



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
MESTRADO



DIEGO BERTANHA NOVAIS

**A CRIAÇÃO ARTÍSTICA E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
NA OBRA DE SIGMUND FREUD**

Juiz de Fora
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
MESTRADO



DIEGO BERTANHA NOVAIS

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA OBRA DE SIGMUND FREUD

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Psicologia por Diego Bertanha Novais
Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Fátima Siqueira Caropreso
Coorientador: Prof. Dr. Érico Bruno Viana Campos

Juiz de Fora
2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Novais, Diego Bertanha.

A criação artística e a experiência estética na obra de Sigmund Freud / Diego Bertanha Novais. -- 2017.

81 f.

Orientadora: Fátima Siqueira Caropreso

Coorientador: Érico Bruno Viana Campos

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Psicologia, 2017.

1. Psicanálise e Arte. 2. Criação artística. 3. Experiência estética. 4 . Sigmund Freud. I. Caropreso, Fátima Siqueira, orient. II. Campos, Érico Bruno Viana, coorient. III. Título.

RESUMO

As relações entre a psicanálise e a arte são estabelecidas desde o início da obra de Sigmund Freud. Entretanto, é possível observar uma multiplicidade de formas de pensar essa relação, as quais abarcam uma série de interesses e problemáticas específicas em cada momento, embora não abordem a totalidade do fenômeno artístico. Esse trabalho consiste em uma tentativa de elucidar dois aspectos específicos da teoria freudiana sobre o fenômeno artístico: a criação artística e a fruição estética. Concluímos que há duas abordagens desses dois aspectos na obra do autor: uma de cunho intrapsíquico, sob a égide de uma teorização de cunho representacional; e outra de cunho intersubjetivo, que configura uma dimensão da experiência estética que envolve uma possibilidade de figuração do irrepresentável.

Palavras chave: Sigmund Freud; Arte; Criação Artística; Fruição Estética;

ABSTRACT

The relations between psychoanalysis and art are established since the beginning of Sigmund Freud's work. However, It is possible to observe a multiplicity of ways of thinking about this relationship, which embrace a series of specific interests and problems at each moment, although they do not address the totality of the artistic phenomenon. This work consists of an attempt to elucidate two specific aspects of the Freudian theory about the artistic phenomenon: artistic creation and aesthetic enjoyment. We conclude that there are two approaches to these two aspects in the work of the author: one of intrapsychic, under the aegis of a representational theorization; And an intersubjective one, which configures a dimension of aesthetic experience that involves a possibility of figuration of the unrepresentable.

Keywords: Sigmund Freud; Art; artistic creation; aesthetic enjoyment;

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é fruto de uma longa jornada pessoal, que tem início com o desejo de lecionar, que me acompanha desde o início da graduação. Ao longo do caminho uma série de pessoas colaboraram com esse desejo e muitos são os agradecimentos a serem feitos.

Em primeiro lugar, a minha mãe e meu pai: pela ternura e pelo sacrifício de vocês que permitiu com que eu me formasse e exercesse meu trabalho. Com todas as adversidades que vivemos, conseguimos que a vida nos levasse a um lugar confortável e longe das penúrias dos primeiros anos. Nem tudo foi aquilo que gostaríamos, mas foi aquilo que conseguimos. Meu muito obrigado pelo caminhar.

A minha orientadora a Prof^a. Dr^a. Fátima Siqueira Caropreso, por toda sua dedicação e suporte para este trabalho. Enquanto o senso comum pontua que as relações orientador-aluno são demasiadamente conflituosas, Fátima sempre foi de uma paciência infinita e de uma disponibilidade sem par. Agradeço imensamente sua ajuda e admiro cada vez mais sua pessoa.

Ao meu co-orientador o Prof. Dr. Érico Bruno Viana Campos, por sua amizade e paciência e por sua grande ajuda desde os tempos de minha graduação. Sua amizade é cara a mim, mais do que eu posso expressar nessas linhas.

A Tamiris que começou a vida comigo no meio deste processo e que ilumina meus dias, muito obrigado por estar comigo.

Aos amigos e frequentes interlocutores desse trabalho, Fernando Lucchesi e Yuri Navarrete, pelas constantes conversas e palpites, sem os quais esse trabalho não seria como é. Agradeço imensamente a amizade de vocês e, mesmo que distante, é de uma alegria indizível contar com a ajuda de vocês.

Aos meus grandes professores e amigos da UNESP por todo seu apoio e incentivo: ao Prof. Dr. Jair Lopes Junior, por sua amizade sem par e grande incentivador do meu pensamento científico; ao Prof. Dr. Dinael Corrêa de Campos, por sua grande amizade e grandes ideias e por sempre acreditar em meu potencial; a Prof^a. Dr^a, Christiane Carrijo Eckhardt Mouammar por um dia ter me dito que meu potencial era maior do que aquele que eu mesmo acreditava, sua ajuda foi de fundamental importância para que eu continuasse acreditando que exercer a psicologia era um caminho válido; e a Prof^a. Dr^a. Maria Silvia Fraga Almeida Barros, que durante toda a minha graduação me tratou quase

como um filho, sinto por você uma gratidão maior do que posso exprimir nessas poucas linhas.

Aos amigos de Juiz de Fora, que conheci quando ingressei neste programa de pós graduação e que foram de profunda ajuda durante esta caminhada. Lucas, Jefferson, Joice pela companhia e apoio, morar com vocês foi muito divertido. A Natalice, Aldier, Clarissa, Pablo e Marcinha pela amizade, pelos bares e pela grande alegria que vocês me proporcionaram. A Eduardo e Bruno, que formavam comigo o “Trio Parada Dura”, em que o apoio mutuo e a amizade dos três forasteiros tornou a mudança brusca de ambiente, cidade e universidade, algo mais tranquilo e prazeroso: eu não teria sobrevivido sem vocês.

Aos amigos de Bauru: Victor, Botu, Greg, Jaca, Rodrigo, Vernine, Carol Amaral, Carol Sakiyama, Alberto, George, Maísa, Kine, Herling, Renan, Japa, Bia, Aline, Pi, Marquinhos, Juliana, Raphael, Thiago, Marcelão, Diogo, Bruninho, Musta e Buba, por todo o apoio nos últimos 9 anos. Bauru é uma segunda casa e todos são como minha família. Sinto muita saudades de todos vocês.

Aos amigos de Rio Claro: Paulo, Mayara, João, Crioni, Rodrigo, Zé, Marcelo, Mari, Matheus e Fernanda, pela amizade que mantemos a muito tempo e por todo apoio que eu sempre recebi de todos vocês; pelo ombro amigo das reclamações de quando as coisas ficavam difíceis e por toda ajuda.

A UNESP de Bauru pelo apoio instrucional e pela oportunidade de ser professor na instituição. Agradeço também aos meus alunos, pelos quais eu continuo me formando e estudando.

A CAPES, FAPEMIG e UFJF pelo apoio financeiro e institucional.

*“If the war by heavens gate released desire
In the line of fire someone must have known
That a human heart demands to be admired
‘Cause in the Center of the Universe
We are all alone”*

Kamelot – Center of Universe

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 01: As Abordagens à Temática da Arte na Obra Freudiana	09
A arte em defesa da psicanálise	09
A psicobiografia	13
A psicanálise implicada	16
O processo criativo	18
Conclusão	19
Capítulo 02: A Criação Artística	20
O modelo de realização do desejo	20
A analogia com o fantasiar	26
Uma aplicação paradigmática	32
O papel da sublimação	37
Conclusão	42
Capítulo 03: A Fruição Estética	43
A obra de arte como fonte de prazer	44
Rumo a uma estética negativa	49
Alguns encaminhamentos possíveis	58
Capítulo 04: discussão e considerações finais	60
Referências	69

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é descrever e analisar o percurso de Freud na elaboração teórica de duas facetas do fenômeno artístico: a criação artística e a fruição estética. Como ponto de partida, comentaremos alguns aspectos da relação entre arte e psicanálise.

A conceituação de arte é uma tarefa difícil e problemática. O termo “arte” é impreciso e as definições sobre o que é arte não estão claras aos estudiosos do tema. Coli (1981) comenta que, apesar de nós podermos rapidamente identificar determinadas obras como arte — afinal facilmente qualquer pessoa apontaria uma obra de Da Vinci, Michelangelo ou Picasso como arte — é difícil dar uma definição precisa do termo, pois “se a arte é noção sólida e privilegiada, ela possui também limites imprecisos” (p. 10). Frayze-Pereira (2005) traz o exemplo do artista plástico Marcel Duchamp, que expôs como um de seus trabalhos um aparelho sanitário de louça, sendo conservado em museus do mundo todo. A inquietação que este objeto nos passa ao ser designado como arte acaba por nos colocar a conceituação de arte como questão. Ao buscarmos na teoria da arte respostas “[...] percebemos que o campo semântico do termo é, ele próprio, incerto. Os teóricos apontam como um dos aspectos da própria Arte as dificuldades que apresenta ao enquadramento numa definição fixa, positiva” (Frayze-Pereira, 2005, p. 52).

A essa questão da dificuldade de conceituar arte Kris (1968) acrescenta algumas outras indagações que consideramos pertinentes:

Que obras são estas que, tanto pelos contemporâneos como pela posteridade, se bem que sob condições diversas, são contempladas com a aura peculiar que se empresta à palavra ARTE? Que homens foram estes que as criaram, e que significado tinha para eles e para seu público a obra realizada? (p. 11)

Além de reforçar a necessidade de se pensar afinal o que é a arte, Kris levanta outras questões essenciais: quem são os artistas? Qual o sentido da criação artística e da experiência estética?

Estas perguntas parecem estar, em alguma medida, presentes na obra de Sigmund Freud. Como exemplo, podemos citar a passagem com que Freud inicia o texto *O escritor e a fantasia* (1908/2015b):

Nós, leigos, sempre fomos muito curiosos de saber de onde esta singular personalidade, o escritor, retira seu material – exatamente como aquele

cardeal que fez uma pergunta semelhante a Ariosto –, e como logra nos tocar tão fortemente com ele, provocando em nós emoções de que talvez não nos julgássemos capazes. (p. 326)

Freud inicia esse texto com questionamentos correlatos aos que Kris (1968) nos coloca: de onde o escritor (podendo nós pensarmos nos artistas em geral) retira seu material, ou seja, como se dá o processo de criação artística; e como esta obra de arte pode nos provocar emoções em seu processo de fruição estética.

Segal (1993) argumenta que este fato não deve nos surpreender já que a pesquisa de Freud “se faz no interior de toda manifestação da natureza humana, e ele dificilmente poderia deixar de se fascinar por essa conquista exclusiva do homem” (p. 85). A autora coloca que vinte dois artigos de Freud tratam de questões relacionadas à arte, abordando desde análises de obras de arte específicas, passando por temas retratados na literatura e chegando até comentários sobre problemas gerais da criatividade artística. Embora coloque que haja críticas às ideias colocadas por Freud, a autora afirma que: “É difícil fazer plena justiça à contribuição da psicanálise para a compreensão da arte” (Segal, 1993, p. 85)

Essa aproximação entre psicanálise e arte, que começa na obra de Freud e, posteriormente, se estende a toda a psicanálise, se dá por meio da proposição da chamada psicanálise aplicada. Esta área é concebida como a aplicação do método e das categorias conceituais da psicanálise a fenômenos que sairiam do lugar que deu origem a estes métodos e conceitos: a clínica. Então, haveria a “aplicação” destes métodos e conceitos a outros fenômenos característicos da vida humana, como, por exemplo, a arte e os fenômenos sociais (Kobori, 2013).

Sarah Kofman (1996) comenta que esta aplicação da psicanálise à arte e aos fenômenos sociais despertou violenta oposição, incompreensão geral, além de acusações de pansexualismo e degradação dos valores culturais elevados tal qual a própria constituição da psicanálise sofreu. A autora observa que: “assim se explicam a prudência de Freud, seu cuidado em definir com precisão a tarefa da psicanálise no domínio do estético [...]” (Kofman, 1996, p. 7).

Outro tipo de crítica, em nossa opinião mais consistente e contundente, é apresentada por Roudinesco (1998). A autora defende que uma área de saber, a psicanálise, que é composta por seu método próprio e seu arcabouço conceitual específico e que foi originado em um contexto determinado e com problemáticas específicas, no caso a clínica médica, não pode ser transposto diretamente a outra área, no caso a arte e

a filosofia estética sem que se leve em conta a especificidade inerente a cada uma delas. Esse erro gera uma concepção de psicanálise da arte alicerçada, segundo Frayze-Pereira (2005), na mera aplicação de uma grade interpretativa originada dos conceitos psicanalíticos sobre a obra de arte e que tem como pretensão esclarecer uma verdade prévia sobre a própria obra ou sobre o seu autor desconsiderando toda a teorização própria oriunda das teorias da arte.

Embora pertinente essa é uma crítica específica sobre uma forma da psicanálise abordar o fenômeno artístico: a psicobiografia. Nessa forma de abordagem, a obra de arte é interpelada numa via de mão dupla: por um lado a obra é explicada por acontecimentos da vida do artista; por outro lado, o psiquismo do artista é entendido através do que está expresso na obra (Autuori & Rinaldi, 2014). Entretanto, esta não é a única forma da psicanálise abordar uma obra de arte. Frayze-Pereira (2005) advoga em favor de outra abordagem, chamada psicanálise implicada, que vai em uma direção diferente da psicobiografia, ao propor que a obra seja interpelada em um campo de sentido que se articula entre a obra e o espectador, não se reduzindo a nenhum dos dois polos. Portanto, a crítica colocada por Roudinesco, embora contundente, não invalidaria de vez uma incursão da psicanálise ao estudo dos fenômenos artísticos.

Dado esse contexto mais geral, mostraremos como essa aproximação com a arte se dá na especificidade da obra freudiana. Dois textos podem nos ajudar nessa empreitada: *O Interesse da Psicanálise*, de 1913, e o *Resumo da Psicanálise*, de 1924. A justificativa para a escolha destes dois textos é a de que esses trabalhos têm como ponto central a divulgação da psicanálise a um público não familiarizado, e portanto, podem dar um esclarecimento inicial e fornecer uma síntese das posições de Freud sobre a estética e a arte.

Em *O Interesse da Psicanálise*, Freud (1913/2012b) defende ser legítima uma tentativa de apresentar a psicanálise “[...] a um círculo de estudiosos que se interessam pela síntese das ciências” (p. 329). Essa necessidade de apresentar a psicanálise a outras áreas do saber deriva do fato de que “[...] a psicanálise reivindica o interesse de outros profissionais além dos psiquiatras, pois toca em vários outros âmbitos da ciência e estabelece inesperadas relações entre estes e a patologia da vida psíquica” (p. 330). Nesse sentido, o texto tenta estabelecer um diálogo, expondo pontos de vista da psicanálise sobre outras áreas do conhecimento. Já em *Resumo da Psicanálise*, Freud (1924/2011b) elabora uma síntese sobre o processo de surgimento da psicanálise e aborda algumas de suas aplicações nos mais determinados campos do saber. Nota-se, como já apontado, que os

dois textos têm como alvo um público oriundo de outras áreas do conhecimento, não familiarizados com a psicanálise, e que podem se beneficiar dos achados da teoria psicanalítica. Em ambos os textos, a intenção de Freud é estabelecer algum nível de diálogo com estas outras áreas de conhecimento, entre elas, a estética.

Freud (1913/2012b) parte inicialmente da seguinte premissa: “Sobre alguns dos problemas relacionados à arte e aos artistas a abordagem psicanalítica dá uma explicação satisfatória; outros lhe escapam inteiramente” (p. 358). Esse posicionamento já nos coloca que, em relação as artes e seus problemas, não há uma resposta psicanalítica que dê conta de todos os seus aspectos. Há problemas para os quais a psicanálise pode dar uma contribuição, no entanto, há outros que lhe escapam. Entre os problemas para os quais a psicanálise teria uma contribuição satisfatória na opinião de Freud (1913/2012b, 1924/2011b), destacam-se as forças motrizes da criação e aspectos da fruição da obra.

Sobre as forças motrizes da criação, Freud diz que: “As forças motrizes da arte são os mesmos conflitos que empurram outras pessoas para a neurose, que moveram a sociedade na edificação de suas instituições” (1913/2012b, p. 359). Nota-se que o autor localiza a atividade artística junto ao conflito psíquico que impulsionaria parte das pessoas à neurose. Mas que conflitos são esses e por que eles não levam esses sujeitos à neurose?

Primeiro, é necessário explicitar de onde o conflito psíquico surge. Em última instância, ele emerge da impossibilidade da satisfação de desejos sexuais. As representações de desejo contêm uma carga energética ligada que necessita ser descarregada. Uma parte do aparelho psíquico, constituído por representações originadas da internalização, via identificação, de parâmetros morais dados pelas figuras parentais e seus substitutos, se opõe à satisfação destas representações de desejos sexuais. Com isso, entra em jogo o mecanismo psíquico da repressão, que exclui uma parcela dos nossos desejos e representações do psíquico que possui acesso à consciência, impedindo então, a descarga da excitação e eles vinculada. Com a impossibilidade dessa descarga, elas fazem pressão no aparelho psíquico e demandam trabalho do mesmo para que uma via de descarga satisfatória seja encontrada. Através do mecanismo da sublimação, essa energia que investe as representações de desejo sexual reprimidas podem ser desviadas para outras finalidades que atendam a essa parte do aparelho psíquico responsável pela moralidade como, por exemplo, a ciência e a arte. Freud deixa isso claro na seguinte passagem:

A psicanálise mostrou que são, sobretudo, embora não exclusivamente, impulsos instintuais sexuais que sucumbem a essa repressão [Underdrückung] cultural. Uma parte deles exhibe a valiosa característica de se deixar desviar dos objetivos imediatos, e assim põe sua energia, como tendências “sublimadas”, à disposição do desenvolvimento cultural. (Freud, 1924/2011b, pp. 247-248)

Durante o desenvolvimento do aparelho psíquico, porções do instinto sexual são suprimidas e posteriormente, desviadas dos seus objetivos imediatos de forma que a energia é colocada à disposição da produção cultural. O mecanismo psíquico que permite esse desvio é o mecanismo da sublimação, definido por Freud como “um certo tipo de modificação da meta e mudança de objeto, em que nossos valores sociais entram em consideração” (Freud, 1933/2010f, p. 224). Dessa forma, esse desvio permite que essa energia originada do instinto sexual seja descarregada por outras vias, atendendo aos valores sociais introjetados. A arte nesse contexto é concebida como uma atividade que permite a realização substitutiva de desejos reprimidos. Freud dá mais detalhes nesta passagem:

A psicanálise nos diz também que outra parte da produção psíquica, particularmente estimada, serve à realização de desejos, à satisfação substitutiva dos desejos reprimidos que, desde a infância, habitam insatisfeitos a alma de cada pessoa. Entre essas criações — cujo nexos com um inapreensível inconsciente sempre foi suspeitado — estão os mitos, a literatura e a arte. (1924/2011b, p. 248)

Freud (1913/2012b) complementa essa ideia dizendo que a arte: “[...] constitui um reino intermediário entre a realidade que frustra os desejos e o mundo de fantasia que os satisfaz, um âmbito em que permanecem em vigor, por assim dizer, as aspirações de onipotência da humanidade primitiva” (p. 360).

Em suma, a arte é colocada como uma formação de compromisso, uma forma de resolução do conflito psíquico originado do instinto sexual não satisfeito e, portanto, é tal qual o sonho e o sintoma neurótico, uma realização de desejo substitutiva. Assim, a obra se transforma num intermediário entre uma realidade, que frustra a realização de desejo, e um mundo de fantasia, onde a realização onipotente do desejo se faz possível.

Mas o que diferencia a obra de arte de outras realizações substitutivas de desejo? Freud dá algumas indicações de que a fruição da obra pode ser uma dimensão a ser considerada. A passagem abaixo introduz essa dimensão:

É certo que ele [artista] apresenta como realizadas suas mais pessoais fantasias envolvendo desejos, mas essas se tornam obras de arte apenas mediante uma transformação que atenua o que houver de chocante nesses desejos, que esconda sua origem pessoal e ofereça aos outros, com a observância das regras da beleza, sedutoras prendas de prazer. (1913/2012b, p. 359)

Dessa forma, para ser uma obra de arte parece que é necessário que essa formação substitutiva de desejo seja transformada. Essa transformação deve ser feita para que o caráter chocante desse desejo que não pode ser realizado – o qual tem origem no instinto sexual, como já esclarecido – seja atenuado, disfarçado, e tenha seu caráter pessoal mascarado. Portanto, embora a arte seja uma formação que realiza o desejo de forma substitutiva, ela não pode ser percebida como tal. Esse trabalho de disfarce deve-se ao fato da obra estar sob o julgo das regras do fazer artístico. A técnica artística, que Freud nessa passagem chama de prendas de prazer, é aquilo que atenua e disfarça a realização do desejo e proporciona o prazer que se sente ao apreciar a obra.

Essa explanação acima é a única argumentação freudiana, nos textos abordados, para explicar algum aspecto da fruição estética. Quanto às demais questões que possam advir, tanto sobre a criação quanto sobre a fruição, Freud nos diz: “De resto, a maioria dos problemas relativos à criação e fruição artística aguarda uma elaboração que sobre eles lance a luz do conhecimento analítico e lhes indique seu lugar no complicado edifício das compensações de desejos” (1913/2012b, p. 359)

Sendo assim, existem considerações sobre os aspectos da problemática da criação e da fruição ainda por serem efetuados. Infelizmente, Freud não nos diz que aspectos são esses que ainda demandam explicações, mas fornece indicações claras daquilo que não seria da alçada da psicanálise investigar: “De onde o artista obtém a capacidade de criar não é uma questão da psicologia” (1913/2012b, p. 359). Também alerta que: “A apreciação estética da obra de arte e a elucidação do talento artístico não podem ser consideradas tarefas da psicanálise” (1924/2011b, p. 249).

Percebe-se que o autor coloca a investigação da capacidade da criação artística fora do saber psicanalítico; o chamado talento e a apreciação estética da obra de arte.

Ao abordar a fruição estética referindo-se às prendas de prazer, o autor incluiu a técnica artística dentro de seu campo de estudo, o que nos deixaria frente a uma possível ambiguidade: a técnica artística e a apreciação estética são ou não da alçada da psicanálise? Acreditamos que a questão de fundo que pode ser abordada pela psicanálise

é a da produção de um efeito no espectador via obra de arte. Então, a psicanálise comportaria uma descrição metapsicológica dos efeitos que a obra de arte produz no espectador e não um julgamento estético das qualidades formais de determinada obra, entrando aí na filosofia da estética. Essa diferenciação se faz necessária, porque nossa hipótese de trabalho é de que a fruição detém um grande peso na teorização sobre arte na obra freudiana, sendo um elemento indispensável para pensarmos a forma como Freud explica metapsicológicamente o fenômeno artístico.

Para sintetizar, Kofman (1996) fornece um bom resumo das propostas explicitamente declaradas de Freud em relação à arte:

Tornar inteligíveis os efeitos da afetividade, estabelecer os vínculos entre as disposições, os acasos da vida e a produção, os vínculos entre a obra de arte e outras produções culturais ou psíquicas em geral, como o sonho ou a neurose; mostrar suas semelhanças e diferenças. (Kofman, 1996, p. 10)

Considerando tal afirmação, o objetivo de Freud parece ser exibir de forma clara quais são os mecanismos psíquicos que estão em voga na criação artística; pensar quais são os conflitos psíquicos que estão engendrando a produção de uma obra de arte específica e, também, a relação, seja de semelhança ou de diferença, entre as produções culturais e as demais produções psíquicas do homem. Acreditamos que essa teorização passa por um esclarecimento de uma dinâmica intersubjetiva entre o criador e o espectador por meio da obra.

Quanto aos limites da aplicação da psicanálise à arte, Kofman (1996) também nos oferece um bom resumo das ideias de Freud

Não menos declarado são os limites da psicanálise que se encontram repetidos em todas as obras: a ela seriam totalmente alheios, por um lado, a 'avaliação estética de uma obra de arte', ou mesmo do trabalho formal do artista, o que pertenceria com direito aos estudiosos de estética; por outro lado, também não lhe caberia a explicação do 'dom' artístico, do gênio, da possibilidade de criação. (Kofman, 1996, p. 10).

Com isso, retomamos nosso objetivo que é descrever e analisar, na obra de Freud, a elaboração teórica sobre os fenômenos da criação artística e da fruição estética, levando em conta nossa hipótese de que a descrição desses fenômenos passa pela elucidação de uma relação intersubjetiva entre a criação e a fruição por intermédio da obra.

A dissertação seguirá a proposta de Monzani (1991) acerca do trabalho epistemológico em psicanálise, de acordo com a qual uma maneira frutífera de estudar

uma teoria é analisar o horizonte interno da mesma e abordá-la como uma rede de significações, buscando explicitar suas regras de funcionamento, as articulações entre os conceitos e os critérios de verdade que daí emergem. Entendemos que isso significa nos debruçar sobre a problemática específica envolvida no fazer teórico de Freud em dado momento, e buscar compreender como esse fazer teórico responde a esta problemática específica, além de analisar a interação da mesma com o edifício teórico anteriormente construído. Assim, pretendemos abordar a teoria focando o momento em que é formulada e tendo em vista também esclarecer como ela dialoga com o restante do edifício teórico. Trata-se, assim, de uma pesquisa teórico-conceitual, de caráter ensaístico.

Manteremos o foco em textos-chave, que abordem as relações entre psicanálise e arte, focando a temática da criação artística e da fruição estética. Os textos elencados para a análise são: *A interpretação dos sonhos* (Freud 1900/1991a); *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (Freud 1905/1991b); *O Delírio e os sonhos da Gradiva de W. Jensen* (Freud 1907/2015a); *O Escritor e a fantasia* (Freud 1908/2015b); *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* (Freud 1910/2013a); *O Moisés de Michelangelo* (Freud 1914/2012d); *O inquietante* (Freud 1919/2010c); *O Humor* (Freud 1927/2014b); *Dostoiévski e o parricídio* (Freud 1928/2014c). Também serão abordados outros textos de metapsicologia e de teorização geral, na medida em que nos ajudem a compreender o fenômeno.

O trabalho é composto por quatro capítulos. O primeiro faz uma pequena incursão sobre a literatura secundária para explicitar as formas de abordar a arte existentes na obra freudiana. O segundo capítulo aborda a teorização do autor sobre o fenômeno da criação artística e o terceiro a concepção freudiana da fruição estética. O quarto e último capítulo traz uma síntese dos aspectos tratados dando os direcionamentos possíveis a partir da leitura da obra freudiana.

AS ABORDAGENS À TEMÁTICA DA ARTE NA OBRA FREUDIANA

Como já dito em nossa introdução, não há uma única forma de abordar as obras de arte e o fenômeno artístico nos trabalhos de Freud. Autuori e Rinaldi (2014) argumentam que “[...] Freud sustenta em sua teoria uma multiplicidade de opiniões e abordagens, que parecem indicar que não há uma verdade última que abarque o total desvelamento do que seja arte” (p. 301). Kofman (1996) também sustenta que na leitura dos textos freudianos é necessário distinguir aqueles em que o pai da psicanálise expõe as relações entre a psicanálise e a arte daqueles onde ele se dedica a fazer uma “aplicação” da psicanálise à arte. Rivera (2005) também destaca que alguns psicanalistas veem as obras de arte como reflexos da teoria, capazes de ilustrá-la, enquanto outros veem a psicanálise como um instrumental capaz de ajudar na compreensão destas obras. As três autoras nos ajudam a ver um único ponto: há muitas formas de interação entre a teoria psicanalítica e a arte, e a multiplicidade dessas formas já se encontra na obra de Freud.

Como entender essa multiplicidade de abordagens? Essa é uma questão extremamente complicada e fora do alcance desse trabalho, entretanto, uma boa hipótese é aquela aventada por Autuori e Rinaldi (2014) de que “a arte não se deixa abocanhar por qualquer explicação” (p. 318), portanto, cada forma de abordar a arte feita na obra freudiana é pertencente a um contexto específico do fazer teórico freudiano devendo ser reconhecido em sua particularidade.

Nosso objetivo neste capítulo é apresentar algumas dessas abordagens à arte na obra de Freud. Longe de pretender uma apresentação exaustiva, iremos apresentar alguns dos usos mais frequentes e discutidos como pano de fundo para entrarmos propriamente nos dois pontos que nos interessam nesse trabalho: a criação artística e a fruição estética. Não utilizaremos uma classificação específica de algum autor focando na síntese de alguns trabalhos. No entanto, não pretendemos defender que essa síntese seja ideal ou encerre o debate, consistindo em uma apresentação meramente esquemática.

A arte em defesa da psicanálise

A primeira abordagem à arte que iremos expor é aquela onde as obras de arte ensinam a psicanálise e servem de contraprova para a teoria psicanalítica. Neste contexto, Freud se serve da arte como evidência dos achados da teoria psicanalítica e, dessa forma, dá força argumentativa aos postulados psicanalíticos. Essa postura é expressa nas Cartas

a Fliess, onde Freud faz análises de obras literárias como Édipo Rei e Hamlet, mas é melhor expressa e justificada em *A Interpretação dos Sonhos* e em *O Delírio e os sonhos na "Gradiva" de W. Jensen* (Kofman, 1996). Nestas duas obras “o conhecimento dos artistas, mais especificamente dos poetas, é utilizado por Freud como contraprova de sua primeira tópica, e corrobora em particular a descoberta do Édipo” (Kofman, 1996, p. 35).

Inicialmente vamos ver como esta postura se apresenta no texto a *Interpretação dos sonhos*. Uma das teses centrais da interpretação dos sonhos consiste na afirmação “o sonho é a realização de um desejo” (Freud, 1900/1991a, p. 141). Nesta obra, o autor procura explicar como se dá o fenômeno do sonho enquanto realização do desejo inconsciente, que se apresenta de força disfarçada ao sonhador e, posteriormente, demonstra o funcionamento de um aparelho psíquico que fundamenta a existência desse fenômeno. A arte é introduzida em uma seção muito específica: a análise dos chamados sonhos típicos. Estes são sonhos que aparecem da mesma forma em muitas pessoas e que presumivelmente, decorreriam da mesma fonte em todos os casos, o que possibilitaria esclarecer melhor as fontes dos sonhos (Freud, 1900/1991a). Segundo Kofman (1996), para a interpretação dos sonhos típicos, a associação livre não basta e é necessário acrescentar um método que a autora chama de Estrutural. Diz ela:

Os sonhos típicos encontram seu princípio de inteligibilidade em uma estrutura universal postulada, cujos modelos arquetípicos de compreensão Freud encontra em certas obras literárias. Estas nos revelam essa estrutura praticamente sem disfarce, uma espécie de invariante bruto, permitindo apreender as variações, cujo disfarce varia em função dos graus de recalque [repressão], segundo o princípio enunciado em Totem e tabu da progressão secular do recalçamento [processo repressivo]. (Kofman, 1996, p. 36)

Para explicitar melhor os pontos que a autora destaca, vamos mostrar como Freud faz uso das obras de arte no texto em questão. O primeiro sonho típico que Freud (1900/1991a) comenta é o sonho de estar despido em público. A sua argumentação vai no sentido de demonstrar que o desejo motor desse sonho é o de estar nu. A interpretação de que o estar nu é embaraçoso é a base de uma obra de arte que Freud invoca para ajudar a dar sentido ao sonho que é o conto de fadas “A roupa nova do imperador”, muito conhecido pela versão escrita por Hans Andersen. A argumentação de Freud vem a demonstrar que esse desejo de se expor nu para as pessoas também é a base para a construção desse conto e que ambos, sonho e conto, são expressões disfarçadas desse

desejo. Algo semelhante acontece com o segundo sonho típico: o sonho de morte de pessoas queridas. Freud argumenta que o desejo de morte de pessoas próximas, no convívio familiar, é algo comum na primeira infância das pessoas e que a existência de um mito antigo nos atesta a universalidade desse desejo. O autor refere-se, então, ao mito do Rei Édipo, que chega até nós através da tragédia de Sófocles, onde o desejo de morte de um familiar, o pai, é retratado de forma explícita. Freud também argumenta que Hamlet de Shakespeare compartilha a mesma temática, mas não de forma tão explícita como na tragédia de Sófocles. Em Hamlet, o desejo do parricídio está reprimido e só nos aparece através das inibições que se abatem sobre seu protagonista.

Esses dois exemplos ilustram o que Kofman (1996) chama de método estrutural. Freud utiliza as obras de arte como um demonstrativo da interpretação de determinados sonhos de forma a apoiar a grande tese do livro de que o sonho é uma realização de desejo. Freud, através dessas obras da literatura, traz exemplos da realização de desejo em outras produções, exibindo assim que os elementos que compõe o sonho típico e a obra de arte são os mesmos e que, portanto, haveria uma universalidade desse fenômeno. A arte vem em defesa da psicanálise, mostrando a universalidade de determinados desejos e como esses desejos engendram a produção, não só do sonho, mas das obras de arte.

Explicitamente no texto, Freud se utiliza da arte como agente demonstrativo de suas teses, um suporte empírico, onde a função da obra é mostrar a validade e fecundidade das ideias psicanalíticas. A arte é, assim, usada em defesa da psicanálise.

Essa postura também se verifica no texto *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen*. Nesse texto, Freud procede uma análise da obra “Gradiva” do escritor Wilhelm Jensen. A escolha do texto se deu por sugestão de Carl G. Jung, que viu na obra “vários sonhos que lhe pareciam ter aspecto familiar, convidando-o a neles experimentar o método da Interpretação” (Freud, 1907/2015a, p. 18), ou seja, algo de familiar foi encontrado na obra de forma a instigar um trabalho interpretativo sobre ela.

A obra conta a história do jovem arqueólogo, Norbert Hanold, e sua relação com uma pequena escultura de uma jovem mulher andando, a quem o arqueólogo nomeia Gradiva, e passa a ter sonhos com a jovem representada na escultura e com a cidade romana de Pompeia. A história e a análise de Freud sobre a mesma são extensas portanto, não as reproduziremos aqui. Trabalharemos somente com o uso que Freud faz dessa análise.

Sobre o objetivo do texto escrito por Freud, Kofman (1996) afirma: “o romance serve de suporte à psicanálise para impor ao grande público e à psiquiatria sua nova visão

a respeito do psiquismo” (p. 50). A análise de Freud quer demonstrar que a obra de W. Jensen exemplifica os mecanismos psíquicos elucidados pela psicanálise. Dessa forma, a obra de W. Jensen tem a mesma serventia que as análises de obras de arte feitas em *A interpretação dos sonhos*: a validação da teoria psicanalítica. Para dar força argumentativa a essa posição, Freud traz uma série de considerações onde coloca a figura do escritor como um ser de posição privilegiada de conhecimento:

[...] os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha nossa filosofia. No conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (Freud, 1907/2015a, p. 16)

Em outra passagem ele nos diz:

[...] reafirmamos que o escritor nos ofereceu um estudo psiquiátrico inteiramente correto, pelo qual podemos medir nossa compreensão da vida psíquica, a uma história clínica e de cura que pareceria destinada a enfatizar certas teorias fundamentais da psicologia médica. É um fato singular que o autor tenha feito isso. (idem, p. 60)

Vemos, nestas passagens, que Freud coloca o literata como um sujeito de grande conhecimento, que pode recorrer a fontes de conhecimento não utilizadas pela ciência e que, portanto, deve ser valorizado e respeitado. Para além disso, no caso específico do texto de W. Jensen, Freud advoga que o material da obra é um legítimo estudo psiquiátrico, digno de ser estudado e levado em consideração. Freud também argumenta que o conhecimento do autor é o conhecimento da psicanálise, já que no âmbito das ciências, somente a psicanálise defende a visão de homem imprimida nesta obra. Nas palavras do próprio Freud:

[...] a ciência não se sustém ante a realização do artista [...] Ela [a ciência] ainda não faz ideia da importância da repressão, não reconhece que necessita do inconsciente para elucidar o mundo dos fenômenos psicopatológicos, não busca o fundamento do delírio num conflito psíquico e não vê os sintomas dele como formação de compromisso. Então o escritor estaria sozinho contra toda a ciência? Não, isso não – ao menos se o autor dessas linhas puder incluir suas obras entre aquelas da ciência. Pois ele próprio defende, há vários anos – e, até recentemente, mais ou

menos sozinho – todas as concepções que aqui extraiu da *Gradiva* de Jensen e expôs na terminologia da psicanálise. (Freud, 1907/2015a, p. 72)

Entretanto, é necessário que levemos em conta um ponto colocado por Kofman (1996) de que a leitura da obra de Jensen já é feita através do método psicanalítico. O texto, em sua literalidade, não mostra o sentido que Freud lhe confere, necessitando do método interpretativo da psicanálise para que seja alcançado o sentido defendido por Freud. Desta forma, é necessário se admitir a validade do método psicanalítico para que o sentido da obra seja usado na defesa da própria psicanálise, numa circularidade argumentativa.

De toda forma, o uso feito por Freud, nos dois textos brevemente explanados, é o de evidência das teses psicanalíticas. O artista, nesse caso, vem em defesa da psicanálise. Como comentam Autuori e Rinaldi (2014):

A psicanálise está em uma posição de aprendiz em relação à arte. Ela transfere o dito do artista. Da ficção para o mundo real, atribuindo-lhe estatuto de verdade. Freud denuncia que o artista fornece, através de suas criações, as mesmas descobertas que a psicanálise propõe. (p. 311)

A psicobiografia

Outra abordagem à arte presente nas obras de Freud é aquela conhecida como psicobiografia. Também presente no pensamento freudiano desde as cartas a Fliess, consiste no entendimento da obra através dos acontecimentos da vida do autor e, ao mesmo tempo, a obra é capaz de nos dar subsídios para entender a vida e o psiquismo desse autor. Autuori e Rinaldi trazem uma passagem que sintetiza essa posição:

[...] o entendimento da obra de arte se dá, por um lado através de acontecimentos da vida do artista, isto é, compreendendo a obra pelo autor e, por outro lado inferindo o que se passa no psiquismo do autor pelo que comparece em sua criação. (2014, p. 302)

As autoras destacam que dois textos exemplares onde podemos ver essa abordagem são: *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* e *Dostoiévski e o parricídio*.

Como essa abordagem aparece nos dois textos citados? Começando pelo texto sobre Leonardo da Vinci, é importante destacar que o objetivo de Freud (1910/2013a) neste texto é entender o caráter errático da produção artística de da Vinci, além de sua

disposição em aprofundar-se cada vez mais em sua atividade científica em detrimento da pintura. Todos os recursos que o autor lança mão no texto têm como objetivo elucidar essa questão. Para isso, Freud analisa desde biografias sobre o pintor, textos do próprio Leonardo e as próprias pinturas do artista. O ponto nodal dessa trama de recursos que Freud se utiliza é uma lembrança de infância registrada por da Vinci.

As obras do pintor a que Freud mais se dedica são a *Monna Lisa* e *Santa'Ana, a Virgem e a Criança*. Freud comenta uma série de elementos dessas obras e traça um paralelo com os fatos biográficos. A título de exemplo, o sorriso dado a *Madonna Gioconda* é, para Freud, uma repetição do sorriso materno, fruto de uma relação próxima em demasia do pintor com sua genitora. Já no quadro *Santa'Ana*, Freud argumenta que a obra retrata a síntese da infância do pintor, que possuiu duas figuras maternas — a mãe e a madrastra — além da influência da mãe de sua madrastra, sua avó de criação. Esses exemplos são somente a título de ilustração e não reproduziremos a extensa análise de Freud sobre as obras. O que nos interessa é reforçar que Freud utiliza-se de dados biográficos para interpretar as obras de arte ao mesmo tempo que utiliza essas interpretações para evidenciar a teorização sobre o funcionamento psíquico do artista. Autuori e Rinaldi comentam que “Freud afirma ser necessário para compreender as obras de arte de Leonardo, conhecer sua história de vida, porém, ao mesmo tempo, através das análises dos quadros propõe entendimentos do seu psiquismo” (2014, p. 303).

Exemplo semelhante ocorre no texto *Dostoiévski e o Parricídio*, no qual a argumentação de Freud (1928/2014c) vai na direção de evidenciar como uma série de condutas do escritor Fiódor Dostoiévski se explicam por um sentimento de culpa originado num desejo inconsciente de parricídio, desejo esse próprio da situação edípica. Freud se serve, também aqui, de uma série de dados biográficos sobre a vida do escritor e na análise de um dos principais romances do autor, *Os irmãos Karamazov*. Para Freud, o tema central do romance era a situação edípica, já que um pai, opressor, detestado pelos filhos, e rival amoroso de um deles, Dimitri, é assassinado. Dimitri é condenado pelo assassinato do pai, mas não é ele o assassino e sim, seu irmão Smierdiákov — um epilético tal qual o próprio Dostoiévski. A conclusão a que Freud chega é de que o autor, em sua obra, confessa que “o epilético, o neurótico em mim é um parricida” (Freud, 1928/2014c, p. 355). A análise da obra é mais minuciosa do que esta breve explanação que fizemos aqui, mas a abordagem que estamos explicitando se mantém: Freud utiliza os dados biográficos do autor para interpretar a obra ao mesmo tempo em que usa a obra como evidência para compreender o psiquismo de seu autor.

Esta forma de abordar a arte por Freud possui seus críticos. Fuller (1983), ao se referir ao registro de Leonardo alega que o texto “envolve efetivamente aquele gênero de intuições imaginativas que levam muitas pessoas a afirmar que a psicanálise pode ser tudo, menos uma ciência natural” (p. 47), além de ser perfeitamente inútil do ponto de vista estético. Ricoeur (1977) também tece críticas ao texto sobre Leonardo, afirmando que encoraja uma má psicanálise da arte, a psicobiografia. Para o autor:

O que torna suspeita essa análise [...] é que Freud parece ir muito além das analogias estruturais que somente uma análise da técnica de composição autorizaria, chegando a penetrar até mesmo na temática pulsional que a obra recobre e vela. (Ricoeur, 1977, p. 147)

Como vemos, a crítica de Ricoeur (1977) é de um extrapolar do alcance da interpretação psicanalítica para um local que não seria possível meramente com os dados biográficos disponíveis. O autor também advoga que, ao analisar uma obra de arte, o psicanalista conta somente com suas próprias associações, já que o artista não está presente para que se possa estabelecer a transferência e contarmos com as associações que o mesmo traria.

Rivera (2005) destaca que a psicobiografia foi muito bem recebida nos meios críticos e artísticos das primeiras décadas do século XX “graças à tendência, bastante forte já ao longo dos dois séculos anteriores, de se considerar a obra uma expressão da subjetividade de seu autor” (p. 27). A autora destaca também que “O pressuposto de que há uma relação direta entre uma vida e uma determinada obra talvez seja sempre fácil de ser confirmado, e isso se deve a maleabilidade e multiplicidade inerente a toda interpretação” (Rivera, 2005, p. 29). Então a psicobiografia era uma tendência de uma época e tinha grande aceitação nos meios acadêmicos, e, graças a essa tendência inaugurada por Freud, ganhou boa acolhida nos meios psicanalíticos. Frayze-Pereira (2005) também destaca que a interpretação psicobiográfica de Freud é fruto de uma tendência dos paradigmas de análise existentes no século XIX. Entretanto, as críticas de Ricoeur (1977) e a de Roudinesco (1998), colocadas na introdução, se mantêm bastante válidas.

A psicanálise implicada

Esta outra forma de abordar a arte pela psicanálise é explicitada nos trabalhos de Frayze-Pereira (1995, 2005) e que consiste num interpelar a obra pelo método utilizado por Freud no texto *O Moisés de Michelangelo* (1914/2012d), ou seja, interpretar a obra sem forçar sobre ela a grade interpretativa própria dos conceitos psicanalíticos, sem procurar nela a confirmação da teoria ou os fatos biográficos do autor. Neste texto, Freud tem como objetivo a interpretação da obra de em si, procurando resolver um enigma próprio a ela, ao mesmo tempo em que descreve explicitamente a sua forma de interpretação.

Indo diretamente ao texto, Freud (1914/2012d) parte das seguintes premissas para a análise da escultura: 1) Aquilo que nos emociona na obra de arte é a intenção do artista, que está expressa na obra e pode ser apreendida pelo espectador; 2) E que deve ser reproduzida no espectador a mesma disposição afetiva que levou o artista a criar. São essas duas condições necessárias para que a fruição estética aconteça e é para descobrir essa intenção do artista que Freud se serve da interpretação nesse texto. Segundo Freud:

Mas a obra mesma tem de permitir essa análise, se é a expressão, sobre nós atuante, dos propósitos e impulsos do artista. E, para perceber essa intenção, devo primeiramente descobrir o sentido e conteúdo do que é representado na obra de arte, ou seja, poder interpretá-la. (Freud, 1914/2012d, p. 375)

O método de interpretação usado por Freud pode ser, grosseiramente, dividido em duas etapas principais, cada uma delas ocupando um tópico do artigo: a primeira consiste em uma síntese de interpretações que diversos autores escreveram sobre a obra de arte. Essa síntese permite então que Freud chegue a uma conclusão: que há incoerências e imprecisões na percepção que esses diversos autores têm sobre a escultura. A partir dessa constatação é que Freud começa a análise da peça propriamente dita.

Para explicitar qual método de exame da obra usará, Freud fala sobre o estudioso de arte russo Ivan Lermolieff, pseudônimo do médico italiano Giovanni Morelli, que criou uma metodologia para a verificação de autoria de uma série de obras de arte, usando-a para questionar a autoria de obras em galerias pela Europa. Freud descreve este método:

Ele [Lermolieff/Morelli] chegou a isso deixando de lado a impressão geral e os grandes traços de uma pintura e sublinhando a importância característica de detalhes secundários, de pequenas coisas como o desenho das unhas, dos lóbulos das orelhas, das auréolas de santos e outros pormenores não considerados, que o copista descuidava ao imitar e que, no entanto, cada artista executa de maneira própria. (1914/2012d, p. 389)

Para Freud (1914/2012d), a técnica de Lermolieff/Morell é bastante próxima à técnica da psicanálise, pois esta também costuma “adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de traços menosprezados ou não notados, a partir da escória — do ‘refuse’ [refugo] — da observação” (p. 390).

Dessa forma, Freud vincula o método de Lermolieff/Morell ao método de interpretação psicanalítico, reafirmando novamente que há possibilidades de interpretação da obra e agora especificando como isso deve ser realizado: com uma espécie de “olhar” atento àquilo que normalmente passa despercebido, àquilo que normalmente escapa à atenção, tal qual a análise daquilo que o paciente fala na clínica e que, na atenção flutuante, deixa de ser detalhe e passa a ser o principal. Ricoeur (1977) afirma que, neste texto, “a interpretação da obra-prima é feita à maneira de uma interpretação de sonho, a partir do detalhe” (p. 146).

O resultado desse movimento interpretativo é a reconstrução de uma cena, uma história fixada na figura da escultura. A escultura “é tomada como um traço de atos passados, como momento de uma história que Freud procura reconstruir: a obra remete aos gestos de Moisés que teriam precedido a cena esculpida por Michelangelo” (Frayze-Pereira, 2005, p. 83). A interpretação de Freud é de que o Moisés da escultura é um Moisés superior ao bíblico, é um Moisés que ao ver o povo hebreu adorando o bezerro de ouro contém o movimento colérico em prol de salvaguardar as tábuas da lei que este carregava. O Moisés bíblico não consegue conter a raiva e acaba por quebrar as tábuas da lei, tesouros sagrados do povo hebreu. Essa interpretação remete-se a muitas linhas associativas: ao próprio Freud, que se identifica com a figura do Moisés com aquele que traz uma nova doutrina; a relação de Michelangelo com o Papa Júlio II, que encomendou ao artista a construção da estátua e que era um homem conhecido por sua cólera, à qual o artista faz uma crítica velada; e ao próprio Moisés e sua história. Nas palavras de Frayze-Pereira (1995): “Em suma, a leitura feita por Freud de uma obra de estatuária revela que esta é sobredeterminada. Tal análise diz respeito a Moisés, ao Papa Júlio II, a Michelangelo e sobretudo ao próprio Freud” (p. 101)

Para este autor, a análise de Freud sobre a escultura de Michelangelo “é que legitima uma aproximação psicanalítica das artes do visível, legitimidade que permite ao intérprete recorrer a certas noções constituídas no campo da análise para repensá-las” (Frayze-Pereira, 2005, p. 89), pois nela Freud não reduz o enigma proposto pela obra às categorias conceituais da psicanálise, mas sim “multiplica-o ou aprofunda-o num sentido realmente abissal” (p. 85) e “livra-se de todo jogo de projeções e elaborações racionais, situa a hermenêutica no campo que se forma entre seu olhar e a obra, rompendo com a ideologia da verdade estática, fixada anacronicamente” (p. 86). Portanto, sai desse lugar de interpretar a obra através dos conceitos da psicanálise e entra em um lugar de produção de sentido, de uma interpretação original.

A esta forma de abordar a obra de arte Frayze-Pereira (2005) chama de análise implicada e não aplicada, “derivada das artes ou engastada nelas, pois não é uma forma a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais” (p. 37). É um modelo que situa “uma hermenêutica na dinâmica que vincula seu olhar à obra e esta ao olhar” (p. 40) rompendo com uma verdade estática, atemporal e fixada na obra, somente esperando ser descoberta por aquele que a analisa.

O processo criativo

Freud também aborda a arte para entender seu funcionamento. Aqui a abordagem não tem como função o entendimento da obra de arte ou de seu conteúdo e sim quais são e como atuam os mecanismos psíquicos durante a produção de uma obra e os efeitos que causam em seu público.

Rivera (2005) diz que o estudo do processo de criação do artista é importante para a psicanálise pois “ele convoca e põe em questão a própria concepção psicanalítica do funcionamento psíquico” (p. 30), colocando todo o aparato conceitual da psicanálise em funcionamento para que se entenda como se dá este processo. A autora destaca também que “o funcionamento psíquico em suas relações com a cultura é tão terrivelmente complexo que talvez seja impossível classificá-lo e distinguir em termos psíquicos o que seria próprio do campo da criação artística” (p. 31).

Autuori e Rinaldi (2014) destacam nos textos uma série de problemáticas que Freud analisa nos textos elencados, todos atuantes no processo criativo na arte. No texto *O escrito e a fantasia*, a preocupação de Freud é entender “o que determina ao escritor

criativo sua escolha de material e os efeitos dessa no leitor” (p. 313), no texto *Personagens psicopáticos no palco*, a questão é entender “quais ferramentas literárias são utilizadas pelos artistas para que suas obras produzam determinados efeitos no espectador” (p. 315), e no *O Inquietante*, “como o escritor consegue produzir a sensação de estranheza” (p. 315). Pode-se ver que a preocupação geral destes textos é o entendimento da produção de uma obra de arte e seu conteúdo e de como essa obra afeta aqueles que a contemplam.

Rivera (2005) ainda destaca que ao investigar a criação artística, a psicanálise pode ter a pretensão de ir além deste fenômeno em si já que essa investigação recoloca em questão “suas próprias noções e compreensão geral do sujeito – uma vez que a teoria psicanalítica não constitui nunca um edifício teórico bem acabado e definitivo, mas um verdadeiro canteiro de obras a requerer novas formulações” (p. 31).

Nos próximos capítulos será investigado as concepções de Freud sobre a criação e a fruição das obras de arte. Essa rápida exposição serve apenas para situarmos esse tipo de abordagem junto às demais.

Conclusão

Nosso objetivo neste capítulo foi apresentar os modos com que Freud aborda a arte em sua obra. Destacamos aqui quatro formas com que Freud se aproxima da arte: um modo onde as obras servem como evidência empírica para as hipóteses da psicanálise; a psicobiografia, onde Freud aborda as obras de arte com dados biográficos do autor ao mesmo tempo em que usa estas obras como evidências explicativas da interpretação psicanalítica do psiquismo desse autor; a psicanálise implicada, onde a obra é interpelada como um campo produtor de sentido, sobredeterminado, na qual a interpretação da obra implica a obra, seu autor e aquele que a interpreta; e o questionamento do próprio processo criativo, o cerne deste trabalho, que aqui é explicitado brevemente. As múltiplas abordagens não se anulam, não seguem um padrão definido na obra psicanalítica e devem ser reconhecidas dentro do contexto em que se colocam, mesmo que possa sofrer críticas. A arte é um fenômeno complexo que dificilmente se reduzirá a uma única forma de explicação e a fecundidade de seu questionamento é o que torna esse objeto tão caro.

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Depois de discutirmos esse panorama geral da arte em Freud, vendo os usos que o autor faz da arte em seus escritos, passamos a analisar o primeiro dos dois problemas que nos propusemos a discutir: a criação artística.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que, segundo Bertelli (2012), a psicanálise não poderia, de forma alguma, propor uma teoria geral da criatividade, já que generalizações diante de materializações tão diferentes existentes nas produções artísticas são impossíveis. Ainda assim, é possível que a psicanálise possa contribuir com uma teoria da criatividade articulando-se com outros saberes.

Na introdução deste trabalho, quando discutimos os textos de divulgação da psicanálise ao público leigo, explanamos que, para Freud, a arte é resultado das mesmas forças psíquicas produtoras da neurose e de outras formações culturais, como os mitos. O motor da criação, é portanto, o conflito entre o desejo inconsciente e sua impossibilidade de satisfação. A satisfação do desejo inconsciente é o que impulsiona a arte e a possibilidade dessa ocorrência está intimamente ligada ao mecanismo sublimatório. Essas duas afirmações mais gerais, trazidas de forma superficial nos textos de divulgação, são aquilo que, neste capítulo, pretendemos abordar. Dessa forma, a divisão dos tópicos do capítulo seguirá dois pontos principais, a saber, a arte como realização do desejo e as considerações da arte em sua relação com o mecanismo de sublimação, passando por considerações sobre a analogia da criação artística com a estrutura do fantasiar e a paradigmática aplicação da interpretação freudiana ao caso de Leonardo da Vinci.

O Modelo da Realização do Desejo

Para começarmos nossa exposição é necessário entendermos o modelo de satisfação do desejo na obra freudiana e sua relação com a arte. Ricoeur (1977) mostra que o grande paradigma para entender a produção cultural é o modelo de satisfação do desejo via sonho. Já na obra que trata dos sonhos, *A Interpretação dos Sonhos* (1900/1991a), há uma aproximação entre os fenômenos sonho e arte. Como já discutimos, no capítulo um, em seu livro sobre os sonhos, Freud utiliza a arte como demonstração da universalidade dos desejos expressados nos sonhos típicos, já que estes desejos também estão presentes em algumas obras de arte. Assim, as obras servem como um

demonstrativo empírico de alguns achados da teoria psicanalítica e dão força à argumentação teórica de Freud. Um exemplo é a análise das obras Édipo-Rei e Hamlet.

Entretanto, já é possível derivar desta estratégia argumentativa realizada por Freud enunciados de explicação sobre o próprio fenômeno de criação artística. A demonstração do desejo do parricídio a partir do Édipo-Rei é razoavelmente clara, afinal o parricídio é o mote da obra e está explicitamente demonstrado. Já em Hamlet isso não está tão claro. Para demonstrar o desejo do parricídio na obra, Freud parte das inibições mostradas pela personagem e, aplicando o método interpretativo da psicanálise, consegue demonstrar que a origem destas inibições é o desejo parricida. Desta forma, é necessário analisar a obra de arte tal qual analisamos um sonho, implicando que a obra sofre um trabalho psíquico da mesma ordem. É essa a tese de Ricoeur (2010), que afirma que essa estratégia argumentativa utilizada por Freud na análise de Hamlet é circular, justamente porque para chegar a uma demonstração das hipóteses psicanalíticas é necessário usar o método analítico, fruto de hipóteses da psicanálise. O autor afirma:

Ora, esse esquema demonstrativo somente funciona se implicitamente se admite que a obra de arte diz respeito à mesma explicação do sonho. Ou mais exatamente, é necessário que o sonho e a obra de arte sejam, um relativamente ao outro, paradigma de explicação, numa demonstração rigorosamente circular. (Ricoeur, 2010, p. 171)

Vemos então que o autor considera que a argumentação freudiana utilizada em *A Interpretação dos Sonhos* implicaria que arte e o sonho sejam paradigmas de explicação um do outro, ou seja, que ambas sejam constituídas dos mesmos mecanismos. Portanto, é necessário que explicitemos esses mecanismos antes de avançarmos, mecanismos estes que Freud (1900/1991a) agrupa e nomeia como trabalho do sonho.

A tese central de Freud (1900/1991a) no texto é de que “o sonho é uma realização de desejo” (p. 142), sendo este desejo um desejo inconsciente que não pode ser realizado devido a instância censora do aparelho psíquico. O trabalho do sonho é que permite que esse desejo inconsciente seja realizado no sonho.

No âmbito do modelo da primeira tópica do aparelho psíquico, o trabalho de formação do sonho ocorre da seguinte maneira: o estado de sono produz um rebaixamento da censura e, dessa forma, um desejo proveniente do inconsciente é capaz de transferir suas intensidades energéticas a representações pré-conscientes, aos chamados restos diurnos, tendo em vista alcançar a consciência para poder se realizar. Estas representações associadas não encontram livre acesso à consciência, de forma que o processo assume um

sentido regressivo em direção ao polo perceptivo do aparelho. Nesse momento, o desejo inconsciente associado ao material pré-consciente sofre a influência do chamado processo primário, que consiste no regime de funcionamento próprio do sistema inconsciente. Tal processo é caracterizado, em termos energéticos pela livre circulação da excitação pelas representações, mecanismo que estaria na base do que Freud chamou de condensação e deslocamento (Laplanche e Pontalis, 1998).

O deslocamento é concebido por Freud como um processo no qual a energia investida em uma representação se destaca desta e passa a qualquer outra representação que esteja ligada à primeira por uma cadeia associativa. A condensação é pensada como um processo no qual uma única representação “representa por si só várias cadeias associativas, em cuja intersecção ela se encontra” (Laplanche e Pontalis, 1998, p. 87). Essa regressão vai além do sistema inconsciente alcançando o sistema responsável pela percepção. Assim, o conteúdo do sonho se converte em imagem sensorial. A partir desse momento, o processo toma novamente uma via progressiva, indo novamente em direção à consciência, e, ao passar pelo sistema pré-consciente sofre a elaboração secundária, que realiza uma remodelação do conteúdo do sonho, organizando-o de acordo com as características do processo secundário. Como resultado disso o sonho adquire o caráter de uma história coerente e compreensível (Laplanche e Pontalis, 1998).

Ao fim deste processo é possível dizer que o sonho tem dois conteúdos. Um conteúdo manifesto, que é aquele que aparece na consciência, fruto da elaboração secundária e um conteúdo latente, constituído pelo desejo inconsciente associado a representações pré-conscientes. O desvelamento do conteúdo latente a partir do manifesto só pode ser conhecido via trabalho da análise. É através deste trabalho do sonho que esse núcleo de desejo do sonho, o conteúdo latente, pode ser convertido em algo que possa ser tolerado pela consciência e assim se realizar de forma indireta. Nesse interim, Freud (1900/1991a) dirá que o sonho é uma formação de compromisso, onde o sonho é algo que satisfaz ao mesmo tempo um desejo do inconsciente e uma exigência da instância censora.

Este modelo de trabalho onírico, apresentado no texto freudiano e por nós aqui resumido, será aplicado a todas as formações do inconsciente. Na explicação de outros fenômenos ligados ao funcionamento do inconsciente, Freud buscará a marca desses mecanismos do trabalho do sonho, notadamente do processo primário. Na arte, isso acontecerá no texto *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente* (Freud, 1905/1991b). O objetivo deste texto é elucidar o funcionamento do chiste e seu atrelamento aos mecanismos inconscientes, sendo ele, juntamente com o livro *Psicopatologia da Vida*

Cotidiana, um dos primeiros textos onde Freud explora as “dimensões da vida psíquica nos quais operam os mesmos mecanismos descobertos no estudo sobre os sonhos, e que predominam no inconsciente” (Mezan, 2014, p. 427). A escolha desse texto se justifica pelo fato do chiste ser um dos elementos que compõem o gênero artístico da comédia, sendo um texto específico sobre arte. Veremos então como é feita a aproximação do chiste com o sonho.

A primeira parte deste texto, intitulada como “Parte analítica”, é dedicada ao estudo da técnica do chiste. Freud (1905/1991b) tem como hipótese inicial a assertiva de que o efeito cômico do chiste advém de sua forma, sua técnica de construção. Freud se utilizou de uma série de exemplos de chistes para realizar uma análise das técnicas de construção dos mesmos.

Partindo de uma primeira classe de chistes, que operam através da alusão, Freud (1905/1991b) chega à conclusão de que esses chistes aparentam operar pelo processo de condensação, combinado palavras ou sentidos para obter o resultado cômico. Uma segunda classe de chistes opera através da modificação na ênfase das palavras, expressões ou situações, deixando um elemento marginal em primeiro plano e o essencial, que seria o elemento que possibilitaria a situação cômica, em segundo plano. O autor conclui que estas operam com variantes do processo de deslocamento. Há também nos chistes uma figuração indireta, principalmente nos chamados chistes conceituais, onde se representa um fato pelo seu oposto, com o intuito de causar o efeito cômico. Enfim, o autor empenha-se em uma análise bem abrangente, haja vista os inúmeros exemplos analisados e chega à seguinte conclusão: a técnica do chiste se assemelha aos mecanismos existentes no trabalho onírico. Nesse sentido comenta:

Os interessantes processos de condensação acompanhados de formação de substitutivo, reconhecidos como o núcleo da técnica dos chistes verbais, apontam para a formação dos sonhos, em cujo mecanismo tem-se descoberto os mesmos processos psíquicos. Isso vale igualmente, entretanto, para as técnicas de chistes conceptuais — deslocamento, raciocínio falho, absurdo, representação pelo oposto — que reaparecem, cada um e todos, na técnica de elaboração do sonho. (Freud, 1905/1991b, p. 84)

Assim é estabelecido um parentesco da técnica de produção do chiste com o trabalho existente na produção de um sonho. A partir disso, Freud (1905/1991b) pôde lançar uma pergunta essencial:

Descobrimos que a natureza e o efeito do chiste estão vinculados a certas formas de expressão, certos recursos técnicos, entre os quais o mais impressionante são as diferentes variedades de condensação, deslocamento e figuração indireta. Pois bem; processos que levam aos mesmos resultados — condensação, deslocamento e figuração indireta — se tornaram notórios como peculiaridades do trabalho do sonho. Esta concordância não nos sugere que o trabalho do chiste e do sonho deve ser idêntica em pelo menos um ponto essencial? (pp. 158-9)

Freud responde essa indagação da seguinte forma:

Decidamo-nos então pela hipótese de que este é o processo de formação do chiste na primeira pessoa [a pessoa que criou o chiste]: um pensamento pré-consciente é entregue, por um momento, para elaboração inconsciente, e seu resultado é imediatamente apreendido pela percepção consciente (1905/1991b, p. 159)

Então, o chiste, assim como o sonho, é um produto do inconsciente que tem como seus mecanismos de trabalho os processos de condensação, deslocamento e figuração indireta, restando-nos saber a qual propósito inconsciente o chiste serve, e se há conformidade ao propósito do sonho. Para elucidar a esta indagação, o autor argumenta que o chiste é produtor de prazer e que este prazer é oriundo de duas fontes principais: da própria técnica do chiste e da satisfação de uma tendência.

Para elucidar melhor este ponto, Freud (1905/1991b) divide os chistes em duas classes: os inocentes e os tendenciosos. Os chistes tendenciosos, por sua vez, ainda se subdividem entre os hostis e os obscenos. Os chistes inocentes teriam um fim em si mesmos, já que a satisfação por eles engendrada provém da liberdade das amarras lógicas do pensamento, instituídos durante o processo de desenvolvimento e, portanto, a volta a um pensamento livre e infantil, que permite a duplicidade de sentido e o *nonsense*. Dessa forma, os chistes inocentes geram prazer por sua característica infantil de pensamento que se assemelha ao brincar.

Por sua vez, os chistes tendenciosos têm como finalidade a satisfação de uma tendência sexual reprimida, podendo essa tendência ser de dois tipos: uma tendência de cunho mais sádico, próprio dos chistes com tendências hostis; ou de cunho mais sexual, próprio dos chistes mais obscenos. A satisfação gerada pelos chistes tendenciosos é maior do que a satisfação gerada pelos chistes inocentes, fato este constatado pelo riso mais intenso nos chistes tendenciosos. Essa satisfação é maior justamente porque o chiste

tendencioso propiciaria a satisfação de uma tendência reprimida que vem se somar ao prazer já gerado intrinsecamente pela técnica do chiste, prazer esse que vemos ocorrer nos chistes inocentes. Vemos, então, que o chiste, ao “imerso” no inconsciente e retornar, traz com ela a satisfação de uma tendência reprimida que não teria satisfação de outra forma. Assim como o sonho, o chiste é uma forma do inconsciente satisfazer determinados impulsos que regularmente não conseguiriam ser satisfeitos devido à censura.

Até aqui, vimos que o chiste é um processo bem próximo do sonho, entretanto, Freud estabelece uma diferença entre os dois fenômenos. Segundo o autor (1905/1991b):

o chiste não forma compromissos como o sonho, não evita a inibição, mas esse empenha em manter intacto o jogo com a palavra e com o disparate, limitando sua escolha para os casos em que esse jogo ou esse absurdo pode aparecer ao mesmo tempo elegível (gracejo) ou fornecido com sentido (chiste), graças à polissemia de palavras e diversidade das relações entre o pensamento. Nada separa melhor o chiste de todas as outras formações psíquicas que a sua bilateralidade e duplicidade. (p. 165)

Vê-se então que, embora numa relação ampla com o sonho, em suas técnicas ou em seus propósitos, o chiste possui sua especificidade. Essa especificidade, consiste nessa capacidade do chiste de promover uma espécie de suspensão da inibição. Graças à polissemia da palavra e às diversas relações de pensamento, o chiste consegue tornar uma tendência inconsciente algo elegível e tolerado pela consciência, nesse breve momento em que o chiste se realiza, e, dessa forma, propiciar a essa tendência a oportunidade de obter sua descarga.

Em suma, o texto nos traz uma aproximação entre chiste e sonho em dois pontos principais. O primeiro é a questão de os mecanismos serem os mesmos, a condensação e o deslocamento. O segundo ponto é que o chiste, assim como o sonho, é um fenômeno psíquico que também fornece escape aos desejos do inconsciente. Entretanto, há a diferença de que o chiste satisfaz o impulso inconsciente por uma via diferente da via do sonho, uma via de suspensão da repressão ao invés de uma via de formação de compromisso. Enquanto o sonho necessita, para que realize o desejo inconsciente, uma elaboração, via processo secundário, de forma a ter uma fachada de racionalidade que não agrida a instância censora, o chiste se aproveita de uma ligação, por conta da polissemia da palavra, a um conteúdo inconsciente e consegue expressá-lo via suspensão da repressão.

Este parentesco entre as modalidades artísticas e o sonho é mantido ao longo da obra freudiana, para além do texto de 1905? Argumentaremos que sim. Freud parece mantê-lo, embora não faça análises de composição ou demonstrações dos mecanismos em obras de arte de uma forma tão minuciosa como fez neste texto. Em *Cinco lições de psicanálise*, Freud (1910/2013b) parece ir nesta mesma direção. Ao falar sobre o sonho, o autor diz que é uma formação psíquica que realiza o desejo inconsciente. Mais adiante no artigo, fala que a arte também é uma forma de realização do desejo inconsciente. Nas *Conferências introdutórias à psicanálise*, Freud (1917/2014a) diz que através da arte é possível a realização do desejo inconsciente, evitando a neurose, que é um produto da repressão. Um último exemplo é o texto *Resumo da psicanálise*, onde Freud (1924/2011b), ao falar sobre o trabalho de Otto Rank, coloca que a arte admite interpretação “tal como os sonhos”. Embora nas demais obras sobre a arte não haja referências tão diretas como na obra dos chistes, o reconhecimento da obra de arte como produto do inconsciente que visa satisfazer uma tendência, um desejo, se mantém em sua obra.

A Analogia com o Fantasiar

A analogia com o sonho nos traz uma hipótese fundamental sobre a arte em Freud, a de que ela está a serviço da satisfação de tendências do inconsciente. Veremos então o desdobramento dessa hipótese norteadora em outros textos freudianos sobre arte. Comentaremos agora um texto que fala sobre outra modalidade artística, a escrita literária. Trata-se do texto *O Escritor e a Fantasia*, de 1908.

Logo no início do texto, Freud já nos coloca a seguinte indagação:

Nós, leigos, sempre fomos muito curiosos de saber de onde esta singular personalidade, o escritor, retira seu material [...], e como logra nos tocar tão fortemente com ele, provocando em nós emoções de que talvez não nos julgemos capazes. (Freud, 1908/2015b, p. 326)

Por esta indagação, vemos que o objetivo de Freud nesse texto é o de esclarecer aspectos da criação artística, especificamente a criação literária, suas fontes e seus efeitos. A estratégia da qual o autor utiliza-se para responder esses questionamentos é a busca por alguma outra atividade humana que aparentasse semelhança com a criação literária. A atividade escolhida por ele é a brincadeira infantil, uma vez que a criança, ao brincar, “se comporta como um criador literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou, mais

exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, do seu agrado” (Freud, 1908/2015b, p. 327). Prosseguindo a argumentação, afirma:

O escritor faz o mesmo que a criança ao brincar; constrói um mundo de fantasias que leva bastante a sério, ou seja, dota de grandes montantes de afeto, ao mesmo tempo em que o separa claramente da realidade. (Freud, 1908/2015b, p. 327)

O autor procura um suporte para dar sustentação a esta comparação entre a escrita literária e o brincar, indo buscar apoio na língua alemã, indicando que a língua conservou esse parentesco ao “designar como *Spiele* (jogos, brincadeiras) as produções literárias que requerem o apoio em objetos palpáveis, que são passíveis de representação” (Freud, 1908/2015b, p. 327). Ele traz os seguintes exemplos: *Lustspiel* (comédia), *Trauerspiel* (tragédia), *Schauspieler* (ator). Nota-se que o radical “*spiel*”, está presente em todas as palavras.

Adotando então o parentesco entre as duas atividades como ponto de partida, Freud parte para a elucidação da força motriz da brincadeira, que vem a ser a realização de um desejo: o desejo de ser adulto. Segundo o autor:

As brincadeiras das crianças são guiadas por desejos, mais precisamente por um desejo específico, que é de grande ajuda na sua educação: o de ser grande e adulto. Elas sempre brincam de “ser grande”, imitam nas brincadeiras o que sabem da vida das pessoas grandes. (Freud, 1908/2015b, p. 329)

A brincadeira, portanto, é uma atividade infantil, aparentada com a escrita literária, que tem como força motriz a realização do desejo de ser adulto. Para esclarecer a ligação entre a atividade infantil da brincadeira e a escrita literária do adulto, Freud (1908/2015b) começa elucidando que o indivíduo, durante o crescimento, deixa de brincar, aparentemente renunciando a esse prazer. Em contraponto a esta afirmação, argumenta que o humano não renuncia a nenhum prazer que já vivenciou, de forma que o que ocorre é somente a troca deste prazer que foi necessário renunciar por alguma outra coisa. Aquilo que se parece com uma renúncia é na verdade uma formação substitutiva, uma formação de algo que suceda àquilo a que se teve de abrir mão. O que atua como o sucedâneo da brincadeira infantil no adulto é o ato de fantasiar, o que neste texto o é entendido como o ato de devanear, sonhar acordado.¹ Entretanto, o conceito de fantasia,

¹ A palavra alemã que define o ato é *Tagträume*: literalmente, sonhos diurnos (de Souza, 2015, p. 328).

na psicanálise, não abrange somente o devaneio — e como neste ponto Freud começa a explorar as características do fantasiar, assim como o fez com o brincar para ir em direção à elucidação da escrita literária — é necessário que façamos um parêntese aqui para falarmos do fantasiar como fenômeno específico elucidado pela psicanálise.

A fantasia passa a ser objeto de estudo da psicanálise em seus primórdios, em suas tentativas de elucidar a histeria. A origem do conceito remete ao momento onde a teoria da sedução já não se mostrava própria como explicação do fenômeno histórico. Freud (1914/2012c) relata que a investigação inicial indicava que os sintomas históricos eram efeitos de situações vividas no passado pelas pacientes. Investigando o histórico destas pacientes, Freud e Breuer tomaram “por verdadeiros e etiologicamente significativos os relatos dos pacientes que faziam remontar seus sintomas às vivências sexuais passivas na primeira infância – expresso cruamente, à sedução” (Freud, 1914/2012c, p. 259). Entretanto, posteriormente, os pesquisadores concluíram que os relatos de sedução não eram verdadeiros, o que invalidaria a teoria da sedução como ente explicativo do fenômeno histórico. Considerando tais fatos, Freud conclui que: “Se os históricos fazem remontar seus sintomas a traumas inventados, então o fato novo é que eles fantasiam tais cenas, e a realidade psíquica exige ser apreciada juntamente com a realidade prática” (Freud, 1914/2012c, p. 260). É com o conceito de fantasia que a realidade psíquica ganha importância na psicanálise e com o estudo desses processos que o autor chega aos processos da sexualidade infantil. Nesse sentido, a fantasia é vista como um processo defensivo, ou seja, algo que tem como objetivo mascarar a sexualidade infantil, que não pode estar a plenas vistas depois de completado o processo de desenvolvimento da personalidade. A fantasia aqui tem como objetivo o mascarar do desejo inconsciente.

No texto *O escritor e a fantasia*, que já vínhamos comentando, Freud (1908/2015b) dá algumas características da atividade de fantasia. Segundo o autor: “Pode-se dizer que somente a pessoa insatisfeita fantasia, jamais aquela feliz. Desejos não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias. E cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (Freud, 1908/2015b, p. 330). Já notamos então uma mudança de paradigma da fantasia, onde ela sai da posição de ocultação do desejo para uma onde ela é propriamente expressão desse desejo, uma realização do mesmo. Em *Formulações sobre os Dois Princípios do Funcionamento Psíquico*, de 1911, Freud explica a gênese do fantasiar, baseando essa gênese na progressiva diferenciação do aparelho psíquico, que inicialmente opera sobre o primado do princípio

do prazer e, que progressivamente, passa operar, de forma dominante, sob o princípio de realidade, porém, sem suprimir o princípio de prazer. Segundo o autor:

Uma tendência geral de nosso aparelho psíquico, que pode ser relacionada ao princípio econômico da poupança de gastos, parece manifestar-se no tenaz apego às fontes de prazer disponíveis e na dificuldade em renunciar a elas. Com a introdução do princípio de realidade, dissociou-se um tipo de atividade de pensamento que permanece livre do teste da realidade e submetida somente ao princípio de prazer. É a atividade da *fantasia*, que tem início já na brincadeira das crianças e que depois, prosseguindo como *devaneio*, deixa de lado a sustentação em objetos reais. (Freud, 1911/2010a, p. 114-5, grifos do autor)

O autor destaca que a fantasia é uma fração da atividade psíquica, devido à impossibilidade da renúncia das fontes de prazer, se mantém sob a égide do princípio de prazer e tende a repetir os antigos modelos de satisfação de forma independente dos testes de realidade. Nas *Conferências Introdutórias à Psicanálise*, Freud (1917/2014a) reforça este ponto. Ao falar sobre o reino psíquico das fantasias, afirma:

Suas produções [do reino psíquico da fantasia] mais conhecidas são os chamados “sonhos diurnos”, que já conhecemos, satisfações imaginadas de desejos ambiciosos, megalomaniacos, eróticos, que tanto mais crescem quanto mais a realidade solicita moderação ou paciência (Freud, 1917/2014a, p. 495)

O autor ainda acrescenta: “Já nos familiarizamos com a ideia de que tampouco o sonho diurno é necessariamente consciente, de que também existem sonhos diurnos inconscientes” (Freud, 1917/2014a, p. 495). Então, vemos que o fantasiar é uma atividade ligada ao princípio de prazer e que pode ocorrer tanto conscientemente quanto inconscientemente. Também notamos que o fantasiar, enquanto satisfação do desejo, pode ser reprimido e jogado para o inconsciente e, assim, se tornar material para outras formações como os sonhos e os sintomas neuróticos.

Um ponto a se destacar é a influência do desenvolvimento dos instintos sexuais na fantasia. Como vimos no início, Freud postulava que a fantasia vinha mascarar, como uma defesa, a sexualidade dos indivíduos. Depois, a fantasia passou a ser expressão dessa sexualidade infantil, que tem muitos dos seus aspectos reprimidos ao longo do desenvolvimento. Conhecer este desenvolvimento é crucial para o entendimento da fantasia. Freud nos alerta para isso nas *Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise*,

quando afirma que ao desconhecermos as diversas relações que ocorrem no desenvolvimento do instinto sexual “é impossível nos orientarmos nas fantasias, nas associações influenciadas pelo inconsciente e na linguagem sintomática dos seres humanos” (Freud, 1933/2010f, p. 249)

O autor (Freud, 1908/2015b) também nos chama a atenção para o fato de que a fantasia não é uma atividade estanque, possuindo forte relação com as novas impressões que a vida e o tempo trazem aos sujeitos. Ele mostra esta influência do tempo na fantasia através do que ele chama de “três tempos”, ou “três momentos de nossa atividade ideativa”. Em suas palavras:

O trabalho psíquico parte de uma impressão atual, uma ocasião no presente que foi capaz de despertar um dos grandes desejos do indivíduo, daí retrocede à lembrança de uma vivência anterior, geralmente infantil, na qual aquele desejo era realizado, e cria então uma situação ligada ao futuro, que se mostra como realização do desejo – justamente o devaneio ou fantasia, que carrega os traços de sua origem na ocasião da lembrança. Assim, passado, presente e futuro são como que perfilados na linha do desejo que os atravessa. (Freud, 1908/2015b, pp. 331-332)

A estrutura montada por Freud nos mostra que “[...] o desejo faz uso de um ensejo do presente para esboçar, segundo o modelo do passado, uma imagem do futuro” (Freud, 1908/2015b, p. 331), ou seja, a partir de elementos do presente esboça-se um futuro fantasiado que repete um modelo de satisfação infantil. Então, a fantasia é uma realização de desejo, geralmente infantil, com profundos laços com o desenvolvimento da sexualidade, que encontra via de satisfação presente esboçando um futuro, uma situação não existente, e, portanto, nos parece abrir portas para pensar que o fantasiar já é uma atividade criativa, na medida em que, embora repita uma satisfação passada, essa satisfação é repetida de uma nova forma, em uma nova situação.

Dado essa breve explanação sobre a fantasia voltemos então à arte. Qual a relação que Freud estabelece entre a fantasia e a arte, para evocar o conceito no texto de 1908? A argumentação de Freud (1908/2015b) inicia com uma distinção, inicialmente necessária, entre dois tipos de escritor: aquele que utiliza material prévio, já existente, e aquele que cria seu próprio material.

Iniciando pelo segundo tipo, aquele que cria seu material, o autor recorre aos escritores de material que ele chama de “menos pretensiosos”, não exaltados pela crítica, nos dando a impressão de que fala de material popular. Freud (1908/2015b) argumenta

que esses romances trazem um herói como centro das atenções, que escapa de todos os perigos postos no caminho, que seduz todas as mulheres, a quem tudo pode, e, portanto, se assemelha ao sujeito no estado de devaneio, que realiza os mesmos tipos de desejo. Mesmo em romances de outra natureza, como os chamados por ele de romances psicológicos, é possível estabelecer este paralelo com a situação de devaneio. Freud afirma que “Em geral, o romance psicológico deve sua peculiaridade à tendência de o escritor moderno cindir seu Eu em “Eus” parciais, mediante a auto-observação, e, em consequência, personificar em vários heróis as correntes conflitantes de sua vida psíquica.” (1908/2015b, p. 335).

Freud (1908/2015b) também menciona que em romances no qual o herói tem envolvimento mínimo, sendo meramente um espectador, consegue-se fazer analogias com fantasias de determinados sujeitos no qual o Eu se contenta com o papel de observador. Em suma, nesse texto em particular, nos traz um modelo de criação literária que está ancorado na atividade de fantasiar, na medida em que a atividade artística é uma formação psíquica realizada à mesma maneira de um devaneio.

Este modelo segue, inclusive, a estrutura dos “três tempos do fantasiar” onde, segundo Freud: “[...] uma forte vivência atual, desperta no escritor, a lembrança de uma vivência anterior, geralmente da infância, da qual vem o desejo que se realiza na criação literária;” (1908/2015b, p. 336). Dessa forma, a criação literária é colocada como uma formação semelhante à fantasia, seguindo a mesma estrutura. E não só ao fantasiar, pois o modelo de satisfação do desejo é também o modelo dos sonhos. O autor também prossegue nos lembrando que:

Não se esqueçam que a ênfase, talvez estranha, na recordação de infância do escritor é, consequência, afinal, da premissa de que tanto a obra literária como o devaneio são prosseguimentos e substituição do que um dia foi a brincadeira infantil. (Freud, 1908/2015b, p. 336)

Por fim, encerrando a distinção inicialmente colocada entre os escritores que produzem seu próprio material e aqueles que não produzem, Freud (1908/2015b) aborda os escritores que se utilizam desse outro material já produzido, afirmando que não depõem contra o esquema descrito. O autor argumenta que esse material existente, sobretudo o material que tem origem em matérias de mitos e fábulas, corresponde a vestígios deformados de fantasias-desejos de nações inteiras, e, portanto, mantém este modelo da criação literária como satisfação dos desejos, podendo ser eles puramente individuais ou satisfações desta fantasia-desejo elaborados coletivamente.

Vemos que, nesse texto, Freud cria um modelo da criação literária calcado na satisfação do desejo, via estrutura do fantasiar. Embora o fantasiar seja o modelo de comparação que dá o tom à explicação da arte, ele guarda diferenças com relação à criação artística. Sobre isso, Freud (1911/2010a) argumenta:

O artista é originalmente um homem que se afasta da realidade por não poder aceitar a renúncia à satisfação dos instintos que ela inicialmente requer, e concede a seus desejos eróticos e ambiciosos inteira liberdade de fantasia. Mas encontra o caminho de volta desse mundo de fantasia para a realidade, ao transformar suas fantasias, por meio de dons especiais, em realidade de novo tipo. (pp. 117-118)

Assim, Freud traça uma distinção entre a fantasia e a arte calcada nesta volta à realidade. Para Freud a arte é uma volta da fantasia ao real, uma forma de “reconciliação dos dois princípios [de prazer e de realidade]” (1911/2010a, p. 117). Enquanto a fantasia é uma fração da atividade mental que fica relegada ao princípio de prazer, a arte é uma atividade que, embora fortemente vinculada ao princípio de prazer, e daí sua capacidade de realização do desejo, submete-se também ao princípio de realidade.

Como se daria essa conciliação dos dois princípios e essa volta a realidade pela arte? Freud (1917/2014a) coloca dois pontos. Primeiramente, nos coloca que, em sua constituição, o artista “encerra forte capacidade para a sublimação e alguma frouxidão nas repressões decisivas para um conflito” (p. 499). Assim, ele indica uma necessidade constitucional do aparelho psíquico do artista, a sublimação. Em seguida, Freud (1917/2014a) esclarece que, ao criar sua arte, o artista consegue apagar o que há de muito pessoal nela, o que torna possível que os demais desfrutem dela. Esse desfrute permite que o artista obtenha a gratidão e admiração das pessoas e, assim, satisfaça-se com isso, ou seja, há uma necessidade do público para a satisfação do artista na criação.

Uma Aplicação Paradigmática

Antes de avançarmos nesses outros elementos, a sublimação e a necessidade do público, mostraremos um exemplo de aplicação deste modelo de criação artística, calcado no fantasiar. Este exemplo está no texto *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*, de 1910, em que Freud utiliza o paradigma da criação literária, com base nessa simetria com a fantasia.

Partindo da fantasia, indicamos a citação de um trecho escrito por Leonardo numa passagem que falava sobre o voo dos abutres:

Parece que estava em meu destino me ocupar assim do abutre, pois me vem uma recordação muito antiga, de quando eu ainda estava no berço, em que um abutre desceu até mim, abriu-me a boca com sua cauda e bateu muitas vezes a cauda contra meus lábios”. (Freud, 1910/2013a, p. 142)

Logo após nos trazer esse fragmento de lembrança que Leonardo relata, Freud (1910/2013a) põe em dúvida o quanto um lactente é capaz de reter uma memória desse tipo, sendo mais provável que este fragmento descrito seja uma fantasia de Leonardo transposta para a infância. Sobre essas “lembranças” infantis Freud argumenta que

elas não são fixadas no instante da vivência e depois repetidas, como as lembranças conscientes da época adulta, mas sim evocadas numa época posterior, quando a infância já ficou para trás, e nisso são modificadas, falseadas, postas a serviço de tendências posteriores, de modo que não se distinguem rigorosamente das fantasias em geral. (1910/2013a, p. 144)

Embora argumente que a lembrança não seja o que de fato se passou, o autor não despreza o seu conteúdo. Ele argumenta que: “Não é insignificante aquilo que uma pessoa acredita se lembrar da infância; em geral, por trás dos resíduos de lembranças que ela mesma não entende se escondem valiosos testemunhos dos traços mais importantes de seu desenvolvimento psíquico” (Freud, 1910/2013a, p. 146).

Juntando-se a este fragmento de lembrança, que se mostra uma fantasia, Freud (1910/2013a) descreve também parte da história de vida de Leonardo relatado em algumas biografias. Leonardo era filho ilegítimo, sendo criado somente pela mãe ao longo da primeira infância. É levado à casa do pai quando a segunda esposa do mesmo não foi capaz de dar à luz, portanto, Freud considera que Leonardo tem duas figuras maternas, a mãe legítima Caterina e a madrasta Albiera. O afastamento do pai, que se produziu antes do menino ser levado à convivência em sua casa, também produz um apego à figura materna que ficaria marcado na personalidade de Leonardo por toda a vida. Esse afastamento do pai teria feito Caterina colocar Leonardo no lugar de seu pai como objeto de amor. Essa situação teria produzido em Leonardo o que Freud (1910/2013a) chamou de homossexualidade ideal, de forma que Leonardo teria homens como objeto de escolha sexual mas não se relacionaria com eles, mantendo-se casto a vida toda.

Freud (1910/2013a) se propõe então, por meio do método psicanalítico, a interpretar essa fantasia de Leonardo e pôr em evidência o conteúdo latente que ela

contém. A interpretação de Freud se baseia nos seguintes termos: o primeiro ponto é a situação, descrita por Leonardo, do abutre que coloca a cauda na boca de Leonardo — Freud argumenta que o termo original para cauda, *coda*, também era a designação para o pênis masculino, dessa forma, esse gesto remeteria ao ato de felação. Essa fantasia tem forte conteúdo oral, proveniente do prazer existente em sugar o seio materno no ato da amamentação; outro elemento da fantasia destacado por Freud é o elemento abutre. A argumentação de Freud vai no sentido de destacar como o abutre é uma representação da figura materna e para isso, recorre à mitologia. Na antiga mitologia egípcia, a deusa *Mut* era representada como tendo uma cabeça de abutre e era uma deusa que encarnava a maternidade. Freud destaca a semelhança fonética entre o nome da deusa e a palavra alemã *Mutter*, mãe. O autor também destaca uma antiga lenda medieval que dizia que todos os abutres eram fêmeas e que a fecundação dessas fêmeas, para a reprodução, era realizada pelo vento. Freud destaca que esta lenda era muitíssimo conhecida e, portanto, dificilmente desconhecida por Leonardo.

O trabalho interpretativo de Freud chega a duas conclusões. A primeira conclusão é de que essa lembrança de Leonardo é uma reminiscência do ato de mamar, porém de forma reelaborada. A segunda conclusão é de que a fantasia também pode ser traduzida como uma segunda recordação, “minha mãe me deu muitos beijos apaixonados na boca” (Freud 1910/2013a, p. 177). Ou seja, nessa fantasia duas lembranças se condensaram de forma específica: o ato de beijar a criança na boca, um prazer da ordem oral, foi justaposto ao primeiro prazer oral infantil, a amamentação.

Entretanto, a ausência paterna colocou a mãe de Leonardo em uma condição em que ela se tornou uma figura de ordem fálica. Desta forma, o ato de amamentação, condensado com o beijo materno, se transformou, na fantasia, no ato de felação homossexual passiva, onde a figura fálica proporciona um prazer de ordem oral.

A partir dessas elaborações da fantasia do abutre e do histórico de vida de Leonardo, Freud irá interpretar algumas das obras de Leonardo.

Freud (1910/2013a) começa nos dizendo que:

Bondosamente, a natureza deu ao artista a habilidade de exprimir seus impulsos anímicos mais secretos, dele mesmo ocultos, em criações que afetam poderosamente outros indivíduos que não o conhecem, sem que eles próprios saibam dizer de onde vem tal emoção. (p. 177)

A passagem denota que são esses impulsos anímicos, o instinto, o desejo, que movem a criação artística e são expressos na obra. A partir disso, começa a tecer alguns

comentários sobre a mais famosa obra de Leonardo da Vinci, a *Monna Lisa*. Freud cita alguns comentadores que falam sobre a obra e seu aspecto mais conhecido e comentado: o sorriso. Tido como uma marca de Leonardo, ele encanta seus espectadores há mais de quatro séculos. Sobre essa característica tão marcante da obra, Freud (1910/2013a) argumenta:

Como a *Monna Lisa* é um retrato, não podemos supor que Leonardo tenha dado àquele rosto, por conta própria, um traço tão expressivo, que ele não possuía. Ao que, parece, não temos escolha senão acreditar que ele encontrou o sorriso em seu modelo e de tal forma sucumbiu ao seu encanto que passou a adotá-lo nas criações de sua fantasia. (p.181)

O autor segue interpretando: “Pode haver sucedido, então, que Leonardo fosse cativado pelo sorriso da *Monna Lisa* porque este despertou nele algo que havia muito tempo dormia em sua alma, provavelmente uma antiga lembrança” (Freud, 1910/2013a, p. 183). Para Freud, este sorriso é o sorriso da mãe de Leonardo, Caterina. Como apoio a essa hipótese, ele recorre às primeiras obras de Leonardo, cabeças de mulheres que riem, para dar mais força a seu argumento de que a obra de Leonardo tem como movimento a relação com a figura materna. Loffredo (2014) corrobora esta hipótese:

A hipótese fundamental de Freud é que o acaso propiciou-lhe, nesse momento, o encontro com uma mulher que lhe despertou a lembrança do sorriso feliz e sensual de sua mãe e, com isso, reencontrou o estímulo, presente no início de suas atividades, que o levava a retratar mulheres sorridentes. (p. 74)

Destacamos que o momento criativo da *Monna Lisa* descrito por Freud retoma o modelo dos “três tempos” da criação e da fantasia descrito no texto de 1908. O primeiro tempo é um evento atual que relembra algo do passado que, neste caso, é o sorriso da Madonna Gioconda no qual Leonardo relembra o sorriso da própria mãe. O segundo tempo é o momento recordado, que para Leonardo é o sorriso de Caterina, e com este sorriso toda a carga afetiva da relação entre os dois, uma relação sem intermediários, uma relação na qual o filho tomou o papel do amante, remetendo à recordação de ser beijado apaixonadamente pela mãe, que Freud extraiu da fantasia com o abutre. O terceiro tempo é a criação da obra, essa produção que, embora original, tem como base esse passado atualizado no acontecimento presente.

A partir dessa interpretação, Freud (1910/2013a) passa a outro quadro de Leonardo, *Sant’Ana, a Virgem e o Menino*, quadro também em exposição no Louvre, e

no qual as figuras retratadas também exibem o sorriso “leonardesco” da *Madonna Gioconda*. A hipótese de Freud é de que o quadro “sintetiza a história de infância do autor” (p. 186). Freud argumenta que a figura de Sant’Ana, a mãe de Maria, já deveria ser uma senhora de traços mais maduros. No momento retratado no quadro, um momento onde três gerações, avó, mãe e filho, estão representados, a figura de Sant’Ana já deveria ser a de uma senhora matrona. Entretanto, ela é retratada “um tanto mais madura e séria do que a Virgem Maria, mas ainda como uma mulher jovem, de beleza não fenecida” (p. 186). A interpretação de Freud para esse quadro é de que:

A infância de Leonardo foi singular tal como esse quadro. Ele teve duas mães, a primeira delas, sua mãe de fato, Caterina, da qual foi separado entre os três e os cinco anos de idade, e uma jovem e afetuosa madrasta, a esposa de seu pai, *donna Albiera*. Juntando esse dado de sua infância e a mencionada presença de mãe a vó, e condensando-as numa unidade mista, ele viu tomar forma a composição do trio de Sant’Ana. (Freud, 1910/2013a, p.187)

Em nota acrescida ao texto em 1919, complementa:

Se tentarmos delimitar nesse quadro as figuras de Ana e de Maria, percebemos que isso não é fácil. Diríamos que as duas se acham tão ligadas quanto figuras oníricas mal condensadas, de forma que em vários pontos é difícil dizer onde termina Ana e onde começa Maria. O que aos olhos dos críticos aparece como falha, como defeito na composição, justifica-se, para o analista, por preferência ao significado secreto desta. As duas mães da infância do artista puderam convergir numa só figura. (Freud, 1910/2013a, p. 187)

Aí novamente vemos o modelo da criação artística aplicado a Leonardo. Instigado pelo sorriso da *Madonna Gioconda*, Leonardo não só recriou em sua arte o sorriso de sua mãe, mas promoveu outra obra que materializa sua vida infantil. O quadro *Sant’Ana* é a infância do autor novamente retratada, dando lugar aos dois objetos maternos, a que se achava ligado, e a situação peculiar que passou em sua infância, mesma situação que propiciou a criação da fantasia do abutre.

Vemos então um exemplo da teoria da arte que Freud desenvolve em 1908. O caso de Leonardo ilustra esta teoria da criação artística dando-lhe corpo nas obras de um artista específico. Mas essa teoria, como já vimos, abre ainda mais dois pontos de discussão: a questão da sublimação e o papel do público na criação. Abordaremos este primeiro ponto

agora, mas o segundo ponto já remete mais propriamente à dimensão da fruição da obra de arte e, nesse sentido, será abordado no próximo capítulo.

O Papel da Sublimação

Como já vimos, ao falar da constituição psíquica dos artistas, Freud (1917/2014a) aponta a sublimação como uma capacidade fortemente desenvolvida nos artistas e que está envolvida no processo criativo. Essa posição é ressaltada no *Mal-Estar na Civilização* onde Freud (1930/2010e) afirma que: “A sublimação do instinto é um traço bastante saliente da evolução cultural, ela torna possível que atividades psíquicas mais elevadas, científicas, artísticas, ideológicas, tenham papel significativo na vida civilizada” (p. 60). Nota-se então que a sublimação é componente necessário para a possibilidade da arte.

A sublimação é um conceito de discussão difusa na obra freudiana. Metzger (2008) e Laplanche (1989) enfatizam que o conceito de sublimação remonta mais a uma noção explorada do que a um conceito sistematizado e discutido. Bertelli (2012) comenta que “com efeito, tanto nos casos clínicos quanto nos textos teóricos, existe uma repetição quase estereotipada do conceito, como se não houvesse nele uma significativa equivocidade e polissemia” (p. 60). Vemos então que a sublimação na obra freudiana remete mais a uma problemática que Freud se esforçava em responder do que necessariamente a algo bem definido e facilmente identificável. Loffredo (2014) chega a comentar que um texto sobre o conceito estava previsto para ser escrito, junto com os demais artigos sobre metapsicologia, mas não foi publicado. A discussão do conceito envolve uma série de aspectos e demanda um trabalho em separado, algo realizado pelos autores citados. Apreenderemos do conceito aquilo que nos possibilita a discussão da arte, lembrando que Loffredo (2014), retomando Mijjola-Mellor, nos coloca que a sublimação está longe de se limitar à criação artística.

No que consiste, então, a sublimação? Vários textos da obra freudiana conceituam a sublimação, havendo algumas mudanças entre eles, mas essencialmente, desde o início, o conceito é ligado a mudança da meta do instinto sexual. Uma das primeiras conceituações se dá nos *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, onde Freud coloca que:

Os historiadores da cultura parecem concordar em supor que mediante esses desvios das forças instintuais de suas metas, e sua orientação para

novas metas (um processo que merece o nome de sublimação), adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais. (1905b/1991, p. 161)

Outro texto que nos ajuda a pensar a questão é o *Moral Sexual Cultural e o Nervosismo Moderno* no qual o conceito de sublimação é tratado da seguinte maneira:

Ele [o instinto sexual] coloca à disposição do trabalho da cultura montantes imensos de energia, graças à característica, que nele é pronunciada, de poder deslocar sua meta sem moderar significativamente sua intensidade. Essa capacidade de trocar a meta originalmente sexual por outra, não mais sexual, mas àquela aparentada psiquicamente, chama-se capacidade de sublimação. (Freud, 1908/2015c, pp. 368-369).

Nota-se que nos dois textos a sublimação é a mudança da meta do instinto sexual para uma finalidade não sexual, ligado as atividades culturais. Essa mudança de meta faz com que as atividades culturais disponham da energia do instinto sexual, reforçando estas atividades, dando um impulso ao desenvolvimento cultural.

O conceito teve algumas mudanças ao longo da obra freudiana, mas a mudança da meta se manteve intacta. Uma das últimas formulações sobre o conceito aparece nas *Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise*, onde Freud (1933/2010f) diz: “Denominamos sublimação um certo tipo de modificação da meta e mudança de objeto em que nossos valores sociais entram em consideração” (p. 244). Vê-se que as mudanças se referem à introdução da mudança de objeto para além da mudança de meta, e do critério dos valores culturais na descrição do conceito. Com a descoberta do narcisismo e do processo de formação de ideais, Freud (1914/2010b) coloca a importância dos valores culturais, incorporados no ideal, como um agente participante no processo da repressão e da sublimação. De acordo com o autor: “a formação de ideal aumenta as exigências do Eu é o que mais favorece a repressão; a sublimação representa a saída para cumprir a exigência sem ocasionar a repressão” (Freud, 1914/2010b, p. 41). Embora com essas mudanças, o conceito se mantém naquilo que nos interessa referente à criação artística: a sublimação é um mecanismo psíquico que permite que o instinto sexual reforce atividades culturais e que é necessário ao processo artístico.

A ligação entre o conceito de sublimação e a arte se dá logo nos ensaios sobre a sexualidade. Freud (1905/1992a) liga o conceito ao trabalho artístico ao afirmar que o interesse sexual no corpo, pode ser sublimado para um interesse estético sobre a beleza deste corpo. De fato, o autor liga a formação do conceito estético “belo” a este processo

sublimatório. Segundo o autor, “Me parece indubitável que o conceito de “belo” tem sua raiz no campo da excitação sexual e originalmente significa aquilo que estimula sexualmente” (Freud, 1905/1992a, p. 142). Esta ligação é mantida em outros textos (Freud, 1908/2015c, 1910/2013a, 1917/2014a, 1930/2010e) onde a sublimação é sempre invocada ao se tratar do assunto arte, muitas vezes de forma breve e reafirmando sua conceituação mais básica, a mudança da meta sexual para uma não sexual.

Um caso que pode nos ajudar a pensar essa conceituação se encontra no próprio texto sobre Leonardo da Vinci, abordado acima. Nesse texto, Freud argumenta sobre um solo que nos ajuda a apoiar essa definição do conceito:

Consideramos isso provado [a sublimação] quando a história da infância – isto é, do desenvolvimento psíquico – de uma pessoa revela que o instinto muito poderoso se achava a serviço de interesses sexuais quando ela era criança. Vemos outra confirmação disso quando há um notável definhamento da vida sexual nos anos da maturidade, como se uma porção da atividade sexual fosse substituída pela atividade do instinto muito poderoso. (1910/2013a, p. 137)

O autor faz essa consideração dentro de um contexto específico, mas que pode nos ajudar a pensar o mecanismo sublimatório, contexto este que é o da investigação intelectual de Leonardo da Vinci. Apoiando-se em seu estudo sobre as teorias sexuais infantis, Freud (1910/2013a) vai argumentar que o instinto de investigação, na primeira infância, está a serviço da descoberta de uma questão fundamental para a criança: de onde vêm os bebês?

Como a adição de um novo filho na família e, portanto, a divisão do amor materno, é um fato indesejável para a criança, ela se empenha em responder à questão da origem dos bebês para impedir a chegada do novo membro a família. Como sua própria sexualidade não está formada, a criança tem dificuldades em formular uma resposta adequada à questão, gerando um fracasso na investigação. Posteriormente, uma forte repressão sexual sobrevém encerrando toda a investigação sexual infantil. Após esse encerramento, três destinos são possíveis para esse instinto de pesquisa: a inibição, o sintoma e a sublimação.

No primeiro destino a repressão atua na situação de pesquisa sexual infantil e também no instinto de saber, inibindo-o. Dessa forma, compromete o instinto de saber e o funcionamento intelectual do sujeito por toda vida. No segundo destino, o instinto de pesquisa consegue contornar a repressão, porém, mantém a associação com a pesquisa

sexual infantil. Assim, a atividade de pesquisa é ligada a uma situação sexual e se transforma em uma ruminação neurótica do pensamento, fazendo com que a atividade de pesquisa se torne um sucedâneo da atividade sexual. Então, os processos de pensamento são tingidos com as angústias próprias da atividade sexual e passam a repetir os malogros desta primeira investigação ligada fortemente à sexualidade que fracassou. A atividade de pensamento torna-se uma atividade compulsiva na qual as soluções dos problemas se perdem no horizonte e nunca são encontradas. No terceiro destino, a sublimação se efetiva e o instinto de pesquisa se furta à repressão, transformando-se em ânsia de saber genuína. Assim, o instinto de saber pode reforçar a prática investigativa sem nenhum dos efeitos advindos da repressão, como a inibição ou a ruminação compulsiva. Também aí a pesquisa se torna, em certa medida, compulsão e sucedâneo da atividade sexual, mas devido à completa diferença entre os processos psíquicos subjacentes (sublimação em vez de irrupção desde o inconsciente), “o caráter de neurose está ausente, não há mais vínculo com os originais complexos da pesquisa sexual infantil e o instinto pode operar livremente a serviço do interesse intelectual” (Freud, 1910/2013a, p. 140). Dessa forma, pode-se pensar então que “a sublimação suspenderia ou anularia o recalque [a repressão], retirando a possibilidade de ele, falhando, produzir sintoma” (Bertelli, 2012, p. 63). A sublimação seria este caminho outro que colocaria a repressão em suspenso permitindo que a energia libidinal desloque sua meta e objeto em direção aos bens culturais.

É também nesse contexto da discussão sobre a pesquisa sexual infantil, que o autor derivará os dois critérios para se considerar uma atividade sublimada. O instinto de pesquisa, que é forte no adulto Leonardo, é resultado desse antigo instinto de pesquisa que esteve a serviço da sexualidade e que recebeu um reforço das energias sexuais. Portanto, o primeiro critério é preenchido: o instinto muito poderoso na idade adulta estava a serviço da sexualidade durante a infância; o segundo critério mostra-se quando essa atividade, no caso de Leonardo, a pesquisa, torna-se demasiado acentuada e há um decréscimo da atividade sexual normal, o que as fontes biográficas de Leonardo parecem apontar.

Nesse momento, Freud (1910/2013a) também baliza a diferença entre os mecanismos envolvidos nas produções influenciadas pelo inconsciente. Quando algo é afetado pela repressão pode ser completamente inibido ou pode retornar como a produção de sintoma neurótico. Porém, se a sublimação ocorre, é possível a utilização da energia do instinto sexual na atividade sem as características negativas do sintoma, dando vazão ao instinto, usualmente sexual, que fora reprimido.

Porém, a sublimação tem limites a serem pensados. O mecanismo sublimatório não é ilimitado. Freud (1908/2015c) nos aponta a direção dos limites desse processo ao afirmar que:

A força original do instinto sexual provavelmente varia conforme o indivíduo; certamente oscila o montante que dele se presta à sublimação. Imaginamos que a organização inata do indivíduo decide primeiramente o quanto do instinto sexual se revelará sublimável e aproveitável; além disso, as influências da vida e o influxo intelectual sobre o aparelho psíquico conseguem levar à sublimação mais uma parcela dele. Mas tal processo de deslocamento não pode prosseguir indefinidamente, não mais do que a transformação de calor em trabalho mecânico nas nossas máquinas. Uma certa medida de satisfação sexual direta parece indispensável na maioria das organizações, e a ausência desse montante, que é individualmente variável, é punida com fenômenos que, devido a seus efeitos nocivos sobre o funcionamento e a seu caráter subjetivo desprazeroso, temos de considerar patológicos. (Freud, 1908/2015c, p. 369)

Vemos então que Freud define bem as limitações desse processo. Primeiramente, coloca limitações próprias à constituição inata do sujeito. O autor postula que haveria uma predisposição maior ou menor para a sublimação dependendo de cada sujeito. Depois, incidiriam sobre essa capacidade as vicissitudes da história individual e das capacidades intelectuais no aparelho psíquico que possibilitariam à uma parcela desse instinto ser sublimado.

Mas qual a importância disto? Nos parece ser a partir dessas considerações que Freud irá colocar o dom para criação artística no domínio da constituição inata do sujeito. No texto sobre Leonardo da Vinci, Freud (1910/2013a) coloca que a teoria sobre os instintos e suas transformações (sendo a sublimação uma delas) é uma área de pesquisa da biologia e, como a arte está ligada à sublimação, a psicanálise não poderia explicar o dom artístico. O autor diz: “Como o talento artístico e capacidade de realização se acham intimamente ligados à sublimação, precisamos admitir que também a natureza da realização artística nos é inacessível mediante a psicanálise” (Freud, 1910/2013a, p. 217).

Sumarizando, a sublimação seria então essa mudança de meta, essa utilização da energia psíquica do instinto sexual na produção cultural. É possível o entendimento de que ela possibilitaria a suspensão da repressão e a supressão do sintoma, desviando a

energia psíquica do instinto para a realização cultural, entendimento esse endossado por Bertelli (2012). Entretanto, é preciso salientar que as relações entre repressão e sublimação não estão claras na obra freudiana, de forma que não é possível endossar sem ressalvas a noção de que a sublimação suspende, ou suplante, a repressão. É necessário deixar claro que as relações entre sublimação e repressão são, ainda hoje, objeto de debates no campo psicanalítico.

A sublimação também não se dá de forma indistinta, é necessário que a atividade esteja ligada à sexualidade durante a infância, e sua constatação é possível mediante a um decréscimo da atividade sexual na vida adulta. Ele também depende de fatores constitucionais, que só a biologia pode nos explicar, e não pode se dar de forma infinita, necessitando de que o instinto sexual tenha uma parcela de descarga em sua meta original.

Conclusão

Podemos até aqui sintetizar a compreensão metapsicológica freudiana do processo criativo da seguinte forma: em primeiro lugar e de forma mais geral, trata-se de uma satisfação de um desejo inconsciente. Nesse sentido, está ligada à atividade do instinto sexual, envolvendo, em segundo lugar, tanto uma estrutura análoga ao fantasiar quanto um destino sublimatório. Necessita, para a sua produção, estar ligada à atividade sexual ainda na infância, da possibilidade da satisfação sexual regular e de uma certa constituição inata, por meio de certa propensão sublimatória e aptidão estética. Os elementos propriamente estéticos e artísticos, tais como a própria concepção de arte ou domínio técnico e estilístico, contudo, estão fora da alçada da apreensão metapsicológica que Freud propõe. Todavia, resta na compreensão dos mecanismos psicodinâmicos envolvidos, a pertinência do lugar do espectador e do público, que introduz propriamente a questão da fruição da obra de arte e, portanto, já envolve a caracterização da segunda dimensão de análise proposta nesta dissertação.

A FRUIÇÃO ESTÉTICA

No capítulo anterior apontamos que há uma participação importante do espectador para o ato criativo. De acordo com as *Conferências introdutórias à psicanálise*, é através do espectador que se abre a possibilidade da realização do desejo na realidade, executada na confecção da obra. Desta forma, discutirmos os efeitos da obra no espectador, entender o poder da obra sobre o sujeito que frui dela é necessário para que entendamos o laço que une as duas pontas deste fenômeno. Neste capítulo explanaremos o que Freud discute em sua obra sobre o fenômeno da fruição estética.

Partiremos então de Costello (2004), que nos traz a definição da palavra estética. Segundo a autora, a palavra estética deriva da palavra grega *aisthetikos* que significa “coisas perceptíveis pelos sentidos” (p. 353). Podemos perceber que, de forma inerente a essa definição, a estética trata de um objeto separado do eu, que causa um impacto sobre os sentidos. A autora nos coloca ainda que embora os estudos estéticos venham desde a antiguidade, não vinham sob essa designação, sendo esta designação cunhada pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten no meio do século XVIII. O filósofo definiria a estética como “ciência do conhecimento sensorial” (Costello, 2004, p. 353). Todavia, o termo logo foi confinado a uma área específica, sendo entendido como o estudo da beleza e o estudo do gosto.

Na obra freudiana, a estética parece receber duas definições: uma ligada ao exame da beleza, trazida no texto *O Mal-Estar na Civilização*, onde o autor coloca que “a ciência da estética investiga as condições em que o belo é percebido, a natureza e a origem da beleza” (Freud, 1930/2010e, p. 40); apesar disto, o autor também traz uma segunda definição, apresentada no texto *O Inquietante*, onde a estética é definida como “teoria das qualidades do nosso sentir” (Freud, 1919/2010c, p. 329).

Entendemos que essas duas definições são fruto de dois posicionamentos distintos sobre a fruição estética na obra de Freud. Portanto, nesse capítulo, dividiremos a explanação sobre a fruição estética em dois aspectos: um ligado à produção de prazer pela obra de arte; e outro ligado a dimensões para além dessa concepção da arte como fonte de prazer.

A obra de arte como fonte de prazer

A tese geral de Freud sobre a criação artística, que explanamos no segundo capítulo, é de que a arte serve à satisfação de uma tendência reprimida no inconsciente. É a satisfação dessa tendência que, além da arte, produz também a fantasia, a força motora do processo artístico, que se faz possível através do mecanismo sublimatório. Mas e aquele que frui da arte? O que está em jogo no processo de fruição estética? Freud parece indicar que a fruição estética se trata, em última instância, de algo semelhante à criação: a satisfação de um desejo reprimido. E mais, a satisfação do mesmo desejo que possibilitou a criação da obra.

Esta tese é colocada por Freud no texto *O Moisés de Michelangelo*, quando o autor argumenta que:

No meu modo de ver, aquilo que nos emociona fortemente pode ser apenas a intenção do artista, na medida em que conseguiu expressá-la na obra e torná-la apreensível para nós. Sei que não pode se tratar de uma apreensão puramente intelectual; deve ser produzida em nós a disposição afetiva, a constelação psíquica que gerou no artista o impulso para a criação. (Freud, 1914/2012d, p. 375)

Percebemos como Freud coloca a fruição estética como um fenômeno onde há a reprodução da disposição psíquica da criação artística. A arte é a realização do desejo reprimido nos dois polos do fenômeno, tanto na criação quanto na fruição. No texto *O Humor*, de 1927, Freud reafirma essa tese, quando diz que os determinantes do processo humorístico devem ser procurados no humorista, e que no ouvinte “cabe supor apenas um eco, uma cópia desse processo desconhecido” (Freud, 1927/2014b, p. 324).

Embora essas colocações coloquem a fruição estética como um eco, uma reprodução do processo artístico no criador, isso não significa que sua explicação se reduza a isso. É necessário explicar como esse eco acontece no espectador, que tipo de afetos são por ele mobilizados, e quais as implicações desse processo.

Começamos, então, essa exposição a partir do texto *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. A argumentação de Freud (1905/1991b) inicia-se com a definição do aspecto mais óbvio da fruição do chiste, seu aspecto visível, aquele pelo qual é possível inferir a fruição estética: o riso. Freud (1905/1991b) argumenta que o riso ocorre “quando um montante de energia psíquica, antes usado no investimento de certo caminho psíquico, torna-se inaplicável, de modo que pode experimentar uma livre descarga” (p. 140). Para

Freud, o riso é uma descarga de excitação psíquica, porém, sugere que esta é uma energia que deixa de investir em determinado caminho psíquico para efetuar uma livre descarga; logo, essa descarga de energia psíquica é referente a uma energia que deixa de ser aplicada em uma função e, portanto, deixa de ter um uso específico. É dessa forma que Freud (1905/1991b) argumenta que o riso é uma economia psíquica.

Qual é a economia que o aparelho psíquico faz com o riso? Retomando a tese de que o chiste é a realização de uma tendência inconsciente que está reprimida, a economia de energia psíquica se dá às expensas da energia aplicada no processo repressivo. A suspensão da repressão permite com que a energia utilizada no contra-investimento que mantém a repressão seja liberada de sua função e seja descarregada motoramente, em forma de riso, juntamente com o montante de energia investido na representação reprimida. Dessa forma, o riso é entendido como um processo de descarga energética que estava ligada a uma representação ou a um grupo de representações, cujo produto é uma experiência subjetiva de prazer. Freud vincula a fruição estética do chiste a um ganho de prazer via descarga de energia psíquica.

Como esse processo de descarga ocorre no espectador? Freud (1905/1991b) coloca algumas condições que podem nos esclarecer como esse processo é possível:

Para que se libere, na terceira pessoa [aquele que ouve o chiste], um montante de energia psíquica investida e suscetível de descarga devem ser preenchidas, e são desejáveis como favorecedoras, várias condições: 1) deve-se ter certeza que a terceira pessoa efetivamente realiza esse investimento; 2) deve-se impedir que este montante de energia investida, uma vez liberada, encontre outro uso psíquico ao invés de oferecer-se à descarga motora; 3) é vantajoso que este investimento energético, que está por ser liberado, se intensifique ao máximo na terceira pessoa. (p. 143)

Vamos então explicar melhor essas três condições enunciadas por Freud. Começaremos com a terceira, visto que ela é considerada por Freud uma condição desejável, mas não obrigatória para que a fruição estética se concretize. Esta condição versa sobre uma maximização dos investimentos energéticos que serão liberados no ouvinte, de forma a tornar, neste caso específico, o chiste mais prazeroso. Isto se obtém através de recursos técnicos na elaboração dos chistes, como os efeitos do sentido absurdo (*nonsense*) ou do contraste de representações, que aumentam o efeito do chiste e a tornam mais efetivo, aumentando a disponibilidade energética para descarga. *Grosso modo*, Freud está colocando que os recursos técnicos do chiste colaboram para que ela seja mais

engraçada, agrade melhor o ouvinte e, por conseguinte, gere mais prazer também no criador da mesma.

A primeira condição versa sobre aquilo que Freud chama de “conformidade psíquica” entre o autor da obra e seu espectador. Dado que o processo de criação artística é a realização de um desejo inconsciente na obra, e que o riso se dá às expensas da economia do investimento psíquico no processo repressivo, é necessária a garantia de que este processo defensivo esteja ocorrendo no ouvinte do chiste, e a “conformidade psíquica” é esta forma de garantir que este processo esteja ocorrendo, levando em conta que podemos entender o significado de “conformidade psíquica” como uma garantia de um investimento psíquico em uma repressão específica, ou seja, o impedimento da satisfação de determinado complexo representacional, impedimento este dado por uma configuração cultural à qual o sujeito está imerso. É por isso que Freud frisa que “cada chiste requer seu próprio público” (Freud, 1905/1991b, p. 144), já que essa repressão específica é condição necessária para que o chiste seja efetivo naquele que ouve. Entretanto, o sujeito não precisa ter essa repressão realizada, necessariamente, antes da fruição do chiste. Freud (1905/1991b) coloca que o ouvinte do chiste “tem de ser capaz de estabelecer dentro de si, de forma habitual, a mesma inibição que o chiste superou na primeira pessoa, de modo que, ao ouvir o chiste, se desperte compulsivamente ou automaticamente esta inibição” (p. 144), ou seja, que o ouvinte também deve ser capaz de recriar as condições que propiciaram o processo de criação do chiste de forma automática em seu próprio psiquismo no momento em que o está ouvindo. Dessa forma, o processo de criação ecoa no psiquismo do ouvinte no exato momento em que está fruindo do chiste, e este processo de eco é movido pelo próprio chiste, sendo todo esse processo inconsciente.

A obra de arte, portanto, moveria, inconscientemente, o psiquismo do fruidor na mesma direção do psiquismo do autor, no momento em que esse criou a obra. Assim, embora um público adequado seja necessário, isso não significa que esta conformidade psíquica, que essa repressão, esteja pronta previamente no psiquismo do ouvinte. A obra de arte deve, por si só, estabelecer compulsivamente esta conformidade durante a sua fruição.

Por último, vem a segunda condição, a qual Freud afirma ser a mais importante, e que, segundo o autor, é a que produzirá um esclarecimento teórico sobre o efeito que os chistes produzem nos ouvintes. É nesta condição que Freud teoriza o porquê desta energia investida ser liberada de forma motora, no riso, em vez de ser empregada em outra

atividade psíquica, fato que, segundo Freud, ocorre mais frequentemente. Para que o chiste tenha o efeito desejado são necessárias algumas técnicas específicas. A primeira delas é a brevidade do chiste e a facilidade do seu entendimento, de forma que a atenção do ouvinte esteja limitada a alguns pontos-chaves e, dessa forma, que o chiste não demande do ouvinte um processo de pensamento para a efetivação de seus propósitos. Se for necessário que o ouvinte empregue o pensamento no chiste ele perderá seu efeito cômico. O chiste deve ser conduzido de forma a levar o ouvinte pelo mesmo processo que o construiu, de forma automática, para que a liberação da energia que sustentava a repressão se descarregue como riso. Outra condição técnica necessária é o atenuamento do desejo expresso no chiste através dos artifícios técnicos, de forma a gerar o que Freud chama de prazer preliminar. O prazer preliminar é um processo de gatilho, no qual um ganho de prazer menor, e prévio, possibilita a liberação de um montante de prazer maior em outra fonte. No caso do chiste, é o prazer proveniente da técnica de elaboração do mesmo, dando-lhe o aspecto essencial de chiste e não de, por exemplo, uma simples ofensa no caso dos chistes com teor agressivo, ou uma cantada grosseira, nos chistes com teor erótico, engendra a possibilidade da supressão de uma repressão e permite que a energia empregada nessa repressão se descarregue na forma do riso. O prazer proveniente da técnica age como um suborno para o ouvinte, de forma que o desejo atuante na formação do chiste não choque ou constranja o ouvinte e possibilite a fruição estética.

O mecanismo do prazer preliminar, que também é chamado de prendas de prazer, como nos textos elencados na introdução, é o mais importante na fruição estética, sendo aquilo que possibilita a explicação de como um desejo reprimido pela instância moral do sujeito, e que é jogado para o inconsciente, possa se expressar e ainda causar um efeito de prazer estético. No texto *O escritor e a Fantasia*, o mecanismo de prazer preliminar é o ponto principal para a explicação da fruição estética. Neste texto, Freud (1908/2015b) recoloca a teorização do prazer preliminar como aspecto fundamental da fruição estética, dizendo que as fantasias do autor expressas na obra nos causam prazer e não asco, como causa a revelação das fantasias de outras pessoas fora do processo artístico, devido ao fato de que o artista “atenua o caráter do devaneio egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos cativa pelo ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias” (1908/2015b, p. 338). Este prazer que é oferecido através da técnica da arte, a “forma” artística, é aquilo que propicia a liberação de um prazer maior oriundo de fontes psíquicas mais profundas. É um prazer prévio, oriundo da técnica da arte, que propicia um prazer maior, e posterior, oriundo do cessar

do desejo reprimido. Argumentamos que o prazer preliminar é um ponto nodal da teorização sobre a fruição estética em Freud. É este mecanismo que permite que se reproduzam no ouvinte as disposições mentais que levaram o artista a criar sem mobilizar um processo defensivo mais intenso e que proporcione prazer ao espectador, e ainda dá lugar à técnica artística, à forma de sua produção, no edifício teórico freudiano.

Sumarizando a discussão até o momento, Freud trabalha com dois elementos essenciais para o entendimento da fruição estética. O primeiro elemento é a questão da conformidade psíquica, onde a obra move o espectador a reproduzir a constelação psíquica do autor, no momento da criação da obra, em seu próprio psiquismo, e, desta forma, gera a constelação emocional que mobiliza o espectador. O segundo elemento é a questão do prazer preliminar, ou seja, do gatilho produzido pela técnica formal da arte que escamoteia e suborna a realização do desejo em uma forma aceitável para o aparelho mental do espectador e possibilita a fruição da obra, mesmo que ela veicule desejos que mobilizariam a repressão.

Esses elementos apresentados reaparecem, de forma sintética, nas *Conferências introdutórias à psicanálise*. No texto, Freud (1917/2014a) argumenta que o artista

é capaz de elaborar seus sonhos diurnos [suas fantasias] de forma a perderem o que é muito pessoal e que desagrada os estranhos, tornando possível que outros também os desfrutem. Sabe também atenuá-los a ponto de não revelarem facilmente sua origem de fontes mal vistas. Além disso, tem o poder enigmático de conformar certo material até que este se torne imagem fiel de sua fantasia, e sabe vincular tamanha obtenção de prazer a essa representação de sua fantasia inconsciente que, ao menos temporariamente, as repressões são sobrepujadas e canceladas por ela. (p. 499).

Podemos ver que, para Freud, aquilo que permite o desfrute das obras pelas demais pessoas é o disfarce dos elementos pessoais e repugnantes existentes na fantasia. Esse disfarce é possível, como vimos, pela técnica da arte. O autor diz também que a obra permite que as repressões sejam “sobrepujadas e canceladas”, ou seja, deixem de agir sobre aquela determinada fantasia, possibilitando a realização do desejo e a descarga da energia sob a forma de prazer estético.

Para finalizarmos, gostaríamos de discutir um último ponto. No texto *Personagens psicopáticos no palco*, texto publicado em 1942, porém, escrito provavelmente entre 1905 e 1906 (cf. Strachey 1953), Freud (1942/1992b) diz que o

propósito do drama é “abrir fontes de prazer e de gozo em nossa vida afetiva” (p. 277), sendo que para a ocorrência deste propósito o fator primordial é “o alívio dos afetos do espectador” (p. 277). Essa posição é consistente com a que estamos apresentando, de que o efeito de prazer dado pela fruição estética é produto de uma dinâmica psíquica de descarga energética de determinados complexos representacionais. Os dois elementos que tornam isso possível são, por um lado, a conformidade psíquica e, por outro, a técnica artística, como já descrevemos. Entretanto, os modos que tornam a conformidade psíquica possível não são descritos por Freud.

Ao falar sobre as artes dramáticas, Freud (1942/1992b) parece nos dar uma possibilidade. O autor coloca que o ator-autor do drama possibilita a identificação do público com o herói representado na peça. Identificação é um processo psicológico definido como um “processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro” (Laplanche e Pontalis, 1998, p. 226), ou seja, o sujeito assimilaria características daquilo que está sendo representado no drama, modificando a si mesmo, e realizando a conformidade com o representado na obra. O mecanismo da identificação estaria, portanto, envolvido no processo de conformidade psíquica durante a fruição da obra de arte.

Em suma, a fruição da obra de arte depende: a) da reprodução, no espectador, do conflito psíquico motivador da obra, que implica na reprodução dos mesmos desejos e repressões existentes no artista; b) numa atenuação desse caráter conflituoso da obra através da técnica artística, que suborna, com um prazer preliminar, o espectador de forma a possibilitar a suspensão das repressões e a obtenção de prazer. Isso sintetiza esse primeiro aspecto discutido por Freud sobre a fruição das obras de arte. Passemos, então, para o segundo aspecto.

Rumo a uma estética negativa

Até agora, vimos que os textos de Freud colocam a experiência da arte como uma experiência de prazer. O artista mitiga o desejo inconsciente representado na obra, que inicialmente deveria causar uma sensação de asco e rejeição, de forma a torná-lo prazeroso de ser vislumbrado. Mas esse sentimento estético de prazer não foi o único abordado por Freud em sua obra. O autor também abordou o inquietante no âmbito estético.

Este sentimento foi tratado no texto *O Inquietante*, publicado em 1919. Neste trabalho, Freud (1919/2010c) discute o domínio estético do Inquietante² (*das Unheimliche*), domínio esse que o autor alega ser negligenciado pelo estudo estético tradicional, que é mais focado no estudo da beleza. Freud afirma que o domínio do inquietante se relaciona “ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (1919/2010c, p. 329). Souza (2001) coloca que, neste texto, Freud, trabalha com a perspectiva de uma estética negativa, que se coloca como contraponto à estética tradicional, que, segundo Freud (1919/2010c), se ocupa prioritariamente das “belas, sublimes, atraentes – ou seja, positivas – sensibilidades, de suas condições e dos objetos que as provocam, do que daquelas contrárias, repulsivas, dolorosas” (p. 330). Neste sentido, a estética negativa na perspectiva de Souza é uma estética do não belo.

Este texto foi produzido em um contexto de mudança da teoria psicanalítica, se avizinando de um texto de cabal importância, o *Além do princípio de prazer*, de 1920. Este é considerado um marco da emergência da segunda teoria instintual, momento da introdução do conceito de instinto de morte e de uma reestruturação do edifício metapsicológico freudiano (Monzani, 1989). Portanto, essa mudança de perspectiva na teorização da fruição estética vem no bojo de uma série de reorganizações teóricas produzidas por Freud.

Como Freud (1919/2010c) aborda esse domínio estético do inquietante? O autor desenvolve sua argumentação por duas vias distintas: uma delas é uma via que traça os sentidos que a evolução da língua colocou sobre o termo *das Unheimliche*; a segunda via é a exploração das situações em que o sentimento inquietante aparece aos sujeitos e a extração do fator em comum em todas essas situações.

A primeira análise empreendida por Freud neste texto é a análise dos significados linguísticos do termo *Unheimliche*, embora o autor diga que esta análise tenha, na prática,

²A tradução do termo alemão *das Unheimliche* não é consensual, podendo ser vertido por “estranho”, “sinistro”, “inquietante”. A Edição Standard Brasileira, editada pela Imago, optou pelo uso do termo “O estranho” que possui perdas significativas de sentido se comparado com o termo original (cf Hanns, 1996). A edição da editora Companhia das Letras, a fonte que estamos utilizando, opta pela tradução do termo por “inquietante”, contudo, o próprio tradutor (Souza, 2010, p. 329) em nota ao texto aponta para a insuficiência da tradução do termo por inquietante, e durante boa parte do texto coloca os termos em alemão. Como o próprio Freud faz uma discussão do termo do ponto de vista linguístico, são preservados, em boa medida, os sentidos que importam para a discussão. Ficaremos com a opção de Paulo Cesar para sermos coerentes com a edição fonte e para acompanhar as citações do texto, embora, por várias vezes, o termo apareça no idioma original.

sido a última a ser realizada. A análise começa com a busca pelos significados do adjetivo *heimlich*, da qual o substantivo *Unheimliche* é derivado. *Heimlich* tem uma ampla gama de significados que o autor separa em dois núcleos. Segundo Freud:

[...] somos lembrados que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. (p. 388)

Nota-se, então, que a palavra *heimlich* é dotada de certa ambiguidade já que um dos seus núcleos de significado coincidem com o significado de seu oposto: *Unheimliche*. Assim, embora *Unheimliche* seja definido como antônimo de *heimlich*, só é antônimo do seu primeiro núcleo de significados e não do segundo. Para Freud, o substantivo *das Unheimliche* é “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (p.331), ou seja, “*Unheimliche* seria tudo aquilo que deveria permanecer oculto, mas apareceu” (p. 338). Portanto, a definição do inquietante obtida nesse primeiro momento é de que aquilo que nos inquieta, que nos parece estranho, é algo que nos é há muito familiar, mas que deve ficar oculto, escondido.

Dada esta proposição, Freud (1919/2010c) passa para a análise das situações onde o sentimento do inquietante sobrevém aos sujeitos que as vivenciam. A argumentação do autor resume as situações onde o sentimento de inquietante aparece em três categorias principais: a) o retorno do reprimido, principalmente proveniente do retorno do complexo de castração; b) o retorno de formas de pensar e de crenças superadas ao longo do desenvolvimento da humanidade, como o animismo, a magia e a onipotência dos pensamentos; c) da repetição não intencional, também conhecida como compulsão a repetição.

O primeiro ponto a ser tratado por Freud é o do complexo de castração. Para isso, ele se apoia na análise do texto o *Homem de Areia*, de Ernst Hoffmann. Nesta análise, Freud (1919/2010c) parte de uma afirmação de que a situação privilegiada para a geração do sentimento de inquietação é a situação na qual não temos certeza sobre se um ente está de fato vivo; se um ser aparentemente animado é um autômato mecânico ou se um ser aparentemente inanimado tem vida. Para verificar a veracidade deste postulado, Freud empreende a análise do texto de Hoffman, que contém essa situação.

A história de Hoffmann é sobre o estudante Nathaniel. Na infância, o menino era ameaçado pela mãe e pela babá, quando não queria dormir, com a vinda do homem de areia, que jogava areia nos olhos das crianças fazendo-os saltar fora das órbitas. Embora

com muito medo da figura, o menino resolveu verificar a aparência do homem de areia e se escondeu no escritório de seu pai. Lá identificou o advogado da família Coppelius, sujeito que as crianças da casa tinham repugnância, junto ao seu pai. Nessa situação, acontece algo que não sabemos se é um delírio de Nathaniel gerado pelo medo ou uma situação real. O advogado Coppelius avista o menino e ameaça jogar brasas em seus olhos, fato que é impedido por seu pai. Um ano depois, durante uma visita de Coppelius, o pai de Nathaniel morre em uma explosão no escritório.

Nathaniel, agora estudante, identifica Coppelius na figura de um ótico italiano ambulante chamado Giuseppe Coppola, que lhe oferece barômetros. Quando o estudante recusa o produto, o ótico lhe diz “Barômetro não, barômetro não? Tem também olho bonito, olho bonito!”. O medo do estudante é diminuído quando ele constata que “olho bonito” refere-se à um simples par de óculos. O estudante compra um binóculo de bolso do ótico e o utiliza para espiar o apartamento do professor Spalanzani. Nathaniel, espiando a casa do professor, se apaixona por Olímpia, uma bela e imóvel jovem que o estudante toma por filha do professor Spalanzani. A paixão é tão forte que Nathaniel abandona sua noiva, porém, Olímpia não é filha de Spalanzani, mas uma boneca, um autômato, da qual Spalanzani fez as engrenagens e Coppola fez os olhos. Nathaniel surge quando os dois profissionais discutem por conta da boneca e no fim Coppola leva-a embora enquanto o professor fica com os olhos, que foram jogados no chão durante a briga. Ao ver a cena Nathaniel tem outra crise alucinatória, na qual se junta a reminiscência da situação de morte do pai e da relação com Coppelius e acaba por tentar estrangular o professor.

Depois de um tempo convalescendo-se da doença, Nathaniel parece curado e retorna para sua noiva. Em um passeio com a garota na cidade, juntamente com o irmão dela, sobem em uma torre. Do alto da torre, Nathaniel vê o advogado Coppelius pelo seu binóculo e entra novamente em crise, tentando atirar a garota de cima da construção, sendo impedido pelo irmão da moça. Algumas pessoas pensam em subir a torre para dominar Nathaniel, mas Coppelius intervém dizendo para que as pessoas esperem um pouco que logo o jovem desceria por si mesmo. Pouco depois, o jovem Nathaniel se atira da torre e morre.

Para Freud (1919/2010c), não há dúvidas de que não é a incerteza sobre a condição da boneca Olímpia estar ou não viva o que gera a situação de inquietação na leitura do conto. Segundo ele:

Essa breve síntese não deixará dúvidas de que o sentimento do inquietante liga-se diretamente à figura do Homem de Areia, ou seja, à ideia de ter os próprios olhos roubados, e de que uma incerteza intelectual, como concebe Jentsch, não tem relação alguma com esse efeito (Freud, 1919/2010p. 345)

Qual seria, então, o motivo pelo qual o homem de areia gera tamanha inquietação em quem lê o conto? Freud afirma que a experiência psicanalítica demonstra que o medo de perder e ferir os olhos é uma angústia infantil comum. Além disso: “O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo de castração” (p. 346). Ou seja, para Freud (1919/2010c) é a revivência do complexo de castração, reprimido ainda na infância, que gera a situação de inquietante. Portanto, o retorno deste complexo reprimido, de uma forma disfarçada, se apresenta ao sujeito em um sentimento de inquietação

Outra situação tratada por Freud (1919/2010c) e que traz o sentimento de inquietação são apresentações na realidade de formas de pensar já superadas pela humanidade, como no animismo, na magia. A base desses dois fenômenos é a onipotência dos pensamentos: a crença de que uma ação pensada traz consequências para o mundo real. Em *Totem e Tabu*, Freud (1913/2012a) afirma que a onipotência dos pensamentos é fruto do investimento do Eu pelo instinto sexual. Esse investimento do Eu pelo instinto sexual teria um caráter universal, constituindo uma fase do desenvolvimento denominada narcisismo. Esse investimento do Eu pela libido produziria uma superestimação dos processos psíquicos, que seriam entendidos como passíveis de interferência no mundo real. Entretanto, o narcisismo é posteriormente superado tendo dois destinos: o investimento objetal e a formação de ideal. Segundo Freud (1914/2010b), o investimento de libido no Eu é possível até determinado limite. Após esse limite, há um acúmulo excessivo de tensão que gera desprazer, de acordo com os ditames do princípio de prazer, e que exige ser descarregado. Com isso, este excesso libidinal necessita investir nos objetos. Além desse destino, o investimento libidinal narcísico também é deslocado para a formação do ideal de Eu. O ideal comporta o amor sentido pelo Eu real na fase narcísica e é colocado como modelo pelo qual o Eu atual se mede, sendo pré-condição para a repressão. O autor ainda destaca que essa dimensão narcísica do sujeito nunca é abandonada totalmente (Freud, 1913/2012a)

Quando estas formas de pensamento primitivas, derivadas do narcisismo, nos aparecem como possíveis, como confirmados, geram em nós o sentimento de inquietação.

Segundo o autor:

Nós – ou nossos ancestrais primitivos – já tomamos essas possibilidades por realidades, estávamos convencidos de que esses eventos sucediam. Hoje não mais acreditamos neles, superamos tais formas de pensamento, mas não nos sentimos inteiramente seguros dessas novas convicções, as velhas subsistem dentro de nós, à espreita de confirmação. (Freud, 1919/2010c, p. 369)

Resumindo, o sentimento do inquietante é basicamente produzido pelo retorno do primitivo, daquilo que um dia foi o comum e agora toma um dos dois destinos: ou é superado, desdobrando-se em outros estados no aparelho psíquico, caso do narcisismo que se modifica nas relações de objeto e na formação de ideais; ou reprimido, legado ao inconsciente de onde exerce influência sobre o funcionamento do sujeito. O autor é explícito ao afirmar que: “o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, ou quando crenças primitivas superadas aparecem novamente confirmadas” (Freud, 1919/2010c, p. 371). Este caráter se expressa inclusive na análise linguística. “O inquietante [*Unheimliche*] é, também nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*], velho conhecido. O sufixo um, nessa palavra, é a marca da repressão” (p. 365)

Entretanto, Freud ainda trata de uma situação específica que desperta o sentimento de inquietação: as situações de repetição não intencional. O autor utiliza como exemplo uma situação onde ele entra em uma rua e constata que não deveria estar nela (por ser uma zona de meretrício) e entra no primeiro cruzamento para se retirar. Segue a esmo pelas ruas e quando dá por conta está novamente na rua inicial. Tenta novamente se retirar e, por uma terceira vez, se encontra novamente na mesma situação. Freud (1919/2010c) argumenta que este caráter de fatalidade que a situação de repetição não intencional produz dá esse caráter de inquietante à situação, como se algo exercesse um controle sobre o sujeito. No texto, o autor começa a ligar essa repetição não intencional, nomeada “compulsão à repetição”, ao infantil com uma menção a um princípio de funcionamento do inconsciente. De acordo com ele:

[...] no inconsciente psíquico nota-se a primazia da compulsão à repetição vinda dos impulsos instintuais, provavelmente ligada à íntima natureza dos instintos mesmos, e forte o suficiente para sobrepor-se ao princípio do

prazer que confere a determinados aspectos da psique um caráter demoníaco, manifesta-se claramente ainda nas tendências do bebê e domina parte do transcurso da psicanálise do neurótico. (Freud, 1919/2010c, p. 356)

Nesta passagem, é possível vislumbrar a introdução da hipótese do limite explicativo do princípio de prazer, enquanto princípio dominante no aparelho psíquico, que vai culminar com a escrita do texto *Além do princípio do prazer*, publicado em 1920. Neste texto, Freud (1920/2010d) discute como determinadas situações de repetição parecem fugir do esquema já descrito em sua teoria. Classicamente, as repetições ocorreriam por serem a satisfação de alguma tendência do aparelho psíquico, tanto uma tendência de um desejo reprimido, como o desejo da instância censora. Dessa forma, as repetições não intencionais seriam uma expressão do conflito psíquico entre o reprimido e o repressor, e uma expressão de um compromisso entre as duas instâncias, e que, embora pudesse trazer uma expressão consciente de desprazer, seria a possibilidade de uma descarga de energia psíquica e, portanto, prazer para alguma das instâncias psíquicas.

No texto de 1920, o autor observa que determinadas situações não se encaixam no esquema clássico do princípio de prazer. A repetição, em sonho, da situação traumática, presente na neurose traumática; o jogo infantil, que repete a situação de separação materna, como argumentado no exemplo da brincadeira do *fort-da*; a neurose de destino, onde uma situação específica na vida de uma pessoa é repetida exaustivamente, como a mulher que sempre se apaixona por um homem que acaba caindo enfermo e falecendo; essa série de situações, unidas, convergem para a indicação de que há uma dinâmica do funcionamento psíquico que não se conforma ao princípio de prazer, que é mais primitivo que ele. Esse funcionamento mais primitivo é o da compulsão à repetição, que tem como objetivo a promoção da ligação dos montantes de excitação no aparelho psíquico de modo a controlar sua descarga para permitir que o princípio de prazer se torne dominante. O autor ainda questiona qual a relação desse novo princípio com o funcionamento instintivo, e chega à conclusão de que este funcionamento consiste na essência do instinto. Então, ele apresenta a seguinte definição de instinto:

Um instinto seria um impulso, presente em todo organismo vivo, tendente à restauração de um estado anterior, que esse ser vivo teve de abandonar por influência de perturbadoras forças externas, uma espécie de elasticidade orgânica ou, se quiserem, a expressão da inércia da vida orgânica. (Freud, 1920/2010d, p. 202).

Freud, então, concebe o funcionamento instintivo como apresentando uma tendência à repetição, ao retorno, a estados anteriores do organismo. Em última instância, o estado almejado seria o inorgânico, de forma que Freud chega assim à hipótese de um instinto de morte.

A repetição, que vai para além do princípio de prazer, seria da ordem desse funcionamento mais radical do instinto, e teria como uma possibilidade de expressão afetiva de sua ocorrência o inquietante. Não há, propriamente, um desenvolvimento dessas implicações na obra de Freud, no que tange à fruição estética. No restante do texto sobre o inquietante a principal hipótese se manterá na esfera do retorno do reprimido ou de formas superadas de funcionamento psíquico, sem necessariamente entrar nessa dimensão do instinto de morte e o inquietante, embora isso abra possibilidades para que se pense na obra de arte a dinâmica do irrepresentável, característica que aparece com a noção de descarga radical que não se liga à nenhuma representação. Esse tipo de questão se coloca, mas não será sequer cogitada na obra freudiana (Campos, 2014).

Feitas as argumentações das situações de inquietação, é necessário que mostremos como isso se produz na obra de arte. Freud (1919/2010c) começa sua argumentação afirmando que o inquietante advindo da literatura merece uma discussão a parte por ser mais amplo e abrangente que o das vivências. O autor nos coloca que:

O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova de realidade. (Freud, 1919/2010c, p. 371)

O autor ressalta que os contos de fada, por exemplo, colocam abertamente situações semelhantes às aquelas acreditadas pelos povos primitivos, como pensamentos onipotentes, magias e seres mágicos, fantasmas, demônios, etc., sem que necessariamente esses elementos nos tragam um sentimento de inquietude, já que, para que se sobrevenha o inquietante é necessário “um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real” (p. 372), algo que não é possível de acontecer pelas obras literárias e artísticas, pois o artista apresenta o mundo subjacente à sua obra de saída e nós o acompanhamos nessa apresentação, e nesse caso não há conflito.

Por outro lado, o autor pode multiplicar essa sensação do inquietante quando, em sua obra, move-se no âmbito da realidade comum e faz sobrevir acontecimentos que muito raramente, ou nunca, aconteceriam na realidade, produzindo então um conflito de julgamento ainda maior. Nota-se então que através da manipulação das premissas do

mundo em que a obra se passa, o artista pode aumentar ou suprimir o inquietante de sua obra. O artista pode ainda não nos deixar perceber as premissas escolhidas para o mundo por ele suposto, deixando a revelação para um momento que ele considere oportuno, de forma a manipular aquilo que o espectador irá sentir. Freud destaca que essas situações se aplicam bem ao inquietante daquilo que foi superado, porém, “o inquietante que vem de complexos reprimidos é mais resistente, e permanece tão inquietante na literatura [...] como nas vivências” (1919/2010c, p. 374).

Embora haja essa ressalva, o autor ressalta que há situações onde o inquietante que deveria aparecer por uma relação com o reprimido acaba não se colocando em determinadas obras de arte. O exemplo dado pelo autor é a narrativa de Hauff sobre o tesouro de Rampsinito, onde o ladrão, para fugir da princesa que o interroga, deixa que ela agarre a mão de um cadáver que ele traz escondida. Agarrar o braço que se solta geraria a sensação de inquietude, mas isso não ocorre no leitor, porque estamos vendo a história da perspectiva do ladrão e não da princesa, e, por isso, sabemos de antemão a origem da mão e o plano do ladrão. Podemos deduzir que a princesa provavelmente passou pelo sentimento de inquietação, e provavelmente desmaiou, mas nós não compartilhamos do mesmo sentimento por estarmos em outra perspectiva.

Através desse exemplo, Freud reafirma que o escritor pode manipular o material para gerar no espectador sentimentos distintos. O autor ainda destaca que nas situações vivenciadas nós estamos passivos diante da situação que nos sucede e sucumbimos a ela. Na escrita, por outro lado, somos mais maleáveis e o artista pode “por meio do estado de ânimo que nos coloca, das expectativas em que em nós suscita, ele pode desviar nossos processos afetivos de uma direção e orientá-los para outra, e pode frequentemente obter, do mesmo material, efeitos bem diversos” (Freud, 1919/2010c, p. 374). Vemos que, o que está em jogo aqui é como a técnica artística tem um papel determinante em como se dará o processo de fruição estética. A técnica nos parece um determinante muito importante, embora não o único, para aquilo que ocorreria no espectador ao vislumbrar a obra.

O texto do inquietante possibilita uma mudança no pensamento estético freudiano, abrindo possibilidades para que se pense os sentimentos gerais produzidos pela obra de arte, indo além de um pensamento da arte como fonte somente de prazer. A ligação do sentimento do inquietante com o instinto de morte também traz possibilidade para se pensar uma dinâmica para o irrepresentável e a agressividade em uma nova perspectiva, embora o próprio Freud não as tenha considerado em sua teorização. Dessa forma, a denominação como estética negativa, dada por Souza (2001) que vai na direção de uma

estética para além do agradável, pode ganhar reforço de um pensamento “negativo” que vá na direção da irrepresentabilidade, abrindo uma série de possibilidades no estudo psicanalítico da arte.

Alguns encaminhamentos possíveis

Entendemos que há, na obra de Freud, dois aspectos bem marcados sobre a fruição estética: um versando sobre o prazer e outro versando sobre o inquietante. Em ambos os casos, a discussão freudiana está longe de ser exaustiva. Nos dois aspectos explanados há dois pontos de convergência: a relação da fruição estética com o reprimido e o aspecto chave da técnica artística.

Quanto ao primeiro ponto de convergência, a relação da fruição estética com o reprimido, é possível notar que Freud amarrou os dois afetos gerados pela obra de arte com o conteúdo reprimido inconsciente. No caso da experiência de prazer, é uma supressão do processo de repressão que possibilita a descarga do investimento energético utilizada para sustentar a repressão e também a carga energética investida na representação reprimida no inconsciente, gerando a sensação prazerosa no expectador. Dessa forma, é possível dizer que a obra de arte realiza, de forma indireta, um desejo inconsciente, dando vazão livre à energia psíquica. No caso do inquietante, há algo do retorno desse reprimido e que não gera prazer. Portanto, pode-se inferir que a repressão não faz esse movimento de suspensão. Embora o desejo reprimido também se manifeste de forma disfarçada, o disfarce parece ser menos efetivo e o efeito inquietante se mostra.

Há ainda outro ponto a ser pensado. Como vimos, Freud colocou entre as situações inquietantes a situação de compulsão à repetição, que posteriormente, será trabalhada como um aspecto fortemente vinculado ao instinto de morte. No texto de 1920, a argumentação do autor salienta que a repetição de situações não prazerosas também acontece em função da compulsão à repetição, que tem como objetivo ligar o quantum de excitação e assim adquirir domínios sobre os processos, podendo impedir o surgimento de desprazer. Nesse funcionamento mais primitivo, o desprazer não pode ser evitado, e o autor traz como exemplos a repetição da investigação sexual infantil e alguns aspectos relacionados ao complexo de Édipo, que retornam constantemente na situação analítica por meio da transferência.

Como o complexo de Édipo é o principal exemplo do retorno do reprimido na situação do inquietante, colocado na história do homem de areia, outro caminho para

dividir os dois afetos da fruição estética é vincular o sentimento de inquietante à ação do instinto de morte, o que nos causaria o problema de pensarmos na influência do instinto de morte na arte. De toda forma, o problema não tem solução na obra freudiana, sendo sua resposta da alçada dos seus sucessores.

O segundo ponto de convergência é o da técnica artística. Nos dois casos, Freud parece conferir uma importância muito alta aos procedimentos técnicos da arte na fruição estética. É através da técnica artística que se engendra o prazer preliminar que possibilita que a repressão seja suspensa e haja a sensação de prazer na fruição da obra de arte, mesmo que essa arte represente um desejo proibido, intolerável a consciência. A técnica artística é tão eficaz que é capaz também de modular quais os afetos que serão mobilizados na audiência, visto que ao falar do sentimento do inquietante, Freud mostra que é o manejo técnico da obra que vai despertar, ou não, o sentimento de inquietação no espectador. É possível deduzir que o manejo da técnica na confecção da obra vai direcionar os efeitos afetivos gerados sobre o espectador durante a fruição da obra.

Entretanto, é preciso que se destaque que o artista não está consciente do desejo expresso na obra e os manejos técnicos escolhidos pelo artista são oriundos de seu treinamento enquanto artista. Então embora ele se preocupe com o espectador e os efeitos que queira gerar nele, embasado no conhecimento criado pelos artistas ao longo da história da arte, os efeitos finais da obra têm uma dinâmica inconsciente que invariavelmente irá exercer seus efeitos tanto sobre a construção da obra quanto sobre sua fruição. Contudo, a vinculação da forma artística aos efeitos que se gera sobre o espectador coloca, de certa forma, um ponto de determinação, de passividade, na fruição do espectador. Dessa forma a obra, pensada como esse conjunto de representação do desejo moldada por uma configuração técnica específica, condiciona algumas das possibilidades de sentimentos durante a fruição estética, que se adicionarão as possibilidades trazidas pelos espectadores. Entretanto, a obra freudiana traz poucos elementos para pensarmos exatamente quais as influências trazidas pelo espectador na fruição da obra, já que o processo de fruição é frequentemente pensado como uma repetição do momento de criação.

DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o presente momento, apresentamos algumas das hipóteses de Freud, a partir de textos-chave, para caracterizar a teorização sobre a criação artística e a fruição estética em sua obra. Neste capítulo, articularemos essas duas dimensões, até aqui abordadas em separado e sintetizaremos nossas próprias posições.

Começaremos retomando, de forma resumida, a hipótese principal de Freud sobre a arte. Para Freud (1913/2012b, 1924/2011b), como colocado já nos dois textos de divulgação discutidos na introdução, a arte é produto da dinâmica do instinto sexual. No capítulo dois, vimos que a criação artística é resultado de uma representação de desejo, ligada ao instinto sexual, que se expressa na fantasia e que através do mecanismo sublimatório pode obter sua satisfação de maneira substitutiva na confecção da obra de arte. Esse processo de satisfação do desejo se repete na fruição da obra. Como mostrado no capítulo três, Freud coloca de forma clara, que a fruição é um eco daquilo que ocorre no processo criativo, sendo que as suposições que ele faz a respeito da criação são frutos diretos de seu entendimento pela via da fruição das obras.

Desta forma, vemos que a teoria freudiana da arte é de cunho representacional e intrapsíquica. Tanto a criação artística como a fruição estética são abordadas por esse prisma representacional. Elas resultam diretamente de uma dinâmica do aparelho psíquico essencialmente conflitiva. Freud concebe os fenômenos mentais como um jogo de forças instintuais inseridas em uma rede associativa de representantes psíquicos. A representação do desejo investida energeticamente é elaborada seguindo os ditames dos processos primário e secundário, se transformando em algo que é capaz de ser expresso, elaborado na obra de arte, sem que fira as representações ideais, que constituem a instância censora no aparelho psíquico. Essa dinâmica, como expresso no capítulo dois, é semelhante à dinâmica dos sonhos, tendo como especificidade fundamental o seu atrelamento ao mecanismo sublimatório. Embora seja essa a especificidade do processo, Freud aborda o mecanismo de sublimação de forma muito pouco clara, muitas vezes repetindo exaustivamente a conceituação do mesmo. Essa lacuna conceitual prejudica o entendimento das especificidades da arte dentro dessa dinâmica representacional. Fica pouco evidente uma dinâmica própria da arte, que a separe de outros produtos da sublimação, como a ciência, e também, de outras formações como o sintoma e o sonho.

A fruição estética, sendo este eco, esta repetição do processo ocorrido no artista, é também fruto da mesma dinâmica. Como vimos no capítulo três, no texto sobre os chistes, Freud (1905/1991b) argumenta que a obra move o espectador na direção dos conflitos psíquicos que fomentaram a criação da obra de arte. Juntam-se a isso as colocações feitas sobre a técnica, quando discutimos dois conceitos — o prazer preliminar e as colocações sobre o estranho — onde os artifícios formais usados pelo artista são os que dão o tom do tipo de sentimento que irá repercutir naquele que frui a obra. Ambas as hipóteses parecem colocar o espectador em uma posição eminentemente passiva, refém da dinâmica da produção da obra. Nessa perspectiva, todo o processo é de cunho intrapsíquico. A criação é uma forma de resolução de um determinado conflito existente no psiquismo do artista; e a fruição é a reprodução desse mesmo conflito no psiquismo do espectador. Os processos começam e terminam dentro do psiquismo individual de cada um dos polos — artista e espectador — sendo a obra mero veículo da transmissão do conflito. Dessa forma, a obra representa e transmite esse conflito, que não parece sofrer interferência dos conteúdos inconscientes próprios do espectador. Também não abre-se a possibilidade de que a obra ultrapasse, em sua produção de significados, esse conflito. Essa forma de teorizar a arte nos parece a majoritária e mais bem desenvolvida ao longo dos textos freudianos.

Essa forma abarca as duas primeiras abordagens que discutimos no capítulo um: a arte em defesa da psicanálise e a psicobiografia. Utilizar a arte como um demonstrativo para as hipóteses da teoria psicanalítica só é possível, porque ambas dizem respeito à mesma classe de fenômenos, como já dito nos capítulos um e dois ao discutirmos as posições de Kofman (1996) e Ricoeur (2010). Como a arte é um fenômeno sujeito às mesmas regras de funcionamento psíquico do sonho — que é o grande paradigma, o fenômeno modelo, da psicanálise — então sua descrição se dará nos mesmos moldes explicativos utilizados para o entendimento do sonho. Esse modelo explicativo é o do aparelho representacional e, portanto, é natural que esse uso da arte por Freud exiba essas características. Já a psicobiografia segue modelo semelhante, mas de maneira mais específica. A análise da vida do autor pela obra, e da obra pela vida do autor, se faz usando os recursos teóricos construídos também nesse modelo de aparelho representacional. O que interessa investigar nessa abordagem são justamente os conflitos psíquicos existentes na dinâmica representacional que se mostram na obra e na vida do artista, uma vez que condicionam tanto a criação da obra, quanto a própria subjetivação do artista. São os elementos que estão na raiz de toda essa classe de fenômenos.

Entendemos que algumas críticas à aproximação da psicanálise com a arte direcionam-se a esse modelo teórico, que não é o único existente. Como um exemplo, gostaríamos comentar a crítica feita por Roger Fry no texto *The Artist and Psycho-Analysis*, escrito em 1924. Achamos de grande valia trazer um artista para realizar um contraponto à teoria psicanalítica, por conta da possibilidade de um diálogo entre os dois campos de produção. O autor é bem contundente em sua crítica sobre como Freud teoriza sobre o artista e entende que a contribuição da psicanálise ao estudo da arte não é adequada.

Um primeiro ponto do texto de Fry em que devemos nos deter é em uma crítica onde o autor prescreve que a realização de uma análise do processo criativo na arte necessita da participação daqueles que realizam este processo criativo: os artistas. Sobre isso o autor diz:

[...] antes de você dizer a nós o que nós estamos fazendo e o porquê o fazemos, nós pensamos que você deveria se dar ao trabalho de entender o que pensamos que estamos fazendo e por que achamos que o fazemos.
(Fry, 2010, p.02)

A passagem é contundente e até um pouco agressiva, mas entendemos que é uma crítica interessante. De fato, Freud faz toda uma construção teórica, utilizando-se do aparato conceitual da metapsicologia, praticamente sem incluir teorizações de pessoas oriundas da arte. Muitas vezes as poucas referências bibliográficas são de psicanalistas, principalmente Otto Rank e alguns poucos filósofos da estética, como os citados nos textos sobre os chistes ou sobre o estranho. Fry argumenta que a participação das construções teóricas dos artistas é fundamental para o entendimento do que vem a ser arte e de como a construção de uma obra é realizada. A psicanálise poderia objetar que essa posição é anacrônica, visto que o funcionamento do inconsciente só pode ser elucidado via método psicanalítico. Entretanto, desconsiderar toda a construção teórica de um campo de saber é uma atitude demasiado complicada e, tal posição deve ser, no mínimo, posta em questão.

O segundo ponto que gostaríamos de discutir sobre a crítica de Fry é a de que o autor considera inadequada a noção de realização de desejo em arte. A construção dessa crítica, em nossa opinião, fundamenta-se na própria conceituação de arte sustentada por Fry e que parece opor-se à existente na teorização freudiana. Basicamente, Fry argumenta que a noção de realização de desejo que Freud sustenta em sua teorização é derivada de um fenômeno chamado de emoções associativas. As emoções associativas são uma

categoria de emoções suscitadas pela arte por conta de uma situação outra que não tem, em princípio, relação com a obra em si, mas está associada a ela, ou seja, a arte pode nos emocionar, porque está associada à alguma situação, pessoa ou ideia. Por essa via, podemos ver que Fry sustenta que a arte não deve emocionar por associação e sim por uma emoção própria e de fato é este o pensamento do autor. Para ele, “emoção estética é uma emoção acerca da forma” (Fry, 2010, p. 06). Há toda uma distinção, feita por Fry, referente à essa emoção pela forma. Artes que emocionariam devido às emoções associativas são chamadas pelo autor de “arte impura”, já que se “contaminam” com essas emoções que, em tese, não teriam relação com o trabalho artístico. Fry argumenta que as obras utilizadas por Freud como exemplificação da realização do desejo, principalmente no texto *O escritor e a fantasia*, são arte impura. Segal (1993) diz que essa concepção é coerente considerando que Fry é um artista vinculado a escola formalista da arte.

No entanto, cabe ressaltar que a posição de Fry é discutível. A definição de arte é, como vimos na introdução, questão de difícil resolução e constituída de impasses entre os teóricos que se põe a discutir o problema. Tendo isso em vista, tomar uma posição categórica na definição da arte, inclusive denominando certas obra como “impuras” e, dessa forma, sem o mérito de serem estudadas, é extremamente complicado. Ademais, Freud estuda, com as mesmas categorias conceituais usadas no texto criticado por Fry, clássicos da literatura mundial como *Édipo-Rei* e *Hamlet*, que dificilmente poderiam ser descartados dado seu peso na história da literatura.

A definição de arte fornecida por Fry nos parece ser mais uma poética específica do que propriamente uma definição universal de arte. Mas o que é uma poética? Segundo Frayze-Pereira (1995), poética é um programa particular de arte, uma sistematização de um gosto, que é a síntese de toda a espiritualidade de uma pessoa ou tempo histórico, projetada no campo da arte. Assim, uma poética é uma forma específica de se entender a arte, condicionada por determinantes histórico-culturais, que guiam o fazer artístico em uma determinada época. Frayze-Pereira (1995) destaca que é um equívoco tomar uma poética como a conceituação geral de arte, ou seja, é um erro tomar uma parte pelo todo. É justamente isso que entendemos que Fry faz quando considera que a arte que Freud se põe a estudar é impura. Ele toma um programa específico de arte como a definição da arte em si.

Ainda assim, é interessante continuarmos analisando a crítica de Fry porque sua argumentação vai na direção de entender que as emoções estéticas que, segundo Freud, seriam provenientes da arte, são na verdade emoções associativas despertadas

eminentemente pelo conteúdo da obra. Para afirmar isso, o autor se baseia em afirmações de Freud dos textos *O escritor e a fantasia* e *Conferências introdutórias à Psicanálise* segundo as quais a arte satisfaria desejos de poder, fama e amor.

Entretanto, em nossa exposição, chegamos à conclusão de que para além de abarcar somente emoções provenientes dos conteúdos da obra, a forma na teoria freudiana tem um lugar muito mais importante do que aparenta à primeira vista.

Toda conceituação sobre o prazer preliminar e sobre o sentimento do inquietante aponta para uma dimensão que nos mostra que é através da forma que essa construção, que esse produto, proveniente dessa dinâmica representacional, pode se tornar arte. O conteúdo inconsciente vinculado à criação só pode se tornar arte na medida em que a forma torna possível sua fruição. Não há, portanto, arte que não passe pelo processo formal, e é através dessa emoção vinculada à forma, que Freud denomina prazer preliminar, que se torna possível fruí-la. Desse modo, entendemos que o prazer formal está presente na teoria freudiana vinculado ao prazer de cunho inconsciente, e, para além disso, é parte essencial para definir uma produção como arte. Há uma intensa relação entre prazer formal e prazer de conteúdo, os quais não podem ser dissociados.

Segal (1993) assume posição semelhante quando diz que: “o conteúdo e a forma e a emoção associativa e a puramente estética não podem ser realmente separados sem que se empobreça a experiência estética” (p. 90).

Entendemos que essa discussão sobre a forma em arte introduz um novo posicionamento sobre a teorização da arte presente também na obra de Freud. Esse novo posicionamento desloca a arte dessa perspectiva puramente intrapsíquica e representacional em direção a uma perspectiva de cunho intersubjetivo. Do cunho, de fato, de uma experiência estética, que abarque uma relação entre a criação, a fruição e a obra.

Esse ponto de virada parte, inicialmente, da discussão do prazer preliminar e da forma em arte, como discutimos acima, contemplando outros pontos. Devemos ter em mente que há a necessidade do espectador para a concretização da obra enquanto arte na criação devido ao fato de que “o dialeto da arte deve poder ser compreensível e comunicável, pois a arte é uma obra cultural que tem função social” (Kofman, 1996, p.127). Dessa forma, a arte é uma atividade que necessita do outro, seja nessa acepção que a toma em seu lugar como atividade social, seja como uma necessidade interna do aparelho psíquico. Como vimos no capítulo três, Freud destaca que é a partir do outro, do espectador, que o criador retira prazer e satisfaz a fantasia subjacente à obra, seja no

contexto dos chistes, onde o ciclo do prazer nos chistes só se completa no polo criador devido à existência de alguém para quem o chiste é contado (Freud, 1905/1992). Contar o chiste é uma necessidade para que criação gere prazer naquele que cria. Essa perspectiva da existência do outro também é ressaltada por Freud (1917/2014a) quando este diz que é através do outro que os desejos que movem o artista, fama e amor, podem ser obtidos, colocando o outro como elemento necessário na arte em geral.

Entretanto, como já destacado anteriormente, para que o desejo inconsciente expresso na arte possa ser apreciado pelos demais é necessário que seja arranjado em uma forma, a forma artística, que esconde o caráter pessoal desse desejo inconsciente ao mesmo tempo que gera um prazer, o prazer preliminar, que age como um gatilho para que todo o prazer da fruição aconteça. O outro é uma necessidade aqui, sendo a sensação de prazer obtida pela obra, algo de cunho relacional. As tendências inconscientes que a arte descarrega visam “sempre um terceiro presente ou ausente: não há discurso sem a presença do outro, mesmo na sua ausência, isto é, sem a presença pelo menos do inconsciente, o do autor e o do público” (Kofman, 1996, p. 128).

O polo da fruição estética também nos traz alguns elementos para pensarmos essa posição intersubjetiva da experiência estética. Um primeiro elemento é trazido pela teorização da conformidade psíquica, tratada no capítulo três, elencado por Freud no texto dos chistes e em *Personagens psicopáticos no palco*. No texto dos chistes, Freud (1905/1991b) não coloca exatamente quais seriam os mecanismos envolvidos nessa conformidade que se estabelece entre o criador e o espectador. Porém, ao falar das artes dramáticas, o autor (1942/1992b) estabelece que o ator-autor do drama possibilita a identificação do público com o herói representado na peça. A identificação enquanto mecanismo psíquico é aquilo que permite a formação de nosso próprio Eu a partir do outro, seja numa relação onde o objeto já se perdeu, seja numa relação de objeto que ainda permanece (Freud, 1923/2011a). Dessa forma, a relação com o objeto artístico parece propiciar, em determinados limites, mudanças de caráter no próprio eu daquele que frui a obra, um indicativo do estabelecimento de uma relação bastante forte e sólida entre espectador e obra. Embora o mecanismo da identificação pareça ser um indicativo importante para se pensar a experiência estética, no que tange essa necessidade de uma conformidade psíquica, nós reconhecemos que não é possível encerrar toda esta discussão neste único conceito.

Essa perspectiva de experiência estética é materializada na análise de Freud (1914/2012d) sobre a escultura de Moisés de Michelangelo. Como vimos, embora nesse

texto seja apresentada a hipótese de que a fruição estética seja um eco no espectador daquilo que acontece no psiquismo do criador, reforçado no texto sobre o humor (Freud, 1927/2014b), a análise da obra em si parece ir em outra direção. No texto, o autor parece ir na direção de pôr a obra em questão concentrando sua atenção “sobre a configuração da escultura enquanto encruzilhada de forças e de contraforças suscetíveis de induzir nele um poderoso efeito” (Frayze-Pereira, 2005, p. 86), e dessa forma, Freud “situa a hermenêutica no campo que se forma entre seu olhar e a obra, rompendo com a ideologia da verdade estática, fixada anacronicamente” (Frayze-Pereira, 2005, p. 86).

Outra abertura existente na obra freudiana está presente na discussão sobre o inquietante. No texto, Freud (1919/2010c) coloca a experiência do inquietante em relação à repetição não intencional, que como visto no capítulo três, remete à experiência de um funcionamento mais primitivo do aparelho psíquico, à compulsão à repetição, e que nos remete à discussão do instinto de morte. Embora o autor não faça desdobramentos posteriores, esse ponto abre a possibilidade de se pensar uma dinâmica referente ao negativo e ao irrepresentável do instinto de morte na arte. A arte seria uma possibilidade de elaboração figurativa do irrepresentável, saindo do esquema conceitual ligado à figura da representação. É uma abertura possível, que colocaria toda uma nova discussão sobre a dinâmica do aparelho psíquico tal como foi feito na obra freudiana após 1920, mas que não aparece em suas discussões sobre arte.

Isso quer dizer que Freud nos mostra um caminho de fruição estética e interpretação da obra que vai na direção de uma relação espectador-obra que implique uma produção de sentido novo, que não está originalmente contido na obra, mas que também não é meramente a projeção do psiquismo do espectador sobre a obra. É muito mais um campo que se estabelece “entre seu olhar e a obra”, uma espécie lugar de fronteira. Essa forma de teorizar a experiência estética coloca o espectador numa posição mais ativa, em que a produção de sentido é mais do que a mera repetição daquilo que ocorreu quando a obra foi criada.

Ambos os casos, a conformidade psíquica via identificação e a análise da obra enquanto campo de produção de sentido, ilustram essa possibilidade de análise da arte que se mova de uma posição puramente intrapsíquica em direção à uma análise que valorize o intersubjetivo e o relacional dentro da obra de Freud.

Esse segundo momento existente na teoria freudiana, embora seja desenvolvido de forma incipiente se comparado ao primeiro momento, abre um grande leque de possibilidades para pensar a arte numa perspectiva psicanalítica que abarque a

intersubjetividade e o irrepresentável. Essa dinâmica parece ser cingida pela abordagem nominada Psicanálise implicada, que descrevemos no primeiro capítulo a partir do trabalho de Frayze-Pereira (2005). Esta abordagem não pensa a arte como fruto de uma verdade estática dada *a priori* pela grade conceitual da teoria ou pela vida do artista, mas constrói a significação da obra numa relação que se dá entre o campo de sentido da obra e o psiquismo daquele que frui dela. Nessa perspectiva, a experiência estética passa por uma análise que leva em conta o artista, o contexto de criação da obra (o tempo histórico, o contexto, o material utilizado, a técnica) e aquele que dela frui num determinado momento. Assim como ocorreu na análise da escultura do Moisés, onde a interpretação dizia respeito tanto ao contexto de criação da estátua, o conflito de Michelangelo com o Papa Júlio II, quanto aos conflitos existentes no espectador, o próprio Freud. Dessa forma, a psicanálise passa então não a ser aplicada, vindo de fora para explicar a obra, mas sim implicada na arte, derivada dela, de forma a possibilitar sempre novos questionamentos e uma infinidade de interpretações sem fim, pois dá lugar inclusive ao indizível.

Em suma, entendemos que há duas posições sobre o fenômeno artístico na obra de Freud. A primeira, que é a posição majoritária e melhor desenvolvida, se assenta sobre uma dinâmica intrapsíquica assentada sob um esquema conceitual do aparelho psíquico centrado na noção de descarga de energia sob o primado do princípio de prazer e tendo como modelo, o sonho. Nesses parâmetros, a arte vem a ser um produto do inconsciente da mesma ordem que o sintoma ou o ato falho, uma forma substitutiva de satisfação do desejo que em seu conteúdo nos revela a fantasia subjacente que possibilitou sua criação e que possibilita a satisfação do artista. Nessa mesma perspectiva, a fruição é uma repetição desse processo que se dá no artista, com vistas a possibilitar que este alcance sua própria satisfação

Uma outra posição, mais incipiente, é derivada de uma série de aspectos: problemática engendrada pela identificação; pelo papel exercido pela técnica artística nesse edifício teórico; pelas relações do inquietante com o funcionamento primitivo do aparelho psíquico e o instinto de morte; e a interpretação realizada da escultura de Michelangelo. Todos esses fatores abrem a possibilidade de se pensar uma teorização psicanalítica da arte que ultrapasse esse esquema intrapsíquico e representacional, de forma a valorizar aspectos de cunho o intersubjetivo e que possibilite um lugar para o irrepresentável no fenômeno artístico.

Essa segunda posição já vem sendo discutida e que neste trabalho apresentamos através do trabalho de Frayze-Pereira. Entretanto, acreditamos que nosso trabalho pode

contribuir para evidenciar o quanto estes posicionamentos são possíveis sob a ótica da metapsicologia freudiana, dimensão essa que muitas vezes é posta sob suspeita, quando não tem seu valor efetivamente negado, por parte da tradição psicanalítica contemporânea (Caropreso, 2010). Embora esse resgate da metapsicologia seja importante para demonstrar que o posicionamento de Freud não é unívoco, e dessa forma, ultrapassado ou errôneo, também entendemos que o diálogo com autores oriundos da teoria da arte e da filosofia da estética é necessário, inclusive para que seja possível para a psicanálise recolocar questões fundamentais e enriquecendo o edifício psicanalítico e a metapsicologia.

Finalmente, embora esse trabalho aponte a necessidade do resgate da metapsicologia como operador do pensamento psicanalítico no campo artístico, suas limitações enquanto trabalho de mestrado impõem uma leitura reduzida dos conceitos e textos abordados, sendo necessário a inclusão mais sistemática da teorização, abordando de forma mais abrangente estas produções. Também não foi possível um diálogo mais aprofundado com autores oriundos da arte que poderiam abrir ainda mais questionamentos e novas reflexões. Acreditamos que trabalhos futuros que tratem desse tema possam seguir este caminho e aumentar consideravelmente a relevância e a fecundidade da temática.

REFERÊNCIAS

- Autuori, S., & Rinaldi, D. (2014) A arte em Freud: um estudo que suporta contradições. *Boletim – Academia Paulista de Psicologia*, 34(87), 299-319
- Bertelli, F. E. (2012) Música, arte e sublimação. *Reverso*, 34(63), 59-66
- Campos, E. B. V. (2014) *Limites da representação na metapsicologia freudiana*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo
- Caropreso, F. S. (2010) *Freud e a natureza do psíquico*. São Paulo, SP: Annablume Editora
- Coli, J. (1995). *O que é arte* (15ª. Ed.). São Paulo, SP: Editora Brasiliense
- Costello, M (2004) Aesthetic Experience in Visual Art. *Free Associations*, 11, 353-399
- Frayze-Pereira, J. A. (2005) *Arte e Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Frayze-Pereira, J.A. (1995) *Olho D'água: Arte e loucura em exposição*. São Paulo, SP: Editora Escuta
- Fry, R. (2010) The Artist and Psycho-Analysis. *PsicoArt*, 1(1), 1-23.
Recuperado de <https://psicoart.unibo.it/article/view/2132/1512>
- Freud, S. (1991a). La interpretación de los sueños (primera parte). In S. Freud, *Obras Completas* (2ª. Ed., J. L. Etcheverry, trad., Vol. 4). Buenos Aires, ARG: Amorrortu (Trabalho original publicado em 1900)
- Freud, S. (1991b). El chiste y su relación con lo inconciente In S. Freud, *Obras Completas* (2ª. Ed., J. L. Etcheverry, trad., Vol. 8). Buenos Aires, ARG: Amorrortu (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (1992a). Tres ensayos de teoría sexual. In S. Freud, *Obras Completas* (2ª. Ed., J. L. Etcheverry, trad., Vol. 7, pp. 109-224). Buenos Aires, ARG: Amorrortu (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (1992b). Personajes psicopáticos en el escenario. In S. Freud, *Obras Completas* (2ª. Ed., J. L. Etcheverry, trad., Vol. 7, pp. 273-282). Buenos Aires, ARG: Amorrortu (Trabalho original publicado em 1942 [1905 ou 1906])
- Freud, S. (2010a). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 10, pp. 108-121) São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1911)

Freud, S. (2010b). Introdução ao narcisismo. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 12, pp. 13-50) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1914)

Freud, S. (2010c). O Inquietante. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 14, pp. 328-376) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919)

Freud, S. (2010d). Além do princípio do prazer. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 14, pp. 161-239) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1920)

Freud, S. (2010e). O Mal-estar na civilização. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 18, pp. 13-123) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1930)

Freud, S. (2010f). Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 18, pp. 124-354) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1933)

Freud, S. (2011a). O Eu e o Id. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 16, pp. 13-74) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1923)

Freud, S. (2011b). Resumo da Psicanálise. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 16, pp. 222-251) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1924)

Freud, S. (2012a). Totem e Tabu. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 11, pp. 13-244) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1913 [1912-1913])

Freud, S. (2012b). O Interesse da Psicanálise. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 11, pp. 328-363) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1913)

Freud, S. (2012c). Contribuição à história do movimento psicanalítico. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 11, pp. 245-327) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1914)

Freud, S. (2012d). O Moisés de Michelangelo. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 11, pp. 373-412) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1914)

Freud, S. (2013a). Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 9, pp. 113-219) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1910)

Freud, S. (2013b). Cinco lições de Psicanálise.. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 9, pp. 220-286) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1910)

Freud, S. (2014a). Conferências Introdutórias a Psicanálise (Terceira Parte: Teoria geral das neuroses). 23ª Conferência: Os caminhos da formação de sintomas . In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 13, pp. 475-500) São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1917[1916-1917])

Freud, S. (2014b). O Humor. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 17, pp. 322-330) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1927)

Freud, S. (2014c). Dostoiévski e o Parricídio. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 17, pp. 337-364) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1928)

Freud, S. (2015a). O Delírio e os sonhos na gradiva de W. Jensen. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 8, pp. 13-122) São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1907)

Freud, S. (2015b). O Escritor e a Fantasia. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 8, pp. 325-338) São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1908)

Freud, S. (2015c). Moral Sexual "Cultural" e Nervosidade Moderna. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 8, pp. 359-389) São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1908)

Fuller, P. (1983) "Moisés", mecanicismo e Miguel Ângelo. In: P. Fuller. *Arte e Psicanálise* (pp. 35-80). Lisboa, POR: Publicações Dom Quixote

Hanns, L. A. (1996). *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed.

Kris, E. (1968). *Psicanálise da arte*. São Paulo, SP: Brasiliense.

Kobori. (2013). Algumas considerações sobre o termo psicanálise aplicada e o método psicanalítico na análise da cultura. *Revista de Psicologia da UNESP*, 12(2), 73-81.

Kofman, S. (1996). *A infância da Arte*. Rio de Janeiro, RJ: Relume-Dumará.

- Laplanche, J. (1989). *Problemáticas III: A sublimação*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1998). *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo, SP : Martins Fontes.
- Loffredo, A. M. (2014). *Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana*. São Paulo, SP: Escuta: Fapesp.
- Metzger, C. (2008). *Derivações da sublimação em Freud*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia. São Paulo: USP.
- Mezan, R. (2014) A “Ilha dos Tesouros”: relendo a piada e sua relação com o inconsciente. In: R. Mezan. *O Tronco e os Ramos: estudos de história da psicanálise*. São Paulo, SP: Companhia das Letras
- Monzani, L. R. (1989). *Freud: O Movimento de um Pensamento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Monzani, L. R. (1991). Discurso filosófico e discurso psicanalítico: balanço e perspectivas. In: B. Prado Jr, .; L. R. Monzani, (Orgs.). *Filosofia da Psicanálise*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense.
- Ricoeur, P. (1977) *Da interpretação: ensaios sobre Freud*. Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora
- Ricoeur, P. (2010) Psicanálise e arte. In: P. Ricoeur. *Escritos e Conferências I: em torno da psicanálise* (pp. 169-196). São Paulo, SP: Edições Loyola
- Rivera, T. (2005) *Arte e Psicanálise* (2ª. Ed.). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.
- Roudinesco, E. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Segal, H. (1993). Freud e a arte. In H. Segal, *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora
- Souza, E. L. A. (2001). Uma estética negativa em Freud. In: E. L. A. Souza, E. Tesser, & A. Slavutzky (Orgs.). *A Invenção da vida: arte e psicanálise* (pp. 125-133). Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios Editora
- Souza, P.C. (2010) Nota. In S. Freud. (2010c). O Inquietante. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 14, pp. 328-376) São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Souza, P.C. (2015) Nota. In S. Freud. (2015b). O Escritor e a Fantasia. In S. Freud, *Obras Completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 8, pp. 325-338) São Paulo: Companhia das Letras.