cabe repetir, *no princípio há o desejo* – e na dimensão do desejar ele é sempre efetivo, seja ou não consciente, seja ou não realizado no mundo. Assim, o desejo parricida é a principal fonte do sentimento de culpa do homem.[5] Como bem observa Coelho:

> Num certo sentido, como vimos, Dostoiévski antecipa, em Os Irmãos Karamázov, a relação entre o desejo parricida e a realidade psíquica, desenvolvida posteriormente por Freud. Não só Smierdiákov, mas também os demais filhos de Fiódor Karamázov, à exceção de Aliócha, desejaram a morte do pai e, por este motivo, sentiram-se igualmente culpados pelo crime (Coelho, 2011, p. 70).

A situação que constitui simplesmente a neurose ou a disposição à ação perversa depende da relação estabelecida no sujeito

com o sentimento de culpa. A entrega ao álcool, aos narcóticos, à jogatina, aos atos perversos e criminosos, dentre outras experiências da mesma natureza, pode, em muitos casos, ser encarada como outro modo de punição, imiscuído com desejos, uma formação de compromisso especial entre as pulsões de vida e de morte – a fórmula da decadência –, um gozo mórbido; uma fuga da moral que se configura em nossa cultura em ações contra a moral vigente.

Entretanto, sabemos ser perfeitamente possível viver ao mesmo tempo com condutas concernentes a padrões morais elevados e gozar de bem-estar anímico, e isso nos impede, portanto, de aceitar a pura *renúncia* como essência da moralidade. É evidente que ceder à tentação também não é uma alternativa quando o que se tem em mente é uma conduta moral. Somente a sublimação parece respeitar ao mesmo tempo as invectivas de satisfação desses desejos e as imposições da moralidade ordinária.

---

5. Com *disposição à ação perversa* que subentende um desejo de mesma natureza não estamos apontando para aquilo que é próprio da estrutura psíquica denominada posteriormente pela comunidade psicanalítica de *perversão*, pois esta se constitui sobre a *denegação*, que é um dos possíveis aconteceres psíquicos fundamentais do sujeito ante o *complexo de castração*, e que pode ocorrer no lugar do *recalque* (*primordial ou originário*), no caso da estrutura psíquica neurótica, ou da *foraclusão*, no da psicótica. Na prática observamos que as estruturas psíquicas diagnosticadas apenas apontam para um lugar, uma posição ocupada pelo sujeito ante o complexo de castração através de um acontecer psíquico que o funda. Dificilmente poderíamos sustentar na análise de um caso a hipótese da existência de um *modus operandi* puro, de uma pureza estrutural, que não incorporasse traços característicos das demais. Assim, a neurose pode muito bem incorporar traços característicos da perversão e, portanto, com *disposição à ação perversa* estamos assinalando esse desejo de transgressão que, no caso do neurótico, não se apresenta sem corresponder a um sentimento de culpa. Numa passagem do ensaio sobre Dostoiévski Freud destaca que "num criminoso, dois traços são essenciais: um egoísmo sem limites e um forte impulso destrutivo. Comum a ambos, e condição necessária para sua expressão, é a ausência de amor, a falta de apreciação emocional dos objetos (humanos)". Eis os traços essenciais de uma formação subjetiva ancorada a partir do acontecer psíquico da *denegação*, acontecimento por meio do qual não decorre, como fator preponderante, o sentimento de culpa – a estrutura psíquica é perversa.

As conjunturas que permitem a satisfação dos desejos sublimados são assim também determinadas por formações de compromisso, e mesmo no âmbito da criação artística, que normalmente deve obedecer a algumas normas intrínsecas do próprio fazer artístico (os materiais e os procedimentos de determinada arte, os gêneros etc.) há um determinismo psíquico que não pode ser negligenciado para fins de uma consideração psicanalítica, embora o possa quando se pretenda uma análise puramente estética – se é que isso é possível.

Nessa tentativa de estabelecer as relações que a condição psicológica de Dostoiévski mantém com o aspecto mais inegável e também mais obscuro de sua personalidade – o artista criativo –, teremos de acompanhar algumas das inferências freudianas sobre o conteúdo das obras literárias de Dostoiévski.

Freud acreditava ter razões para apontar a existência de um intenso impulso a ações criminosas por parte do escritor; no entanto, o suposto desejo pela criminalidade (por isso pecador[6]) se contrapõe a

> [...] grande necessidade de amor e enorme capacidade de amar [do próprio Dostoiévski], que podem ser constatadas em manifestações de bondade exagerada e que o levaram a amar e ajudar onde tinha direito de odiar e ser vingativo, tal como, por exemplo,

6. As inclinações à criminalidade que Freud identifica em Dostoiévski partem sobretudo do material amplamente utilizado pelo romancista; personagens violentas, homicidas e egoístas compõem boa parte de sua obra. Além disso, informações de caráter biográfico incidem em favor do mesmo julgamento: "[...] traços sádicos em abundância, irritabilidade, amor de atormentar, intolerância inclusive para com as pessoas que amava [...] maneira pela qual, como autor, trata seus leitores". Porém "a contradição é solucionada pela compreensão de que o instinto destrutivo muito intenso em Dostoiévski, que facilmente poderia tê-lo transformado num criminoso, foi, em sua vida real, dirigido principalmente contra sua própria pessoa (para dentro, em vez de para fora), encontrando assim sua expressão como masoquismo e sentimento de culpa". "Assim, [Dostoiévski] nas coisas mínimas, era um sádico para com os outros, e, nas maiores, um sádico para consigo mesmo, na verdade, um masoquista, vale dizer, a pessoa mais branda, bondosa e prestimosa possível" (Freud, 1928, p. 184).

em seus relacionamentos com a primeira esposa e o amante dela (Freud, 1928, p. 184).

As configurações psicológicas que constituem o que entendemos por moralidade e por pecaminosidade se correspondem mutuamente, como frente e verso de uma mesma dinâmica. Para os conhecedores da literatura de Dostoiévski é quase impossível não relacionar a passagem da análise (citada acima) à obra *O eterno marido*. Freud considera também inequívoca a vinculação existente entre o assassinato do pai em *Os irmãos Karamázov* e o que sucedeu com o pai do próprio Dostoiévski[7].

O idiota, por sua vez, retrata um protagonista cuja conduta moral não deixou de chamar a atenção dos críticos que nele reconheciam a influência da moral cristã[8]. Paulo Bezerra, tradutor da obra (Dostoiévski, 2008) para o português e autor do prefácio, assinalou que a personalidade do Príncipe Míchkin apresentava, por um lado, traços expressivos característicos da personalidade de Cristo e, por outro, traços quixotescos. O personagem sofria de idiotia, distúrbio grave do intelecto, mas fora tratado num período anterior ao início da narrativa. Como também era epiléptico, seu quadro era constantemente perturbado pelas excitações e convulsões intensas das crises. As crises epilépticas

7. Em seus primeiros anos Fiódor Dostoiévski sofreu de crises que, segundo a opinião de Freud, baseada em informações biográficas, "tinham a significação de morte; eram anunciadas por um terror da morte e consistiam em estados sonolentos, letárgicos. A moléstia o acometeu pela primeira vez quando ainda menino, sob a forma de uma melancolia súbita e infundada, uma sensação, como mais tarde contou a seu amigo Soloviev, de que iria morrer ali mesmo. E, na realidade, seguia-se um estado exatamente semelhante à morte; assim, implorava que seu enterro fosse adiado por cinco dias" (Freud, 1928, p. 188).

8. É amplamente conhecida a opinião de Freud sobre as religiões em geral, e em especial as religiões monoteístas. Depreende-se disso que o cristianismo (religião monoteísta apesar da querela que envolve a questão da trindade) surge como uma metanarrativa que se apoia numa formação de compromisso de base neurótica. Para o psicanalista Dostoiévski sucumbira por fim à moral cristã, assim como ao regime político autoritário, por razão de sua neurose. *Cf.* Freud, 1928, *passim*.

eram precedidas de momentos de intensa tensão psíquica. A mais intensa crise fora desencadeada pelo avassalador sentimento de perda de seu amor – a morte de Nastássia Filíppovna – resultando no agravamento de seu estado de saúde com o comprometimento definitivo de suas faculdades mentais, tornando-o um completo idiota.

Embora não tenha especial relevância para os fins de nossa pesquisa, a hipótese decorrente da análise empreendida por Freud, de que Dostoiévski sofrera de graves distúrbios neuróticos, em especial de ordem histérica, nos parece esclarecedora[9].

> Dostoiévski considerava-se epiléptico e era encarado como tal por outras pessoas, por causa de suas graves crises, acompanhadas por perda de consciência, convulsões musculares e depressão subsequente. Ora, é altamente provável que essa chamada epilepsia constituísse apenas um sintoma de sua neurose e devesse, por conseguinte, ser classificada como histeroepilepsia, ou seja, como histeria grave (Freud, 1928, p. 185).

Das relações possíveis entre a configuração psicológica de Dostoiévski e o conteúdo de suas obras, Freud chama a atenção e utiliza como material para a análise *Os irmãos Karamázov,* e não parece ser por acaso. Esta obra, diferentemente das demais, nos remete à questão do parricídio, e isso talvez tenha especial relação com o ato criativo.

> O parricídio, de acordo com uma conceituação bem conhecida, é o crime principal e primevo da humanidade, assim como do indivíduo. É, em todo caso, a fonte principal do sentimento de culpa, embora não saibamos se a única [...]. O relacionamento de um menino com o pai é, como dizemos, 'ambivalente'. Além do ódio que procura livrar-se do pai como rival, uma certa medida de ter-

9. Para melhor compreender o que levara Freud a inferir que a epilepsia de Dostoiévski provavelmente se tratava de uma histeria grave (um modo especial de manifestação de sintomas neuróticos), e que, portanto, não se tratava de uma epilepsia orgânica, mas 'afetiva', ver Freud, 1928, p. 185-187.

> nura por ele também está habitualmente presente. As duas atitudes mentais se combinam para produzir a identificação com o pai; o menino deseja estar no lugar do pai porque o admira e quer ser como ele, e também por desejá-lo colocar fora do caminho. Todo esse desenvolvimento se defronta com um poderoso obstáculo. Em determinado momento, a criança vem a compreender que a tentativa de afastar o pai como rival seria punida por ele com a castração. Assim, pelo temor à castração – isto é, no interesse de preservar sua masculinidade – abandona seu desejo de possuir a mãe e livrar-se do pai (Freud, 1928, p. 188-189).

Freud acreditava que a sintomatologia das crises do próprio Dostoiévski significava "uma identificação com uma pessoa morta" – o pai –, que a princípio não estava realmente morta, mas que ele desejava que morresse. A crise poderia possuir, portanto, o valor de uma punição[10]. Ele desejava que o pai morresse e, inconscientemente, constituíra fantasias em que isso ocorria. Por fim, ocupara o lugar dessa outra pessoa, o pai, e assim como ele, estava, por conseguinte, morto, se mortificara (se punira) através de terríveis sensações de angústia. "[...] a crise (denominada de histérica) constitui assim uma autopunição por um desejo de morte contra um pai odiado". Assim, vemos Freud postular "uma associação entre o ataque histérico, o desejo de morte do pai, o sentimento de culpa e a autopunição por este desejo" (Coelho, 2011, p. 69).

Como o ataque histérico, na análise de Freud, remete a uma identificação com o pai morto, ao mesmo tempo que significa a atualização do desejo de morte do pai, da destruição desse objeto, no momento de báscula, de transposição subjetiva através da identificação, atualiza igualmente o desejo de autodestruição, de

10. O *Supereu*, como instância crítica que se constituíra a partir de uma instância narcísica mais primitiva, o *Ideal do eu* [*Ich-Ideal*], cuja posição indica que se mantém parcialmente imerso na dimensão inconsciente [parte de sua energia pulsional provém de sua conexão com o *Isso*] seria o responsável pela necessidade de punição da instância egóica por excelência, o *Eu*.

retorno ao estado inanimado, da satisfação da pulsão de morte. Vemos aqui uma formação de compromisso entre um desejo sádico (de que o pai seja destruído, morra) – o sujeito aqui é o agente do desejo-ação de destruição –, o desejo de ocupar a posição do pai e gozar de seus privilégios (satisfação da pulsão de vida), e uma transformação da *atividade* em *passividade*, pois o sujeito passa a ser também o objeto a ser mortificado, ultrajado. Ou seja, ainda dentro da primeira teoria pulsional, poderíamos inferir que o desejo homossexual em relação ao pai teria cedido à transformação do afeto em seu oposto (amor em ódio) – mecanismo de defesa –, e o modo *ativo* teria sido convertido em modo *passivo*. Já com a segunda teoria pulsional, o segundo dualismo, que não exclui a possibilidade da primeira conjectura, poderíamos inferir que a pulsão de morte, após uma sucessão de transformações, atingira seu objeto mais primitivo, o próprio *Eu* do sujeito depois de ser primeiramente dirigida ao Outro – o pai.

A nosso ver, o parricídio enquanto categoria do pensamento não se reduz ao Édipo, embora, como bem pontua Coelho, Freud tenha se detido nessa perspectiva. Além de ser uma possibilidade estritamente edípica – segundo a lógica do primeiro dualismo –, é "a expressão da pulsão de morte, da vicissitude que leva o ser humano a buscar algo do qual não tem qualquer representação – a própria morte". Assim, "a identificação com o pai morto aponta para a identificação com o irrepresentável da morte, com o irrepresentável do pai"[11]. Seguindo essa trilha de pensamento chegamos a propor uma íntima conexão do parricídio com o ato criativo e com a relação que o sujeito estabelece com sua própria obra.

Como já indicamos mais acima, a noção de parricídio em Freud possui três momentos cruciais de desenvolvimento – *Totem e tabu*, *Dostoiévski e o parricídio* e *Moisés e o monoteísmo*. Somente neste terceiro momento, uma década depois do segundo,

Freud tem a ocasião de refinar e ampliar a noção de parricídio ao relacioná-la à condição de estrangeiro. Poderíamos dizer que a condição de paternidade não prescinde do assassinato e da ocupação do lugar do pai morto – *lugar estranho*. Sim, sabemos que só se estranha aquilo que é ao mesmo tempo intimamente familiar. O lugar do pai é desejado, almejado, matar-se-ia por ele; assim reivindica o desejo; mas não é o lugar comum, o lugar conhecido, registro imaginário. O lugar do pai é um lugar simbólico, estrangeiro ao filho parricida que só se apodera da condição paterna ao criar algo que – embora saia de si – se constitua *a partir* de si, e que, por conseguinte, também venha a se tornar um objeto estranho a si.

No *Moisés* de Freud "a condição de estrangeiro do pai criador é o elemento estrutural da criação do povo judeu. A criação, nessa perspectiva, implica, portanto, uma experiência de estrangeiro" (Coelho, 2011, p. 71).

> Tal aspecto, de certa forma, está presente tanto na relação do criador com a sua obra, quanto na relação do espectador ou leitor com a obra criada, de modo que, a cada leitura, a obra é também recriada. Freud situa o parricídio na gênese da religião monoteísta e do povo judeu, ou seja, em sua própria origem, na medida em que este processo implica um ato de morte de uma referência paterna primordial, neste caso, a condição de judeu de Moisés, na proposição de ser ele um egípcio. Com esse avanço, ele nos possi-

11. Em relação à posição do pai, que invoca o filho parricida *estranho* a esse lugar, remeto o leitor ao ensaio de Freud "Moisés e o monoteísmo". Segue o comentário de Coelho: "Foi 'só depois', nesse último texto, que o pai apareceu como pura letra – Javé –, impronunciável, irrepresentável e sem sentido. Ao contrário do que afirmou Karamázov, no romance de Dostoiévski, se Deus está morto, nada está permitido, como ressalta Lacan. Paradoxalmente, o assassinato do pai não libera o gozo, mas o proíbe, e o amor ao pai se torna mais forte que o desejo pela mãe. A identificação ao Real do pai, à sua morte, é o que, justamente, possibilita essa operação. Sem isso, não se transmite a castração. A transmissão, de qualquer natureza, está ligada, portanto, à pulsão de morte e à identificação ao pai morto".

> bilita também, num tempo 'só depois', uma outra aproximação ao enigma da criação artística, na perspectiva de que o parricídio se encontra na gênese de tal criação, bem como na gênese de qualquer invenção. [...] Freud busca responder ao seu anseio de sobrevivência e perpetuação da psicanálise, num tempo em que tanto a sua própria existência quanto a da Psicanálise estavam ameaçadas por sua condição de judeu[12]. O assassinato do pai Moisés, implícito na proposição da sua condição estrangeira, possibilita-nos, então, compreender que a extensão deste ato para qualquer representante paterno, o que não exclui o próprio Freud, coloca, assim, o parricídio na gênese inclusive da transmissão da Psicanálise (Coelho, 2011).

O ato criativo autêntico há de ser soberano em sua dimensão dinâmica, e para isso não prescinde da atitude mental que é equivalente ao parricídio. Deve-se, quem sabe, não apenas depor o pai, mas matá-lo e sepultá-lo, honrá-lo através desse ato que faz do filho um homem, um criador, angariando assim uma liberdade soberana digna da criação artística; uma liberdade que lhe custa o bendizer da consciência e faz dele um ser culpado. Enquanto o artista servir a um pai, não goza da liberdade soberana digna da criação.

Um fator crucial que não pode ser negligenciado na análise da estruturação do sujeito é aquele denominado em psicanálise de *complexo de castração*. A resposta do sujeito a ele, a posição ocupada, seja a denegação, a foraclusão ou o recalque, e os caminhos trilhados a partir desse posicionamento sobredeterminam seu modo predominante de lidar com os objetos. Na complexi-

12. Até a ocasião do avanço do preconceito antissemita pela Alemanha e pela Áustria, durante a Segunda Guerra Mundial, Freud dizia se considerar intelectualmente alemão, porém, a partir de então, passara a se considerar judeu (Gay, 1989, p. 409 *apud* Coelho, 2011, p. 71). As preocupações dele com a preservação da psicanálise remetem, todavia, pelo menos à época em que angariara os primeiros discípulos, tanto que apostara no grupo de Zurique, em especial em Carl Jung, a "salvação" da psicanálise, para que a psicanálise não fosse internacionalmente reconhecida como uma "ciência judaica" ou "ciência de judeu".

dade decorrente da ambivalência que nutre o sujeito em relação a seus objetos de amor, em especial em relação aos primeiros objetos, como tendem a ser para ele os próprios pais, papel importante é exercido pelas pulsões de ordem homossexual. O discernimento endopsíquico que certos sujeitos alcançam sobre os traços de sua condição psicológica os predispõe a compreender melhor as manifestações de tais pulsões. (O que foge a essa compreensão tende a sucumbir à repetição.)[13] No caso de Dostoiévski, acredita Freud, "o que torna inaceitável o ódio pelo pai é o *temor* a este; a castração é terrível, seja como punição ou como preço do amor".

Já mencionamos o caso de Marcel Proust no terceiro ensaio, e essa nos parece ser a situação em que mais uma vez é pertinente mencioná-lo. Na obra *Em busca do tempo perdido*, o autor muito se voltou para a descrição dos estados psicológicos de suas personagens, e parece ter dado tratamento especial às formas de manifestação da inteligência, às formas de evocação e associação mnêmica, às formações e impressões dos sentimentos (como fez com o ciúme) e às manifestações de ordem homossexual. É de conhecimento geral que pelo menos a maior parte de sua obra foi escrita após Proust ter se afastado do convívio social, quando se encontrava quase que na mais completa reclusão, e assim ter permanecido por anos a fio. Tudo nos leva a crer que a mais alta compreensão endopsíquica lhe permitiu a rica descrição de personagens, com toda a complexidade de caráter, desejos e ações realmente à altura de um ser vivente. Proust, assim como Dostoiévski, criou a partir de suas fantasias de caráter pessoal, como que determinado por elas.

13. Não sejamos apressados em concluir disso que aqueles sujeitos que alcançam um alto nível de discernimento endopsíquico estejam livres da compulsão à repetição. Na verdade há a possibilidade de que esse discernimento se dê sob a forma de uma dupla inscrição, o que assegura uma espécie de *conhecimento* intuitivo sobre os processos psíquicos mas que não garante que seja produzido um *saber* sobre seu próprio inconsciente.

No que concerne à questão do determinismo, o que dizer então sobre a opinião de muitos que desde Hegel alegam ser a obra de arte o substrato de uma ação absolutamente livre do homem? Se a obra de arte realmente é a objetificação ou a manifestação do espírito, do ser do homem, desse ser em si "vazio", sem natureza primeira, sem essência, um creodo que se circunscreve a partir e pelo discurso (ou ação, que em si é significante), a arte é, assim como esse homem, ontologicamente livre, não obstante psiquicamente determinada. Muitos viram na arte a alternativa, quiçá a única, para algo que clama se manifestar. Talvez aqueles cuja constituição do desejo tenha permanecido assaz fragmentária, dispersa e praticamente inconciliável com o princípio de realidade ou ordem do mundo, só encontrem na contemplação ou na criação artística um meio adequado (suficientemente plástico) para a satisfação, escoamento ou reverberação de vida, de potência. Freud já dissera que o inconsciente quer, a todo instante, se manifestar, e que fica à espreita de qualquer oportunidade para alcançar a luz, senão da consciência, ao menos do mundo, senão mostrando sua temida "natureza", através de máscaras outras, seus derivados.

Por mais esplêndida que se mostre aos nossos olhos determinada obra, por mais extensamente que corresponda a nós e nos toque intimamente, sempre restará algo de intocado ou intocável em nossos desejos, e se isso não encontra no mundo ordinário, na ordem do dia, na vida prática, qualquer possibilidade de satisfação, devemos determinar quais alternativas nos restam para a sua manifestação. Dentre as alternativas destacamos o *delírio psicótico*, o *sonho*, o *devaneio* e as *artes*. Todas possuem como fator indispensável e comum o processo criativo, seja ele voluntário (deliberado conscientemente), como geralmente só ocorre nas duas últimas das alternativas, ou involuntário, como ocorre sobretudo nos dois primeiros casos e eventualmente de forma parcial nos dois últimos. Entretanto, somente as artes parecem possuir grau significativo de atualização do desejo e evidenciam em

si o caráter deliberado de sua constituição. Ganham o mundo e nele se apresentam demandando notoriedade; exibem-se e fruem-se nesta exibição; estão aí para serem fruídas não só pelo processo do sujeito através do qual *vem a ser* como por toda uma humanidade que pode contemplá-las – *o Outro reconhece meu desejo, o Outro que o constituiu e ao qual demando*. A liberdade humana na arte se manifesta, não como puro devaneio, não como sonho que se esquiva ardilosamente da consciência e guarda seu ouro nas trevas de uma noite sonolenta, não como delírio através do qual se tenta "corrigir" a realidade para melhor se adequar às formações inconscientes, pois com a arte se materializa algo, se evidencia e se nega a ordem do mundo conscientemente. A arte é erupção do desejo para além da consciência; é o transbordar da condição ordinária, a expressão da potência libertadora oriunda tão somente da condição humana; é, portanto, em si, demasiadamente humana.

Logo, a questão não deveria ser formulada desde o princípio de modo que a resposta a ela tivesse que remeter à essência da arte – "o que é a arte?" –, mas sim às circunstâncias em que ela se dá, com que se relaciona e a que responde.

Para Bataille, que para isso se apoia na tese nietzschiana do *super-homem*, o impulso que leva o sujeito à criação artística não é de ordem moral, mas sim de ordem hipermoral. O sujeito busca uma experiência autêntica, soberana, idiossincrática de sua condição, e nenhum compromisso deve nortear sua criação, nenhum compromisso senão consigo mesmo, com sua liberdade. Não devemos confundir essa liberdade com liberdade no nível da política, do engajamento, mas com a liberdade própria da errância do desejo. O homem não pode se curar de si mesmo, pois se funda sobre essa ferida perpetuamente aberta, que nunca se cicatriza; a arte vem como que pretendendo abarcá-la ou mesmo contê-la através da representação, desvelando uma verdade que só se faz presente no entremeio das máscaras, pois assinala des-

se modo a errância do desejo, a marca da liberdade, a única verdade universalmente válida do sujeito – para si e para outros.

ENSAIO 6

Opacidade

Análise de casos

> *A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.*
>
> VLADIMIR MAIAKOVSKI

> *É preciso primeiro encontrar, depois cortar, para chegar à carne nua da emoção.*
>
> CLAUDE DEBUSSY

O ato criativo e a função da escrita: o caso Ferreira Gullar

Ainda na busca de corroborar a hipótese que tentei desenvolver, segundo a qual, para o ato absolutamente criativo, de criação autêntica da vontade, se faz necessária uma suspensão da arquitetura estrutural, como se o âmbito do impulso sublimatório residisse aquém da formação egóica, cito o poeta Ferreira Gullar:

> Como eu não podia vomitar, como a linguagem não tem garganta, como meter o dedo na garganta da linguagem e vomitar? É como se eu estivesse falando antes do sentido, antes da linguagem. O que também é impossível. [...] Eu vivo lidando com isso, eu quero sempre falar antes da linguagem e não consigo (Gullar, 2011, p. 11).[1]

Certo é que nos estruturamos, enquanto sujeitos, necessariamente *a partir* e *pela* linguagem. Mas embora só alcemos o estado de consciência quando agentes de linguagem, determinados em parte pelos diques psíquicos que nos servem de balizas, o silêncio que antecede a essa estruturação não é o do *nada*, mas o do *ruído sem sentido das pulsões*, o sem sentido oriundo do caos orgânico do ser nascente que, embora fisiologicamente mantenha aspectos de uma ordem pré-determinada (movimentos espontâneos de sucção, movimentos gastrointestinais etc.), é animicamente polimorfo. Imagens acústicas (significantes) povoam o espírito infante[2] e o trato para com essas imagens, a princípio, não obedece a qualquer determinismo interno. Somente o Outro impõe, paulatinamente, as imagens ordenadoras ao ser que, a princípio, nada mais é que "um bicho que o universo [– o Outro, tesouro de significantes, diríamos –] [3] fabrica e vem sonhando desde as entranhas" (Gullar, 2011, p. 12).

Ferreira Gullar, quando questionado se ele é mesmo o poeta, responde: "às vezes", pois "é impossível viver na feérica inexplicação do mundo porque senão ficaria todo mundo louco" (Gullar, 2011, p. 12); como se precisasse tomar ar e encher o pulmão antes de mais um mergulho poético.

Gullar parafraseia Platão para indicar que, para ele, a poesia, assim como a filosofia para Platão, nasce do espanto.

---

1. *Lugar*. Revista da Escola Letra Freudiana, n. 45. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 11.

2. Vale a pena evocar a etimologia da palavra: *sem fala* ou *aquele que não fala*.

3. O acréscimo entre colchetes é nosso.

Nas palavras do artista, "o acaso é um fator determinante do fazer do poema".

Julgamos, afinal de contas, que todo ato autenticamente criativo é poético, e poucos hão de duvidar do quanto de poesia existe na filosofia platônica. Pouco importa se Platão dizia fazer-se necessária a expulsão dos poetas para a instauração da república.

A diferença entre a filosofia e a poesia reside nos meios e fins[4] – não no impulso –, pois enquanto aquela (ao menos assim atesta a tradição filosófica) visa a uma *ordenação* das coisas do mundo através do pensamento, esta tende a *evocar* – e tanto mais o é quanto mais autêntica sua poética – um ato da mais absoluta liberdade do espírito.

Algo que muitos escritores enunciam quase que em uníssono é o quanto a escrita flui meio que à revelia do autor, isto é, em termos psicanalíticos, através da suspensão da estrutura egóica que permite uma emersão do sujeito do inconsciente para o ato criativo. Sobre seu *Poema sujo*, Gullar nos diz que "foi assim, eu não sabia o que era, mas eu vou sabendo à medida que vou fazendo. Eu vou inventando à medida que vou escrevendo e ele vai determinando a si mesmo e me usando para se fazer à medida que ele é feito" (Gullar, 2011, p. 13). Como se o material que já veio a lume fosse, por si mesmo, determinando o que estava por ser escrito.

"Então, eu e ele somos uma coisa só se fazendo", diz Gullar sobre seu poema (Gullar, 2011, p. 13). Este ponto se encontra em certa consonância com a hipótese que descreve um momento do processo sublimatório como *retraimento do investimento de energia pulsional dos objetos* (*pulsões ou libido de objeto*) *para o eu* (*reservató-*

4. Em última instância, mais ainda nos fins, pois as passagens "poéticas" do próprio Platão parecem sugerir, em alguma medida, que o "estilo" do discurso não é o fator que melhor determina se se trata de poesia ou filosofia. E isso para citar apenas Platão.

rio das pulsões [*ou libido*] *narcísicas*). Mas a consideração conjunta da passagem anterior, em que Gullar diz que é *como se* estivesse "falando antes do sentido, antes da linguagem", admitindo, não obstante, a própria impossibilidade disso, leva-nos novamente à hipótese de que a moção criativa, o gérmen, se encontra num além da função egóica. Ou mesmo, para ser mais preciso, a moção que mobiliza o ato criativo nos remete a um *aquém* do eu, a um *status nascendi* da articulação significante. "Eu vivo lidando com isso, eu quero sempre falar antes da linguagem e não consigo".

Por vezes o escritor não consegue manter o fôlego e precisa adiar sua empreitada. Após chegar a um certo ponto de seu poema, Gullar percebeu que "de repente, esse impulso, esse estado de espírito parou. De repente se esgotou e eu não tinha mais aquele ânimo, aquele impulso, mas eu sabia que o poema não estava terminado". Fatalmente o impulso se extinguiu e pôs termo prematuramente ao poema. Gullar pretendia que este não estivesse terminado e, contrariando seu estado de espírito de então, tentou seguir adiante; não obstante, fracassou. Como ele, que havia criado até então com relativa facilidade as peças de seu poema, já não conseguia prosseguir? Que instância é esta que, segundo o autor, guinou daquele clima prolífico de criação para um pesado estado de racionalidade em que, em vez de criar, somente se sentia capaz de avaliar o que cabe e o que não cabe, à guisa de terminar seu poema? O fato é que já não era poeta, mas somente um crítico de sua obra. "Um dia veio a solução. Veio o final do poema que, por sinal, rítmica e estruturalmente é diferente" – um outro poeta (outro significante ante o Outro) lhe sobreveio para compor outro poema que se anexou ao primeiro.

Gullar diz que sua criação parte do espanto, da revelação de alguma coisa inexplicada, que o tira do equilíbrio, que o tira do lugar ao se mostrar, estranhamente, fora do lugar-comum. Quan-

to ao lugar do cidadão de direito, do homem a quem nos referimos, Ferreira Gullar, é o lugar do homem que acorda pela manhã e não pensa em outra coisa senão em escovar os dentes e comer alguma coisa, no trabalho que está por vir e na necessidade de passar no banco e pagar suas contas. Com isso queremos apontar o lugar-comum do homem que compartilha do mundano com os demais, o homem da ordem do dia, que está inserido como uma engrenagem na máquina do organismo social. Quanto ao espanto que se faz necessário para tornar-se poeta, estamos de acordo com Gullar, pois acreditamos que com isso ele não queira dizer que se espante, por exemplo, com uma eventual incapacidade de explicar um teorema de que não se têm as fórmulas necessárias para solucioná-lo ou compreendê-lo, ou de um fato histórico de que careça de informações ou qualquer teoria que pareça, ainda, inexplicada, mas sim do estranhamento que uma coisa até então familiar pode lhe causar, um distanciamento inquietante da coisa que acreditava conhecida, que o sidera e o tira do eixo egóico, do lugar-comum. Temos por certo que nos reconhecemos nos objetos que temos como nossos, pois neles investimos, impregnando-os de traços nossos, de nossos desejos, de nossas fantasias, imaginariamente, e nos promiscuímos com, em, objetos; todavia, de repente, algo pode nos ocorrer, por vias não determinadas, e fazer com que esses objetos nos pareçam estranhos, alheios, incongruentes com as ideações até então correntes de nossa cômoda zona egóica, consciente. "Esse estado em que todos nós nos encontramos, dois mais dois são quatro, está tudo no seu lugar, mas de repente não está" (Gullar, 2011, p. 13). Gullar fala de um vazio de significado que inesperadamente se revela, e que para lidar com isso faz um poema como que para preenchê-lo.

Há uma questão que é central na teoria psicanalítica, muito notada desde as leituras que Lacan fizera de Freud e que gira em torno daquilo que este denominara de *Das Ding*, habitualmente traduzido como "a Coisa". Esse vazio constitutivo do qual Lacan

discorre parte dessa referência freudiana, mas, em nosso entender, finda por dar vazão a alguns equívocos. Por *Das Ding* não concebemos um índice de vazio absoluto que equivaleria ao *nada*, e por furo cujas bordas sustentam as variações desejantes não concebemos, portanto, a inexistência de qualquer fundamento material, mas sim um excesso pulsional múltiplo, plural, ausente de significado, pois impossível de identificação unitária. Por vazio, então, só podemos aceitar conceber a impossibilidade de sentido último do excesso real das pulsões.

O ato criativo e a questão da opacidade: o caso Angelo Venosa

Angelo Venosa, artista visual, utiliza-se do termo *opacidade* para falar de sua criação artística, e visto que ao discorrer sobre o ato criativo não indicamos aqui somente um processo que se refere ao campo estético, mas ao sujeito, consideramos que para este aspecto o emprego do termo *opacidade* seja talvez até mesmo mais apropriado do que o termo *vazio*, tão usual em psicanálise.

> Opacidade. Qualificativo. Qualidade que se opõe ao translúcido, transparente. E qualifica, não só no sentido de indicar, nomear, mas — de acordo com o senso comum — opõe-se negativamente à transparência como algo ruim, mau, indesejável. E aqui, gostaria de resgatar o caráter positivo da qualidade opaca quando referida ao objeto artístico. Evidentemente que opacidade/transparência são dois conceitos oriundos do mundo visual, referindo-se, é óbvio, a questões de representação. No entanto, o que me interessa em primeira mão é a opacidade do processo criativo (Venosa, 2011, p. 24).

Venosa diz que quando se está no processo de fazer alguma coisa que vai dar em algum objeto, é como se estivesse desvelando algo que já está ali, mas, ainda, não fisicamente (Venosa, 2011, p. 30). Como seu trabalho é plástico, soa-nos como se seu *fazer* buscasse por uma atualização da matéria de modo a corres-

ponder à ideia que, portanto, a subjaz. É um modo no mínimo tradicional de se conceber a criação artística, ou, pelo menos, o fazer artístico, visto que pelo termo criação parece que indicamos mais especificamente o momento prévio à execução, o momento da formação ideativa que, se para alguns e em algumas ocasiões, parece algo relativamente claro, para outros e em outros momentos permanece assaz indefinido, e o objeto finda sendo melhor concebido à medida que vem se tornando algo e correspondendo, de algum modo, às exigências dessa forma que pressiona, que exerce uma pressão. De todo modo, seja na concepção, seja no fazer propriamente dito — já que nem sempre se podem distinguir essas duas etapas —, a forma que pressiona, a exigência anímica que nos impele ao ato criativo, é tanto mais livre e prolífica quanto mais opaca e indeterminada é. "Quando o trabalho é fruto de um projeto, alguma coisa morre antes" (Venosa, 2011, p. 31).

> [...] um trabalho se completa e aquieta essa pressão da qual estou falando. É como se estivesse aqui dentro — sem você pensar no assunto — na minha cabeça, uma gramática, um alfabeto, um jargão, uma referência, como você queira chamar, um *pattern*, vários *patterns*... Isso é o que faz pressão (Venosa, 2011, p. 30).

Angelo Venosa tenta representar esse processo ao usar a metáfora do antídoto, que tem uma espécie de relação espacial com o veneno. O antídoto seria o negativo do veneno, o negativo da forma que faz pressão, e, assim, ao se encaixar, a anularia. Não que dizime o conteúdo, que o extinga, tornando-o nulo, mas refreando e abarcando a pressão que inquieta o sujeito. É, assim, um inferno que não deixa de ser infernal, mas que, todavia, se apazigua.

Venosa, como que pretendendo fazer um paralelo teórico entre sua concepção do processo criativo e da arte em geral e a psicanálise, tece alguns comentários sobre uma obra de Ehrenzweig, *A ordem oculta da arte*, em que alega que, apesar do as-

pecto técnico que a obra comporta e de apresentar uma teorização que a seu ver é um tanto mecânica e redutora, ela não deixa de tocar "com clareza num ponto: identifica o fenômeno, o lugar onde se dá a operação de engendramento criativo, e deixa-nos imaginar que o objeto de arte também traz a marca desse processo". É uma espécie de potência não-verbal, uma potência que, com sorte, pode ser aferida, quiçá contida, direcionada, mas não dissecada e apreendida como o organismo de um sapo, como se fôssemos, "diante da obra de arte [...], na situação do encontro estético, como que contadores Geiger, capazes de perceber a intensidade da radiação mas sem saber ao certo de onde, como e por que ela se dá" (Venosa, 2011, p. 24).

Por fim, surpreende-nos o que o artista diz sobre a dimensão ética nesse estado de coisas que fundamenta e propicia a sua criação: "Opacidade é, talvez, para mim, uma questão ética. Um ponto de vista, uma maneira de lidar" (Venosa, 2011, p. 12-13).

Nas palavras do artista, "na medida em que algo é opaco, encerra um número maior de possibilidades" (Venosa, 2011, p. 24).

A ética do desejo em psicanálise parte de semelhante consideração, pois não se postula uma ética universal no sentido de uma ética fundamentada num paradigma metafísico, teleológico, mas sim imanente à condição humana, não sustentada num conteúdo ou sentido último, mas na opacidade da condição humana, que propicia a consideração, sempre singular, dos engendramentos singulares da constituição de cada sujeito. A análise é sempre uma escuta, uma consideração, do um a um, uma busca pelas condições de possibilidade da emancipação do sujeito que deve, sempre, se assenhorear de sua condição, ativamente.

> [...] não consigo escrever nem um período. Nada longo, claro, substancioso e inteligível. [...] Por que não consigo falar? Porque não consigo falar. Essa é uma boa resposta. Porque, não falar, é condição necessária. Porque [...] não se trata de não ter o que fa-

> lar, mas da absoluta ausência de material verbal. O texto está ali!, pressionando no ar, mas não há como organizá-lo, enformá-lo; as ideias... não ideias dessas que se concatenam, mas presenças maciças, massivas, pressionando, ciscando em alta velocidade. Porque é como o meu olho amblíope; ele não vê fora de foco, simplesmente não vê: ele pressente (Venosa, 2011, p. 21).

A opacidade dessa pressão pode ser generosa ao autor, como pode fazê-lo sucumbir: *Sinto-me irresolutamente levado a escrever, tanto como tenho fome e sede, mas nem uma palavra sequer me vem à mente, excedo-me de vontade, porém, só me resta o silêncio ruidoso, e, portanto, sobre ele escrevo: 'o silêncio me morde, e escrevo gestos em vez de palavras... o que me resta? O terror da página em branco, e sobre ela, então, devo escrever... Pois também preciso comer, beber…'*.

> Escrever o texto que aqui começa revelou-se tarefa extremamente árdua, o que já sabia de antemão, mas sem calcular a dimensão exata do tanto de aspereza que me aguardava, do entorpecimento das ideias não acostumadas a nenhuma necessidade de regramento, norma ou ordem. Opacidade. Opacidade. Opacidade (Venosa, 2011, p. 22).

Transformar *isso* que pressiona, *isso* que não traz em si signo algum – e que, por vezes, parece resistir à representabilidade –, em imagens, sons, palavras, enfim, em significantes passíveis de significação nem sempre é tarefa fácil.[5] No entanto, somos levados a crer que quanto mais opaca e indomável parece ser isso que pressiona em direção à luz, mais liberdade, mais possibilidades surgem no horizonte. Esse estado é semelhante àquele que antecede o sonho, a formação onírica, e é devido a ele que, ao não sonharmos, dormimos tensos, excitados, sem meios facilitadores (fantasias) para o escoamento pulsional. Freud se ateve

5. A exigência geral da análise psicanalítica ao analisando é a de que ele fale livremente – associação livre –, pois, dentre outras funções da fala, pensa-se numa espécie de ancoragem das afecções (excitações oriundas das energias pulsionais) através da fala, significantes.

várias vezes a ponderar e descrever a dinâmica da energia desvinculada das representações que, dentre as várias formas de sua manifestação, tem na angústia (ansiedade sem objeto) sua experiência mais emblemática.

> A palavra, noz dura, densa inacessível: mantra fora de foco. Essa fraca ideia que teima em permanecer inalterada, sem desdobramentos, quase querendo dizer que basta a sua menção para dar conta do meu desconforto com um ambiente que insiste em ser mais e mais claro. Esse nódulo, categoria, ideia, quer fazer referência a uma qualidade, talvez da arte moderna, talvez da arte-em-geral (Venosa, 2011, p. 22).

Opacidade é algo que, para Venosa, não diz respeito somente ao processo criativo, mas à arte em geral e, mais especificamente, talvez, à arte que sobreveio ao período das belas artes. Jacques Rancière denomina de regime estético das artes este estado atual de disposição dos objetos artísticos que é permeado e constituído por um pensamento; é um regime que sucede a outro regime, o da representação. Rancière o considera uma configuração histórica, enquanto Venosa, por sua vez, parece indicar que apesar do caráter histórico dos estados da arte, o fator opacidade diz respeito a um processo *sui generis* do processo criativo e, portanto, parece sustentar ideais modernistas quanto à existência de algo próprio do fazer artístico e da arte em geral. Se concordarmos com Venosa, e ainda assim insistirmos em utilizar os conceitos de Rancière, diríamos que o regime estético das artes é a configuração que se estabeleceu – por meio da história – em torno de um encontro entre o que é próprio do fazer artístico e a concepção de arte em geral. Todo e qualquer ato criativo subentende um estado anterior de opacidade; a experiência estética é apenas o âmbito privilegiado desse acontecer psíquico e, portanto, o exercício por excelência de desdobramento dos possíveis dessa opacidade.

O ato criativo e a questão da percepção: o caso Elisabeth Jobim

É sabido o quão variáveis são as disposições subjetivas que se encontram no entorno do processo criativo. Isso é algo um tanto evidente ao considerarmos quão singulares são os "rituais" de cada artista. Para melhor nos debruçarmos sobre esse aspecto analisaremos uma outra artista que também teve voz em uma comunicação na Escola Letra Freudiana, Elisabeth Jobim.

Se alguns alegam que necessitam se deparar primeiramente com a total inexplicação do mundo e que partem costumeiramente de um movimento de introspecção, para de dentro de si tirar algo, como se a matéria externa viesse apenas a seu encontro, Elisabeth Jobim, por outro lado, diz que desde que começou a usar um modelo gostou de ter uma coisa externa a si, como se tivesse de se submeter: "[...] não que meu trabalho seja uma coisa que eu decidi que vai ser assim, uma coisa que saiu de dentro de mim, ou da minha imaginação, uma pura expressão. Para mim, é muito importante ter uma coisa que está ali fora; estou ali para me silenciar, escutar e ver aquilo" (Jobim, 2011, p. 43).

A nosso ver, embora Elisabeth Jobim tenha se habituado a um processo criativo diferente daquele relatado por Gullar e Venosa, não deixa de se relacionar com aquilo que é da ordem do que este último chamou de opacidade, ainda que seu posicionamento em direção ao ato criativo seja nitidamente diferente e, quiçá, mais "confortável". Até mesmo o peso de seu discurso, das palavras usadas, parece ter um tom diferenciado, mais leve, pois o distanciamento e a supressão egóica parecem recolocar a experiência ao nível do aparelho perceptivo. Há, parece-nos, menos angústia, menos tensão, mas, ainda assim, opacidade, digamos, uma opacidade perceptual. "Claro que existe um fazer arbitrário, para lá, para cá, não é nada absoluto, mas as relações entre as formas e as linhas vêm daquilo que eu estou olhando" (Jobim, 2011, p. 45). Existe, portanto, um determinismo imposto pela percepção, mas um determinismo sempre singular,

que embora se imponha a partir da percepção, é da percepção sempre singular daquele sujeito em questão, não da percepção universal, comum a todo e qualquer sujeito. "Eu queria sair da espontaneidade, da escolha, do querer, do criar, da autoria. Essas eram as contradições daquele momento" (Jobim, 2011, p. 45). Com isso ela parece indicar uma esquiva da tensão oriunda do conflito intrapsíquico característica do processo criativo de ordem subjetiva, afinal, pretendia estabelecer uma distância da "autoria", isto é, do Eu, ou mesmo, pelo menos em parte, tanto quanto possível, do próprio inconsciente – "*Eu queria sair da espontaneidade, da escolha, do querer* [...]". A estrutura psíquica de cada sujeito, os significantes que nos servem de âncoras, que repercutem em nosso determinismo psíquico como a gramática através da qual escrevemos nossos desejos, servem como um esquema que nos possibilita ver as coisas. A ideia de um círculo, de um plano, nos possibilita reconhecer um objeto no espaço. "Obviamente nós temos um esquema que nos faz ver as coisas, senão não poderíamos ver uma linha, reconhecê-la numa superfície etc" (Jobim, 2011, p. 45). Elisabeth Jobim não está falando de psicanálise, mas inserimos aqui suas palavras com o intuito de estabelecer as relações que o processo do ato criativo estabelece com a condição *sine qua non* do sujeito. Sobre a necessária relação que isso tem com os desejos (vida pulsional), citamos, mais uma vez, suas palavras: "Cada coisa que você elege para desenhar tem uma ligação, não é apenas útil, lhe toca de alguma maneira, e as coisas têm mil ressonâncias" (Jobim, 2011, p. 45). Sim, têm tanto mais ressonâncias quanto mais opacas sejam as imagens que, em seu caso, se encontrem na percepção. Venosa já inferira que quanto mais opacidade, maior a liberdade do sujeito, maiores as possibilidades e desdobramentos de interpretação e representação.

> Eu realmente acredito que não adianta querer controlar o trabalho; nem querer se colocar no trabalho; o trabalho é que coloca

> você, há que ficar em silêncio e esperar, para deixar o trabalho aparecer. [...] quando engrena o trabalho, ele tem uma coisa própria e manda em você, se você se deixar mandar. Se não se deixar mandar vai deixar horrível, você lutando com você mesma (Jobim, 2011, p. 46).

Em sua comunicação, Elisabeth Jobim recorre muitas vezes a Merleau-Ponty para explanar com mais fluidez sobre seu processo criativo. De fato observa-se facilmente o tanto que seu discurso e seu trabalho são influenciados por esse filósofo em quem a reflexão sobre a percepção ocupa lugar tão privilegiado.

Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, livro em que a reflexão sobrevoa o universo da pintura, da percepção, e da relação que aí se estabelece, diz que todo artista tem que fundar a linguagem novamente. O esvaziamento de si, que entendemos como uma suspensão das categorias da personalidade, parece algo que se depreende do discurso de Merleau-Ponty quando este vê no artista "o primeiro homem que está vendo pela primeira vez". Assim como o infante, o artista é um primeiro homem cuja experiência inicial se repete perpetuamente (Jobim, 2011, p. 46).

Assim como ressaltamos um modernismo em Angelo Venosa, Elisabeth Jobim, atravessada pelo pensamento merleau-pontyano, parece também conservar uma visão de arte mais consonante com os princípios modernistas: "Mas um artista pretender um primeiro olhar, sem passado, ignorando a tradição, isso seria inconcebível hoje em dia na arte contemporânea. Está fora de questão" (Jobim, 2011, p. 46), pois para ela o fazer da arte hoje parte tão somente da crise da arte moderna (Jobim, 2011, p. 47). O paradigma da arte contemporânea surge nesse contexto como crise do paradigma modernista.

Anulação dos significados: o caso Nelson Félix

Aproveitando toda a exposição feita sobre a 'opacidade', surge a ocasião de falar também sobre um tema levantado pelo escultor Nelson Félix em sua comunicação.

Inserido no panorama da arte contemporânea, Nelson Félix acredita que o pensamento é algo que hoje parece essencial para contextualizar e dar sentido ao fazer artístico. Afinal, dadas as liberdades que permeiam a arte contemporânea, somente com o pensamento ligamos esses pontos (Félix, 2011, p. 80). Este é um aspecto, hoje, da arte em geral, mas que para Nelson possui inteira ressonância com seu fazer artístico particular. Ao longo das etapas sucessivas do processo criativo, o escultor fala de um momento em que "são tantos significados que não tem mais significado nenhum, eles se anulam e deixam de existir. Quando o significado deixa de existir, vem novamente o olho e você olha como se olhasse pela primeira vez", mesmo sabendo que "nunca é pela primeira vez, mas é mais ou menos como a primeira vez". [6] A anulação dos significados, a instauração de um estado de

6. Félix, 2011, p. 66. Essa não identificação ou, melhor, a inexistência mesmo de um significado norteador alcançado ou vislumbrado através da sucessão cumulativa de significados que decorre na mais insondável confusão, ou, mesmo, difusão significante (na perda ou esvaziamento das propriedades dos significados), vai, de algum modo, ao encontro de uma experiência análoga àquela que os lacanianos chamam de "vazio". Depois de percorridas as cadeias significantes, e se deparar, mesmo que de esguelha, com o Significante-Mestre (S1) e, por conseguinte, com a "falta da falta", resta a translúcida singularidade de uma opacidade. Por opacidade queremos aqui indicar o real das pulsões. Esta experiência de desapropriação subjetiva pode incorrer em rasuras nas camadas mais internas do eu, o que propicia um estado de crise do sujeito (despersonalização). No plano da percepção, esquivando-se assim da tensão do polo pulsional, como no caso do processo criativo da Elisabeth Jobim – caso merleau-pontyano –, do esvaziamento da percepção através da desapropriação dos sentidos significadores, investimento tenaz na propriedade material da percepção, ocorre esse imbróglio de perceptos – "como o primeiro homem que vê". "É um momento de extrema concentração onde o pensamento é um pouco abstrato, uma sensação de solidão profunda, mas de um prazer incrível. São os prazeres do processo da arte" (Félix, 2011, p. 65).

opacidade – característico, neste sentido, da arte em geral e do ato criativo em particular –, possibilita a autonomia psíquica para novos desdobramentos significantes. Com isso não queremos dizer exatamente que a arte *necessite* ser lida, pois pode ocorrer de ser apenas a manifestação de um processo sensível (e assim deve ser experienciada) – que, todavia, subentende um processo de inteligência, um pensamento. Isso pelo menos parece ser algo fundamental para Nelson Félix, que, segundo ele mesmo, diferentemente de um artista *naïf*, tudo o que faz tem "*uma relação, uma busca de conexão*".[7]

A relação do autor com sua obra, relação que já descrevemos em termos metapsicológicos, isto é, em que há um retraimento da libido para o próprio eu e posteriormente um investimento neste objeto artístico do qual depois vem a se descolar, carrega a marca da fantasia desse movimento pulsional que o enseja. Para isso, diz Nelson, "é fundamental ter um espaço mental onde não se é constantemente interrompido. Essa sensação de solidão" (Félix, 2011, p. 81); o escultor chega a dizer que não acredita em nada, em arte, que não seja feito com certa solidão (Félix, 2011, p. 74). Justamente por esse investimento indissociável do ato criativo, assim como do investimento provocado pelo estímulo na experiência estética do espectador, o sujeito, nesses casos, torna-se dono daquilo sem nunca precisar ser proprietário.[8]

7. Félix, 2011, p. 76, grifo nosso.

8. Félix, 2011, p. 66. Incrementamos e ampliamos aqui o sentido da frase de Nelson Félix que em sua forma original, no texto de sua comunicação, se referia apenas a seu processo criativo: "O processo de desenhar é muito interessante porque você absorve as coisas de um jeito um pouco abstrato, você se torna dono daquilo sem nunca precisar ser proprietário".

ENSAIO 7

A questão da intensidade

Quanto à concepção de Freud de que faltaria à sublimação a intensidade das pulsões primárias, Castiel tenta explicar retrocedendo um pouco e mostrando os elementos que subjazem a tais postulações que findam por se mostrar relativas quando confrontadas com as evidências da experiência ordinária:

> Dentro de uma perspectiva metapsicológica, a questão da satisfação presente na sublimação das pulsões se relaciona aos princípios do funcionamento psíquico. Nesse tempo dos desenvolvimentos freudianos, no *Projeto de psicologia* (1895), Freud descreve o princípio do prazer vinculando-o com o princípio de inércia. Apresenta o prazer como ausência de excitação, descarga total: satisfação total da pulsão sexual, o que efetivamente não seria possível. O princípio de realidade, que está vinculado ao princípio de constância, compensa a tendência fundamental do aparelho psíquico, opondo-se a ela. Dentro desta concepção, a sublimação das pulsões não estaria relacionada à busca do prazer e sim estaria relacionada a uma progressiva passagem do princípio de prazer ao princípio de realidade, no sentido da renúncia ao sexual e ao direcionamento para outros objetivos não sexuais. Portanto, a satisfação decorrente das realizações humanas não faria parte desse entendimento freudiano da sublimação, já que não se sublimaria a pulsão para ter prazer e sim por uma restrição ao prazer. Dentro de uma perspectiva ética o prazer estaria contra a moral. É pela

> imposição da regra moral que se *precisaria* renunciar à sexualidade. (Castiel, 2006, p. 93).

Se estivermos de acordo com a hipótese de que a sublimação que resulta em construtos concernentes ao discurso estético inscreve-se no registro do sexual, poderíamos, no mínimo, relativizar a afirmação de Freud que diz faltar à sublimação a intensidade das pulsões primárias, pelo menos no que concerne aos construtos estéticos.

a) *Sensações: o corporal e o mental*

Mas se, ainda assim, nos inclinarmos a aceitar que na maior parte das vezes, pelo menos na grande maioria dos sujeitos, o processo sublimatório não goza da mesma intensidade das pulsões primárias, devemos supor que isso se deva primeiramente à natureza de nossa sensibilidade, que se dá nesta ordem de experiência: primeiramente experimentamos o mundo através do corpo somático – afecções nos órgãos advindas do exterior –, sendo esta a via desde sempre dada às experiências de dor e prazer. Nossa primeira experiência prazerosa ocorre através de nossos órgãos, pele e zonas erógenas, e somente a partir dos registros dessas experiências ocorrem as primeiras experiências psíquicas que envolvem, em alguma medida, prazer (as alucinações do infante). Já a outra via de nossa sensibilidade, a mental, quando concerne a fantasias que evocam diretamente um prazer do corpo, parece, então, compartilhar de um quinhão daquela intensidade. Mas quando se trata de afecções oriundas de um processo sublimatório há de se considerar um maior dispêndio energético no próprio trabalho de elaboração psíquica devido aos encaminhamentos particulares desse processo que, inteiramente dependente de uma construção simbólica eficaz, necessita de maior tempo de maturação devido ao caráter inédito do material para o psiquismo humano. As fantasias eróticas, embora sejam representações mentais, já se encontram ancoradas (liga-

das psiquicamente) a determinados materiais que remetem a prazeres do corpo. As construções simbólicas "não sexuais" são mais livres e independentes do corpo, e, embora partam também de registros psíquicos, advêm de registros menos intensos e posteriores àqueles que remetem diretamente ao corpo. Todavia, quando postergada a satisfação, o que leva ao acúmulo de energia, mais uma vez se alcança uma maior intensidade, embora raras vezes ela atinja o nível das primeiras.[1]

b) *Os afetos*

O sistema *Ics* é constituído pelos *representantes psíquicos* (*Psychische Repräsentanz*), e estes representantes são a *representação ideativa* (*Vorstellungsrepräsentanzen*) e o *afeto* (*Affekt*).[2] Entrementes, se o primeiro pode ser dividido entre representação-palavra (*Wortvorstellung*) e representação-coisa (*Sachvorstellung*) – e é sobre a representação-coisa que incide o recalque, visto que a representação-palavra ainda permanece livre para outro uso por parte do sistema *Pcs-Cs* – o afeto também pode ser subdividido entre *quota de afeto* e *soma de excitação*, desde quando foram enunciados por Freud pela primeira vez em *As neuropsicoses de defesa* (1894). Estes possuem todas as propriedades de uma quantidade, o que Freud chamava de fator *quantitativo*, segundo a perspectiva econômica.

Para Garcia-Roza *soma de excitação* aponta para a origem da quantidade e *quota de afeto* "refere-se ao fator intensivo propria-

1. "A sublimação não é menos satisfação da pulsão, e isto sem recalcamento. Em outros termos – por enquanto, eu não estou trepando, eu lhes falo, muito bem!, eu posso ter a mesma satisfação que teria se eu tivesse trepando. É isso que quer dizer. É isso que coloca, aliás, a questão de saber se efetivamente eu trepo" (Lacan, 1985, p. 157-158 *apud* Garcia-Roza, 1995, p. 136).

mente dito, capaz de se destacar da representação e encontrar destinos diferentes desta última" (Garcia-Roza, 1995, p. 236). Assim, o órgão excitar-se, acumular energia, isto é, adquirir uma *soma de excitação* não equivale à experiência de fruição, mas sim a uma quantidade de energia volátil. Uma soma de excitação pode se dar por acúmulo progressivo, por um ato externo ou pelo surgimento de uma representação desencadeadora. A *quota de afeto* é a determinação de uma intensidade (sentida) à disposição da fruição.

> [...] O afeto (*Affekt*), enquanto representante da pulsão, possui tanto um aspecto quantitativo quanto um aspecto qualitativo, [...] ele pode ser tomado como expressão qualitativa da quantidade de excitação proveniente da fonte pulsional (Garcia-Roza, 1995, p. 237).

Esse ponto é especialmente importante, pois considero que há um limite bem mais próximo para o prazer – por mais que não possamos precisar qual – do que para o desprazer. A dor, que é a sensação de um desprazer de maior intensidade e a expressão qualitativa dessa intensidade, ultrapassa o limite da consciência. É sabido que ao extrapolar o limite de dor que um determinado organismo suporta este não consegue se manter em vigília.

Por outro lado, não é novidade alguma que determinadas sensações de dor podem reavivar o desejo e potencializar o prazer, pois este, muito mais modesto, bebe da intensidade da dor para se alçar a novos patamares. Todo prazer demasiado intenso está imiscuído em dor. Prova disto são os momentos cujas sensa-

2. Constatam-se, todavia, imprecisões no uso que faz Freud desse termo. Por exemplo, nos *Estudos sobre a histeria* (1893-1895) Freud utiliza o termo *afeto* (*Affekt*) como sinônimo de *investimento* (*Besetzung*). Uso semelhante é feito no artigo metapsicológico *O recalque* (1915) com o termo *quota de afeto* (*Affektbetrag*). E no *Projeto* (1895) *afeto* tem um uso próximo ao de *soma de excitação* (*Erregungssumme*) (Garcia-Roza, 1995, p. 236).

ções são indiscerníveis entre si, especialmente aqueles que nos conduzem a *la petite mort*.

No que diz respeito aos *estados afetivos* (*Affektzustände*), pode-se afirmar que são sempre conscientes, pois é da natureza dos afetos serem sentidos como tais, embora haja *estruturas afetivas* (*Affektbildungen*) no sistema *Ics*.

> [...] enquanto as [representações inconscientes] são investimentos de traços mnêmicos, "os afetos e sentimentos correspondem a processos de descarga cujas exteriorizações últimas são percebidas como sensações" (Garcia-Roza, 1995, p. 237).

As representações ideativas são os únicos representantes psíquicos a serem efetivamente lançados ao sistema *Ics* por ocasião do recalque. O afeto é então dissociado, *desligado*, da representação ideativa e tem três destinos metapsicológicos possíveis: *1*) *permanência do afeto* (*no todo ou em parte*), *2*) *transformação qualitativa* (*angústia*) e *3*) *reprimido* [*ou inibido*] (*unterdrückt*), *isto é, impedido de se desenvolver*.[3] Os chamados afetos inconscientes permanecem como potência não desenvolvida, isto é, inibidos. A estes Freud chama de estruturas afetivas.

Os afetos geram sensações de dois tipos: as referentes às ações motoras ocorridas (descargas [ou escoamentos]) e as sensações diretas de prazer e desprazer, que são as que conferem ao afeto seu tom dominante. Assim, Garcia-Roza conclui que podemos considerar "as inervações motoras ou descargas como correspondendo ao aspecto quantitativo do afeto, *quantum de afeto* ou *soma de excitação*, e [...] as sensações de prazer e desprazer como aspecto qualitativo, o afeto propriamente dito" (Garcia-Roza, 1995, p. 239).

No caso de um afeto ser inibido devido ao recalque da representação à qual estava originalmente ligado, há a possibilidade

de irrupção desse afeto sem que esteja ele ligado a qualquer outra representação, e nesta medida o afeto não funciona como "significante", mas como *sinal*, índice da pulsão.

A experiência estética pode alcançar uma intensidade significativa muito próxima à excitação corpórea, mas em raros casos. Destacamos, todavia, a possibilidade de uma fruição qualitativamente diferente. A contemplação de uma obra pode ser encarada como um *lugar* artificialmente estruturado para se deparar com representações de tal natureza que provoquem no sujeito o desenvolvimento de determinadas estruturas afetivas. Isto pode ocorrer pela semelhança entre certos traços da conjuntura representacional que é a obra com representações ideativas do sujeito, sejam elas inconscientes ou conscientes conforme o grau de proximidade com o núcleo inconsciente. Caso a conexão – identificação – desses traços dessa conjuntura representacional seja estabelecida com representações recalcadas do sujeito, a fruição pode ser prazerosa ou desprazerosa conforme o nível de implicação do sujeito com seus próprios conteúdos. O que geralmente se considera é que a questão da intensidade talvez obedeça à regra da proximidade com essas representações ideativas recalcadas. Ou seja, quanto mais próxima for a conexão com o recalcado mais intensos serão os afetos, e, quanto mais distanciados forem, isto é, ao se ligarem aos derivados (representações ideativas não recalcadas, mas associadas em cadeia ao recalcado), menos intensos serão os afetos. Contudo, não convém conceber essa explicação como sendo de uma justeza mecânica. Para Garcia-Roza, a plasticidade das pulsões não é ilimitada, o que implica dizer que a sublimação também tem limites (Garcia-Roza, 1995, p. 134). "Se toda satisfação fosse obtida por sublimação, talvez

3. Os destinos clínicos do afeto podem ser 1) o da *transformação* (*histeria de conversão*), 2) deslocamento (ideias obsessivas) e 3) troca (neurose de angústia e melancolia).

faltasse a intensidade necessária para comover nossa corporeidade" (Garcia-Roza, 1995, p. 135).

⁂

Cabe, ao fim, reunir o que estes ensaios sustentaram. Partimos da recusa em aplicar a psicanálise à obra e propusemos, em seu lugar, uma análise da experiência – psicanálise em extensão. A sublimação foi a dobradiça: percorridos seus impasses, restou dela não uma dessexualização, mas um destino da pulsão que permanece sexual e se satisfaz por meio de uma construção simbólica, sob o regime de Eros. A tragédia, a criação literária e os depoimentos dos artistas serviram para pôr à prova duas hipóteses que não estavam no programa: a de que o valor da experiência estética reside menos na descarga do que na elevação do nível psíquico – na tensão que ela instala e sustenta –, e a de que o ato criativo é tanto mais livre quanto mais opaco e indeterminado é aquilo que nele pressiona por representação.

A questão da intensidade, tratada neste último ensaio, não desmente essas hipóteses; delimita-as. Se a sublimação raras vezes alcança a intensidade das pulsões primárias, é porque o corpo é a primeira via da sensibilidade e a construção simbólica exige um trabalho, um tempo de maturação, que o prazer do órgão dispensa. Mas a intensidade não é o único critério da fruição. O afeto que a obra desperta, quando ligado a representações próximas do recalcado, pode ser intenso; quando ligado a seus derivados, é menos intenso e mais livre. Entre esses dois polos se joga a experiência estética, e é nesse intervalo – não na descarga que ela promete – que se decide seu valor para o sujeito.

Fica, portanto, uma descrição metapsicológica possível, não uma teoria acabada: dinâmica, na identificação pelos traços e na suspensão temporária da arquitetura egóica; econômica, na elevação do nível psíquico e no limite da plasticidade das pulsões; tópica, no trânsito entre os processos primários e secundários

que a fantasia mantém aberto. O que ela não explica – e não pretendeu explicar – é por que este sujeito, e não outro, faz de sua opacidade uma obra. Essa pergunta permanece, e é bom que permaneça: a experiência estética é, afinal, o exercício por excelência dos possíveis de uma opacidade que nenhuma descrição esgota.

Referências

As referências deste volume seguem um padrão simplificado, usual nas revistas de ensaio das ciências humanas: autor-data no corpo, lista única ao fim, e nas entradas apenas o que identifica a obra — autor, título, tradutor quando houver, cidade, editora, ano. Abandonam-se as maiúsculas de sobrenome, o negrito, as menções de mês e de edição quando não distinguem nada, e a repetição do autor depois de «In:» quando é o mesmo. O ano da primeira publicação vai entre colchetes depois do título, porque em Freud e em Lacan a cronologia é argumento. As obras de Freud remetem, por abreviatura, à *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas* (ESB), Rio de Janeiro, Imago, 1996, tradução sob a direção geral de Jayme Salomão; indica-se apenas o volume. Os depoimentos de artistas citados no sexto ensaio (Gullar, Venosa, Jobim, Félix) foram publicados na revista *Lugar*, da Escola Letra Freudiana, e remetem à paginação desse volume.

ESB = Freud, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Trad. dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 24 v.

Artaud, Antonin. *Van Gogh, o suicidado da sociedade* [1947]. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

Bataille, Georges. *O erotismo* [1957]. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Birman, Joel. *Mal-estar na atualidade*: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Birman, Joel. *Freud e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

Birman, Joel. Criatividade e sublimação em psicanálise. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, 2008, p. 11–26.

Bocchi, Josiane Cristina; Gewehr, Rodrigo Barros; Prado de Oliveira, Luiz Eduardo. Presença da filosofia e da antropologia em *Totem e tabu*: Freud, entre Kant, Hegel, Frazer e Schopenhauer. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 23, n. 33, 2011, p. 257–268.

Breuer, Josef; Freud, Sigmund. Estudos sobre a histeria [1893–1895]. *ESB*, v. 2.

Castiel, Sissi Vigil. Implicações metapsicológicas e clínicas da conceituação da sublimação na obra de Freud. *Revista do Núcleo de Estudos Sigmund Freud*, v. 37, n. 1, 2006, p. 91–97.

Coelho, Maria Thereza Ávila Dantas. O parricídio na obra de Freud. *Cógito*, n. 12, 2011, p. 69–73.

Dostoiévski, Fiódor. *O idiota* [1869]. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

Escola Letra Freudiana. *Lugar*. Revista da Escola Letra Freudiana, n. 45. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

Félix, Nelson. [Depoimento]. In: Escola Letra Freudiana. *Lugar*, n. 45. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

Faria, Ernesto (org.). *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

Freud, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica [1895]. *ESB*, v. 1.

Freud, Sigmund. A interpretação dos sonhos [1900]. *ESB*, v. 4–5.

Freud, Sigmund. Fragmento da análise de um caso de histeria [1905]. *ESB*, v. 7.

Freud, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1905]. *ESB*, v. 7.

Freud, Sigmund. Personagens psicopáticos no palco [1905–1906; publ. 1942]. *ESB*, v. 7.

Freud, Sigmund. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen [1907]. *ESB*, v. 9.

Freud, Sigmund. Escritores criativos e devaneio [1908]. *ESB*, v. 9.

Freud, Sigmund. Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna [1908]. *ESB*, v. 9.

Freud, Sigmund. Caráter e erotismo anal [1908]. *ESB*, v. 9.

Freud, Sigmund. Cinco lições de psicanálise [1910]. *ESB*, v. 11.

Freud, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância [1910]. *ESB*, v. 11.

Freud, Sigmund. Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor [1912]. *ESB*, v. 11.

Freud, Sigmund. Totem e tabu [1913]. *ESB*, v. 13.

Freud, Sigmund. A história do movimento psicanalítico [1914]. *ESB*, v. 14.

Freud, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução [1914]. *ESB*, v. 14.

Freud, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes [1915]. *ESB*, v. 14.

Freud, Sigmund. O inconsciente [1915]. *ESB*, v. 14.

Freud, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise [1917]. *ESB*, v. 17.

Freud, Sigmund. História de uma neurose infantil [1918]. *ESB*, v. 17.

Freud, Sigmund. O «estranho» [1919]. *ESB*, v. 17.

Freud, Sigmund. Além do princípio do prazer [1920]. *ESB*, v. 18.

Freud, Sigmund. Psicologia de grupo e a análise do ego [1921]. *ESB*, v. 18.

Freud, Sigmund. Dois verbetes de enciclopédia [1923]. *ESB*, v. 18.

Freud, Sigmund. O ego e o id [1923]. *ESB*, v. 19.

Freud, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo [1924]. *ESB*, v. 19.

Freud, Sigmund. A negativa [1925]. *ESB*, v. 19.

Freud, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio [1928]. *ESB*, v. 21.

Freud, Sigmund. O mal-estar na civilização [1930]. *ESB*, v. 21.

Freud, Sigmund. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise [1933]. *ESB*, v. 22.

Freud, Sigmund. Moisés e o monoteísmo [1939]. *ESB*, v. 23.

Garcia-Roza, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Garcia-Roza, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

Garcia-Roza, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente* [1984]. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Gay, Peter. *Freud*: uma vida para o nosso tempo [1988]. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Gullar, Ferreira. [Depoimento]. In: Escola Letra Freudiana. *Lugar*, n. 45. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

Jobim, Elisabeth. [Depoimento]. In: Escola Letra Freudiana. *Lugar*, n. 45. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

Lacan, Jacques. *O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise [1964]. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise* [1967]. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia* [1872]. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Quinet, Antonio. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Roudinesco, Elisabeth; Plon, Michel. *Dicionário de psicanálise* [1997]. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Schopenhauer, Arthur. *O mundo como vontade e como representação* [1819]. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

Venosa, Angelo. [Depoimento]. In: Escola Letra Freudiana. *Lugar*, n. 45. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga* [1972]. Trad. Anna Lia de Almeida Prado et al. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Sobre o autor

Róbson Henrique de Almeida Batista é psicólogo (CRP 17/2162) e doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com tese sobre Michel Foucault. Os ensaios deste volume vêm de sua dissertação de mestrado, defendida no mesmo programa em 2014. Mantém consultório de psicanálise em Natal, dirige a Editora Critique e edita a revista *Critique*.

Para uma metapsicologia freudiana da experiência estética
Ensaios reunidos · 2012-2014
Róbson H. A. Batista

Coleção de ensaios · título 1 · publicação inaugural

Editor responsável: Róbson H. A. Batista
Decisão editorial do autor
Revisão: Róbson H. A. Batista, com assistência editorial
Revisão editorial complementar para a edição digital: Editora Critique
Projeto gráfico e capa: Editora Critique

Miolo em TeX Gyre Pagella 10,5/14 · Inter para rótulos · EB Garamond na marca
Cor do título: vinho #5D2A2D · leitura #F0E6E2
Formato 140 × 210 mm

ISBN: em processamento
Pré-lançamento digital: 22 de setembro de 2026
Edição digital definitiva: após a atribuição do ISBN · Tiragem impressa: dezembro de 2026

Escritos entre 2012 e 2014, estes sete ensaios perguntam o que a metapsicologia freudiana tem a dizer sobre a experiência estética — não aplicando a psicanálise à obra de arte, procedimento que a crítica francesa desmontou com razão, mas levando a análise para fora da clínica sem abandonar seu princípio. A sublimação é a dobradiça; dos seus impasses saem duas noções que não estavam no programa: a elevação do nível psíquico, que localiza o valor da experiência estética na tensão que ela instala e não na descarga que ela promete, e a opacidade, tomada de empréstimo a um escultor e levada até onde aguenta.

Editora
CRITIQUE

ISBN EM PROCESSAMENTO