

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA CLÍNICA

ARTE E PSICANÁLISE: DOS USOS FREUDIANOS DA ARTE À ARTE COMO
TERAPÊUTICA

TAÍS BLEICHER

BRASÍLIA

2007

ARTE E PSICANÁLISE: DOS USOS FREUDIANOS DA ARTE À ARTE COMO
TERAPÊUTICA

TAÍS BLEICHER

Dissertação apresentada à Universidade
de Brasília, como requisito para obtenção
do grau de Mestre em Psicologia Clínica
e Cultura.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. TEREZINHA DE CAMARGO VIANA

ARTE E PSICANÁLISE: DOS USOS FREUDIANOS DA ARTE À ARTE COMO
TERAPÊUTICA

TAÍS BLEICHER

Dissertação submetida à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura na Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura.

Aprovada em 25/06/2007

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Terezinha de Camargo Viana (Orientadora)
Instituto de Psicologia – Universidade de Brasília

Dra. Eliana Rigotto Lazzarani (Membro)
Clínica de Psicologia e Psicodrama - Brasília

Prof. Dr. Luiz Monnerat Celes (Membro)
Instituto de Psicologia – Universidade de Brasília

Profa. Dra. Gláucia Starling Diniz (Suplente)
Instituto de Psicologia – Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

A meus tios Fátima Porto e Cláudio Correia; meus pais Graça e Ervino Bleicher e minha avó Frida, sem os quais esse mestrado não seria possível.

A Rosevel Silva, pela presença apaixonante e amorosa e pelos sonhos construídos juntos.

A meu companheiro Fernando Rodrigues, pelo prazer das conversas acadêmicas e afetivas – sempre presente.

À Cristina Lins e Roberto, Marilene Freitas, Lúcia Teles e Manoel que me acolheram em Brasília como filha.

Aos amigos Marcelo Brito, Fausto Colaça, Luciano Gomes, Diovana França, Danyella Proença, Thiago Peixoto, Emílio Faray, Antônio Mariz e Irene Ponte, por terem tornado o meu cotidiano em Brasília menos árido.

Aos amigos de Fortaleza e aos parentes, pela força.

À CAPES, pelo incentivo na forma de bolsa de estudos.

À profa. Dra. Analuiza Nogueira, a quem devo meus primeiros passos no estudo da psicanálise.

À profa. Dra. Terezinha Viana, pelos incentivos acadêmicos e pelo acolhimento caloroso.

À banca examinadora, prof. Dr. Luiz Celes, profa. Dra. Gláucia Diniz e Dra. Eliana Lazzarani, pela leitura atenciosa e contribuições ao trabalho.

Ao grupo de orientação, pelas discussões tão frutíferas que tivemos.

“Quando Eu Estiver Cantando

Tem gente que recebe de Deus quando canta
 Tem gente que canta procurando Deus
 Eu sou assim com a minha voz desafinada
 Peço a Deus que me perdoe no camarim

Eu sou assim
 Canto pra me mostrar
 De besta
 Ah, de besta

Quando eu estiver cantando
 Não se aproxime
 Quando eu estiver cantando
 Fique em silêncio
 Quando eu estiver cantando
 Não cante comigo

Porque eu só canto só
 E o meu canto é a minha solidão
 É a minha salvação

Porque o meu canto redime o meu lado mau
 Porque o meu canto é pra quem me ama
 Me ama, me ama

Quando eu estiver cantando
 Não se aproxime
 Quando eu estiver cantando
 Fique em silêncio
 Quando eu estiver cantando
 Não cante comigo

Quando eu estiver cantando
 Fique em silêncio

Porque o meu canto é a minha solidão
 É a minha salvação
 Porque o meu canto é o que me mantém vivo
 E o que me mantém vivo”

(Cazuza e João Rebouças)

RESUMO

A relação da arte com a psicanálise é próxima desde os primórdios da última. A sociedade em que viveu o criador da psicanálise, Sigmund Freud, atribuía um forte valor à produção artística, assim como ele próprio. As produções artísticas foram entendidas como manifestações do Inconsciente, assim como os atos falhos e os sonhos. Portanto, a arte teve diversos usos entre os psicanalistas: como ilustração; como possibilidade de validação de descobertas clínicas; como elemento para a realização de psicobiografias; como forma de favorecer a associação livre, entre outros. A retomada desse percurso freudiano, de forma breve por diversos artigos relacionados à arte, e especificamente, nos artigos “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” e “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância” permite demonstrar esses usos e refletir sobre os mecanismos psíquicos da criação artística, pensados metapsicologicamente. O estudo do romance “López e eu”, de Carlos Cañeque, permite discutir sobre como podem ser pensadas a arte, a criatividade e o processo de criação artística, para refletir sobre a questão: é possível lançar mão do recurso artístico visando um tratamento psicanalítico? Entendemos que sim, respeitando o caráter de especificidade de cada sujeito no que diz respeito a se é possível ou não se beneficiar do uso da arte como técnica para um tratamento psicanalítico.

Palavras-chave: Arte. Psicanálise. Criação Artística. Tratamento.

ABSTRACT

The relationship of art with psychoanalysis has been close since the first years of the latter. The society where the creator of psychoanalysis, Sigmund Freud, lived attributed great value to artistic production, and so did he. Artistic productions were understood as manifestations of the Unconscious as well as faulty actions and dreams. Thus, art had several uses among psychoanalysts: as illustration; as an element for the realization of psycho biographies; as a form of benefiting the free association, among others. The retaking of this Freudian course, in a brief form, by several articles related to art, and specifically, in the articles “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” and “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” permits to demonstrate these uses and think about the psychic mechanisms of the artistic creation, considered metapsychologically. The study of the novel “López e eu”, by Carlos Cañeque, permits to discuss how art, creativity and the process of artistic creation can be thought in order to consider the question: is it possible to make use of the artistic resource aiming a psychoanalytic treatment? We think so since the character of each subject is respected in what concerns if it is possible or not to benefit from the use of art as a technique for a psychoanalytic treatment.

Key-words: Art. Psychoanalysis. Artistic Creation. Treatment.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1: PSICANÁLISE E ARTE: O INÍCIO.....	08
1.1. O contexto cultural do surgimento da psicanálise	08
1.2. Freud e seu percurso	13
1.3. Múltiplas formas de fala	15
1.4. O inconsciente	19
1.5. A cultura em Freud	22
1.6. Psicanálise: modelo de ciência?	25
1.7. A relação de Freud com a arte: a arte como fala	29
1.8. Delírios e sonhos na <i>Gradiva</i> de Jensen: o primeiro estudo de uma obra literária	38
1.9. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância	44
CAPÍTULO 2: CRIAÇÃO E DINÂMICA PSÍQUICA	49
2.1. López e eu	49
2.2. O conceito de “Pulsão” (<i>Trieb</i>)	54
2.2.1. “ <i>Trieb</i> ” e “ <i>Instinkt</i> ” em Freud	56
2.2.2. A primeira teoria das pulsões	60
2.2.3. Pulsões de vida, pulsões de morte	62
2.3. Um destino das pulsões: a sublimação	63
2.4. Desenvolvimento psíquico, criação e recriação	67
2.4.1. Reflexões a respeito das diversas concepções de arte	72
2.4.2. Obra artística e criatividade	76
2.5. A arte como sintoma	81
CAPÍTULO 3: POSSIBILIDADES E IMPOSSIBILIDADES DO USO DA ARTE COMO TERAPÊUTICA	88
3.1. Arte e elaboração	88
3.2. Reflexões sobre o caso Antonio López Daneri	90
3.3. A arte como terapêutica, a arte como técnica	94
3.4. Considerações finais	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102
ANEXO	111

INTRODUÇÃO

Antonio López Daneri foi uma criança que costumava ouvir de seu pai que há aqueles que nascem com carisma, prontos para triunfar, mas aquele não era o seu caso. Seu pai conseguiu, ele não conseguiria. Cresceu asmático numa aldeia dos Pirineus. Divertia-se maltratando animais. Uma vez, passando o verão em Menorca, deixou cair a bicicleta de seu irmão Luis e torcera-lhe o eixo. Seu irmão batera-lhe até sangrar-lhe o nariz. No dia seguinte, os dois próximos ao precipício, contemplavam o mar a bater nas rochas. Quando Luis se aproximou da beirinha, López chegou a dar alguns passos na intenção de empurrá-lo. Teria sido tão fácil. Mas algo o deteve e a recordação do dia que quase matou seu irmão ficara como um segredo íntimo da infância.

Aos dezesseis anos, tomara seu primeiro ácido lisérgico. Foi o mesmo irmão Luis que o socorrera na praça da Catalunha. Luis o encontrou com dificuldades de falar, com febre, entre medos terríveis e sensações maravilhosas. A experiência com as drogas não se encerrou aí. Realizou uma breve incursão pela heroína e fez da *cannabis* a sua companheira cotidiana. Fumava haxixe todo dia, e esse conjunto de substâncias lhe permitia se afastar do mal-estar que o cotidiano lhe imprimia. Os banhos quentes, o cheiro da *cannabis*, o jazz, a imagem de Marylin que lhe sorria da parede lhe permitiam o acesso a um mundo introspectivo, sensorial.

López gostava de se cercar de pessoas sem destino. Quando alguém lhe parecia algo talentosa, então era necessário se afastar. Não era possível suportar o talento que não depositado nele próprio. Aliás, ser anônimo era uma cruz indescritível para López. O mundo precisava reconhecer seu talento.

Com as prostitutas e psiquiatras, forjava-se uma pessoa ilustre, cheia de glórias. Mas era difícil sustentar suas próprias mentiras. Por vezes caía em contradição ou os

enredos fantásticos que narrava sobre si eram logo descobertos como oriundos de algum grande romance literário. As primeiras lhe permitiam ser esse homem de glória por muito pouco dinheiro.

Dava aulas de literatura na Universidade de Barcelona. Inicialmente suas aulas pareciam se assemelhar a outra análise, falava cada vez mais de sua vida pessoal e menos do programa. Depois, já nem disso era capaz. Transformou-se em alguém que repetia mecanicamente o conteúdo que devia ser lecionado. Mas as aulas na universidade lhe permitiam fantasiar com suas alunas. Estas ouviriam encantadas os seus projetos e o encantamento permitiria a López tocá-las, ser admirável; até que o espalhar da substância branca lhe devolvesse ao seu indizível anonimato.

Mas foi o fato de ser professor de literatura que lhe permitiu conhecer Teresa Gálvez. Teresa Gálvez: eixo, sorriso, Pequim. Jovem de vinte e poucos anos, amante, tal qual López, da obra de Jorge Luis Borges e, também, fumante habitual de maconha.

Nesse período, López se encontrava casado com Silvia, mulher que ele julgava ver a vida de uma maneira superficial. Eram capazes de passar meses sem se tocarem, e quando isso acontecia, López criava uma penumbra que lhe possibilitava imaginar estar com outra mulher. Silvia aceitava a situação, o que o fazia suspeitar que também ela imaginava deitar-se com outro homem. Assim, negavam a realidade que viviam. Havia uma certa preguiça de pedir a separação, de precisar conversar sobre a relação. Além disso, Silvia lhe possibilitava uma certa ordem em sua vida.

Já Teresa, encantadora desde o primeiro encontro, levou López a reencontrar o amor. Após Teresa, sua vida poderia se resumir a fornicar, fumar *cannabis* e conversar com ela sobre o livro que desejava escrever. Sim, López queria escrever um romance. Esta foi a via pensada para encontrar a fama. Ele, que era professor de literatura, desejava ser reconhecido por seus colegas, receber um grande prêmio literário, ser um

marco na história da literatura, ter gerações e gerações de crianças penteadas à água de lavanda aprendendo seu nome de cor e, ainda, doutorandos que se dedicassem a compilar dados sobre sua vida para relacioná-la com a produção de sua grande obra. Mas esse sonho López não confessava a Silvia. Só o fez para aquela que lhe proporcionou uma magia imperecível na pele, que o fez sentir poeta, o poeta de uma plenitude sem mácula.

Por um momento Teresa o retirou de seus pensamentos lógicos, de suas obsessões. Nesse momento, o que havia era sensações. López relembra as imagens, as sensações epidérmicas e até acreditou que era feliz.

Mas o instante passou. Novamente entregue aos seus pensamentos, formulou o seguinte enredo para seu romance. O escritor criaria outro escritor, cada um dos dois criando simultaneamente sobre o outro. O personagem principal, Gustavo Horacio Gilabert, seria um velho editor que escreveria sobre um tipo parecido com ele e teria a sua diretora Beatriz Lobato ao seu lado para lhe dar sugestões acerca de seu projeto. Mas López não conseguia escrever. Paralisava-se, sequer começava. Foi então que seu psiquiatra sugeriu que tudo aquilo que era dito ao divã fosse o material que ele utilizasse para fazer seu romance. Suas fobias, sua relação com a esposa, o adultério, a experiência com as drogas, o próprio romance que era incapaz de começar... Tudo isso poderia ser o material que ele precisava para iniciar o seu romance. Com uma certa resistência, começou a fazer uma espécie de diário. Suas anotações cotidianas, suas vivências e sentimentos, tudo caoticamente armazenado no seu computador deveria depois ser submetido a uma forma de narrativa e transformado em um romance, que poderia tanto afirmá-lo como o gênio que acreditava ser, como o fracassado que acreditava ser.

Um belo dia, López se dirige à entrega de um prêmio de literatura. Todos os anos, invejava o vencedor. Desta vez, o romance anunciado foi o “Proyecto de monólogo para la soledad de G.H. Gilabert”, supostamente de sua autoria. Mas ele não indicara nenhum romance seu para o prêmio. Seu peito começou a doer e se sentia como em um sonho mau. As pessoas o cumprimentavam e ele pôde dizer poucas palavras antes de sua morte.

Gilabert era um editor de setenta e dois anos. Casado, possuía uma amante fixa há dez anos. Sonhava em ser escritor. Escrevera ao longo da vida alguns contos que nunca trouxe a público, até que se perderam. Mas não queria acabar sua vida em um escritório. Imaginou então um romance em que um personagem teria o mesmo nome que ele, “Gilabert”, que, sendo ele sem ser ele, ansiava escrever o seu primeiro romance. O personagem criado pelo ficcional Gilabert se chamaria Antonio López Daneri e, tal qual o real Gilabert, teria um pequeno diário em que anotaria aquilo que se transformaria no seu romance. Retiraria da realidade os elementos que não conseguia imaginar. Seu humor variaria entre altos e baixos. Quando foi defender a sua tese, López passou os seis meses anteriores tomando anfetaminas para não dormir, e quando já não era possível continuar em pé, sonhava invariavelmente que estava nu diante de sua banca examinadora, em uma sala gelada e inóspita. Assim como o seu personagem López, o ficcional Gilabert não suportava o sentimento de inferioridade que possuía.

O real Gilabert pediu a ajuda de sua diretora Beatriz para trocaram idéias sobre o romance que escreveria. O real Gilabert havia conhecido muitos “López” em sua vida, pessoas que ansiavam a glória por meio de um grande livro, e que, entretanto, não conseguiam escrevê-lo. Também ele se perdia em uma confusão de papéis, que se

assemelhavam aos seus pensamentos dispersos, sobre inúmeros desenlaces que o seu romance poderia ter.

Para o romance do real Gilabert, foi feita uma capa com uma imagem que desse uma sensação de espelho. Uma foto dele foi duplicada de forma que, de perfil, os dois Gilaberts se vissem.

Carlos Cañeque tem cinquenta anos. Defendeu mestrado, doutorado e, atualmente, dá aulas na Universidade de Barcelona. Já escreveu vários livros, inclusive um sobre Jorge Luis Borges. Escreveu um romance intitulado “López e eu”, no qual imaginou dois personagens principais: Antonio López Daneri, professor da Universidade de Barcelona, que deseja escrever um grande romance que lhe fará ganhar um prêmio de literatura e lhe tirará do anonimato; e Gilabert, um velho editor que deseja escrever um romance sobre um editor que, embora com o seu nome, terá muito pouco a ver com ele. Além disso, o texto de Cañeque é permeado por notas de rodapé de editores, comentadores e críticos fictícios e reais. A capa de seu livro é uma imagem de Juan Sánchez na qual um pintor pinta um pintor que o pinta (ver anexo). A dedicatória se faz à Maite, “eixo, sorriso, Pequim”. Foi com essa experiência metaliterária, com o jogo que fez com seus leitores dos romances dentro dos romances, que Carlos Cañeque conseguiu aquilo que tanto almejava o seu personagem López: um grande prêmio de literatura. Com este livro, Cañeque ganhou o Prêmio Nadal de 1997.

Acima, temos três “personagens”. O último deles, Carlos Cañeque, o único “real” de fato, escritor do romance “López e eu” (1998). As três histórias, pelo pouco que se pode ver, apresentam muito em comum. Todos os três se apresentam envolvidos com a criação literária. López e Gilabert possuem o sonho de escrever um romance, mas

não o conseguiram. Cañeque já escreveu vários. Os dois primeiros são casados e possuem uma amante, além de possuírem uma grande dificuldade em suportar um sentimento de inferioridade. A capa do romance de Gilabert em muito se parece com o de Cañeque: imagens em espelho. López, tal qual Cañeque, é professor na Universidade de Barcelona. O que está em questão o tempo todo no livro são as várias formas de se relacionar com a escrita. Antonio, paralisado, com muita dificuldade escreve o seu diário – e teme não conseguir transformá-lo em um romance. Gilabert é menos angustiado, mas também se perde em sua própria confusão. Cañeque, quanto a esse não sabemos como se dá o seu processo de escrita, mas sabemos que consegue, ao menos, publicar os seus romances – e foi reconhecido por um deles.

Por que essas histórias iniciam um trabalho acadêmico? Porque, de forma proposital, o “personagem” Carlos foi descrito ao lado dos personagens por ele inventados?

Para respondermos a essas e outras perguntas, é necessário esclarecer alguns pontos. Este trabalho tem a psicanálise como referencial teórico e metodológico e tem como objeto de estudos a relação entre arte e psicanálise.

No primeiro capítulo, buscamos explicar em que contexto surgiu a psicanálise, para, a partir daí justificarmos o recurso à literatura. Esse saber que se constituiu, tem como conceito fundamental o “Inconsciente”. Ele nos permitirá compreender como um texto literário pode se tornar objeto de estudo acadêmico: a obra literária como a fala do Inconsciente de um autor. Por isso, é necessário um estudo a respeito deste conceito. O texto freudiano “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” será estudado por se tratar da primeira tentativa freudiana de estudo de uma obra literária, mesmo que, nesse caso, não se trate de tentar compreender algo do psiquismo do artista através de sua obra, e sim, por esboçar os primeiros entendimentos de Freud a respeito da criação artística. O caso

de Leonardo da Vinci será utilizado com o fim de ilustrar como a psicanálise se utiliza da análise de criações artísticas, somadas ao estudo biográfico do criador, para compreender como a dinâmica psíquica inconsciente se relaciona à produção artística.

As reflexões freudianas a respeito do caso de Leonardo da Vinci somar-se-ão às nossas próprias reflexões sobre o romance “Lopes e Eu”, de Carlos Cañeque. O conceito de “Pulsão” (Trieb) será necessário para continuar as indagações acerca da criação artística e os mecanismos psíquicos nela envolvidos. Finalmente, apresentamos o resultado da nossa pesquisa bibliográfica e das reflexões causadas pelo romance “López e eu”, da possibilidade do entendimento da arte como um sintoma.

Uma vez entendida a arte como sintoma, é possível perguntarmos: a arte serve à repetição e à elaboração? Se serve à elaboração, é possível pensá-la como técnica a serviço da psicanálise? Embora o próprio Freud não tenha se aprofundado nesse debate, a teorização psicanalítica permite que vislumbremos alguns caminhos nessa direção.

1. PSICANÁLISE E ARTE: O INÍCIO

1.1. O contexto cultural do surgimento da psicanálise¹

A “psicanálise” de Sigmund Freud - técnicas de tratamento, teoria e metodologia próprias destinadas à cura de desordens psíquicas (ao que nos deteremos em momento oportuno) - teve origem no turbulento século XIX, mais precisamente em Viena, cidade onde esse médico atuava. O momento histórico pelo qual passava a Áustria influenciou deveras o tipo de arte que surgiu nesse contexto, e podemos imaginar que também influenciou a relação que Freud tinha com a arte, na sua vida pessoal. Faremos uma breve incursão nesse terreno para justificar o tipo de arte que a Viena do século XIX produziu e a relação que os vienenses (inclusive Freud) desenvolveram com ela, com as possíveis reverberações na nascente psicanálise.

Para isso, é preciso lembrar que a Europa do século XIX ainda se encontrava sob as conseqüências da Revolução Francesa, ocorrida no século anterior. Não só a Europa. A Revolução Francesa, que é considerada o marco inaugural da Idade Contemporânea, influenciou também movimentos pela independência na América Latina. Ela se deu na medida em que havia uma monarquia absoluta que era um verdadeiro obstáculo para a expansão burguesa, além de cobrar pesados impostos de camponeses e pequenos proprietários. Foi uma revolução que envolveu todos os setores da sociedade francesa e resultou no fim do absolutismo na França e na ascensão da burguesia ao poder político.

No início do século XIX, o Império Austríaco era formado pelos povos tchecoslovacos, iugoslavos, sérvios, húngaros, romenos e venezianos, dominados pela Áustria. Foi natural, portanto, que também esses povos, influenciados pelas idéias

¹ Os dados historiográficos dessa seção tiveram como fonte as obras: “História Geral”, de Cláudio Vicentino e “História Geral”, de Antônio Pedro Tota e Pedro Ivo de Assis Bastos.

liberais do século anterior, buscassem a sua independência. De 1815 a 1848, Viena, a capital austríaca, foi governada por Metternich, cuja orientação política principal era a tentativa de aniquilar a influência da revolução francesa, para preservar os privilégios da classe aristocrática. A Áustria iniciou o século XIX ainda feudal, e essa situação só se transformou em 1848, com a unificação econômica e a abolição das taxas feudais. A entrada na era capitalista foi lenta e dificultada por fatores como a fraqueza da moeda austríaca, a estreiteza dos mercados locais e a dificuldade de circulação interna de mercadorias.

Nos anos trinta, a industrialização atinge a maior parte do setor têxtil (lã, linho, seda, algodão) e do setor de papéis, couro e outras indústrias de transformação, mas se implanta desigualmente nas várias regiões: mais intensamente na Boêmia e na Baixa-Áustria, de forma mais incipiente na Hungria, muito pouco na Galícia e na Croácia (Mezan, 1985, p. 40).

Assim como ocorreu na França, a nascente burguesia do império austríaco passou a se interessar pelas reformas inspiradas no liberalismo. Às idéias liberais que se deflagravam em Viena, somaram-se uma série de protestos e levantes dos povos dominados pela Áustria para se libertar de seu jugo. No ano de 1848 ocorriam mudanças radicais em toda Europa – Alemanha, Itália, Áustria, etc. Em cada um desses lugares, os movimentos tiveram características próprias. No império austríaco, a revolução teve também o caráter de movimento de libertação nacional.

Conforme dissemos anteriormente, Metternich procurava aniquilar as idéias liberais que vinham da França, especialmente por meio da censura e da polícia.

O movimento cultural, nestas condições, tendeu a se desviar da política e a se concentrar nas atividades menos comprometedoras da música e do teatro, este voltado sobretudo para a afirmação da legitimidade da dinastia, através dos dramas históricos então em voga. (...) É o tempo do

Biedermeier, da reação política e do medo, que favorece o retorno à intimidade, à roda de amigos, às diversões que não comprometem, como a bebida e a dança (*id.*, p 26).

Entretanto, tal censura não foi capaz de barrar os ares revolucionários, a ponto de em Viena, o próprio Metternich ter que fugir da cidade e o rei Ferdinando II fazer concessões de caráter liberal. Havia uma reivindicação comum por uma Constituição Liberal, e, embora sua redação tenha realmente sido elaborada e o texto promulgado, ela jamais entrou em vigor. Em 1849, foram esmagadas as insurreições vienenses, italiana, tcheca e húngara.

Na Áustria, a revolução é mais grave do que em todos os outros lugares, pois, apesar das pretensas concessões do imperador feitas num momento de pânico, o absolutismo permanece total, e a repressão exercida pelo exército será terrível (Bertin, 1990, p. 20)

O regime conservador implantado em 1849 manteve algumas mudanças conseguidas com a revolução, como a abolição das taxas feudais e a união econômica do espaço da monarquia. Com esses e outros fatores, a Áustria conheceu uma enorme expansão econômica, a partir da década de 50. No entanto, “A burguesia, satisfeita com as reformas econômicas, abandona suas pretensões liberais, pois o autoritarismo vigente, se por um lado limitava a expressão da discordância política, continha por outro as nascentes reivindicações operárias nos limites mais estreitos” (Mezan, *op.cit.*, p. 42).

Definitivamente, o século XIX, encarnou uma tensão muito grande na história do império austríaco: revoluções, guerras, repressão. Com a coroação de Francisco José como imperador em dezembro de 1848, este clima continuou. “Na repressão brutal que ordena, utiliza a fundo os antagonismos nacionais. Após uma guerra longa e difícil

contra a Hungria, manda fuzilar, enforcar e aprisionar todos os magiares que participaram de perto ou de longe da revolta” (Bertin, *op. cit.*, p.22).

Mas se tratou, também, de um século de grandes avanços. Em 1859, “saía a primeira edição de A origem das espécies, de Charles Darwin, causando enorme repercussão e se tornando o tema central das discussões nos meios científicos e intelectuais da Europa” (Jorge & Ferreira, 2002, p.9). A década de 60 foi marcada pela revolução industrial, e em 1867, com o nascimento do império austro-húngaro, a metade austríaca da monarquia recebeu uma constituição liberal garantindo as liberdades fundamentais aos indivíduos e eliminando as restrições civis que existiam aos judeus austríacos. Em 1870, os sindicatos foram legalizados e as manifestações operárias se tornaram freqüentes. A década seguinte conheceu uma modesta legislação social que estabeleceu uma jornada de trabalho regulamentada, inclusive no que dizia respeito ao trabalho de mulheres e crianças; versou também sobre um sistema de seguros e assistência social aos trabalhadores.

Os avanços a que nos referimos acima não se deram de forma linear e, de forma alguma, podemos dizer que havia uma consistência de discursos, especialmente na Viena do século XIX. A burguesia que lutou por uma “constituição liberal” em 1848 foi a mesma que voltou atrás quando viu seus operários lutando por direitos trabalhistas. Essa burguesia, ressentida, não buscava uma novidade na condição burguesa, mas muito ao contrário, negava sua origem social e desejava possuir ares aristocráticos.

Um público que confia ao teatro a função de *arbiter elegantiarum* é um público que se sente inseguro de suas maneiras, preocupado com a questão de saber se sua entrada na sala está de acordo com a etiqueta e se sua pronúncia não trai uma origem que deveria ser calada. É, em suma, um público burguês envergonhado de si, que põe além de si, na aristocracia, a norma do bom gosto (Mezan, *op.cit.*, p. 36-7).

Foi no teatro que esse cenário se tornou mais evidente. No teatro e nas óperas conhecemos um outro lado da cidade de Viena, que tentava se afastar dessas questões políticas: a Viena dos cafés, dos teatros líricos, dos suntuosos museus, dos espetáculos, da valsa. É uma “Viena efervescente, palco das frivolidades mundanas e do anti-semitismo velado” (Jorge & Ferreira, *op. cit.*, p. 10), que passava completamente à margem das mudanças sociais acima referidas. O escritor Stefan Zweig, ao falar da sua juventude na cidade de Viena, no final do século XIX e início do século XX, torna claro aos seus leitores o lugar que a arte desempenhou não só na sua vida e na de seus colegas, como em toda a cidade: Interessava a todo cidadão vienense a vida pessoal dos atores e atrizes do Burgtheater; encontrá-los em qualquer lugar era um grande acontecimento, assim como o simples fato de ter contato com pessoas que os conheciam de perto. O repertório do teatro era sempre a primeira parte do jornal para a qual os olhos dos vienenses se voltavam. Tamanho gosto formou um público com um rigoroso critério estético, sempre disposto a passar horas discutindo sobre música e literatura.

Mas êsse conhecimento do ritmo correto e da animação existia também nas classes mais baixas da população, pois mesmo o pequeno burguês na taverna exigia da orquestra tão boa música como do taverneiro bom vinho; no Prater, por sua vez, o povo sabia exatamente que banda militar tocava melhor, a dos Deutschmeister ou a da Infantaria Húngara; quem vivia em Viena recebia, por assim dizer, da atmosfera o senso para o ritmo (...) (Zweig, 1953, p. 27).

Da mesma forma,

(...) é preciso saber que o café em Viena é uma instituição especial, que não pode comparar-se com nenhuma outra do mundo. É verdadeiramente um clube democrático acessível a cada um pela módica importância de uma xícara de café, onde todo freguês por essa pequena quantia pode

horas a fio ficar sentado, discutir, escrever, jogar cartas, receber sua correspondência e sobretudo ler um número ilimitado de jornais e revistas (*id.*, p. 45).

Viena era estratificada até na sua organização urbana. Assim, a alta nobreza, a “boa” sociedade, a pequena burguesia e o proletariado moravam, cada qual, em lugares bem específicos na cidade. Entretanto, os vienenses, independente da classe social, desenvolviam um interesse pelas várias formas de arte, pelo vinho, pelas festas e pela dança. Conforme dissemos anteriormente, devido ao momento histórico de forte repressão, o movimento cultural se afastava da política, a ponto de Zweig se referir ao final do século XIX como “época sem política”. Neste cenário, surgiu a valsa, dança burguesa. Embora alienante no sentido político, a valsa causou uma revolução de outra ordem, e é possível ter vindo daí o seu encanto: é uma dança em que a proximidade dos corpos dos dançarinos, os passos ritmados e a ausência de coreografia determinada *a priori* permitem um cenário de fantasias e devaneios românticos. Contemporaneamente ao nascimento da valsa, o corpo se apresentava à sociedade de uma outra maneira: era o corpo adoecido das histéricas, nos hospitais psiquiátricos, tratados por médicos como Charcot e Freud.

1.2. Freud e seu percurso

A família de Sigmund Freud se mudou para Viena em 1860. Freud viveu, portanto, quase toda sua vida nesta cidade que valorizava o teatro, a literatura, as artes, de uma maneira geral. Mas é difícil precisar até que ponto foi essa cidade que ele detestava - mas, que ao mesmo tempo, não consentia em deixar (Mannoni, 1994, p. 24) - que o fez ter interesses tão vastos. Ora, Freud, oriundo de uma família de judeus, ainda criança lia a bíblia judaica em hebreu. “Com 17 anos, ao ingressar na Universidade de

Viena para cursar medicina, falava corretamente francês e inglês, dominava o latim, o grego e o hebreu, e tinha algum conhecimento de espanhol e de italiano”(Jorge & Ferreira, 2002, p. 14).

Como os vienenses, interessava-se por várias formas de expressão artística: “(...) as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito (...) Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito (Freud, 1914b, p.217)”. Além disso, “Colecionador de antiguidades, era um homem de grande erudição e gosto austero, que apreciava enormemente obras clássicas e nunca se aproximou das vanguardas artísticas e literárias da Viena de sua época” (Rivera, 2005, p. 9).

O jovem Freud, que dizia ter mais curiosidade pelas questões humanas que para as coisas da natureza, que desejava estudar direito e se engajar em alguma atividade pública, acabou escolhendo cursar medicina na universidade. Naquela época, como já dissemos, o livro “A origem das espécies” já havia sido lançado e suas idéias causavam enorme interesse em Freud quanto às questões da natureza. Veremos que esse médico que se formou parece não ter abandonado o homem que tinha interesse por arte, que conhecia várias línguas, que refletia sobre a humanidade.

Durante o curso de medicina, Freud se dedicou à biologia e atuou intensamente como pesquisador. Foi por necessidade financeira que iniciou o trabalho, efetivamente, como médico: no setor de clínica geral do Hospital Geral de Viena e, posteriormente, na psiquiatria. No período em que esteve no Hospital Geral de Viena, começou a pesquisar as propriedades da cocaína. Em 1885, recebeu uma bolsa para estudar no hospital Salpêtrière, em Paris. Nesse período, recebeu forte influência do neurologista Jean-Martin Charcot, que lá atuava.

A Salpêtrière era um asilo de alienados e um hospital que recebia idosas e pacientes com doenças consideradas incuráveis. Charcot lá iniciou sua carreira de médico no início da década de 1860, num período em que trabalhar na Salpêtrière não tinha prestígio algum. Foi graças a esse médico que esse panorama mudou, de forma que ao longo dos anos, tal lugar foi recebendo cada vez mais estudantes e pesquisadores que procuravam o conhecimento que não conseguiam nas universidades.

Quando Freud chegou à Salpêtrière, Charcot utilizava a hipnose para tratar seus pacientes (Cazeto, 2001, p. 294). Sob o estado hipnótico, os pacientes rememoravam cenas traumáticas e era agindo sobre elas que Charcot procurava curá-los. Vejamos continuidades e rupturas no modelo hipnótico de Charcot e a psicanálise de Freud.

1.3. Múltiplas formas de fala

Vimos que foi como cientista e médico que Freud iniciou sua carreira. Nesse sentido, ao lidar com pacientes com desordens psíquicas, partiu de um modelo em que a fala do doente servia apenas para enumerar sintomas que o enquadraria em um diagnóstico, do qual resultaria um tratamento pré-estabelecido.

Sob a máscara de um diálogo, é um monólogo que se instaura. Onde se evidencia a função silenciadora do discurso médico, que ao se valer apenas dos elementos de seu próprio discurso abole tudo o que nele não possa se inscrever. (Jorge, 1997, p. 45)

A hipnose, tal qual utilizada por Charcot e da forma com que Freud começou a utilizá-la, seguia esse modelo. Hipnotizar era tão somente um método pelo qual os pacientes poderiam falar mais facilmente sobre cenas traumáticas que deveriam ser o que havia suscitado o adoecimento. “Lembrando” a cena (mesmo que em um outro

estado de “consciência”), os pacientes hipnotizados costumavam agir como se ela estivesse acontecendo de fato. O afeto que acompanhava a lembrança se manifestava novamente, ou, em outras palavras, era “ab-reagido”. Quando saía do estado hipnótico, o paciente costumava apresentar uma melhora do seu quadro.

Freud utilizou esse método no tratamento da histeria. Ele acreditava que cada sintoma histérico se relacionava a um fato que o havia causado, e o médico devia trazer à luz um a um esses fatos, para que assim também, cada sintoma correspondente cessasse. Entretanto, tais fatos geralmente se relacionavam a um anterior a todos os outros. Não chegando a esse primeiro, não seria possível curar a histeria. Além disso, o “lembrar” deveria, necessariamente, vir acompanhado do afeto (o que Freud chamou de “ab-reação”) (Freud, 1895, p. 42), para que se desse a cura.

No entanto, o tratamento pela hipnose apresentava alguns inconvenientes: era necessário que o paciente confiasse no médico para se deixar ser hipnotizado; nem todos os pacientes eram hipnotizáveis; e, finalmente, era comum que os sintomas que desapareciam graças à hipnose voltassem após algum tempo.

Um fato marcante aconteceu na história da psicanálise enquanto Freud ainda se utilizava da hipnose. Foi quando atendia sua paciente Emmy von N. e ela, segundo ele conta, “Disse-me então, num claro tom de queixa, que eu não devia continuar a perguntar-lhe de onde provinha isso ou aquilo, mas que a deixasse contar-me o que tinha a dizer. Concordei com isso e ela prosseguiu (...) (*id.*, p.95)”.

Nesse momento houve uma mudança na atuação de Freud e, é possível dizer, podemos enxergar aí o nascimento da psicanálise. Freud abandonou o modelo médico segundo o qual o paciente é um mero informante, reconheceu nele algum saber e se pôs a escutá-lo. Nasceu também um novo método, que viria a ser chamado de “associação livre”. Segundo Laplanche (2001), a associação livre seria um “Método que consiste em

expressar indiscriminadamente todos os pensamentos que ocorrem ao espírito, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem de um sonho, qualquer representação), quer de forma espontânea” (p. 38).

Freud passou a ouvir seus pacientes. Primeiro, suas palavras. Começou a perceber de que forma, especialmente no caso da histeria, as palavras que eles utilizavam se relacionavam diretamente aos sintomas somáticos que manifestavam. Era como se aquilo que não fosse falado pela palavra, fosse-o pelo corpo, na forma de “conversão histérica”. O que se buscava, portanto, era que o paciente conseguisse chegar às conexões que originaram seu sintoma, e assim, retomar o uso das palavras e se curar. Portanto, temos aí dois tipos de fala: o encadeamento de palavras e o irrompimento de sintomas corporais.

Esse novo profissional começava a se distanciar da medicina, pois, ouvindo seus pacientes, não lhes receitava remédios. A cura que buscava adviria também pela fala de quem tratava o paciente. Nas palavras de Freud:

(...) as palavras são efetivamente a ferramenta essencial do tratamento psíquico. O leigo considerará, talvez, dificilmente concebível que os distúrbios mórbidos do corpo ou da alma possam ser dissipados pela ‘simples’ fala do médico, pensará que lhes estão pedindo para crer na *magia*. No que ele não estará inteiramente errado; as palavras dos nossos discursos cotidianos não passam de *magia* descolorida (como citado em Kon, 1995, p. 76).

Para Freud,

(...) a expressão ‘fala’ deve ser entendida não apenas como significando a expressão do pensamento por palavras, mas incluindo a linguagem dos gestos e todos os outros métodos, por exemplo a escrita, através dos quais a atividade mental pode ser expressa. Assim sendo, pode-se

salientar que as interpretações feitas por psicanalistas são, antes de tudo, traduções de um método estranho de expressão para outro que nos é familiar (Freud, 1913b, p. 179).

Podemos dizer que a fala é, portanto, uma forma de expressão, no sentido de denúncia, porque fala algo que nem o paciente sabe ao certo do que se trata – o que Freud chamaria de “Inconsciente”. É uma denúncia porque traz à tona algo que não é possível esconder, seja por meio de palavras, seja por meio de sintomas que irrompem no corpo. Aquele que se dedica a tratar, através da psicanálise, tenta perceber as sutilezas e conexões de palavras e sintomas que se busca curar.

O que foi percebido no que concerne à histeria logo apareceu, com lógicas semelhantes, para outros distúrbios. No caso da neurose obsessiva, eram os comportamentos compulsivamente repetidos, além das palavras, que carregavam um caráter oculto:

todos esses atos obsessivos, mesmo os mais insignificantes e triviais, têm um sentido e são reflexos, traduzidos em termos indiferenciados, dos conflitos da vida dos pacientes, da luta entre tentações e restrições morais – reflexos do próprio desejo proscrito e da punição e expiação em que esse desejo ocorre” (*id.*, p. 176).

Mesmo no caso das esquizofrenias, em que as falas parecem não apresentar lógica alguma, é possível apreender como os delírios se relacionam às questões psíquicas dos pacientes. Pacientes não neuróticos tais quais os autistas, que amiúde são tidos como incapazes de se comunicar, por vezes demonstram que suas falas não são tão descontextualizadas como são tomadas. Cavalcanti e Rocha (2001, p. 59) trouxeram o caso de uma paciente autista “que aparentemente incapaz de se comunicar, quando foi avisada a respeito das férias de sua analista cantou: 'ai que saudade de tu meu desejo...’”.

Até agora, estamos no âmbito da patologia. Inicialmente, Freud imaginou que as histéricas possuíssem uma “dupla consciência”. Porém, há várias ocorrências cotidianas que não podem ser explicadas pela hipótese de que, numa pessoa “normal”, haja apenas “uma consciência”. Como explicar que uma pessoa pense em uma palavra e pronuncie outra? Ou que esta já seja uma velha conhecida, mas no momento que precise recorrer a ela, esqueça-a? Como explicar os sonhos, que às “mentes sãs” parecem ter o formato de delírios?

Também os sonhos, lapsos, esquecimentos, etc., seriam falas, tanto para pessoas “doentes” como para pessoas “saudáveis”. “A interpretação dos sonhos” (1900) e “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana” (1901) são marcos cruciais no rompimento da barreira entre o “patológico” e a “normalidade”. É traçando uma continuidade entre fenômenos psíquicos de pessoas “doentes” e pessoas “normais”, que Freud instaura o “Inconsciente” como sistema psíquico.

1.4. O inconsciente

Como dissemos anteriormente, em suas primeiras teorizações sobre a histeria, Freud imaginou que as histéricas tivessem uma tendência a dissociar a consciência, passando a possuir duas consciências (Freud, 1893). Entretanto, quando começou a admitir que também as pessoas “normais” manifestam conteúdos que não podem ser atribuídos à consciência, começou a delimitar o que seria um conceito fundamental da psicanálise: o “Inconsciente”. Na verdade, o Inconsciente surgiu da necessidade de justificar essas lacunas da consciência. Entretanto, o inconsciente de que trata Freud não é o adjetivo que se refere à ausência de consciência (embora ele também tenha usado a palavra com esse caráter); e sim o substantivo que foi, posteriormente, formulado como

um sistema psíquico com características próprias, em sua primeira teoria do aparelho psíquico.

Segundo essa teoria, o aparelho psíquico seria topograficamente dividido em sistemas: o “Inconsciente” (Ics.), o “Pré-consciente” (Pcs.) e o “Consciente” (Cs.). Essa divisão não teria uma equivalência anatômica; e esses sistemas se relacionariam da seguinte maneira:

Passando agora para um relato das descobertas positivas da psicanálise, podemos dizer que, em geral, um ato psíquico passa por duas fases quanto a seu estado, entre as quais se interpõe uma espécie de teste (censura). Na primeira fase, o ato psíquico é inconsciente e pertence ao sistema *Ics*; se, no teste, for rejeitado pela censura, não terá permissão para passar à segunda fase; diz-se então que foi ‘reprimido’, devendo permanecer inconsciente. Se, porém, passar por esse teste, entrará na segunda fase e, subseqüentemente, pertencerá ao segundo sistema, que chamaremos de sistema *Cs*. Mas o fato de pertencer a esse sistema ainda não determina de modo inequívoco sua relação com a consciência. Ainda não é consciente, embora, certamente, seja capaz de *se tornar consciente* (para usar a expressão de Breuer) — isto é, pode agora, sob certas condições, tornar-se um objeto da consciência sem qualquer resistência especial (Freud, 1915b, p. 178).

Nessa explicação, o que se evidencia é se o conteúdo psíquico é acessível ou não à consciência: se não pode ser acessível, seria inconsciente; se pode, mas não está (ou seja, é um conteúdo latente), seria pré-consciente; se está na consciência naquele momento, é consciente. Entretanto, o sistema do inconsciente tem características próprias. Foi em “A interpretação dos sonhos” (*op.cit.*) que esse funcionamento foi sistematizado, uma vez que foi o estudo dos sonhos que permitiu formular essas elaborações. Os sonhos funcionariam segundo um “processo primário” que seria o modo de funcionamento do Inconsciente, e que também apareceria nos lapsos, atos falhos e outras manifestações.

Desde os primórdios de seus estudos, no texto “Projeto para uma psicologia científica” (1950 [1895]), Freud já vislumbrava um aparelho psíquico que funcionaria com uma energia psíquica que circularia em seu interior, investindo as representações. Essas, por sua vez, seriam conteúdos, aquilo que se inscreveria nos sistemas mnésicos. Haveria duas maneiras de escoamento de energia no aparelho psíquico. Uma referente ao processo primário, citado acima e típico do Inconsciente: a energia escoaria livremente,

passando de uma representação para outra e procurando a descarga da maneira mais rápida e direta possível, enquanto, no processo secundário, essa descarga é retardada de maneira a possibilitar um escoamento controlado. Isso faz com que no processo secundário as representações sejam investidas de forma mais estável, enquanto no processo primário há um deslizar contínuo do investimento, de uma representação para outra, o que lhe confere o caráter aparentemente absurdo que se manifesta, por exemplo, nos sonhos (Garcia-Roza, 2000, p. 182).

Quando Freud diz que a energia psíquica tende a escoar mais livremente, relaciona isso ao “princípio do prazer”. Ou seja, haveria uma tentativa por parte do inconsciente de buscar uma satisfação por uma via de escoamento mais curta; enquanto que no processo secundário, dar-se-iam alguns adiamentos e desvios para a satisfação de desejos – segundo o “princípio de realidade”.

Essas não são as únicas características do Inconsciente. Além dessas, ele seria estruturado segundo alguns mecanismos: o deslocamento e a condensação. O primeiro dar-se-ia quando a energia que está vinculada a uma representação muito importante “desliza” para uma aparentemente sem importância, mas que está em relação com a primeira. O segundo, ocorreria quando uma única representação condensa várias significações inconscientes. Esses dois mecanismos ocorreriam porque, embora

existissem três sistemas psíquicos, eles se comunicam. Os conteúdos do inconsciente seriam representantes pulsionais (a teoria pulsional será estudada mais adiante) que procurariam descarregar sua energia. Entretanto, a censura (recalque) impede que esses conteúdos acessem o consciente, e a forma com que eles irrompem é sob os mecanismos de deslocamento e condensação; ou seja, eles se apresentam à consciência de uma outra forma. Esses impulsos inconscientes “são coordenados entre si, existem lado a lado sem se influenciarem mutuamente, e estão isentos de contradição mútua” (Freud, 1915b, p. 191). A contradição entre representações só existem para o sistema Consciente; para o Inconsciente o que existe são representações investidas com mais ou menos energia. A noção de tempo é outra característica que só faz sentido na lógica consciente; já que as representações inconscientes não se articulam segundo uma noção cronológica.

Sendo o inconsciente formado por conteúdos que forçam uma irrupção na consciência, na forma de derivados, podemos entender os adoecimentos psíquicos, os sonhos, os atos falhos, os sintomas etc.. Portanto, o conceito de “Inconsciente” não é fruto de mera argumentação filosófica, mas foi criado para dar conta de várias necessidades práticas. A ciência que Freud imaginou construir seria aquela que traduziria os conteúdos inconscientes, tornando-os inteligíveis para a consciência.

1.5. A cultura em Freud

Tivemos ocasião de ver como Freud, ouvindo seus pacientes, pôde perceber que seus sintomas “falavam” – do Inconsciente. Entretanto, essas falas a que nos referimos foram individuais, apresentadas por ocasião de tratamento, em conversas informais e na vida cotidiana. Haveria outras vias de tradução do inconsciente?

Nesse momento que a pessoa de Freud parece ter sido crucial para a “ciência” que ele criou. Como já tivemos ocasião de afirmar, o criador da psicanálise se interessava pelas questões humanas, pelas artes, por estudos das mais diversas áreas do conhecimento. A nova disciplina que criou se utilizou, portanto, dessas várias vertentes. As reflexões que tiveram início na clínica médica começaram a tentar dar conta de âmbitos da cultura, entendendo-a como todo tipo de produções humanas, sejam elas simbólicas, espirituais ou materiais.

Vejam o exemplo do estudo freudiano da histeria. Quando chegou à Salpêtrière, Freud adotou as concepções de Charcot, segundo as quais esta afecção tinha origem hereditária. Vejam como isso se mostra claro em um verbete da enciclopédia *Villaret*, atribuído a Freud, de 1888:

A etiologia do *status hystericus* deve ser buscada inteiramente na hereditariedade: os histéricos sempre têm uma disposição hereditária para perturbações da atividade nervosa; entre seus parentes são encontrados epiléticos, doentes mentais, tabéticos etc. A transmissão hereditária direta da histeria também é constatada, por exemplo, do surgimento da histeria em meninos (originária da mãe). Comparados com o fator, da hereditariedade, todos os outros fatores situam-se em lugar secundário e assumem o papel de causas incidentais, cuja importância quase sempre é superestimada na prática (p.86).

Entretanto, quando as pacientes de Freud falavam sob o estado de hipnose, vários casos foram se mostrando em que elas relatavam cenas em que foram vítimas de traumas sexuais, o que o levou a repensar a origem da histeria. No texto “A etiologia da histeria”, publicado dez anos depois de Freud deixar a Salpêtrière, essa mudança se fez clara. Iniciou fazendo menção à escola de Charcot, que atribui a importância já mencionada à hereditariedade. Depois questiona se, na verdade, a histeria não teria seu início na primeira infância. Com base nos relatos de suas pacientes, que

costumeiramente faziam menção a traumas sexuais sofridos na infância, passa a defender

(...) que, na base de todos os casos de histeria, há *uma ou mais ocorrências de experiência sexual prematura*, ocorrências estas que pertencem aos primeiros anos da infância, mas que podem ser reproduzidas através do trabalho da psicanálise a despeito das décadas decorridas no intervalo (Freud, 1896, p. 200).

Freud fala em “base” dos casos porque, embora defendesse que para a origem da histeria deveria ocorrer a experiência sexual prematura (teoria do trauma), haveria também vários outros incidentes na história da doente que contribuiriam para o surgimento de sintomas do quadro, chegando à fórmula de que “os sintomas histéricos são sobredeterminados” (*id.*, p. 211).

Com isso, Freud chegou ao que viria a ser o cerne da teoria psicanalítica: a sexualidade. Os médicos vienenses do século XIX evitavam tocar nesse assunto, e se o faziam, pediam muitas desculpas. Freud entendeu que as questões sexuais estavam profundamente intrincadas nas origens das mais diversas neuroses. Se abordar o sexo, cientificamente, parecia a Freud inevitável, para seus colegas de profissão e a sociedade, de forma geral, parecia uma ofensa.

Entretanto, no início, quando Freud relacionou a sexualidade às neuroses, estava falando de um sentido estrito: psicológico e individual. É a mesma direção que originalmente nos parecia sua teoria de psiquismo e de Inconsciente. Não estamos dizendo com isso que Freud imaginava um psiquismo alheio à realidade que o cerca (e dos outros psiquismos que se relacionam com esse); mas que ainda não ousava dar o passo de pensar o seu modelo teórico para as mais diversas áreas da cultura.

Vejam os o que aconteceu com a sua concepção de etiologia da histeria. A teoria do trauma foi abandonada e ele passou a entender os relatos de sedução não como fatos ocorridos; mas como fantasias de suas pacientes. De qualquer maneira, como apontou Celes a respeito do texto “A Etiologia da histeria” (*op. cit.*), e como é possível constatar em “Estudos sobre a histeria” (*op. cit.*), há a noção de conflito psíquico como causador da histeria (Celes, 1995, p. 163). Arriscando o enlace entre os conflitos psíquicos e a cultura, Freud imaginou que suas pacientes histéricas adoeciam porque viviam em uma sociedade profundamente repressora, no âmbito sexual, e seus desejos dessa ordem eram censurados: jogados para os “abismos do Inconsciente”.

Esse é um uso que Freud faz da cultura. Analisando os costumes de sua época e do lugar que vivia, pensou como ela influenciava o psiquismo – a ponto de poder fazê-lo adoecer. O movimento, no entanto, não era de mão única: não só a cultura afetava o Inconsciente; mas o inconsciente criava a cultura.

Essa foi a outra via utilizada por Freud nos estudos psicanalíticos e isso que fez sua ciência original. Freud passou a analisar inúmeras produções culturais para traduzir o Inconsciente nelas. Contos de fadas, livros, peças de teatro, religiões, costumes, mitos, vultos famosos – tudo isso era passível de ser analisado, ou ainda, tudo isso falava do Inconsciente.

1.6. Psicanálise: modelo de ciência?

Freud criou uma disciplina por ele denominada “psicanálise”. Diferenciava-se da medicina, mas trazia conhecimentos médicos, biológicos; a eles se agregavam outros de seus interesses: filosóficos, antropológicos, sociológicos, etc.. Além de receber informações de áreas diferentes, Freud contribuiu para repensá-las.

Isso ficou muito claro em “Totem e Tabu” (1913 [1912-1913]), que, segundo Fuks (2003), é onde se constrói a cena do coletivo, fazendo elo com a cena individual já inaugurada pela psicanálise anteriormente (p. 20). “Totem e Tabu” é formado por quatro ensaios em que Freud se propôs a “diminuir a distância existente entre os estudiosos de assuntos como a antropologia social, a filologia e o folclore, por um lado, e os psicanalistas, por outro” (Freud (1913[1912-13]), p. 17). Fez algo que se tornou usual na argumentação psicanalítica: recorreu aos estudos sobre povos primitivos imaginando que haveria um paralelo entre o psiquismo deles, o infantil contemporâneo e certas formas patológicas. Para Freud, a ontogênese seria uma repetição da filogênese, daí a importância de se utilizar de estudos antropológicos.

Ao formular o conceito de “Inconsciente”, estava, ao mesmo tempo, colocando em questão toda uma filosofia da consciência. A psicanálise trouxe dados clínicos e práticos que afetavam diretamente as discussões filosóficas que, por sua vez, também auxiliavam Freud a construir seus modelos: ele dialogou com Empédocles, Platão, Schopenhauer, Kant. Além disso, a psicanálise, estudando a “psicografia de uma personalidade”, poderia contribuir para entender que motivos afetivos e inconscientes levaram determinado grande filósofo a desenvolver sua teoria: “(..) a psicanálise pode indicar os motivos subjetivos e individuais existentes por trás das teorias filosóficas que surgiram aparentemente de um trabalho lógico imparcial e chamar a atenção do crítico para os pontos fracos do sistema (Freud, 1913b, p. 182)”.

Com tantos “usos” possíveis da psicanálise, Freud chegou a esquematizá-los em seu artigo acima citado, “O interesse científico da psicanálise”. Sua disciplina dialogaria com os seguintes campos “científicos”: filológico, filosófico, biológico, do desenvolvimento, da história da civilização, da estética, da sociologia, da educação.

O que vemos, no entanto, é que a psicanálise extravasa o modelo científico a que o próprio Freud supunha se submeter. Figueiredo (1995), ao refletir sobre o lugar epistemológico da psicologia, fez uma retomada da importância do caráter de “cientificidade” no mundo ocidental. Se, especialmente antes do século XVII, vigoravam formas coletivas reguladas por tradições e autoridades intangíveis, com a falência das tradições históricas, uma nova autoridade surgiu: a ciência. Foi no meio desse tribunal epistemológico que surgiu a psicanálise.

Freud supunha, pois, uma cientificidade no saber que criava. As religiões, por exemplo, foram “cientificamente” estudadas por Freud no momento em que ele as relacionou aos sintomas neuróticos, em “Atos obsessivos e práticas religiosas” (1907), ou, já no final da sua obra, quando ele observa em “O mal-estar na civilização” (1930 [1929]) o quanto os preceitos religiosos são impossíveis de serem seguidos devido a uma questão de distribuição de energia psíquica. Mas o psicanalista que está distante do contexto cultural de Freud e das influências por ele sofridas não se aperceberá como a religião surgiu em suas formulações de outra maneira. A bíblia que Freud lia na infância trazia uma “teoria pulsional” que muito se assemelhava à primeira teoria das pulsões de Freud. Na concepção rabínica, existiriam duas pulsões naturais, a de autoconservação e a de procriação (Hanns, 1996, p. 342). Ora, não se assemelham em muito às de autoconservação e sexual, que foi a primeira formulação freudiana? Por que lhe foi tão custoso abandonar esse primeiro dualismo, que, segundo veremos, era tão pouco passível de se sustentar teoricamente? Seria o momento que os psicanalistas que vieram depois de Freud fariam uma “psicobiografia da personalidade” do próprio mestre e assim poderiam apreender melhor a psicanálise?

Aquilo que seu criador chamou, inicialmente, de ciência, carregava uma questão fundamental: Como alguém, que tem ele próprio seu sistema Inconsciente, que

reconhece as lacunas da consciência, pode imaginar construir uma teoria “racional”? Uma ciência pode tratar do irracional? Se sim, com os mesmos métodos do modelo vigente de ciência?

O tripé que Freud utilizou para construir a psicanálise partia do Inconsciente: o seu, quando relatava seus próprios sonhos para teorizar sobre eles; os de seus pacientes, que eram ouvidos na clínica; e o que aparece através da cultura.

Ora, um pesquisador que se coloca como sujeito de seus próprios estudos muito provavelmente dá uma outra natureza a eles: a subjetiva. Suas histórias clínicas o faziam se defrontar com outros sujeitos que também reforçavam esse caráter. Assim, já no início de sua obra, em “Estudos sobre a histeria” (*op.cit.*), Freud se queixa de que seus casos clínicos mais parecem contos, e que “falte-lhes a marca de seriedade da ciência” (p. 183). De fato, curiosamente, o único prêmio que Freud recebeu em vida, o prêmio Goethe, ligava-se a um reconhecimento literário – e muitos psicanalistas que vieram depois dele continuam relatando seus casos de maneira que mais se assemelha à escrita artística. A psicanálise abriria espaço para um pesquisador que se vê tomado por um afeto, que não sabe de onde vem, e debruça-se sobre ele para tentar compreendê-lo. Assim, cabe ao “espírito” psicanalítico, por exemplo, a iniciativa de Freud de, no texto “O Moisés de Michelângelo (1914b)”, expressar o quanto aquela obra de arte lhe tocava. Da mesma maneira, a psicanálise

afasta-se de sua visão cientificista frente ao conhecimento e admite que, em seu laborioso trabalho de observação, sobra espaço para a intuição, para o saber que surge, como disse Freud, sem esforço, diretamente do torvelinho dos sentimentos, como aconteceria com o artista. Neste sentido, este fato significa admitir uma distância frente a tudo aquilo pelo qual Freud sonhou e lutou, ou seja, a ciência psicanalítica, como forma de alcançar o verdadeiro conhecimento da alma humana;

seu trabalho de investigação em busca do saber sobre o inconsciente confunde-se repentinamente com a intuição poética, seu cientificismo esgarça-se na imaginação (Kon, 1995, p. 100).

Portanto, se de início o criador da psicanálise insistia no caráter “científico” da mesma, posteriormente teve que admitir que a sua ciência era, no mínimo, “peculiar” (Freud, 1933 [1932], p. 117). O processo histórico que resultou na queda dos mitos e instauração da autoridade do discurso científico, que fundou o ideal de um sujeito autônomo e racional, mostrou-se insustentável. Foi na brecha entre o que Figueiredo (*op. cit.*) chamou de “sujeito epistêmico” e a experiência subjetiva que se posicionou a psicanálise e as psicologias. A psicanálise se apropriou desse espaço por meio da sua noção de Inconsciente.

1.7. A relação de Freud com a arte: a arte como fala

O surgimento da psicanálise foi contemporâneo, na cidade de Viena, a uma intensa movimentação cultural. A cidade apresentava uma intrigante relação entre o mundo das “doenças mentais” e a arte, ou, nas palavras de Bettelheim:

Não conheço nenhuma outra cidade no mundo onde os maiores artistas do momento foram desafiados a criar um edifício, o mais moderno e o mais belo, para uso exclusivo dos doentes mentais, onde os escritores e pintores, os mais notórios, se puseram a explorar as profundezas do espírito humano, principalmente em seus aspectos histéricos e neuróticos; onde as maiores inteligências dispensaram toda sua energia para descobrir e compreender, como fez Freud, a vida interior mais profundamente oculta do homem (como citado em Kon, 1995, p. 56).

A arte que lá surgiu tinha uma certa relação com essa nova disciplina, mas ao mesmo tempo, mantinha-se distanciada. Isso porque Freud parecia não muito afeito às

inovações artísticas, sentia-se melhor entre os clássicos. É no mínimo curioso que o homem que criou um novo modelo de ciência ou um outro saber, que não científico, não reconhecesse a “arte moderna” que se desenvolvia em sua própria cidade.

Ao mesmo tempo, a psicanálise “inspirou” vários artistas, especialmente os do movimento surrealista. A vanguarda artística se fascinava pelo que parecia “irracional”, e, portanto, pelos sonhos; pelas históricas e pela “loucura”; pelo Inconsciente freudiano – ou como esse foi apreendido por eles.

A própria técnica psicanalítica de “associação livre”, que consiste em pedir ao paciente que fale tudo que venha ao seu pensamento, mesmo que isso pareça desconexo ou sem propósito, assemelha-se à “escrita automática” dos surrealistas, que consistia em escrever, à maneira da associação livre, tudo que viesse ao pensamento, sem entraves.

Vemos, portanto, que a psicanálise, como algo novo, revolucionário, influenciou uma nova concepção de arte e novas técnicas que foram, também elas, revolucionárias. À medida que a psicanálise se espalhou pelo mundo e passou, por que não dizer, a ser incorporada ao cotidiano das mais diversas populações, ela também passou a aparecer na arte como realidade vivida ou cotidiana. No romance por nós escolhido para nossas reflexões, o personagem Antonio López, além de se submeter à sua análise pessoal, inclui o seu psicanalista argentino, assim como seus psiquiatras, em suas fantasias e obsessões. A teoria psicanalítica também apareceu como um saber consolidado na forma de pensar do narrador:

(...) seria melhor começar a escrever um diário sem olhar a rótulos ou classificações, deixando que os interstícios mais ocultos se fossem sedimentando em função das ênfases, das reiteraões e das urgências que o seu próprio inconsciente lançasse espontaneamente para o computador (Cañeque, *op. cit.*, p.27).

O que está sendo dito nessa passagem é que há algo da ordem do Inconsciente do personagem que deve emergir ao escrever o seu diário. Essa noção da arte como fala, que aprofundaremos logo a seguir, aparece, pois, na obra literária sem qualquer menção a Freud – embora, influenciada pela teoria psicanalítica. São várias as passagens do romance que dão a impressão de que o autor tem uma certa familiaridade com a teoria psicanalítica – e já é impossível descobrir até que ponto intui saberes que se assemelham aos psicanalíticos ou já os obteve pela dispersão dos mesmos na cultura.

No caso acima, temos a menção do autor a esse mundo da psicanálise de forma explícita (ao comentar sobre o psicanalista de López, por exemplo) e nas formas com que a teoria psicanalítica parece ter influenciado a criatividade artística. Mas também a psicanálise se apropriou das artes com diferentes usos. O criador da psicanálise chegou a recomendar o convívio com obras literárias como ingrediente na formação dos analistas.

Se – o que pode parecer fantástico hoje em dia – alguém tivesse de fundar uma faculdade de psicanálise, nesta teria de ser ensinado muito do que já é lecionado pela escola de medicina: juntamente com a psicologia profunda, que continua sempre como a principal disciplina, haveria uma introdução à biologia, o máximo possível de ciência da vida sexual e familiarização com a sintomatologia da psiquiatria. Por outro lado, a instrução analítica abrangeria ramos de conhecimento distantes da medicina e que o médico não encontra em sua clínica: a história da civilização, a mitologia, a psicologia da religião e a ciência da literatura (Freud, 1926, p. 236).

Em primeiro lugar, assim como os mitos, os contos de fada, as narrativas dos pacientes, seus delírios, e outras tantas formas de expressão humana, a arte foi entendida também como “fala”, ou seja, um meio pelo qual o Inconsciente poderia se denunciar. Assim, da mesma maneira que, em “O interesse científico da psicanálise” (*op. cit.*), Freud enunciou que a psicanálise poderia ser utilizada para fazer “psicobiografias” de

filósofos e entender suas motivações para construir uma determinada teoria, além de poder ser utilizada para fazer psicobiografias de artistas. Os dados biográficos dos mesmos poderiam nos fazer compreender suas obras, ou, o contrário, suas obras poderiam nos ajudar a elucidar aspectos inconscientes dos artistas – dos quais nem eles, talvez, dessem-se conta. As psicobiografias psicanalíticas foram um forte movimento dentro da psicanálise, de forma que vários psicanalistas que vieram depois de Freud exercitaram-na. O que as justifica, teoricamente, é a crença de que a pessoa não pode criar isento do seu Inconsciente, ou seja, sua obra carrega as marcas desse último. É a mesma crença que, posteriormente, veio justificar os chamados “testes projetivos”, na psicologia. Tratam-se de testes em que estímulos podem ser mostrados à pessoa que se submete a ele (frases incompletas, imagens, palavras soltas, entre outros), para que elas falem sobre eles; ou pede-se à pessoa, por exemplo, que desenhe. Nesse caso, entende-se que tanto o que a pessoa fala sobre os estímulos apresentados, quanto o desenho por ela produzido, carregarão marcas de conflitos inconscientes do examinado, e caberá ao terapeuta interpretá-los (Friedman & Shustack, 2004, p. 51). Foi esse primeiro uso da arte que Freud fez em “Leonardo Da Vinci e uma lembrança da sua infância” (1910a), ao relacionar determinados aspectos de sua produção com seus conflitos psíquicos, imaginados pelo pai da psicanálise a partir das biografias sobre Da Vinci. É esse mesmo uso que López acredita suceder aos escritores notáveis. Em seu delírio por fama, anseia um texto que gerasse “jovens e estudiosos doutorandos compilando dados sobre a minha vida para descobrirem uma relação entre o autor e a sua obra” (Cañeque, *op. cit.*, p.44).

O método utilizado por Freud para fazer suas interpretações a respeito das obras de arte, como no caso de Leonardo, consistia em observar pequenos detalhes, que geralmente passavam despercebidos, devido ao efeito geral causado por elas. Seriam

esses detalhes que “falariam” do Inconsciente do artista e o denunciaria perante o psicanalista. Como bem ilustrou Cañeque, os dados compilados sobre a vida do autor poderiam ajudar nessa interpretação, através das relações entre autor e obra.

Mas para quê serve escrever sobre supostos conflitos psíquicos de grandes artistas? Um dos “usos” possíveis desses escritos é possibilitar um “exercício” da psicanálise, ou seja, utilizar casos conhecidos para tratar de questões que, na verdade, foram descobertas teóricas que se apresentaram na clínica. É nesse sentido que Cruxên, ao relatar o caso Leonardo da Vinci, refere-se ao artista como “nosso personagem” (2004, p. 29). É de um personagem que estamos tratando, fictício, que serviu para demonstrar uma linha de raciocínio psicanalítica. Não era a pessoa “Leonardo Da Vinci”. Afinal, o que lhe foi interpretado não teve ressonância sobre o próprio Leonardo: este não ouviu essas interpretações, não reagiu a elas, não produziu atos falhos, negativas, resistências, não atuou. Sobre o caso de Leonardo da Vinci, deter-nos-emos mais adiante. Esses “exercícios” podem ser feitos quando uma descoberta clínica pode ser demonstrada por meio de um grande “personagem” como esse – e, nesse caso, precisamos guardar sigilo sobre a história do verdadeiro paciente; ou ainda, na visão de Rivera (2005), em que o método psicanalítico pode ser aplicado pelo psicanalista “a um material talvez mais sublime do que a vida das pessoas comuns que ele atende em seu consultório” (p. 36-7), como se a vida das “pessoas comuns” não fosse sublime.

Porém, quando uma obra artística é interpretada, também está em jogo o inconsciente daquele que interpreta. Tal qual um teste projetivo, o psicanalista acaba colocando algo de si naquela interpretação. Portanto, em uma obra de arte, falam o Inconsciente do artista e o daquele que interpreta a obra. A obra de arte também carrega as marcas do período histórico em que surgiu, e cabe a quem a estuda reconhecer essas influências: que representações são comuns, quais as técnicas geralmente utilizadas, as

“novidades”, para só com esses dados, ousar enxergar o que há de específico daquele autor naquela criação.

Freud acreditava que certas obras de arte “falavam” de algo que tocava não a uma pessoa em específico, mas a várias, e por quê não, a toda a humanidade, por séculos. Por que seria assim? Por que certas obras de arte emocionariam, chamariam a atenção de pessoas por tanto tempo e outras passariam quase que despercebidas?

A resposta também está no Inconsciente. Essas obras encarnariam questões que seriam universais. Foi assim que Freud entendeu, por exemplo, o fascínio causado pela peça “Édipo Rei”.

Grande número de sugestões me ocorreu a partir do complexo de Édipo, cuja ubiquidade gradativamente comecei a compreender. A escolha do poeta, ou sua invenção, de um assunto tão terrível parecia enigmática, assim como o efeito esmagador de seu tratamento dramático, e a natureza geral de tais tragédias do destino. Mas tudo isso se tornou inteligível quando se compreendeu que uma lei universal da vida mental havia sido captada aqui em todo seu significado emocional. O destino e o oráculo nada mais eram do que materializações de uma necessidade interna; e o fato de o herói pecar sem seu conhecimento e contra suas intenções era evidentemente uma depressão certa da natureza inconsciente de suas tendências criminosas (Freud, 1925 [1924], p. 66).

Freud, na sua teoria de desenvolvimento psíquico, imaginou que todos os seres humanos passariam por uma fase por ele denominada “Complexo de Édipo”. O nome do complexo foi exatamente por conta da peça “Édipo Rei”, pois, em linhas gerais, ele se caracterizaria pela relação de amor entre o filho ou filha e a mãe. Para o menino, ele seria caracterizado pela escolha da mãe como primeiro objeto de amor, enquanto o pai se tornaria o rival do amor materno. O menino passaria a odiar e desejar a morte do pai, inconscientemente. Já para a menina, a mãe também é o primeiro objeto de amor, mas

será substituída pelo pai; sendo o ódio e o desejo inconsciente de eliminar o rival direcionados à mãe (Jorge & Ferreira, *op.cit.*, p. 46-7).

Portanto, o fascínio causado pela peça “Édipo Rei” decorreria do fato de que todos nós, no nosso desenvolvimento psíquico, passaríamos por conflitos inconscientes que muito se assemelhariam aos conflitos expostos pela peça. Esse foi um método muito utilizado por Freud para confirmar seus achados clínicos: se certos conflitos apareciam em seus pacientes; em comunidades primitivas (daí se utilizava dos estudos antropológicos); e em produções artísticas muito importantes, então Freud acreditava que se tratavam de questões universais.

Outra forma em que a arte apareceu nos estudos freudianos foi em sua relação com o surgimento de sintomas. Ora, já vimos que Freud, em determinado momento, atribuiu à cultura um peso etiológico para alguns adoecimentos psíquicos. Sendo as manifestações artísticas parte da cultura, elas poderiam favorecer o adoecimento. Nesta longa passagem a serguir, Freud cita W. Erb para justificar a relação entre as doenças nervosas e a vida moderna. As novas formas de manifestações artísticas surgem em meio ao cenário caótico construído por Erb, como mais um dos fatores a requerer “grande esforço mental”:

As extraordinárias realizações dos tempos modernos, as descobertas e as investigações em todos os setores e a manutenção do progresso, apesar de crescente competição, só foram alcançados e só podem ser conservados por meio de um grande esforço mental. Cresceram as exigências impostas à eficiência do indivíduo, e só reunindo todos os seus poderes mentais ele pode atendê-las. Simultaneamente, em todas as classes aumentam as necessidades individuais e a ânsia de prazeres materiais; um luxo sem precedentes atingiu camadas da população a que até então era totalmente estranho; a irreligiosidade, o descontentamento e a cobiça intensificam-se em amplas esferas sociais. O incremento das comunicações resultante da rede telegráfica e telefônica que envolve o mundo alteraram completamente as condições do comércio. Tudo é pressa e agitação. A noite é

aproveitada para viajar, o dia para os negócios, e até mesmo as ‘viagens de recreio’ colocam em tensão o sistema nervoso. As crises políticas, industriais e financeiras atingem círculos muito mais amplos do que anteriormente. Quase toda a população participa da vida política. Os conflitos religiosos, sociais e políticos, a atividade partidária, a agitação eleitoral e a grande expansão dos sindicalismos inflamam os espíritos, exigindo violentos esforços da mente e roubando tempo à recreação, ao sono e ao lazer. A vida urbana torna-se cada vez mais sofisticada e intranquã. Os nervos exaustos buscam refúgio em maiores estímulos e em prazeres intensos, caindo em ainda maior exaustão. A literatura moderna ocupa-se de questões controvertidas, que despertam paixões e encorajam a sensualidade, a fome de prazeres, o desprezo por todos os princípios éticos e por todos os ideais, apresentando à mente do leitor personagens patológicas, propondo-lhe problemas de sexualidade psicopática, temas revolucionários e outros. Nossa audição é excitada e superestimada por grandes doses de música ruidosa e insistente. As artes cênicas cativam nossos sentidos com suas representações excitantes, enquanto as artes plásticas se voltam de preferência para o repulsivo, o feio e o estimulante, não hesitando em apresentar aos nossos olhos, com nauseante realismo, as imagens mais horríveis que a vida pode oferecer (como citado em Freud, 1908, p. 170-1).

A arte surge, ainda, para Freud, como “ilustração” do que pretende dizer. O conteúdo que ele apresenta teoricamente aparece, muitas vezes, de forma sucinta, por versos célebres ou de seu gosto pessoal. Isso porque, inicialmente, ele parecia acreditar que muitas das conclusões a que o analista chega por meio de seus esforços, estudos e escutas, o artista “intui” (veremos um momento em que Freud adota tal postura diante do artista em sua análise da “Gradiva” de Jensen [Freud, 1907 [1906]). Já em outros momentos, como disse Sampaio (2002, p. 161), “A palavra poética, em si mesma desconhecimento, toca, roça a verdade inconsciente; mas não pode dizê-la, apenas indicá-la”, e Freud entende, pois, que embora ciência e arte possam tratar do mesmo objeto, a última tem uma intencionalidade, enquanto a primeira teria uma espécie de neutralidade. A arte buscaria criar prazer intelectual e estético, além de efeitos

emocionais. Já a ciência buscaria apenas o conhecimento, independente do que ele causaria aos outros.

O escritor pode, realmente, valer-se de certas qualidades que o habilitam a realizar essa tarefa: sobretudo, de sensibilidade que lhe permite perceber os impulsos ocultos nas mentes de outras pessoas e de coragem para deixar que a sua própria, inconsciente, se manifeste. Por essa razão, eles não podem reproduzir a essência da realidade tal como é, se não que devem isolar partes da mesma, suprimir associações perturbadoras, reduzir o todo e completar o que falta. Esses são os privilégios do que se convencionou chamar 'licença poética'. Além disso, eles podem demonstrar apenas ligeiro interesse pela origem e pelo desenvolvimento dos estados psíquicos que descrevem em sua forma completa. Torna-se, pois, inevitável que a ciência deva, também, se preocupar com as mesmas matérias, cujo tratamento, pelos artistas, há milhares de anos, vem deleitando tanto a humanidade, muito embora seu trato seja mais tosco e proporcione menos prazer (Freud, 1910b, p. 171).

Em relação a esse uso da arte, Kon (*op.cit.*) alerta: “O fazer artístico, a obra e o artista, não podem permanecer como meras ilustrações da psicanálise – a cumplicidade entre estes dois campos deve ser reavivada” (p. 07). Essa autora propõe que há um entrecruzamento entre o fazer psicanalítico e o fazer artístico, ambos em um mundo de intuições instrospectivas.

Há um outro uso da arte que pode se assemelhar à ilustração. Quando aqui nos referimos à ilustração, estamos falando especialmente dos casos em que o psicanalista se utilizou delas para tornar claro um conteúdo teórico, em uma explanação. Freud, em “A Interpretação dos Sonhos” (*op. cit.*), relatou um atendimento seu em que, quando seu paciente lhe falou sobre um sonho, o psicanalista o associou a uma obra literária de seu conhecimento – e decidiu comunicar essa associação ao paciente. Poderia ter sido uma mera ilustração que fizesse sentido apenas para o analista e não para o analisando. Mas

não foi o que aconteceu. O paciente utilizou-se de sua associação para continuar a fazer as suas próprias. Portanto, nesse caso, o recurso à obra de arte foi uma “ferramenta de interpretação” (Sampaio, *op. cit.*, p. 165). Percebamos que a lógica que está em questão aí é de eficácia: a associação de Freud só pôde ser comparada à uma interpretação na medida em que o paciente reagiu a ela. Aqui, o conceito de interpretação é mais amplo. Entende-se que essa seja aquilo que possibilite que algo novo se insira aos atos mentais, fazendo elo com os outros atos mentais e possibilitando uma apropriação de uma determinada experiência, tornando-a passível de ser elaborada.

Independente de todos esses usos possíveis, Freud só não acreditava que conhecendo as motivações que levaram o artista a criar, seria possível aos próprios psicanalistas se tornarem grandes artistas (1908 [1907], p. 135). Embora possuísse uma escrita reconhecidamente admirável e sensível, Freud parecia quase acreditar que grandes artistas são de “outra matéria”: possuem mecanismos psíquicos que lhe são próprios e inacessíveis ao restante da população. Como bem disse Sampaio (*op. cit.*, p. 161), a relação de Freud com a literatura era de um fascínio causado por uma diferença temida e evitada.

1.8. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen: o primeiro estudo de uma obra literária

O texto “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (1907 [1906]) é um importante marco nas aproximações entre a psicanálise e a arte. Foi a primeira vez que Freud se dedicou integralmente à análise de uma obra literária e é considerado um de seus primeiros trabalhos psicanalíticos dessa natureza. Antes disso, tinha feito apenas

alguns comentários a respeito das peças “Édipo Rei” e “Hamlet”, em “A Interpretação dos Sonhos” (*op. cit.*) (Strachey, 1996, p. 15).

É preciso salientar que a literatura é a arte preferida por Freud, e na qual possui conhecimentos mais consistentes. Além disso, é o modelo da literatura que orienta todo seu pensamento sobre arte e artista, conforme nos falou Loureiro:

O termo ‘poeta’ designa escritor de modo geral, seja ele dedicado à dramaturgia, ao romance, a outras formas de ficção, à poesia, etc.; é tradução do termo alemão “Dichter” que reúne todas estas acepções. Se a literatura é a referência para pensar a arte em geral, o poeta passa a ser o artista por excelência, e os termos “poeta”, “artista”, e “autor” são quase que totalmente intercambiáveis, assim como “público”, “espectador” e “leitor” (como citado em Izaías, 2003, p. 27-8).

O propósito de Freud, nesse texto é, principalmente, ilustrar o mecanismo dos sonhos. Ele já havia feito isso anteriormente – com sonhos reais; entretanto, aqui, dedicou-se a “sonhos que nunca haviam sido sonhados”, criados por Jensen para o seu romance. Portanto, a obra literária foi usada como ilustração de mecanismos psíquicos que já haviam sido “descobertos” por Freud na clínica psicanalítica. Ao pensar o estudo de sonhos a partir de obras literárias, o psicanalista entendeu que havia duas formas de fazê-lo: a primeira, escolher um sonho em particular e aprofundar-se nesse estudo. A segunda seria reunir vários sonhos de obras diferentes a fim de analisar a forma com que apareciam nos romances. Em “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen”, ele escolheu o primeiro método.

Mas como seria possível se utilizar de sonhos de ficções literárias para explicar sonhos de pessoas reais? Qual o pressuposto teórico por trás disso?

É exatamente para responder a esse impasse teórico que Freud afirmou, como mencionamos no tópico anterior, que os artistas “Estão bem adiante de nós, gente

comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à consciência” (1907 [1906], p. 20). Portanto, os artistas seriam capazes de apresentar, em suas obras, formulações que tratariam de verdades inconscientes. No caso, a verdade em questão diz respeito aos mecanismos oníricos. Enquanto a ciência da época rejeitava que os sonhos pudessem ter alguma lógica, mesmo que outra, Jensen, em seu romance, pareceu “tomar partido dos antigos da superstição popular e do autor de *A Interpretação dos Sonhos*” (*ibid.*), atribuindo sentido aos sonhos de seu personagem principal, Norbert Hanold. “Outro aspecto que interessava Freud era a habilidade do artista de imbuir suas personagens de um inconsciente, sem que ele próprio se desse conta disso” (Segal, 1993, p. 86). Vamos ver como o inconsciente do personagem de Jensen aparece no romance.

Norbert Hanold era um arqueólogo que se dedicava inteiramente à sua profissão. Não possuía relacionamentos amorosos e a simples visão de casais em lua-de-mel o incomodava profundamente. Um dia, viu num museu de antiguidades um relevo de

uma jovem adulta, cujas vestes esvoaçantes revelavam os pés calçados com leves sandálias, surpreendida ao caminhar. Um dos pés repousava no solo, enquanto o outro, já flexionado para o próximo passo, apoiava-se somente na ponta dos dedos, estando a planta e o calcanhar perpendiculares ao solo (*id.*, p. 22).

Norbert fez uma cópia em gesso da estátua e passou a se sentir profundamente atraído por ela. Uma questão, aparentemente científica, colocou-se para ele: a maneira de pisar de Gradiva fora reproduzida pelo escultor tal qual uma possibilidade na vida real? Com essa pergunta, o arqueólogo, que era avesso aos contatos sociais, passou a observar a vida e as pessoas, porém, não encontrando o andar de Gradiva em nenhuma outra mulher, ficou desanimado.

É nesse ponto do romance que surge o primeiro sonho de Norbert. Ele havia sonhado que vira Gradiva em Pompéia. Ela vivia nessa cidade na mesma época que ele, sem que ele sequer o suspeitasse. A jovem caminhou até sentar-se em um degrau e se curvou até repousar a cabeça no piso. Quando Norbert a encontrou, ela se encontrava adormecida com uma expressão tranqüila, até que uma chuva de cinzas a cobriu. Posteriormente, Pompéia foi soterrada e foi aí que Hanold acordou.

Descobriremos no romance de Jensen que o arqueólogo havia tido uma companheira de folgedos em sua infância que pisava tal qual a Gradiva e de quem, posteriormente, afastou-se. Freud entendeu que foi a menina, objeto amoroso de sua infância, que despertou esse sonho em Hanold. O fato de que no sonho, a Gradiva vivia na mesma cidade que o arqueólogo, na verdade estava relacionado à proximidade com que Norbert ainda vivia de sua antiga companheira de brincadeiras. Além disso, encontrá-la deitada, para Freud, parece ter um forte cunho erótico que denunciava o vínculo libidinal perdido da infância, soterrado posteriormente com todo seu desejo por mulheres, na medida em que estas pareciam não interessar mais ao arqueólogo.

O romance prossegue. Nosso herói, por algum motivo que ele mesmo desconhecia, sentiu uma necessidade de viajar à Itália, onde acabou se encontrando com a sua antiga amiga. Há vários detalhes curiosos da história. O personagem sonhou novamente, e Freud foi tecendo toda uma série de interpretações a respeito de cada detalhe. Não nos cabe falar sobre cada uma delas, o que procuramos foi, apenas, mostrar de que forma o psicanalista se apropriou do romance de Jensen.

Percebamos que o romance de Jensen não trouxe nenhum fato novo à teoria analítica. O psicanalista se utilizou dele para demonstrar o que já havia “descoberto” na clínica. Inclusive, clínica e romance aparecem lado a lado na escrita de Freud, ele convoca a primeira para dialogar com o segundo. Utilizou o mesmo método de

interpretação dos sonhos utilizado em uma análise, prestou atenção a toda a história de vida de Norbert para poder arriscar a interpretação de seus sonhos. Entretanto, deixou claro que a análise de sonhos de personagens tem seus empecilhos. Se estivesse com uma pessoa em seu divã, provavelmente exploraria muito mais os sonhos, pedindo mais explicações; enquanto que a obra, por ser finalizada, pronta, não lhe dá essa possibilidade. Freud aproveita a deixa para explicar aos seus leitores a técnica de interpretação dos sonhos:

Consiste em não prestar atenção nas conexões aparentes do sonho manifesto, mas em concentrar a atenção isoladamente em cada um dos elementos do seu conteúdo, buscando sua origem nas impressões, lembranças e associações livres do sonhador. Entretanto, como não podemos submeter Hanold a um interrogatório, teremos de nos contentar em consultar suas impressões, e timidamente substituir suas associações pelas nossas (*id.*, p. 70).

O caso de Norbert Hanold foi tratado por Freud como um caso psiquiátrico. Jensen foi dando as pistas de como os delírios do arqueólogo foram se instaurando, quais seus determinantes, e Freud foi desvendando-os um a um. O entendimento do psicanalista era que a psiquiatria poderia dialogar com a literatura. Os médicos não precisariam perder a beleza da narrativa para tratar de seus casos, e certos escritores teriam a capacidade de compreender perfeitamente como se dão os mecanismos psíquicos. Nesse estudo, Freud abordou, ainda, a questão da repressão - no caso, dos impulsos sexuais infantis de Norbert, metaforizados no soterramento de Pompéia; e a questão do tratamento psicanalítico. Quando se aproxima da antiga amiga de infância, ela, que se manteve apaixonada por Norbert todo esse tempo, entendera que ele acreditava ser ela a Gradiva, uma espécie de fantasma. Como Zoe (esse era o nome da moça) não barrou esse delírio, e embarca nele, conseguindo, ao final do romance, que

ele perceba que ela não era a Gradiva, Freud entendeu que havia na sua atitude muitas aproximações com o que se faz no tratamento psicanalítico. Além de comentar essas aproximações, deu as explicações psicanalíticas que justificam o sucesso do “tratamento” empreendido por Zoe.

No início do texto, Freud disse que talvez o seu estudo permitisse uma compreensão, mesmo que tênue, da natureza da criação literária (*id.*, p. 20). Contudo, ao final dele, percebemos que Freud não conseguiu alcançar esse objetivo. Restringiu-se a comentar como os artistas pareciam ter uma espécie de sensibilidade exacerbada para os fenômenos psíquicos, mas não conseguiu explicar como isso se constituía. Esse conhecimento dos artistas seria de uma outra ordem: eles não saberiam explicar as leis que regem o inconsciente, como os psicanalistas eram capazes, mas as apreendiam e as utilizavam em suas obras. Sobre os métodos utilizados por psicanalistas e artistas, Freud comparou:

Nosso processo consiste na observação consciente de processos mentais anormais em outras pessoas, com o objetivo de poder deduzir e mostrar suas leis. Sem dúvida o autor procede de forma diversa. Dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis manifestações, e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente. Desse modo, experimenta a partir de si mesmo o que aprendemos de outros: as leis a que as atividades do inconsciente devem obedecer (*id.*, p. 84).

É interessante, no entanto, apontar que voltar a atenção para o próprio inconsciente faz lembrar o que foi chamado de auto-análise, muito utilizada pelo criador da psicanálise. Afinal, muito da teoria psicanalítica foi pensada a partir da “ausculta” do inconsciente de Freud, como a própria noção do Complexo de Édipo foi possível devido às ligações com as lembranças freudianas. Nesse sentido, de sujeito sensível a uma

outra ordem, inconsciente, podemos entender que a separação entre psicanalista e artista não é tão radical quanto, nesse mesmo texto, Freud parecia querer fazer acreditar.

Cinco anos depois, o pós-escrito do autor a respeito desse estudo apontava para uma mudança de atitude. As obras de arte não estariam sendo utilizadas pelos psicanalistas como meras ilustrações, mas “também quer conhecer o material de lembranças e impressões no qual o autor baseou a obra, e os métodos e processos pelos quais converteu esse material em obra de arte” (Freud, 1912, p. 87). Esse uso, que citamos anteriormente e que está ligado à noção de projeção é o que possibilita de fato a aproximação da psicanálise sobre o entendimento dos processos criativos.

1.9. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância

Três anos depois da publicação dos “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen”, Freud realizou um estudo sobre a personalidade de Leonardo da Vinci. Foi a sua primeira incursão longa no que chamou de “patografia”. Nesse caso, ao contrário do trabalho anterior, o psicanalista não estava analisando um personagem fictício e ilustrando como seus processos mentais se assemelhavam à teoria psicanalítica; e sim, estudando a biografia de um grande vulto histórico, e, ao confrontar os dados de sua vida com suas obras, teceu interpretações, suposições a respeito do psiquismo do artista. Além do fascínio pessoal proporcionado por Leonardo da Vinci, o que também parece ter motivado o psicanalista a escrever esse trabalho foi o fato de ter em seu consultório alguém que parecia “ter a mesma constituição de Leonardo sem, no entanto, possuir o seu gênio” (Freud, 1910a, p. 70). Como dito anteriormente, fazer um estudo psicanalítico sobre um grande vulto pode fornecer o trabalho de teorização que seria necessário para apresentar um caso que chegou à clínica, quando esses parecem se

assemelhar. Dessa forma, evita-se a exposição do paciente e prossegue-se com a divulgação do trabalho psicanalítico.

Esse uso da psicanálise aplicada à arte se aproximava mais do intento de Freud que ele não conseguiu atingir em 1907, de entender o que levava à criação artística. Abordaremos aqui a forma com que Freud tornou esse percurso viável.

Já prevendo as críticas que lhe adviriam ao abordar as patologias de um grande gênio, o autor, de início, alertou para o fato de que “não existe ninguém tão grande que venha a ser desonrado simplesmente por estar sujeito às leis que regem, igualmente, as atividades normais e as patológicas” (Freud, 1910a, p. 73). A imagem feita do artista é de alguém enredado em seus próprios conflitos psíquicos, da mesma maneira que qualquer outra pessoa. Mais tarde, veremos que se está começando a se armar aqui a seguinte argumentação: Uma série de ocorrências na primeira infância pode acarretar os mais diversos sintomas. Ser um grande “gênio” pode ser apenas um dos sintomas possíveis. A obra de Leonardo foi entendida, por Freud, a partir de sua história libidinal.

Leonardo foi descrito como um homem belo, cativante, alegre e forte, que mesmo quando adulto, gostava de brincar. Além de belo, tinha a beleza como um importante valor: “apreciava as roupagens suntuosas e valorizava todos os requintes da vida” (Freud, 1910a, p. 74), e só admitia como discípulos rapazes bonitos. Ao mesmo tempo em que parecia pacato e tinha aversão a quaisquer polêmicas, que condenava a guerra e o derramamento de sangue; era capaz de desenhar armas de agressão e acompanhar condenados à morte para desenhar-lhes as feições de dor.

O pintor Leonardo da Vinci era também um homem com grandes curiosidades científicas. Com o tempo, o artista começou a ceder lugar totalmente para o cientista. “O efeito disso tudo sobre suas pinturas foi o de fazê-lo usar com menos entusiasmo o

pincel, pintar cada vez menos, deixando a maioria do que começara inacabado, e não se preocupar com o destino final de suas obras” (*id.*, p. 75).

Não há nos estudos biográficos aos quais Freud teve acesso menção às relações amorosas de da Vinci. Aparentemente, ele rejeitava a sexualidade.

Junto aos dados do adulto Leonardo, o psicanalista buscou informações sobre a infância do pintor. Além disso, estudou seus cadernos de anotações e seus quadros para, a partir daí, tentar entender a dinâmica psíquica do criador.

Leonardo era filho ilegítimo de Ser Piero da Vinci. Iniciou a sua infância criado pela mãe, Caterina, e depois (por volta dos três ou cinco anos de idade), foi morar com seu pai e a mulher dele, Donna Albiera. Da sua infância, Leonardo trazia a seguinte recordação:

Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios (como citado em Freud, 1910a, p. 90).

Essa lembrança possibilitou a aproximação teórica feita a respeito de fantasias infantis. A preocupação com abutres foi relacionada, por Freud, ao desejo de voar. Freud iniciou uma pesquisa sobre a palavra “cauda” em vários idiomas, além de mitos relacionados ao abutre (as traduções alemãs relacionaram, erroneamente, a palavra “Geier” à italiana “nibbio”, que, na verdade, significa “milhafre”). Vemos que nesse ponto, o psicanalista se utilizou de mitos e lendas para entender o psiquismo de uma pessoa em específico. Como a palavra “cauda” se relacionava, em vários idiomas, além do próprio italiano, língua de da Vinci, ao órgão genital masculino, essa lembrança foi

associada a uma fantasia de felação e, portanto, de homossexualismo passivo por parte de Leonardo.

Logicamente não foi apenas essa lembrança que fez com que Freud chegasse a essa conclusão. A ausência de menção, em suas biografias, de que Leonardo tivesse se relacionado com qualquer mulher e os estudos de seus desenhos científicos contribuíram para esse entendimento. Embora conseguisse desenhar com riqueza de detalhes os órgãos sexuais masculinos, o mesmo não era verdade para os femininos, o que podia denunciar ou uma ausência de contato real com a visão do órgão, ou um impedimento de ordem psíquica ou, ainda, um desinteresse na aprendizagem dos desenhos desta anatomia.

O abandono de suas obras inacabadas parecia, a Freud, uma repetição do primeiro abandono sofrido por Leonardo, quando ele ainda era bebê e seu pai não o havia assumido. Leonardo era a criação de seu pai, e nesse sentido, Ser Piero, no lugar do criador, teria abandonado sua obra. Leonardo teria sido acompanhado tanto pelas lembranças de sua mãe Caterina, terna, como de Donna Albiera, que lhe acolhera como filho. O sorriso enigmático de sua mais conhecida obra, a Mona Lisa, que se repete posteriormente em outras de suas pinturas, seria a reprodução do sorriso de sua mãe Caterina, “sorriso que ele perdera e que muito o fascinou” (*id.*, p. 118).

As obras de Leonardo, assim como a relação que estabelecia com o ato de criação, foram entendidas por Freud, portanto, como “fala”, como denúncia dos conflitos edípicos remanescentes no seu Inconsciente. Entretanto, como dito acima, toda a teorização de Freud a respeito de Leonardo teve como ponto-chave o episódio em que o abutre lhe fustigava os lábios. Quando um especialista em língua e literatura italiana apontou para o fato de que não se tratava de um abutre, mas de um milhafre, aparentemente toda a interpretação de Freud caía por terra. Ora, a posição de Freud, ao

estipular o ponto nodal dos conflitos de Leonardo ainda era imbuída da sua perspectiva científica marcada na racionalidade. Para Freud, a fantasia deveria se enraizar em fatos reais. Viderman, entretanto, defendeu que

(...) se não viu o vôo do abutre, mas o do milhafre; se não leu os sagrados escritos, a fantasia de Leonardo e o sentido inconsciente que lhe é atribuído pela interpretação não perdem nada, mas ganham tudo ao não depender em nada desses *nadas reais* que não serviram, manifestamente, a Leonardo para construir na fantasia mas serviram, sim, para Freud construir sua interpretação (Viderman, 1990, p. 147).

Ou seja, a partir de uma tradução errada, também Freud foi capaz de *criar* – criar uma interpretação com uma verdade de fantasia, que, segundo Viderman, não deveria ser calcada na racionalidade científica. Da mesma maneira, podemos nos perguntar a respeito do abutre que Pfister viu nos contornos do vestido de um quadro que representava Santa Ana, a Virgem e o Menino:

Agora que sabemos, hoje, que não havia abutre, onde estava, pois, o abutre que Pfister distinguia tão claramente? Se, pois, não estava nas pregas da vestimenta da Virgem, devia estar no olhar de Pfister que nada mais via senão aquilo que *die These der grossen Wiener* lhe deu a ver: é através dos olhos de Freud que Pfister olha (Viderman, 1990, p. 146).

Já havíamos falado antes da influência sobre a interpretação de uma obra de arte por parte daquele que a interpreta. Assim, o conteúdo de uma obra de arte também está nos olhos de quem a vê. Mesmo com esse “erro” freudiano, o caso Leonardo da Vinci não só permitiu um exercício psicanalítico, mas, também, deu margem para que se iniciasse uma reflexão sobre o que levou um artista em específico a criar. Mas podemos falar em regularidades no que diz respeito ao processo de criação?

2. CRIAÇÃO E DINÂMICA PSÍQUICA

2.1. López e eu

Quando Freud se utilizou de dados biográficos, obras e os cadernos científicos de Leonardo para fazer uma biografia, tencionava compreender o que criou o gênio, muito embora alertando que, com aquele estudo psicopatológico, o gênio se assemelharia a uma pessoa comum, ou, o pior, seria taxado com o diagnóstico de neurótico obsessivo.

Quanto a Antonio López Daneri, não estamos tratando de uma pessoa “real”, mas, é possível, a partir do quadro que o próprio Cañeque traçou de nosso personagem, fazemos suposições a respeito dos motivos que o levaram à sua necessidade de fama, de escrever um livro, às suas obsessões, ao tipo de relacionamentos que construía. Não pretendemos aqui fazer uma espécie de “psicobiografia” do personagem, mas a partir da história de alguém que não é um gênio, fazemos questionamentos a respeito do ato de criação. Será feita, por assim dizer, uma “escuta psicanalítica” da história do personagem, ou, à semelhança da ficção criada por Freud a respeito de Leonardo da Vinci, uma criação psicanalítica sobre o romance em questão. Portanto, quando, na introdução deste trabalho, perguntamo-nos porque Carlos Cañeque foi colocado lado a lado com Gilabert e López, respondemos agora que se trata da concepção psicanalítica de que a fantasia literária é fantasia psíquica, podendo também ser analisada como manifestação de questões inconscientes.

Concordando com Freud, quando falava da importância da infância para o desenvolvimento psíquico posterior, começaremos as nossas considerações a respeito do que sabemos sobre a infância de López. Como dissemos no breve resumo no início

dessa dissertação, o pai de López tinha por costume humilhá-lo, além de falar “dos seus triunfos com uma segurança que me fazia estremecer” (Cañeque, 1997, p. 11). Não parece irrelevante o fato de López ter iniciado seus escritos exatamente por sua relação com o pai. Outras lembranças de sua infância em relação ao pai parecem profundamente tomadas de mágoa, como por exemplo, a do Fox Terrier que lhe foi oferecido e que o pai não o deixou ter em casa.

López parecia não mais se sentir humilhado apenas pelo pai. Não era necessário sequer ser uma figura de autoridade, sequer ser uma outra pessoa. Fosse o senhor Palácios reprovando-o eternamente na disciplina de matemática, fossem os olhares condescendentes de sua esposa Silvia ou, ainda, o sentimento que lhe fazia interromper a sua fala perante seus alunos da Universidade de Barcelona, desconcertados: tudo parecia essa terrível aniquilação do mundo, a afirmação de sua incompetência.

Foi a partir dessa relação primeira que estabeleceu com o pai que parece se posicionar diante das outras pessoas. Pagava as prostitutas e lhes contava idéias mirabolantes sobre seus sucessos; assim como fazia narrações fantásticas de sua vida para seus psiquiatras. A realidade lhe parece por demasiado difícil. Por isso, abandonou as aulas que dava na universidade para se dedicar integralmente à escrita de um livro, com a esperança de “recuperar a frescura que me falta para queimar os meus velhos apontamentos e sair desta mediocridade pedagógica e intelectual em que habito” (*id.*, p. 42).

Escrever um livro significava muito para López. Mas não era qualquer livro. Seu grande sonho era ganhar um prêmio literário com ele. O livro lhe possibilitaria tirá-lo do anonimato, e – por que não dizer? – afirmar que o seu pai errou, que ele foi capaz de triunfar. A fama também lhe possibilitaria que várias mulheres por ele se apaixonassem – e sua esposa se tornaria, então, dispensável. Nesse sentido, não precisaria ser

necessariamente um livro; mas qualquer coisa deveria lhe suceder que lhe trouxesse prestígio. Com o caráter de uma obsessão, esses pensamentos não paravam de lhe ocorrer, seja na vida desperta, seja na anímica:

Muitas noites sonho que me concedem o Prémio Nobel da Literatura, mas quando estou em Estocolmo, no preciso momento do meu discurso, vejo entre o público o psiquiatra que se matou na costa de Garraf e acordo outra vez nesta crua realidade a que o meu anonimato me condena. Abatido, desloco-me até chegar ao espelho e ensaio possíveis fotografias do meu rosto. Detenho-me então em caretas favorecedoras por baixo das quais um estádio a transbordar de uma multidão entusiasmada que me aplaude, que aplaude a minha cara multiplicada até à vertigem em imensos ecrãs luminosos, que aplaude o meu carisma esmagador, a minha mensagem codificada, o meu heroísmo. Durante um bocado sou um jogador de futebol extraordinário. Depois converto-me num belo actor de cinema ou num cantor definitivo. Algumas vezes, quando me emocionei ao ponto de chorar, cheguei a ser um astronauta, um herói que salvou milhares de crianças ou um enviado de Deus. Então tenho alucinações acústicas e ouço com clareza o hino nacional. Também soube, organizando ritos que eu mesmo invento como que para brincar, que adoro ler o meu nome, que adoro ser o que Sou. Isso faz-me fantasiar com a imagem de uma primeira página de jornal em que sobressaem esses dois grupos de letras que se referem a mim: Antonio López. O simples facto de escrevê-las – de bater as teclas exactas do computador – produz já em mim uma felicidade quase palpável. Algumas tardes enlouqueço e entrego-me ao meu nome como uma devoção de jaculatória: Antonio López, Antonio López, Antonio López, Antonio López, Antonio López, Antonio López, Antonio López, Antonio López, Antonio López, Antonio López, Antonio López, Antonio López (p. 111-2).

A escrita de Cañeque retrata com perfeição os sentimentos de López. Quando é López que está escrevendo, em primeira pessoa, várias vezes retorna a esse mesmo tema – como se dele não conseguisse se livrar.

A escolha pela escrita de um livro, entretanto, não é casual. Sendo o próprio López professor de literatura, seria o prêmio literário que lhe permitiria ser reconhecido

pelos seus colegas professores. López também possuía uma profunda admiração por Jorge Luís Borges. Ser reconhecido por um livro seria estar ao lado daqueles que tanto admira:

Tento inutilmente garatujar algumas linhas de que me possa sentir orgulhoso, que me coloquem mais perto dos grandes, dos dotados do instinto das combinações que são portadores de valores universais como os do herói de Hegel, mas é impossível: cheguei tarde à distribuição de talentos. A inspiração trai-me, o estilo também, a minha cabeça está entorpecida, há nuvens tão-somente (*id.*, p. 13).

As nuvens de que falava eram metafóricas e reais. Havia uma confusão no seu pensamento. Escrever (o que lhe permitiria o acesso ao grande sonho) lhe era custoso – algo o impossibilitava de confrontar o que o pai lhe dissera na infância. Além disso, há as nuvens da *cannabis*. Todas as drogas que usa lhe permitem afastar-se da realidade. Quando está transando com Silvia, é a *cannabis* que lhe permite fantasiar que, na verdade, está com sua amante Teresa. O haxixe lhe intensifica as sensações e a pequena incursão na heroína lhe colocou na posição de desgosto da família. Ele procurava fugir de suas próprias obsessões, ou ainda, de si mesmo:

Suponho que eu seria completamente feliz se além disso pudesse parar a minha mente, se pudesse anulá-la no seu frenético percurso, se pudesse inclusivamente sacudir dos meus ombros o passado (essa pesada memória de tudo o que nos identifica e define) (*id.*, p. 116).

Mas López não conseguia, por mais que traçasse planos para isso – e traçava muitos, geralmente sabotados por ele mesmo. Começou a se envolver com uma aluna nova, Teresa, que tinha, como ele, a mesma admiração por Borges.

O primeiro encontro amoroso que tiveram foi previamente articulado, em seus mínimos detalhes, por López. Um dos principais pontos em questão seria se fumaria ou não antes de vê-la; mas ele acreditava que era a droga que lhe permitia um fino sentido de humor. Além disso, ela também lhe permitiria o desembaraço necessário para a aproximação amorosa. Mas não devia fumar muito, pois o excesso de desembaraço poderia fazê-lo se jogar precipitadamente nos braços de Teresa - e num primeiro encontro qualquer ato precipitado poderia colocá-lo a perder. Vemos que López, sem usar drogas, não se acreditava com as habilidades necessárias para conquistar alguém. Portanto, era ela que lhe tirava do seu fracasso pessoal e lhe permitia se tornar quem ele desejava ser.

De início, correu tudo bem no seu relacionamento com Teresa. Nas palavras de López, “aconteceu tudo o que tinha que acontecer e fui plenamente feliz” (*id.*, p. 209). Apaixonou-se por essa moça que, assim como ele, também tinha o hábito de fumar *cannabis*. Ele não concebia “outra forma melhor para passar as minhas tardes que a fumar *cannabis*, a fornicar e a imaginar com Teresa pequenas histórias para Gilabert” (*id.*, p. 190-1).

Entretanto, as histórias escritas sobre Gilabert não deveriam ser lidas por Teresa, pois seriam “uma reflexão pessoal e intransferível que, além do mais, de certeza que lhe causariam arrepios” (*id.*, p. 190). A obra de López, portanto, estaria para ele em uma posição ambivalente: ele queria que ela fosse conhecida do grande público, mas ao mesmo tempo, temia profundamente que essa exposição o jogasse num lugar de mediocridade. Seu livro, ou seu projeto de livro, encarnava algo de muito íntimo. Era de sua própria história que ele estava falando: do seu desejo de ser famoso, dos seus medos. Mesmo se propondo a falar de uma outra pessoa, supõe que “nenhum escritor deixa realmente de escrever na primeira pessoa. As personagens, por muito diferentes

que sejam dele, equivalem apenas a um simples deslocamento do olhar” (*id.*, p. 87). É isto que dá o caráter de confiança da obra de arte. Ela estaria tratando do próprio artista, por mais que esse buscasse se afastar de si mesmo na criação, como López: “Fazer de Gilabert uma personagem demasiado parecida comigo poderia ser razão de engorda para psicanalistas” (*ibid.*). O que López não imaginava era que mesmo buscando construir uma personagem muito diferente de si, não deixaria de ser razão de engorda para psicanalistas.

Mas quais seriam os mecanismos psíquicos por detrás desse processo criativo? Poderíamos falar em jogos de força? Nesse sentido, quais forças levavam López a escrever, e quais inibiam o seu ato criativo? Qual a significação do fazer artístico para ele – consciente e inconscientemente? Poderemos fazer generalizações entre os processos que aconteciam com os nossos personagens e os mais diversos artistas?

2.2. O conceito de “Pulsão” (Trieb)

Para entender como a psicanálise freudiana compreende a importância da arte e os processos psíquicos que operam no ato de criação artística, é importante tocar nas teorizações psicanalíticas a respeito das “pulsões”. Em tópicos anteriores, mencionamo-la brevemente, mas agora se faz necessário um estudo mais aprofundado para pensar possíveis relações com o fazer artístico.

No Brasil, mesmo após a razoável disseminação da psicanálise, a palavra “pulsão”, parece, a nós brasileiros, descolada do vocabulário cotidiano. De fato, trata-se de um neologismo oriundo da palavra francesa “*pulsion*”. A palavra “pulsão” será usada aqui toda vez que quisermos nos referir à palavra alemã “*Trieb*”, utilizada por Freud.

Entretanto, “*Trieb*”, no alemão, segundo Hanns (1996), é uma palavra usada em sentido muito corriqueiro; e, da mesma maneira, as palavras que lhe são derivadas. “*Trieb*” vem do médio-alemão e resulta da fusão de duas palavras: “*Trip*” (o que impele) e “*Trift*” (o que é impelido). Essas conotações, ligadas à força, estarão presentes em vários dos sentidos de *Trieb*. Vejamos.

Hanns (*op. cit.*) apresenta os seguintes significados para o substantivo *Trieb*: “Força interna que impele ininterruptamente para a ação, ímpeto perene” (p. 338); “Tendência, inclinação” (*id.*, p. 339); “Instinto, força inata de origem biológica dirigida a certas finalidades” (*ibid.*); “Ânsia, impulso no sentido de algo que toma o sujeito, vontade intensa” (*ibid.*); “Broto, rebento. Designa na botânica o broto que nasce do caule” (*ibid.*).

Palavras derivadas também apresentam a conotação de algo que impele, que foi impelido ou força, como, por exemplo: *Treibstoff* (“combustível”, literalmente “material que impele”), *Vertrieb* (“vendas”, literalmente “o que foi impelido, movimentado”), *Triebkraft* (“força motriz” na física e na engenharia), entre outros (Hanns, 2004, p.137).

Temos mais dois exemplos dessa força que impele, no âmbito fisiológico. O primeiro refere-se a “*Vich treiben*”, que significa, em alemão, “tocar o gado”. *Treiben* é oriundo de *Trieb*.

A ação de “tocar o gado” é supostamente percebida pelo gado como “oriunda de algum local indeterminado” (pelas costas, ou do alto); além disso, a ação vem como “ordem” (som) ou tatilmente (uma vara, aguilhão, chicote) – portanto, “algo forte”, que “impele”, mas que “é enviado de alhures”; é diverso da sensação de algo que brota a partir *do* sujeito, trata-se de um aguilhoar que faz com que o movimento brote *no* sujeito (Hanns, 1996, p. 339).

Da mesma maneira, para as outras espécies, *Trieb* se manifestaria como uma

força que coloca em ação os seres de cada espécie; que aparece fisiologicamente ‘no’ corpo somático do sujeito como se brotasse dele e o aguilhoasse; e, por fim, que se manifesta ‘para’ o sujeito fazendo-se representar ao nível interno e íntimo, como se fosse sua vontade ou um imperativo pessoal” (*id.*, p. 338).

Somados a esses usos corriqueiros, Hanns acrescentou dois outros interessantes para o nosso estudo. A partir do século XVIII, a palavra *triebhaft* (sendo o sufixo “*haft*” equivalente ao “mente” em português) passou a estar atrelada ao amor e ao erótico, significando “sensualmente”, “apaixonadamente”. Raramente, a palavra *Trieb* também aparece no sentido de tortura.

2.2.1. “*Trieb*” e “*Instinkt*” em Freud

Conforme já dissemos anteriormente, a palavra *Trieb* era corriqueira no alemão, e, portanto, usual para Freud. Também já foi dito que a bíblia que Freud lia na infância possuía uma “teoria pulsional própria”. Podemos dizer que o mérito de Freud não foi “inventar” um termo que daria conta de uma realidade imaginariamente pensada; mas debruçar-se sobre o estudo disso que aparecia no alemão na linguagem comum, dar-lhe um estatuto de conceito, teorizar.

O termo *Trieb* começou a ser empregado sistematicamente a partir dos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, em 1905. Como, em alemão, também existe o termo *Instinkt* (instinto), a escolha de *Trieb* parece deixar claro que Freud “pretende muito mais acentuar a diferença entre ambos do que identificá-los” (Garcia-Roza, *op. cit.*, p.115). Isso porque, embora essas duas palavras se relacionem, “*Instinkt*” é apenas um dos sentidos de *Trieb* - sendo este último muito mais abrangente.

Ao empregar na psicanálise a palavra *Trieb*, Freud optou por utilizar um termo de ampla abrangência, que incluía também a história da espécie (a pulsão como depósito da evolução filogenética e sua fixação na fisiologia), as leis da natureza (a pulsão como expressão de princípios e leis) e a noção de ‘vontade’ (segundo Freud, a ‘herdeira da pulsão’ no âmbito psíquico (Hanns, 2004, p. 139).

Nas poucas vezes em que Freud utilizou o termo *Instinkt*, qualificou “um comportamento animal fixado por hereditariedade, característico da espécie, pré-formado no seu desenvolvimento e adaptado ao seu objeto” (Laplanche, 2001, p. 394)”. Porém, esses instintos não seriam da mesma maneira nos animais e humanos. Se houvesse qualquer coisa de semelhante aos instintos dos animais, Freud acreditava que seriam as “fantasias originárias”, filogeneticamente herdadas, e não as pulsões. As fantasias originárias seriam estruturas fantasísticas que se repetiriam em todos os seres humanos: vida intra-uterina, cena originária, castração e sedução.

Seria incorreta a associação fácil entre a palavra instinto quando se tratasse de animais e pulsão para seres humanos. A partir do sentido das palavras *Instinkt* e *Trieb* no alemão, vimos que a segunda também é usada para animais. Além do quê, se pensarmos os instintos relacionados a ciclos biológicos e químicos, deveremos assumir que os corpos humanos também são regidos por eles. A diferença consistiria que nos humanos as pulsões aderem a representações e a afetos organizados como linguagem. Os conflitos pulsionais são, não só determinados biologicamente, mas também por significações (Hanns, 2004, p. 140).

Freud, por vezes, faz um uso indistinto entre a palavra “*Trieb*” e termos como *Bedürfnis* (carência/necessidade), *Drang* (pressão), *Reiz* (estímulo), *Zwang*

(compulsão), *Lust* (prazer/desejo), *Wille* (vontade) e *Wunsch* (desejo). Em outras ocasiões, utiliza a palavra com mais rigor.

Inicialmente, Freud utilizou o termo *Trieb* em duas acepções, simultaneamente. No final do caso Schreber (1911a), por exemplo, a pulsão foi entendida como algo na fronteira entre o somático e o psíquico, e, ainda, o representante psíquico de forças orgânicas (p. 81). Aqui, cabe fazer uma menção ao fato de *Trieb* se referir tanto a *Trip* como *Trif*. Nessa primeira concepção psicanalítica de *Trieb*, ela carrega esse duplo aspecto, sendo tanto o que impele (a força que brota do corpo) como o que é impelido (o representante psíquico). Posteriormente, Freud passou a diferenciar a pulsão do seu representante psíquico, sendo a primeira mais ligada ao somático. Lembremos que, como dissemos anteriormente a respeito do sistema inconsciente, seu conteúdo seria formado pelos representantes pulsionais.

Em 1915, Freud apresentou uma melhor sistematização do que entendia pelo conceito de *Trieb*. Embora alguns aspectos relacionados à temática tenham sido repensados por Freud ao longo de sua obra, é fundamental debruçarmo-nos sobre esse artigo, “Pulsões e destinos da pulsão”.

Freud iniciou seu artigo imaginando a pulsão “um estímulo para o psíquico”, dessa maneira, como vimos acima, relacionando-o com o sentido corriqueiro de algo que impele. Entretanto, perguntou-se de que ordem seria esse estímulo, uma vez que há estímulos para o psíquico que não seriam pulsionais. Os estímulos pulsionais deveriam vir do próprio organismo e serem forças constantes e irremovíveis.

A forma com que Freud teorizou o aparelho psíquico foi profundamente influenciada pela física de sua época. Daí, noções advindas da mecânica, como força, trabalho e energia serem fundamentais na teoria das pulsões. Nesse artigo, *Trieb* ainda é visto tanto como representante psíquico, “como uma medida da exigência de trabalho

imposta ao psíquico em conseqüência de sua relação com o corpo” (Freud, 1915a, p. 148). Seus quatro aspectos característicos seriam: pressão (*Drang*), meta (*Ziel*), objeto (*Objekt*) e fonte (*Quelle*).

A pressão (*Drang*) seria o fator motor, ou seja, aquilo que impele. A pulsão possui uma única meta (*Ziel*); que sempre impeliria à satisfação. Em outras palavras, podemos dizer que nosso psiquismo seria regido pelo princípio do prazer, que postula que suas atividades buscam a obtenção de prazer e o afastamento do desprazer.

Entretanto, seriam diversos os caminhos que conduziriam a essa meta. Uma pulsão poderia ter numerosas outras metas mais próximas e metas intermediárias, que se combinariam ou até se permutariam entre si antes de chegarem à meta final. Mesmo em pulsões inibidas quanto à meta, Freud supôs satisfações parciais.

Para atingir sua meta, as pulsões se utilizariam de um ou vários objetos (*Objekte*). O objeto seria o elemento mais variável na pulsão. Poderia acontecer que um mesmo objeto servisse à satisfação de várias pulsões, também poderia acontecer uma fixação da pulsão ao objeto, em estágios muito iniciais do desenvolvimento da pulsão, pondo fim à mobilidade desta.

Finalmente, a fonte (*Quelle*) de uma pulsão seria um “processo somático que ocorre em um órgão ou em uma parte do corpo e do qual se origina um estímulo representado na vida psíquica pela pulsão” (*id.*, p. 149).

Uma pulsão “nunca se dá por si mesma (nem a nível consciente, nem a nível inconsciente), ela só é conhecida pelos seus representantes: a idéia (*Vorstellung*) e o afeto (*Affekt*)” (Garcia-Roza, *op. cit.*, p.115). Em “Pulsões e destinos das pulsões”, Freud detalhou quais os destinos dos representantes ideativos das pulsões: transformação em seu contrário (redirecionamento de uma pulsão da atividade para a passividade e inversão do conteúdo); redirecionamento contra a própria pessoa; recalque

e sublimação. O último destino nos interessa mais e, portanto, será aprofundado adiante. Quanto aos destinos dos afetos, Freud só os tratou em uma carta a Fliess de 21 de maio de 1894. Seriam: transformação do afeto (histeria de conversão); deslocamento do afeto (obsessões); troca de afeto (neurose de angústia e melancolia).

Nessa sua primeira teorização sobre as pulsões, Freud imaginou que, embora existissem inúmeras delas, as mesmas poderiam ser divididas em dois grandes grupos: as pulsões sexuais e as de autoconservação ou pulsões do Eu.

2.2.2. A primeira teoria das pulsões

É essa divisão entre pulsões sexuais e pulsões de autoconservação que é chamada de primeira teoria das pulsões. As pulsões sexuais “são numerosas, provêm de múltiplas fontes orgânicas, exercem de início sua atividade independentemente uma das outras e só bem mais tarde são amalgamadas em uma síntese mais ou menos completa” (Freud, 1915a, p. 151).

Se Freud postulou que todas as pulsões têm sua fonte em um órgão ou parte do corpo, disse ainda que a meta das pulsões sexuais é o prazer do órgão (*Organlust*).

Só depois de completada a síntese é que elas entram a serviço da função de reprodução, tornando-se então reconhecíveis como pulsões sexuais. Em sua primeira manifestação, ainda se veiculam apoiadas nas pulsões de autoconservação, das quais só se separam pouco a pouco. Uma parte das pulsões sexuais permanece por toda a vida abrigada nas pulsões do Eu, emprestando-lhe componentes libidinais que passam despercebidos durante o funcionamento normal das pulsões do Eu, e só se revelam de modo inequívoco quando do adoecimento (*ibid.*).

Mas o que seriam essas pulsões do Eu? Como falamos por ocasião da “teoria pulsional” presente na Bíblia judaica de Freud, esse autor pareceu apenas repetir, na psicanálise, o que lhe fôra apresentado na infância. Isto porque, se alega que fez essa divisão baseado nos estudos das “psiconeuroses”, em que encontrava, nas raízes dessas afecções, “um conflito entre as reivindicações da sexualidade e as do Eu” (*id.*, p. 150), Freud praticamente não fez referências às pulsões de autoconservação (*Selbsterhaltungstrieb*),

salvo indiretamente, em relação à teoria de que a libido se ligara a eles nas fases iniciais de seu desenvolvimento; e parecia não haver razão óbvia para se estabelecer uma conexão entre eles e o papel desempenhado pelo Eu enquanto agente repressivo em conflitos neuróticos. Então, de modo aparentemente repentino, num breve artigo sobre perturbações psicogênicas da visão (1910i), Freud introduziu a expressão “instintos do Eu” [Ichtriebe], identificando-os, por um lado, com os instintos de autopreservação e, por outro, com a função do recalque (Strachey, 2004, p. 136).

Freud escreveu que todas as pulsões poderiam ser classificadas, segundo as palavras do poeta, em “fome” e “amor”. Porém, tornou-se muito difícil entender a diferença entre as pulsões do Eu e o que, como leigos, entendemos por “instinto”.

Garcia-roza (*op. cit.*), ao tentar esclarecer diferenças e semelhanças entre estes dois tipos de pulsões, estabeleceu:

Enquanto o objetivo de uma pulsão de autoconservação seria uma ‘ação específica’, isto é, aquela que eliminaria a tensão ligada a um estado de necessidade, o objetivo de uma pulsão sexual seria menos específico por ser sustentado e orientado por fantasias (p. 121-2).

Ou, ainda:

A diferença básica entre os dois tipos de pulsões é que elas se encontram sob o predomínio de diferentes princípios de funcionamento: como as pulsões do ego só podem satisfazer-se com um objeto real, o princípio que rege seu funcionamento é o princípio de realidade, enquanto as pulsões sexuais, podendo ‘satisfazer-se’ com objetos fantasmáticos, encontram-se sob o predomínio do princípio de prazer (*id.*, p. 124).

Ou seja, esse modelo de dualismo pulsional realmente se tornou insustentável, pois estabelecer que, em sua origem, as pulsões sexuais se apóiam nas pulsões de autopreservação fez com que as últimas se assemelhassem à noção de instinto, e as primeiras seriam “o real modelo de pulsões” (entendendo que as pulsões, necessariamente têm objetos variáveis e múltiplas formas de se satisfazerem, como Freud estabeleceu em 1915). Aliás, nessa data, ele mesmo já disse que essa classificação pulsional “é uma simples construção auxiliar que apenas será mantida enquanto se mostrar útil; sua substituição por outra fará pouca diferença nos resultados de nosso trabalho de descrição e categorização” (Freud, 1915a, p. 150)”.

Em “À guisa de introdução ao narcisismo”, de 1914, Freud distinguiu “libido do Eu” (ou libido narcísica) de “libido objetal”. A diferença aí não consistiria na qualidade da energia, mas no objeto investido. A libido do Eu tomaria como objeto de amor o próprio Eu, enquanto a libido objetal investiria um outro objeto. Sendo assim, não haveria motivo para diferenciar os dois tipos de pulsões: ambas seriam sexuais.

2.2.3. Pulsões de vida, pulsões de morte

Em 1920, com “Além do princípio do prazer”, Freud propôs um novo modelo de conflito pulsional. Não abandonou o anterior. Apenas reuniu as pulsões de autoconservação e pulsões sexuais no que passou a chamar de “pulsões de vida”, em

contraposição às “pulsões de morte”. Todo organismo teria uma tendência de retornar ao estado inorgânico – isso seriam as pulsões de morte. As pulsões de vida não fugiriam a isso, mas apenas lutariam para que isso se desse de uma maneira natural.

As pulsões de morte se manifestariam das mais diversas formas. Como autodestruição, agressividade voltada para o mundo exterior, masoquismo, vontade de poder, entre outras. Entretanto, é necessário compreender como elas se enlaçariam com as pulsões de vida. Se pensarmos, por exemplo, na agressividade, vemos que há aí tanto uma tendência a se apropriar do objeto, e, portanto, um registro das pulsões de vida; como uma tendência a destruí-lo, que proveria das pulsões de morte.

2.3. Um destino das pulsões: a sublimação

Conforme mencionado acima, as pulsões poderiam ter vários destinos, sendo um deles chamado “sublimação”. A sublimação se daria quando a energia que seria utilizada para fins sexuais fosse dirigida para fins não sexuais (Freud, 1905, p. 167). Percebamos que o que caracteriza a pulsão (meta, pressão, objeto e fonte) continua existindo. Ou seja: há um estímulo que provém de uma fonte corporal, que pressiona no sentido de uma satisfação. Entretanto, a energia que seria utilizada para a atividade de caráter sexual é “redirecionada” em virtude de inibições sofridas. Seria a civilização que exerceria esse “adestramento” das pulsões, para outras atividades que não sexuais, como a dedicação à ciência, à religião e às artes.

Nem esse entendimento de sublimação nem a sua relação com o sexual são novidades freudianas. Cruxên (*op. cit.*) apontou as semelhanças entre a noção freudiana de sublimação e a ascese platônica em direção à Idéia, em que há uma substituição da ordem do sensível pela ordem do inteligível. Nesse percurso haveria uma modificação

subjetiva em que os prazeres sensitivos seriam abandonados por ganhos espirituais, com um conseqüente ganho civilizatório para a humanidade (p. 09). Apontou as semelhanças, ainda, com a teorização hegeliana, onde “no tratamento do sublime objetiva-se elevar o espírito e adocicar a barbárie a fim de se ter acesso a um ganho moral” (*ibid.*).

Em “Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna” (*op. cit.*), Freud dialogou com diversos autores de sua época e parecia haver a crença, para vários deles, que a repressão sexual favoreceria o desenvolvimento civilizatório. Portanto, deduzimos que a inovação de Freud foi relacionar essas idéias com sua teoria pulsional.

Como se daria essa relação? A arte, de uma maneira geral, está profundamente relacionada à noção de belo, ao que é visualmente atraente, e, ao mesmo tempo, a um estado de deslumbramento. Os órgãos diretamente relacionados à função de olhar são os olhos e, portanto, as pulsões relacionadas ao olhar buscariam o prazer dos mesmos. Essas, em primeira instância, atrelar-se-iam ao desejo de ver os genitais do objeto desejado; entretanto, tais pulsões poderiam ser sublimadas para a arte. Embora ocorra uma incidência moral sobre o desejo de olhar, para algo culturalmente mais valorizado (as artes), é necessário perceber que são os mesmos órgãos da pulsão de olhar que estão em questão; a energia, não importando o que se admira, é sexual; e, ainda, há uma satisfação, mesmo que parcial, da pulsão. “Haveria uma espécie de paridade entre o êxtase na idéia e o prazer próprio ao ato sexual” (Cruxên, *op. cit.*, 15).

A sublimação só seria capaz de atingir o seu objetivo, se é que podemos falar assim, se, por sua vez, houver um reconhecimento social daquilo que foi sublimado. A sublimação formaria laços culturais e possibilitaria diversas criações culturais. Cruxên (*id.*, p. 35) apontou para o fato de que só podemos pensar que esta proporcionaria àquele que sublima uma “estabilidade psíquica” se houver um reconhecimento por parte do

público daquilo que foi sublimado. Lógico: se a ação que satisfaria a pulsão foi barrada devido ao fato de ser contrária aos interesses civilizatórios, uma outra ação que surja em seu lugar deve contar com a admiração social.

Para Marco Antonio Coutinho Jorge “(...) a sublimação fornece o verdadeiro estatuto da pulsão, já que evidencia o enlace da satisfação pulsional com o impossível” (como citado em Cruxên, 2004, p. 56). A possibilidade de sublimar estaria posta para todas as pessoas, desde que essas estejam inscritas no registro pulsional. Ou, como disse Pommier (como citado em Fontoura, 2000, p. 31-2): “A sublimação não é nesta perspectiva o fundamento de uma elite artística, é um destino obrigatório da pulsão, uma criação necessária à existência: desenhar, cantarolar e dançar são atividades inevitáveis de um corpo que se guarda ao se perder”. Mas a sublimação tem sido relacionada especialmente aos mecanismos criativos dos artistas.

No trabalho anteriormente citado, “Leonardo Da Vinci e uma lembrança da sua infância”, a ausência de menção a qualquer atividade sexual e amorosa de Da Vinci foi o que possibilitou a Freud teorizar sobre a sublimação. Supostamente, as pulsões sexuais foram inibidas e redirecionadas tanto no sentido de uma curiosidade científica intensa como para a produção artística.

Apenas convertera sua paixão em sede de conhecimento; entregava-se, então, à investigação com a persistência, constância e penetração que derivam da paixão e, ao atingir ao auge de seu trabalho intelectual, isto é, a aquisição do conhecimento, permitia que o afeto há muito reprimido viesse à tona e transbordasse livremente, como se deixa correr a água represada de um rio, após ter sido utilizada (Freud, 1910a, p. 83).

Mas utilizar a energia pulsional no ato da sublimação não é vivido, necessariamente, como uma satisfação, como algo que gera prazer. O fazer artístico, por

estar relacionado à pressão pulsional, é sentido como algo que se dá no corpo, no sentido de *Trieb* como “o que impele”. Pode ainda impelir com sofrimento, e aí, a relação de *Trieb* com a “tortura”, no alemão, faz-se presente. Sobre essa relação entre o processo de criação e o corpo, lembramos Freud falando sobre Da Vinci: “Parecia tremer o tempo todo quando se punha a pintar (...)” (*id.*, p. 76), ou ainda, no que aparece como a ansiedade que impele ao ato de criação, Segal (*op. cit.*) faz uma importante observação:

Adrian Stokes, em *The Invitation in Art* (1965), descreve de modo vívido como o primeiro passo ao se iniciar o trabalho artístico é o de conter a agressividade. O mármore tem de ser cortado e martelado; o barro tem de ser socado. Ele descreve a ansiedade do pintor antes de pôr a primeira linha ou gota de tinta sobre a tela virgem e a ansiedade da página em branco (p. 102).

Nosso personagem faz as suas próprias reflexões a respeito da possível ligação entre o que nós chamamos de pulsões sexuais e o ato da escrita:

(...) quererei escrever o meu romance – como dizem teoricamente alguns escritores – para responder a uma necessidade compulsiva parecida com a sexual? Não há dúvida que, se tenho de ser sincero comigo próprio (e tenho de ser: senão que sentido teriam estas reflexões preparatórias que escrevo para mim?), acho que não penso no meu romance como numa coisa agradável; provoca-me mais um sentimento doloroso que talvez aumente quando começar (se algum dia começar) a escrevê-lo a sério. É provável que este sentimento negativo pelo próprio acto de escrever seja já uma prova suficiente para saber que não sou um escritor. Mas haverá realmente escritores que escrevam com o mesmo prazer imediato do sexo? Que longa foda teria sido então a de Tolstoi com Ana Karenina! Que desconhecidas noites sodomitas teriam entrelaçado o grande Maneta com a grosseira anca do governador da ínsula de Baratária! Não, infelizmente não acredito que os deuses tenham reservado para mim esse tipo de felicidade onanista... Por outro lado, penso que há muita hipocrisia entre os escritores que comparam o acto da escrita com o sexual, porque,

enquanto o único destinatário imediato do sexo sejamos nós próprios, não há escritor que escreva sem a mínima pretensão de ser lido, e isso só por si já equivale a outras aspirações mais mundanas como as de ser publicitado, comprado, aplaudido ou premiado. De facto, até no sexo (aparentemente tão íntimo, tão sincero, tão antimetafísico, tão em si e para si) nós encontramos casos de *donjuans* que dariam a vida para que as suas conquistas fossem transformadas em telenovelas... (Cañeque, *op. cit.*, p. 110-1).

Nesse trecho, López fala sobre o desprazer que lhe causa o ato da escrita. Mas fala de prazeres comparáveis aos sexuais, outros prazeres que surgem em se tornar um artista: ser reconhecido por outras pessoas, a aprovação social necessária à sublimação. A “necessidade compulsiva” a que López se refere pode ser expressa tanto nas palavras do artista e poeta René Passeron quanto nas da psicanalista Hanna Segal. Para o primeiro, a arte “contorna o memorial por exprimir o não-dizível do corpo (...)” (Passeron, 2000, p. 16), para a segunda, “A necessidade do artista é recriar o que sente nas profundezas de seu mundo interno” (Segal, *op.cit.*, p. 96). De que ordem será essa recriação? De que mundo interno estamos falando?

2.4. Desenvolvimento psíquico, criação e recriação

Quem não desejou um dia penetrar na intimidade do criador? Do pintor em seu ateliê, do cientista em seu laboratório, do escritor em sua mesa? Quem não sonhou em compreender o que estimula o gesto e o pensamento, e captar o instante em que algo acontece inopinadamente? Como é que alguém se torna gênio? Qual é o segredo de fabricação de uma obra? (Flem, 1993, ¶1)

As perguntas com que iniciamos esta seção dão início, também, ao livro de Lydia Flem sobre “O homem Freud”. Foram indagações dela, mas foram dele também, na medida em que buscou compreender os “gênios”; ou seja: ele acreditava serem os

outros os gênios, enquanto se enquadrava entre os “normais”. Por sua vez, Lydia o coloca no lugar do gênio e, é provável que ela enquadre a si mesma no âmbito de uma “normalidade”. Independente disto, a Freud, à Lydia e a nós mesmos tentar uma compreensão a respeito dos processos de criação parece profundamente instigante. Embora já tenhamos iniciado a delinear algumas concepções de dinâmicas psíquicas, é insuficiente relacionar qualquer atividade de criação artística unicamente à sublimação das pulsões. Com certeza, a idéia de sublimação nos faz ter um entendimento interessante a respeito das produções culturais, mas há outras formas de olhar a mesma questão. Tentaremos aqui mostrar algumas idéias sobre o desenvolvimento psíquico até chegar ao sujeito adulto, que é artista ou se interessa pelas manifestações artísticas.

Em “Escritores criativos e devaneios” (1908 [1907]) Freud estabeleceu uma continuidade entre o brincar infantil e a criação artística no adulto. A idéia geral, embora tenha vindo a público com o criador da psicanálise, é, no entanto, melhor aprofundada por outro psicanalista, posterior a Freud, o inglês Winnicott. Com novos conceitos, formulados por Winnicott a partir de sua prática clínica, foi possível teorizar a respeito do que poderia acontecer em termos de dinâmica psíquica com a criança que brinca, e, aceitando a idéia de continuidade estabelecida por Freud, com o adulto que cria.

Continuando o raciocínio freudiano da onipotência infantil, Winnicott afirmava que no início da vida, como a mãe ou o cuidador do bebê atende prontamente às necessidades desse, o bebê acreditaria que criaria uma realidade de satisfação. Ou seja: o bebê se acreditaria onipotente, e a realidade o supriria, materialmente, de forma a confirmar essa onipotência. Dessa maneira, existiriam três “áreas”: uma seria o “mundo interno” do bebê, psíquico; a outra seria a realidade em si, material, objetiva; e, entre as duas, “uma área intermediária de experimentação, para a qual contribuem tanto a

realidade interna quanto a vida externa” (Winnicott, 1951, p. 15). A realidade externa não seria de fácil aceitação por parte do sujeito, e a tensão criada entre ela e o seu mundo interno só teria alívio na área intermediária da experiência.

Essa área, que, na verdade, é a do agir humano sobre o mundo, seria o âmbito da criatividade. Na criança, ela se expressaria fundamentalmente pelo brincar. Ora, o brincar, ao mesmo tempo em que parece atender à pressão pulsional no sentido de dispêndio de energia motora, tem características que se repetem de criança para criança.

A partir de observações cotidianas, percebemos que, em suas brincadeiras, as crianças repetem situações por elas vividas: a relação pais-filhos; a relação professor-aluno; a relação médico-doente. Entretanto, causa-lhes prazer encarnar o outro papel que não o seu: na brincadeira, são elas os pais, os professores, os médicos; e, muitas vezes, atuando com aquele que faz o outro papel, de maneira extremamente cruel. Tanto Freud como Winnicott concordam que há, nesse tipo de brincar, a passagem da criança de uma passividade sofrida em sua vida real para uma atividade diante da situação de sofrimento, que a brincadeira permite.

A criança traz para dentro dessa área da brincadeira objetos ou fenômenos oriundos da realidade externa, usando-os a serviço de alguma amostra derivada da realidade interna ou pessoal. Sem alucinar, a criança põe para fora uma amostra do potencial onírico e vive com essa amostra num ambiente escolhido de fragmentos oriundos da realidade externa (Winnicott, 1971a, p. 76).

Nesse trecho, é importante salientar a passagem “sem alucinar”. Para Winnicott, existiria um *continuum* relacionado tanto à saúde quanto à possibilidade de brincar, ou de viver a “área intermediária”. Em um extremo, a criança que não brinca é considerada doente. A possibilidade de brincar é um importante indicador de saúde mental. Existiria a criança que brinca e que, portanto, consegue reconhecer uma realidade, e fantasiar –

sabendo quando se trata da realidade e quando se trata do fantasiar. Por fim, haveria aqueles sujeitos que parecem desconhecer a realidade – esses apenas alucinam e, portanto, não são considerados saudáveis.

É importante notar que esse modelo é muito similar ao que Freud estabeleceu para o artista.

Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação pulsional que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de sons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade. Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo. Mas ele só pode conseguir isto porque outros homens sentem a mesma insatisfação, que resulta da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade; é em si uma parte da realidade (Freud, 1911b, p. 242-3).

Vejamos quão rica é essa passagem e o quanto está envolta em vários outros aspectos teóricos da psicanálise. Em primeiro lugar, percebamos que a fantasia, para Freud, aparecia entre o princípio da realidade e o princípio de prazer. Mais exatamente, na possibilidade de trânsito entre esses dois. Para Winnicott, o “espaço intermediário” se daria entre o mundo interno, psíquico, e a realidade, externa, e também seria em um “entre” que se daria a possibilidade de criação. Ao mesmo tempo, esse processo se daria por meio de uma renúncia à satisfação pulsional direta, ou seja, a sublimação que possibilitaria a fantasia. Nesse trecho, Freud também apontou para algo que é marcante sempre que analisa uma obra de arte: o impacto da mesma sobre as pessoas. Como lembra Mezan,

Todas as análises estéticas de Freud começam por colocar a questão do efeito produzido pela obra sobre seu destinatário, e é deste efeito que parte a reconstrução; ora, o efeito emocional é sentido pelo sujeito como uma qualidade da série prazer-desprazer, indo do êxtase à repugnância ou horror (*op. cit.*, p. 222).

Entretanto, há alguns aspectos dessa passagem freudiana que podem ser questionados. Em primeiro lugar, Freud parecia dotar o artista de uma capacidade especial: a de transitar entre o mundo de fantasia e a realidade – sem enlouquecer. Ora, por acaso essa possibilidade não estaria dada para outros que não artistas, mesmo que esses não tornassem as suas fantasias obras materiais? Acaso Freud acreditaria, tal qual o nosso personagem Antonio López Daneri, “que o talento sem obra é intranscendente, banal” (Cañeque, *op. cit.*, p. 12)? Não haveria fantasia, não haveria talento ou criação se esse não se materializasse? E quando o público, ou os não-artistas, que sentem “a mesma satisfação” que eles, não estariam também transitando entre suas realidades e a fantasia proporcionada por outros?

Em segundo lugar, Freud colocou o artista em posição cômoda: além de não adoecer, ele conseguiria um imenso prazer do seu fazer artístico. Mas quantos artistas nós conhecemos que sofrem terrivelmente dos mais diversos transtornos psíquicos? Quantos relatam sofrer ao produzir (como anteriormente citamos o nosso personagem López) ou relacionam a produção à uma obsessão da qual não conseguem escapar?

Por isso uma força me leva a cantar,

por isso essa força estranha no ar.

Por isso é que eu canto, não posso parar.

Por isso essa voz tamanha (Veloso, 2005).

Quantos artistas, ao contrário do pianista citado por Freud em “Psicologia de grupo e análise do ego” (1921, p. 130), insistem em suas produções mesmo quando não recebem o amor das mulheres? Mesmo quando não são reconhecidos por seus pares, mesmo quando a arte os leva a um enorme fracasso financeiro? Afinal, que arte é essa de que Freud falava, e o que nós, nesse trabalho, chamamos de arte?

É claro que quando, no cotidiano, alguém fala de “arte”, muito possivelmente o interlocutor entende ao que o outro se refere. Há algo que é chamado pelo leigo de arte e que traz três características principais: 1. é um produto; 2. relaciona-se ao belo e ao admirável; 3. é capaz de nos fazer entrar em contatos com diversos sentimentos.

Mas será que só podemos falar de arte quando temos algo material, consumado diante dos nossos olhos? Só são possíveis as “Belas Artes”, ou há a arte do grotesco, do feio, do repugnante? Que sentimentos a arte nos desperta?

2.4.1. Reflexões a respeito das diversas concepções de arte

Quando falamos “artistas”, de imediato pensamos em pintores, escultores, cantores, atores, músicos... São os mesmos mecanismos criativos que estão presentes em todas essas pessoas? O modelo do “Dichter”, que como já mencionamos, seria realmente aplicável a todos os tipos de artistas? Birman alertou:

No que concerne a isso, qualquer generalização poderia ser perigosa na sua audácia, até mesmo porque os diversos processos artísticos se realizam pela mediação de diferentes materialidades artísticas colocadas em cena. Não se pode dizer, com efeito, que algo da mesma ordem aconteça nos campos da literatura, das artes plásticas, do teatro, do cinema e da música (2002, p. 94).

De fato: cada um desses campos artísticos possui uma relação específica com o reconhecimento social a ele destinado; a relação com o corpo do artista para a produção e uma especificidade no que diz respeito à forma. A arte poderia ser referida como a expressão de uma sensibilidade numa forma. Mas os mecanismos que transformam sentidos e sentimentos em palavras e métrica são os mesmos que os transformam em esculturas? O que causa essa potencialidade para a criação? Se estamos falando de “criação”, o que diferenciaria o fazer artístico do fazer científico, já que ambos se relacionam com a sublimação das pulsões? Há sensibilidade no fazer científico? Seria ele criativo?

Quando o professor de história da arte e da cultura, Jorge Coli, dispôs-se a responder à pergunta “O que é arte”, levantou várias indagações e, podemos dizer, não respondeu à pergunta principal. Tentar responder à ela pode ser um exercício de reflexão e de argumentação muito frutífero – embora possa não chegar a nenhum enunciado definitivo.

É preciso deixar claro que, no nosso senso comum, partimos do princípio de que há qualquer coisa que é a “arte”. Mas a idéia da arte, dessa “outra coisa” que nós não sabemos ao certo o que é, não é generalizada em todas as culturas e épocas.

Quando nos referimos à arte africana, quando dizemos arte Ekoi, Batshioko ou Wobé, remetemos a esculturas, máscaras realizadas por tribos africanas da Nigéria, Angola ou da Costa do Marfim: isto é, selecionamos algumas manifestações materiais dessas tribos e damos a elas uma denominação desconhecida dos homens que as produziram. Esses objetos culturais não são para os Ekoi, Wobé, objetos de arte. Para eles, não teria sentido conservá-los em museu, rastrear constantes estilísticas ou compor análises formais, como nós fazemos, porque são instrumentos de culto, de rituais, de magia, de encantação. Para eles não são arte. Para nós, sim.

A noção de arte que hoje possuímos – leiga, enciclopédica – não teria sentido para o artesão-artista que esculpia os portais românicos ou fabricava os vitrais góticos. Nem para o escultor que

realizava Apolo no mármore ou Poseidon no bronze. Nem para o pintor que decorava as grutas de Altamira ou Lascaux (Coli, 2000, p. 64).

Mas querendo os Ekoi ou não, alguém chegou lá e disse: isso é arte. Portanto, dentre as múltiplas possibilidades de se entender o que é arte, uma delas é, simplesmente, a de nomeá-la. Mas não pode ser qualquer alguém. É preciso que quem nomeie algo de arte seja devidamente reconhecido como apto a isso.

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. Nossa cultura também prevê locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto (*id.*, p. 11).

Se os museus abrigaram quadros, aquilo devia ser arte. Se alguém ousou colocar um aparelho sanitário em exposição em um museu, aquilo devia ser arte. Bem, pelo menos vários livros sobre história da arte reafirmaram, posteriormente que, sim, aquilo era arte – e recebeu até um nome: o *ready-made*. Todos concordam?

Como podemos perceber, esse critério também não é válido. Embora reconheçamos que haja várias pessoas qualificadas para falar sobre “arte”, nem sempre elas concordam sobre o que pode ser entendido como objeto artístico ou não. Bourdieu (2005), citando Benjamin, questiona-se se nesse caso não se estaria partindo de uma concepção da obra de arte como feitiço para o “feitiço do nome do mestre” (p. 287). Ou seja: aparentemente tentando tirar a áurea de sacralidade que se constituiu em torno de um objeto artístico, dota-se um estudioso, um crítico, um museu como critério para a demarcação do que seria ou não arte. Continua-se no âmbito da sacralidade.

Um objeto entendido como artístico pode ser belo, mas também pode ser feio. O que se entende como artístico pode não ser exatamente o objeto em si; porém, o gesto, a intencionalidade. O aparelho sanitário de Duchamp não era nada belo, mas levá-lo ao museu teve uma intencionalidade artística, é possível dizer. Nesse sentido, nada mais romântico do que o poeta que após ser arrebatado pelo amor, suicida-se. Alguns estilos parecem encarnar formas de existir; outros, aparentemente, não.

Para Freud, o que daria o estatuto da arte seria a sua possibilidade de causar perplexidade. De alguma forma, da beleza da estátua “o beijo”, de Rodin, passando pela crueza dos quadros de Frida Kahlo, e, mais uma vez, pelo inesperado do aparelho sanitário de Duchamp, todos nos deixam perplexos. “(...) possivelmente, na verdade, alguém que escreva sobre estética já descobriu ser esse estado de perplexidade intelectual condição necessária para que uma obra de arte atinja seus maiores efeitos (...)” (Freud, 1914b, p. 217).

Mas, como vimos, o entendimento de que existe algo que pode ser nomeado “arte” não é universal. Ao tentar responder à pergunta “O que é que faz de um artista um artista, em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo?” (Bourdieu, *op.cit.*, p. 287), Bourdieu descreveu como houve uma

emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor desse feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico (no qual estão incluídos os analistas, a começar pelos historiadores de arte, menos os críticos) como o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista (*id.*, p. 289)

Portanto, houve a construção social de um campo – o da arte – dotado de um valor em si e com tantos outros agregados. Em primeiro lugar, existiria “a arte”. Em

segundo, conhecê-la, estudá-la por certos grupos dentro de uma sociedade os tornariam diferentes (frequentemente, melhores) de outras pessoas que se expõem menos a esse conhecimento. Sobretudo, existiriam os artistas – esses seres “de outra matéria”, produtores do feitiço que é a obra de arte. Esses valores chegam até nós, inclusive quando nos propomos a estudar os mecanismos artísticos de criação – que seriam outros.

Serão mesmo? Voltemos à pergunta de Bourdieu: O pintor de domingo possui uma dinâmica psíquica diferente do artista?

2.4.2. Obra artística e criatividade

Voltemos à psicanálise. É sabido que Freud (1913b, p.186) acreditava que a ontogênese repete a filogênese, em seus mecanismos psíquicos. Portanto, os bebês, com suas fantasias de onipotência, em muito se assemelhavam aos primitivos, em seus mecanismos psíquicos. O bebê acreditaria que possui um domínio sobre a realidade, que a cria; assim como o homem primitivo acreditaria que realizando certos rituais, conseguiria um domínio sobre a natureza, conseguiria inclusive negociar com os deuses.

O que dizemos que é o início da arte pictórica, na verdade, são pinturas feitas em cavernas. Muitas vezes representavam caçadas, animais flechados e, acredita-se, é possível que, para os primitivos, pintar os animais nessa situação pudesse favorecer a caçada (Beckett, 1995). Em quê o homem que pintava nas cavernas se assemelha ao artista contemporâneo? Em quê se assemelha às crianças? Seria o fazer artístico também uma forma de tentar o domínio sobre alguma realidade?

É possível fazer uma ponte entre essa “arte” rupestre e a arte contemporânea. Bucher (1992), citando Weber, apontou como esse último entendeu a continuidade entre

esse mundo “mágico”, primitivo, e a sociedade ocidental pós-renascimento. Ao desencantamento do mundo, a sociedade ocidental respondeu com um novo encantamento, que se baseava no tripé “da ciência, princípio explicativo de um mundo supostamente autônomo, pelas artes, obedecendo a princípios de autonomia *sui generis*, e pelos princípios éticos sobreviventes da antiga religião hegemônica” (p. 144). O “encantamento” diante da realidade estaria, pois, relacionado a novos valores criados pela sociedade, raciocínio que vai ao encontro da idéia trazida no tópico anterior, de Bourdieu, da atribuição à arte de um valor em si.

Já comentamos anteriormente a relação entre o espaço transicional, a possibilidade de ilusão, o brincar e a criação artística. Entretanto, não respondemos ainda sobre a diferenciação entre a criação artística e a científica, por exemplo. Preferimos adotar a posição de Winnicott, quando nos alerta:

(...) é necessário, como já afirmei, separar a idéia da criação, das obras de arte. É verdade que uma criação pode ser um quadro, uma casa, um jardim, um vestido, um penteado, uma sinfonia ou uma escultura; tudo, desde uma refeição preparada em casa. Dizendo melhor talvez, essas coisas poderiam ser criações. A criatividade que me interessa aqui é uma proposição universal. Relaciona-se a estar vivo (...). A criatividade que estamos estudando relaciona-se com a abordagem do indivíduo à realidade externa. Supondo-se uma capacidade cerebral razoável, inteligência suficiente para capacitar o indivíduo a tornar-se uma pessoa ativa e a tomar parte na vida da comunidade, tudo o que acontece é criativo, exceto na medida em que o indivíduo é doente, ou foi prejudicado por fatores ambientais que sufocaram seus processos criativos (Winnicott, 1971c, p. 98-9).

Lembremos que Freud, ao explicar a relação entre a criação de Leonardo da Vinci e sua história pessoal, está profundamente ligado ao conflito edípico por ele enfrentado. Mesmo os estudos científicos de Leonardo parecem marcados por sua

história pessoal. Reitler apontou para o fato de que foi justamente no ato da procriação que Leonardo falhou, cometendo erros grotescos. O aparelho genital feminino não era por ele representado adequadamente, apenas o masculino (como citado em Freud, 1910a, p. 79-80). Portanto, a atividade de pesquisa, que costuma ser encarada como neutra e destituída de subjetividade pode, sim, estar sujeita aos revezes do inconsciente. Essa relação permearia a criação artística, a atividade científica e o próprio pensar.

Não abordamos a realidade com a mente em branco. Abordamos a realidade como expectativas baseadas em nossas fantasias pré-conscientes ou inconscientes e a vivenciamos, não apenas na infância mas através de toda a nossa vida, como um constante implemento e teste de nossas fantasias de encontro à realidade (Segal, 1993, p. 43).

Entretanto, em suas preposições sobre Leonardo, Freud deu ênfase ao complexo de Édipo. Para Winnicott, a relação com a criação é muito anterior ao complexo de Édipo, embora possa se relacionar a este também, mas apenas em momento posterior.

Influenciado pelas idéias de Jacques Lacan sobre o que esse denominou “estádio do espelho”, Winnicott, novamente, estabeleceu dois extremos possíveis de saúde psíquica, hipotéticos. No primeiro caso, temos um bebê que foi devidamente segurado, manejado e cuja mãe reagia a ele, de forma a legitimar sua onipotência. Aí se dariam as bases para um “viver criativo”, poeticamente descrito por ele como “um colorido de toda a atitude com relação à realidade externa” (Winnicott, 1971c, p. 95). Em outro extremo, o bebê que ao olhar o rosto da mãe não se viu “espelhado” nela; ou seja, cuja mãe, por algum motivo, como uma depressão, por exemplo, não conseguiu reagir adequadamente ao seu filho. Essa seria a causa de um viver não criativo.

Assim, a percepção toma o lugar da apercepção, toma o lugar do que poderia ter sido o começo de uma troca significativa com o mundo, um processo de duas direções no qual o auto-enriquecimento se alterna com a descoberta do significado no mundo das coisas vistas (Winnicott, 1967, p. 155).

O contrário da atitude criativa perante a vida seria uma submissão à realidade, considerada patológica. É nesse momento que a concepção winnicottiana de criatividade se aparta radicalmente da noção de produção de objetos de arte. Uma pessoa pode ser considerada muito criativa por Winnicott, mantendo uma relação não rígida com a realidade e não produzir nenhum objeto que seja considerado “arte” por outras pessoas. Ao mesmo tempo, uma busca tardia por esse espaço de ilusão não vivido nos momentos iniciais da vida pode gerar algo da ordem de uma compulsão.

Na busca do eu (*self*), a pessoa interessada pode ter produzido algo valioso em termos de arte, mas um artista bem sucedido pode ser universalmente aclamado e, no entanto, ter fracassado na tentativa de encontrar o eu (*self*) que está procurando. O eu (*self*) realmente não pode ser encontrado no que é construído com produtos do corpo ou da mente, por valiosas que essas construções possam ser em termos de beleza, perícia e impacto. Se o artista através de qualquer forma de expressão está buscando o eu (*self*), então pode-se dizer que, com toda probabilidade, já existe um certo fracasso para esse artista no campo do viver criativo. A criação acabada nunca remedia a falta subjacente do sentimento do eu (*self*) (Winnicott, 1971b, p. 80-81).

José Outeiral e Luiza Moura, em “Paixão e Criatividade – Um estudo sobre Frida Kahlo, Camille Claudel e Coco Chanel” (2002), retomaram os caminhos winnicottianos na tentativa de compreender essas três pessoas ilustres. Nas múltiplas formas de entender a criação artística (diferenciando-a, aqui, do conceito de criatividade) eles apontaram como ela pode ser fruto de um comportamento

compulsivo, repetido a partir das primeiras experiências com o cuidador. Na situação acima citada em que a mãe não exerce de forma suficiente o cuidado com o seu bebê, esse último

passa a ocupar-se de estudar as feições maternas e predizer o humor da mãe, tentando buscar momentos escassos em que possa viver com espontaneidade, ao mesmo tempo em que tenta evitar que o cerne de seu *self* seja ameaçado. Quando assim se estabelece este vínculo, a construção criativa de um *self* é substituída pela submissão.

Buscas compensatórias de se constituir a partir do olhar do outro podem se manifestar durante toda a vida, tanto numa compulsão a manter situações de sedução com diferentes parceiros, como numa exposição de si próprio em criações artísticas a serem admiradas por diversos observadores (p. 07-08).

Portanto, claro está que é possível a uma pessoa produzir inúmeras obras consideradas artísticas pelos seus contemporâneos, mas que, pensando psicanaliticamente de acordo com uma ótica winnicottiana, são fruto de um viver não criativo. São várias as possibilidades que levam à feitura do objeto artístico: um viver criativo; uma postura não criativa diante da vida; e, nesse último caso, a reação da pessoa em relação à sua configuração edípica conta muito. Outro fator a ser acrescentado é o mero acaso. Vejamos por exemplo, o caso citado na mesma obra, da pintora Frida Kahlo. Tratava-se de uma pessoa que nunca tinha se dedicado à pintura. Foi vítima de um grave acidente, quando um ônibus que viajava chocou-se com um trem. “Frida sofreu muitos ferimentos e fraturas que exigiram um longo tempo de recuperação e resultaram em seqüelas e sofrimentos, que ela levou ao longo de sua vida” (*id.*, p. 45). Com isso, viu-se obrigada a passar mais de três meses de cama. Nas suas palavras:

Meu pai tinha há alguns anos uma caixa de tinta a óleo, alguns pincéis dentro de um velho copo e uma palheta em algum lugar de seu atelier de fotografia. Ele gostava de pintar e desenhar paisagens próximas do rio em Coyocán e, às vezes, copiava cromo. Desde criança, como se diz comumente, eu havia posto o olho na caixa de cores. Não saberia explicar o porquê. Ao estar tanto tempo enferma, na cama, aproveitei a ocasião e a pedi ao meu pai. Como a uma criança a quem se tira um brinquedo para dar ao irmão doente ele me ‘emprestou’... (...) Assim comecei a pintar meu primeiro quadro, o retrato de uma amiga (como citado em Outeiral & Moura, 2002, p.46).

Temos o caso de uma importante figura da história da arte contemporânea que deu início à sua atividade de pintura devido ao fato de ter sido obrigada a ficar deitada por três meses. Se não tivesse sofrido o acidente, será que Frida teria se dedicado à pintura? Foi o acidente que a fez artista, ou ela já era artista? Pintar a fez criativa ou a repetição dos seus quadros (a maioria são claramente referências à sua própria história de vida) não pode ser encarada como própria de uma pessoa criativa, no sentido winnicottiano?

Objetivamente, Frida não era artista antes do acidente, mas se tornou depois. Entretanto, a forma de lidar com a própria realidade, sua necessidade de expressão, seus mecanismos psíquicos não foram criados pelo acidente. Já estavam lá. Tantos quadros que retratam situações traumáticas por ela vividas (o acidente em si; as mutilações sofridas por conta dele; os abortos espontâneos que sofreu, etc.) eram produções da ordem de uma paralisia psíquica ou buscavam uma elaboração desse sofrimento?

2.5. A arte como sintoma

Já vimos que, de uma maneira grosseira, podemos relacionar a criação artística com um viver criativo, no sentido winnicottiano; ou como o contrário disso, quando a arte parece ser fruto da repetição de vivências por parte do artista. Ao segundo tipo de

relacionamento com o fazer artístico foi ao que Freud se dedicou mais. Nesse trabalho, também nos deteremos nele.

No vocabulário médico, utiliza-se a palavra “sintoma” para aquilo que o paciente manifesta e que fala de um quadro mais complexo. Os vários sintomas permitem ao médico traçar hipóteses diagnósticas, etiológicas e de tratamento para aquilo que se apresenta. Da mesma maneira, em psicanálise, quando falamos de “sintoma”, estamos nos referindo a algo que irrompe e vem denunciar uma verdade. Vem “falar” do inconsciente do paciente e pode se apresentar tanto pela via do corpo como pela via psíquica. Nesse sentido, tanto Leonardo como López poderiam criar. Poderiam criar, mas algo os impede de concluir suas criações. Que força é essa que os impede? Para Soler,

O sintoma é precisamente o que faz com que cada um, em alguma coisa, não logre fazer o que está escrito no discurso de seu tempo. Cada um recebe as prescrições do discurso por vias particulares. Entretanto, pela via do sintoma os sujeitos não chegam a ser completamente conformes à prescrição uniformizante da civilização (como citado em Pacheco, 1997, p. 82).

Podemos dizer, portanto, que a relação que o artista estabelece com a criação se dá como sintoma; ou ainda: como sintomas sobredeterminados, de acordo com sua história de vida.

Segal (*op.cit.*, p. 47) acreditava que deveria haver algo que diferenciasse o simbolismo inconsciente da criação artística do simbolismo que dá origem às doenças, mas ela própria atenta para como Freud conseguiu criar uma grande confusão em relação a esse assunto. Em determinados momentos, como em seu já citado artigo “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”, de 1911, ele parecia acreditar que o artista circula entre o prazer e a realidade, através da *fantasia*, *ao invés*

de produzir um sintoma. A arte, encarnaria, aqui, o poder mágico que possuía para os primitivos, ou seja, permitiria ao artista uma certa onipotência em relação à realidade. Em outros momentos, a produção artística aparece em igualdade em relação aos outros sintomas. Vejamos como ele se referiu ao personagem Nobeert Hanold, de Jensen, tomado como uma pessoa real: “Essa divisão entre imaginação e intelecto o predisponha a tornar-se ou um artista ou um neurótico; ele estava entre aqueles cujo reino não é deste mundo” (Freud, 1907 [1906], p. 24).

Nessa última sentença Freud parece situar o artista no campo da patologia, do reino que não é deste mundo. Na sua outra posição, o artista é exatamente aquele que escapa à patologia e ao adoecimento, permanecendo ao lado das crianças, que brincam fantasiando sobre a realidade vivida, mas são considerados “normais”.

Mas quando utilizamos o termo “fantasia”, em psicanálise, estamos nos referindo a quê? Segundo Segal (*op.cit.*), “(...) uma fantasia consiste num desejo inconsciente trabalhado pela capacidade do pensamento lógico a fim de dar origem a uma expressão disfarçada e a uma satisfação imaginária do desejo pulsional” (p. 31). Ou seja: a fantasia, sob a pressão exercida pela pulsão, é algo que se repete no psiquismo sob a forma de sintomas, de sonhos, nos relacionamentos com as outras pessoas. É isso que não nos deixa ver a realidade sob uma ótica neutra; é sempre uma realidade lida a partir do nosso inconsciente. O conceito de fantasia se liga diretamente à idéia de repetição, entendida como um duplo aspecto:

existe a idéia habitual de repetição de alguma coisa antiga que se repete no presente, e outra idéia, que parece mais audaciosa, mais interessante, mais rica, que diz que a repetição é aquilo que leva a que a coisa persevere e a que a pulsão seja poderosa (Nasio, 1999, p. 41).

O que diria o artista sobre isso? O poeta Passeron, ao falar sobre os artistas, fala sobre si: “E são os fantasmas, por uma insistência que lhes é própria, que desviam as formas, e empurram o artista à repetição” (2000, p. 12). É daí que um estudo projetivo é possível: aquele que tenta entender o psiquismo do criador, observará aquilo que se repete, que insiste, que escapa.

No entanto, não podemos pensar, por qualquer que seja a obra de arte (poesia, conto, estátua, quadro, instalação), em um conteúdo sem forma. O artista fantasia sobre uma materialidade. Assim como uma pessoa qualquer se utiliza de palavras para falar de si, e repete algumas mais, em outras se equivoca, com outras pronuncia de maneira incorreta, assim também o artista se utiliza de um meio para se expressar. A criação artística não é, portanto, puro fruto do inconsciente. Enquanto pinta, também os aspectos conscientes operam no criador: qual o melhor material a utilizar? Qual a tinta mais barata? Que técnicas são de seu conhecimento?

O artista seria, portanto, levado pela dinâmica inconsciente do psiquismo e, ao mesmo tempo, pela consciente. A palavra “talento” ou o “dom”, que são tidas como naturais ao artista parecem estar muito mais relacionadas à possibilidade de expressar suas fantasias. Não só isso. Para Freud, a obra de arte é considerada como tal, desde que cause impacto nas outras pessoas. É necessário que ela reverbere em outras fantasias.

Vejamos como López se posicionava frente à possibilidade de alguém vir a se tornar escritor:

Suponho que cada escritor trabalha de formas diferentes. Há-os que pululam pela cidade com um cesto à procura do elemento que perfile um olhar, uma voz, a dobra de uma saia; estes, de reprováveis tendências realistas, querem reproduzir a vida com a inútil minúcia de uma fotografia ou de um espelho. Outros, como é o caso do Grande Parodiador, dedicaram-se a reler para imaginar o que os outros já imaginaram. A sua obra é composta só por referências literárias e, em

certa medida, não é a sua obra. (...) Um escritor é alguém que encontrou um mundo próprio através da linguagem. Interrogo-me se os deuses me concederão algum dia que eu conheça o meu. O facto de esperar com a caneta (no meu caso, com o computador que tanto amo) ser iluminado já é um acto de esperançoso e vaidoso. Mas a ambição acompanha sempre qualquer sonho. (...) A inspiração é algo de parecido com a vocação sacerdotal: funciona por revelação, mas também por convicção. Por isso, tenho de esperar, atento, confiante e seguro da glória futura, diante do meu computador ligado (Cañeque, *op. cit.*, p. 39).

López acreditava que há algo da ordem da criação que não é possível forjar: isso que os deuses concedem, essa luz, essa vocação. Nós diríamos: algo tramado pelas vias do inconsciente. Mas há também a caneta, o computador ligado, a escrita de um diário. Há o esforço de produção. No caso do nosso personagem, que acreditava não ter ainda conhecido o seu mundo próprio através da linguagem, que temia ter seus arquivos lidos por outrem, seu esforço logrou sucesso. Seus escritos, sem que ele soubesse, foram enviados para um grande concurso de literatura – e venceu, o que causou sua morte. Não sabemos como é o processo de escrita de Cañeque. Quando ele iniciou seu livro com a citação de Samuel Becket - “Interrogo-me se, apesar das minhas precauções, não estarei a falar de mim” (como citado em Cañeque, *op. cit.*, p. 09), não sabemos se está falando de si, de López, ou de Gilabert. O fato é que também Cañeque ganhou, na vida real, um grande prêmio de literatura – o Prêmio Nadal de 1997. Por meio das fantasias de seus personagens, ou dele próprio, e de seu esforço, assim como o que levou López a ganhar um prêmio literário.

Portanto, se voltarmos às nossas indagações anteriores de “o que é arte?”, poderemos tomar ainda mais um posicionamento. Arte seria aquilo capaz de reverberar em outras pessoas, tocá-las, sensibilizá-las. As fantasias do artista se comunicariam com as fantasias que outras pessoas expressam por outras vias. Assim, alguém pode admirar um quadro pelo preciosismo da técnica, ou seja, pode oferecer-lhes atributos que,

conscientemente, considera admiráveis. Mas há muitos outros fatores envolvidos. O professor de história da arte disse:

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência (Coli, 2000, p. 18).

Mas nós, psicanalistas, acrescentaríamos: além da cultura do crítico e do artista, dos problemas tratados, entre outros, há os aspectos inconscientes daquele que frui do prazer estético. Voltando ao início dessa dissertação: Freud acreditava que a peça Édipo Rei só se manteve tantas centenas de anos presente na cultura devido ao complexo de Édipo, que seria comum a todas as pessoas. Assim se daria em relação às obras “menores”, em que também haveria uma identificação entre o que foi representado pelo artista e os conteúdos inconscientes do apreciador.

A relação com a arte está permeada, portanto, com o prazer. Ora, o sintoma, como aquilo que “dobra mas não quebra” (Pacheco, *op. cit.*, p. 82), acarreta sofrimento, mas também gera prazer, por via de uma satisfação parcial das pulsões. Da mesma maneira, naquele que admira a obra de arte, mesmo quando chora ao ver um drama, obtém um prazer originado da diminuição da repressão sobre os conteúdos inconscientes, e é possível, então, tomar “coragem para se deleitar com as próprias fantasias” (Cruxên, *op. cit.*, p. 18). As fantasias seriam comuns a todas as pessoas, mas voltando à nossa pergunta de “o que faz de alguém um artista”, concordamos com Segal quando afirma:

Os artistas em particular, quando bem-sucedidos, combinam uma enorme capacidade de uso simbólico do material para expressar suas fantasias inconscientes com um senso extremamente apurado das características reais do material que utilizam (Segal, 1993, p. 54).

Em linhas gerais chegamos, pois, às seguintes conclusões: A criatividade não se confunde com a produção de objetos artísticos. A produção de objetos artísticos relaciona-se com a pulsão na medida em que há um imperativo corporal que leva à feitura do objeto, passando necessariamente por uma materialidade, mesmo quando em palavras. A satisfação pulsional da criação artística se dá por via da sublimação, entretanto esse não é o único aspecto relevante da dinâmica psíquica inconsciente do artista. A satisfação pulsional não se confunde com a satisfação do Eu e, por vezes, aquele que cria pode parecer não obter prazer com a sua atividade de criação, mas há uma satisfação do Eu envolvida. A produção de objetos artísticos pode ocorrer não devido a uma dinâmica criativa, no sentido winnicottiano, mas como repetição de um sintoma. Resta a nós saber como transformar sintoma em criatividade.

3. POSSIBILIDADES E IMPOSSIBILIDADES DO USO DA ARTE COMO RECURSO TERAPÊUTICO

3.1. Arte e elaboração

Entendemos que há diversos prazeres envolvidos na criação artística e na fruição das obras de arte. Entretanto, se contrariarmos a concepção freudiana de que o artista é aquele que escapa à doença pela via da fantasia, podemos nos perguntar: haveria alguma possibilidade de cura por via da arte?

Para responder a essa pergunta, é necessário, inicialmente, apresentarmos o conceito de “elaboração”. O termo em alemão, “*Durcharbeiten*”, é composto por duas palavras: “*durch*” (a preposição “entre”) e “*arbeiten*”, que significa trabalhar. É, portanto, de um trabalho que estamos falando, e podemos entendê-lo no mesmo sentido do trabalho exercido pela pressão da pulsão, em sua concepção física. Há, por parte do psiquismo, um esforço para dar conta do excesso, do transbordamento de energia que se lhe apresenta.

No tópico “múltiplas formas de fala”, narramos o percurso de Freud, desde a utilização da hipnose como técnica terapêutica até a utilização da associação livre. Nasio (*op.cit.*, p. 100), entendeu que a técnica psicanalítica evoluiu por quatro fases esquemáticas. A primeira, da qual já falamos, seria aquela da expurgação dos afetos que acompanhavam a lembrança da causa da doença. Numa segunda fase, o terapeuta procuraria interpretar para tornar consciente o que até então era inconsciente para o analisando. A terceira fase seria a de interpretação das resistências, e, por último, a fase atual, em que o analista se coloca como o objeto de desejo do analisando.

A passagem do método catártico até a fase da interpretação de resistências se mostra muito clara nos escritos freudianos. Em “Recordar, repetir e elaborar” que ele trouxe de forma clara esse percurso:

o elemento da ab-reação retrocedeu para segundo plano e pareceu ser substituído pelo dispêndio de trabalho que o paciente tinha de fazer por ser obrigado a superar sua censura das associações livres, de acordo com a regra fundamental da psicanálise (Freud, 1914a, p. 163).

A nova forma de conceber o tratamento psicanalítico, seria, então, a seguinte. Um paciente, ao entrar em análise, tenderia a repetir seus conteúdos inconscientes, especialmente ligados à infância. Da mesma maneira, repetiria “suas inibições, suas atitudes inúteis e seus traços patológicos de caráter” (Freud, 1914a p. 167). A relação estabelecida com seu analista seria marcada por essa repetição. À tal relação denominou-se transferência.

Notemos que, se num primeiro momento, Freud buscava que seus pacientes recordassem cenas traumáticas, posteriormente, ele passou a buscar manejar as repetições dos mesmos. As repetições seriam vividas como algo “real e contemporâneo” (*ibid.*), e o trabalho do analista seria retirar do paciente aquilo que o prenderia à repetição própria do adoecimento neurótico.

Nem toda repetição leva a uma elaboração. O neurótico é aquele que não consegue escapar da repetição, não consegue transformá-la em *outra coisa*. A *outra coisa* só pode surgir quando o conflito inconsciente é devidamente manejado possibilitando o dar-se conta de uma lógica outra, a do inconsciente. Celes (2005, p. 29) assim o expressou: “(...) o ouvir do analista faz o analisando ouvir”. Ou seja, uma escuta diferenciada possibilita ao analisando se deparar com facetas até então desconhecidas do seu psiquismo.

O analisando realiza uma elaboração: um trabalho por entre. O analista realiza um trabalho que é muito curioso. Vencer resistências é, ao mesmo tempo, meio e fim do tratamento analítico.

Psicanálise será, então, o trabalho que se realiza para se fazer psicanálise. A psicanálise (como vencer resistências) é o trabalho em direção à associação livre, que é a meta a se alcançar para fazer psicanálise. Assim, psicanálise é, ao mesmo tempo, trabalho de realizar psicanálise (*id.*, p. 32).

3.2. Reflexões sobre o caso Antonio López Daneri

Voltemos aos nossos personagens. Lembramos que para Antonio López Daneri, a escrita de um livro era o meio pelo qual acreditava que poderia alcançar sucesso, ser reconhecido. Entretanto, escrever lhe era penoso. É interessante observar que o seu livro é a escrita evidente de suas obsessões, medos e fantasias.

Já Gilabert escreveu durante toda a sua vida contos que ficaram esquecidos nas gavetas de sua casa. Gilabert não parece, no romance de Cañeque, acometido por neurose tão grave quanto a de López. Para Gilabert, publicar o seu romance é a coisa outra diferente de estar no seu escritório editorial. Referiu-se a seu livro como “um romancesinho que me traz entusiasmado” (Cañeque, *op. cit.*, p. 231). Embora sempre tenha escrito como distração, publicar seu romance por uma outra editora que não a sua significava ter atestada a sua capacidade. Uma avaliação justa que ele referia não conseguir fazer sobre seu próprio material.

Deteremo-nos no personagem de Antonio López Daneri porque é o que realmente se mostra acometido por um grave adoecimento.

Antonio era um eterno indeciso, um verdadeiro campeão da dúvida; eu dizia-lhe: se as coisas vão assim tão mal com a tua mulher, por que motivo não te separas dela e vivemos juntos?, mas ele perdia-se então em angústias que o atormentavam e o bloqueavam. Nos últimos meses converteu-se num homem muito receoso de sair à rua comigo, num homem incapaz de decidir qualquer coisa que afectasse realmente a sua vida. Algumas vezes sentia-se eufórico com o seu romance e comigo, mas minutos depois perdia-se num pessimismo e em medos atrozes; e precisava de muito carinho, ficava como uma criança desprotegida e chorava desconsoladamente. Além disso, fazia com que se entrasse no seu jogo paranóico; tinha medo de encontrar alguém conhecido nos restaurantes e nos lugares públicos (*id.*, p. 196).

Além desses aspectos relatados por Teresa, López não conseguia mais obter satisfação na sua posição de professor, o que o afastou da sala de aula. Apresentava as mais diversas somatizações. Tomou por seis meses anfetaminas, antes de defender a sua tese de doutorado. Utilizava-se de tranqüilizantes e as mais diversas drogas indiscriminadamente. Em momentos que seriam marcantes em sua vida, inconscientemente, autosabotava-se. Foi assim quando encontrou Jorge Luís Borges, seu grande ídolo, pela primeira vez. Drogou-se tanto a fim de se sentir à vontade para falar com ele, que começou a alucinar e perdeu sua grande oportunidade. Após se apaixonar por Teresa e começar a viver uma intensa relação com ela, passou a não conseguir mais manter atividades sexuais.

(...) esta manhã, o meu sempre erecto e jovial membro sexual foi afectado por uma tristeza inconsolável que o reduziu a um tamanho ridículo. Apesar dos esforços incansáveis de Teresa (que recorreu ao francês, ao grego e ao argentino), o meu pénis renunciou a dilatar até aos mínimos exigíveis e, vendo que tudo era inútil, fomo-nos vestindo com uma sensação de derrota (*id.*, p. 221).

Ora, quem era verdadeiramente López e o que a escrita significava para ele? O que é ser verdadeiramente?

Nosso personagem tinha sonhos grandiosos; entretanto, no dia-a-dia, não conseguia concretizá-los. Não conseguia se desvencilhar do seu casamento que lhe era tão penoso, porque isso o *obrigaria* à felicidade:

Certamente convir-me-ia que Silvia me apanhasse com as mãos na massa; isto aceleraria a separação e obrigaria-me-ia a ser inteiramente livre e feliz junto de Teresa. Todavia, algo me impede de decidir, de agir nalguma direcção correta. A minha actuação cada dia se parece mais com o romance que não escrevo: é um sem-fim de possibilidades que não se decidem a ganhar corpo, que me paralisam e me retêm, que me aniquilam e desesperam” (*id.*, p. 222).

López não conseguia escrever o romance que lhe levaria à glória e mesmo no lugar destinado a “ser com sinceridade”, o *setting* dos analistas e psiquiatras, ele apenas forjava uma vida que não a sua. É cabível a pergunta: até que ponto López “era verdadeiramente”, em alguma esfera, ou ser verdadeiramente era ser a farsa por ele forjada?

Nesse caso, podemos dizer que em algum âmbito da vida ele se permitia a sinceridade consigo mesmo: na escrita. Seus rascunhos falavam tudo o que ele não ousava dizer para sua esposa Silvia, o que não disse ao “Grande Parodiador” e mais tantos outros itens inconfessáveis.

Com isso, entendemos que para o nosso personagem, a escrita exercia uma *função*, pessoal, íntima, psicológica; que, entretanto, só deveria ser acessível ao olhar do outro por meio de fantasia.

Papel semelhante foi destinado à arte pela pintora Frida Kahlo: “Eu era tomada por surrealista. Isto não é correto. Eu nunca pintei sonhos. O que eu representei era minha realidade” (como citado em Outeiral & Moura, *op.cit.*, p. 48). Frida pintou

corpos desfigurados, tal qual o seu próprio corpo foi desfigurado pelo acidente que sofrera; pintou o quadro “o aborto”, tendo ela sofrido vários abortos ao longo da vida, e outras temáticas de dor e sofrimento que diziam respeito à sua própria história.

Há uma radical diferença entre a relação que López estabelecia com o olhar do outro e a de Frida. Para o primeiro, mostrar a sua obra, ou, porque não dizer, mostrar a si mesmo, era impensável, pois causaria, mesmo na sua amada, arrepios. A atitude perante a obra era ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que essa era sentida como a possibilidade de sair do anonimato, era o que poderia causar arrepios em quem a lesse. Já Frida expõe seus quadros e sofrimentos, ou, melhor descrito por André Breton (como citado em Outeiral & Moura, *op.cit.*, p. 22), “a arte de Frida Kahlo de Rivera é um laço de fita em torno de uma bomba”, bomba que ela deposita sobre o seu público – e este que lide como puder com sua cruzeza. Já López, quando esta bomba veio a público (Teresa, sem que ele soubesse, roubou-lhe os arquivos e os enviou para um grande prêmio de literatura), deixou que ela caísse sobre si próprio. “Foi como o culminar de um sonho mau, como o êxtase convulsivo de um vômito visceral” (Cañeque, *op. cit.*, p. 35). López morreu durante a cerimônia de entrega do seu prêmio.

Teresa não soube compreender o caráter da escrita de López. Ali ele *repetia*, colocava diante de seus próprios olhos a sua história, sem, até o final da sua vida, ter conseguido escapar dela. Teresa, sem saber, tentou lhe arrancar à força o sintoma – sem que López tivesse desenvolvido qualquer capacidade de suportar essa ausência. Nesse caso, López não havia realizado um *trabalho* por meio de sua escrita, ou, quem sabe, realizava-o muito inicialmente quando se viu exposto e não pôde se beneficiar da estratégia psicológica que criou para si mesmo – um espaço para ser integralmente.

É diferente do que parece ter acontecido a outros “personagens”. Cruxên, reafirmando a visão freudiana a respeito de Leonaro da Vinci, entendeu que o artista

pôde “recriar seu desejo pela obra, obtendo uma modificação subjetiva aliada à pulsão de vida” (*op.cit.*, p. 10). Nesse caso, a criação artística teria sido, por si só, terapêutica, assemelhando-se à idéia defendida por Winnicott sobre o brincar. Para esse autor, como já discutimos, o brincar possibilitaria à criança a elaboração de conteúdos vividos na sua realidade.

3.3. A arte como terapêutica, a arte como técnica²

Vimos que a criação artística pode ser da ordem de uma repetição, sem necessariamente levar a uma *elaboração*. Vimos também que através dela o artista pode percorrer sua própria história, *trabalhá-la* e encontrar nela um cunho terapêutico.

Cabe então a pergunta: Podemos nos utilizar do fazer artístico como técnica analítica?

A pergunta se torna procedente devido aos seguintes aspectos. Em primeiro lugar, conforme já foi possível compreender a partir do percurso que fizemos a respeito da teoria psicanalítica, é possível chegar à conclusão de que há brechas nas concepções freudianas a respeito de arte e dinâmica psíquica que dão a entender que há um benefício para aqueles que se utilizam da criação artística. Além disso, a tradicional técnica psicanalítica se mostrava aplicável para tipos específicos de pacientes, que o próprio Freud, em seus artigos sobre a técnica, disse quais deveriam ser: os neuróticos (1913a, p. 140). Mas será que a psicanálise não poderia se utilizar de outras técnicas para atender outros pacientes?

² Faz-se necessário, ao falar do uso da arte como técnica terapêutica, especialmente no Brasil, fazer menção à figura de Nise da Silveira. A médica psiquiatra alagoana, inconformada com os métodos utilizados à época para tratamento de “doentes mentais” (eletrochoque, coma insulínico, lobotomia, entre outros) propôs uma outra terapêutica. Uniu a sua paixão pela arte e inovou ao se utilizar de ateliês de pintura e modelagem no tratamento dos ditos “loucos”. Nise realizou outras mudanças no tratamento, como o regime de não internação. Sua forma de pensar o tratamento, como bem disse Frayze-Pereira (2003), unia os eixos político, psicológico e artístico. Nise tinha aproximações com a psicologia analítica.

A questão da técnica, em psicanálise, é complexa. Nasio (*op.cit*), ao realizar uma reflexão sobre a mesma, perguntou-se até que ponto os analistas não restringem suas formas de atuação apenas por um Ideal de Eu relacionado à técnica, ou seja: as restrições quanto à técnica se deveriam muito mais a um desejo de identidade por parte do analista do que a outras questões. Ao mesmo tempo, profissionais cuja formação teórico-clínica foi psicanalítica, ao inovarem no manejo de técnicas, perguntam-se: será isso que eu faço psicanálise?

Conforme já mencionamos, a técnica psicanalítica freudiana possui impasses para pacientes não-neuróticos. O uso da arte por psicanalistas se deu, inicialmente, com pacientes psicóticos ou borderlines (Bartucci, 2002, p. 09), ou seja, exatamente aquele público que teria mais dificuldade de se beneficiar da técnica tradicional. Depois dessa experiência pioneira, os psicanalistas continuaram “experimentando” o uso da arte com outros públicos.

Um grupo de psicanalistas atua, no Centro Mineiro de Toxicomania, com pacientes toxicômanos. Francisco Cordeiro (1997, p. 17), profissional dessa instituição, percebeu que mesmo sendo utilizado há muito tempo o recurso de oficinas artísticas, não parecia claro aos profissionais a função e as implicações da utilização desta estratégia clínica e pôs-se a refletir sobre o assunto.

Antes de chegarmos à conclusão de Cordeiro, façamos o nosso próprio caminho. Quais são os benefícios terapêuticos do uso da arte como técnica?

Em relação ao primeiro modelo de tratamento psicanalítico, no qual se buscava a expurgação dos afetos por meio da catarse, podemos pensar na criação artística como meio de expressão dos mesmos. É o sentido no qual falamos anteriormente, ligado diretamente à descarga pulsional. No entanto, esse uso da arte, embora possa trazer um alívio momentâneo do sofrimento, não pode ser caracterizado como tratamento

psicanalítico. Da mesma forma que o tratamento catártico levava ao fracasso, uma vez que os sintomas voltavam após algum tempo, também a mera utilização da arte como resultado da pressão pulsional está fadada a não-elaboração psíquica.

É verdade que, assim como momentaneamente a arte pode afastar o desprazer, também pode trazer prazer. No livro “O mal-estar da civilização” (1930 [1929]), Freud se dedicou ao estudo do sofrimento humano e às formas utilizadas para combatê-lo. Seriam essas: a arte, a ciência, a religião, o amor, o uso de tóxicos, o afastamento do mundo e a reclusão no adoecer psíquico (a neurose, a psicose, a paranóia).

A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas. ‘Não podemos passar sem construções auxiliares’, diz-nos Theodor Fontane. Existem talvez três medidas desse tipo: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela. Algo desse tipo é indispensável. (...) As satisfações substitutivas, tal como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental. As substâncias tóxicas influenciam nosso corpo e alteram a sua química. Não é simples perceber onde a religião encontra o seu lugar nessa série (Freud, 1930 [1929], p. 83).

As satisfações substitutivas são “eficazes psiquicamente”, mas parecem não estar no mesmo pé de igualdade do recurso aos tóxicos, por exemplo. Esses, por agirem diretamente na química do organismo, podem levar a uma relação de necessidade em que os prazeres substitutivos parecem não afetar o sujeito dependente. Pode-se imaginar que retirar a droga de um toxicômano e oferecer-lhe a arte, em lugar, vá ser eficaz no tratamento do mesmo?

É difícil se for assim, simplesmente. Bucher entendeu que no caso específico dos toxicômanos, as oficinas artísticas, primeiramente, possibilitam a formação de vínculos com os outros colegas que fazem a mesma atividade e o terapeuta. “Tais atividades, ademais, oferecem oportunidades para verbalizações que podem ser muito significativas, seja pela carga afetiva ou a descarga catártica, seja pelos ‘insights’ que propiciam” (Bucher, *op.cit.*, p. 253).

Demos um salto em relação ao nosso primeiro modelo. Pode-se obter uma catarse com a criação artística, que resultaria em um benefício momentâneo. O prazer estético também traz um alívio do sofrimento, embora não da mesma ordem que o recurso aos tóxicos. A criação artística pode trazer benefícios ao sujeito acometido por sofrimento mental, tal qual uma criança que brinca, e que se surpreende ao brincar, sem a necessidade da interpretação do psicanalista. Nesse sentido, entendemos o caráter *terapêutico* do fazer artístico, mas não necessariamente estamos falando em tratamento psicanalítico.

Pensando no tratamento de crianças: se o caráter terapêutico do brincar fosse tal que “salvasse” a criança de toda forma de sofrimento, a psicanálise infantil seria desnecessária. Da mesma maneira, se o benefício do fazer artístico fosse de tal forma eficiente, a psicanálise de adultos seria desnecessária. Não é assim que acontece. Seja no primeiro modelo de psicanálise proposto por Freud, em que o papel do psicanalista era favorecer a catarse; seja num segundo momento, em que o analista deveria traduzir o inconsciente para o consciente; ou ainda na psicanálise das resistências; e, por último, no colocar-se do analista como objeto das pulsões, todas essas formas de ser do psicanalista exigem dele uma postura *ativa*. O psicanalista que se coloca calado diante de seus pacientes e assim permanece, não exerce um tratamento de fato. Esse se dá por meio das pontuações, das interpretações, do silêncio.

Todo analista está disposto para alguma coisa. Essa coisa é uma experiência singular: saber perceber fora de si mesmo, em si o que é exterior de modo inconsciente, o inconsciente na análise. Isso quer dizer que a essência reside no desejo do operador, que jaz nele quando pratica o seu ofício (Nasio, *op.cit.*, p. 09).

Portanto, o analista é movido por um desejo. Tanto analista quanto analisando são ativos numa análise. A arte pela arte pode trazer benefícios por aqueles que por ela se interessam. Mas quando pensamos num contexto de tratamento psicanalítico, estamos falando de dois sujeitos ativos. Se o ato revela o sujeito (Sousa, 2002, p. 146), o fazer artístico, como qualquer outro ato, também o revela. O fazer artístico é fala do inconsciente, assim como as palavras, os atos falhos, os chistes, os sonhos. Mas a utilização da arte como técnica exige que ela seja tomada pelo analista como material de comunicação e denúncia. Nesse sentido, não se trata só da criação artística por parte do paciente. Essa é uma das formas de trabalho. Mas a arte pode ser utilizada na medida em que são propostas oficinas. O profissional leva textos, leva quadros, leva fotos e solicita a um grupo que fale sobre o material. Também aí há uma criação, na medida em que esse material é o estímulo para que o paciente fale de si³. Criam-se sentidos novos, ou seja, *elabora-se*. Esse recurso pode ser ainda mais útil no caso dos pacientes que têm muita dificuldade em iniciar uma análise tradicional. O uso da arte pode permitir uma outra forma de associação, que se dá ligada a uma materialidade outra que não só a das palavras.

³ Sobre a discussão da dimensão psicanalítica freudiana do recurso artístico, ler também “Ser ou não ser freudiano – a psicanálise indagada pela toxicomania” (Bleicher, 2006).

3.4. Considerações finais

Com essa discussão, é preciso deixar alguns pontos claros. Em primeiro lugar, é preciso deixar claro que o uso da arte como técnica psicanalítica não tem como objetivo criar artistas e nem, tampouco, objetiva uma obra findada. No caso do nosso personagem Antonio López Daneri, a escrita de sua vida exercia uma importante função no seu psiquismo, mas a sua revelação para o grande público foi para ele um sofrimento insuportável, porque não era disso que se tratava. Da mesma maneira, não se objetiva, com o uso da arte como técnica psicanalítica, fazer exposições. Se por um acaso surgir um interesse e desse tratamento um grande artista, isso é apenas secundário.

Também não estamos pregando o uso da arte como técnica em tratamento possível para todas as pessoas. Em “O mal-estar da Civilização” (*op.cit.*), Freud demonstrou como, de uma maneira geral, ciência, religião e arte podem ser organizadores psíquicos, todos tentando dar conta da pulsão por via da sublimação. Entretanto, não é possível “prescrever” para qualquer pessoa que ela se utilize de uma dessas formas como meio de salvação; e nisso consiste a especificidade da perspectiva psicanalítica.

(...) todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo. Todos os tipos de diferentes fatores operarão a fim de dirigir sua escolha. É uma questão de quanta satisfação real ele pode esperar obter do mundo externo, de até onde é levado para tornar-se independente dele, e, finalmente, de quanta força sente à sua disposição para alterar o mundo, a fim de adaptá-lo a seus desejos. Nisso, sua constituição psíquica desempenhará papel decisivo, independentemente das circunstâncias externas. O homem predominantemente erótico dará preferência aos seus relacionamentos emocionais com outras pessoas; o narcisista que tende a ser auto-suficiente, buscará suas satisfações principais em seus processos mentais internos; o homem de ação nunca abandonará o mundo externo, onde pode testar sua força. Quanto ao segundo desses

tipos, a natureza de seus talentos e a parcela de sublimação instintiva a ele aberta decidirão onde localizará os seus interesses. Qualquer escolha levada a um extremo condena o indivíduo a ser exposto a perigos, que surgem caso uma técnica de viver, escolhida como exclusiva, se mostre inadequada (Freud, 1930 [1929], p. 91).

Ou seja, da mesma maneira que no cotidiano a humanidade escolhe seus meios de lidar com o sofrimento, e isso deve ser respeitado, também no tratamento a experiência clínica pode mostrar que uma técnica se torna inadequada com um determinado sujeito. Foi o que Freud percebeu ao tratar sua paciente Emmy e ela lhe pediu para falar livremente, no que foi respeitada. O uso da arte como técnica pode não ser eficaz no seu propósito de facilitar a associação livre ou mesmo, fora da clínica, em gerar prazer. Kofman (*op.cit.*, p. 142) lembrou que em casos de sofrimentos muito grandes, mesmo o prazer estético pode ser abolido.

A perspectiva psicanalítica é, portanto, de uma outra ordem. Diferente, por exemplo, de certas políticas de “prevenção” voltadas para jovens, em que se busca, por meio do contato com a arte, de atividades físicas e do oferecimento de informações, “evitar” que o jovem venha a se utilizar de tóxicos, venha a ter condutas anti-sociais. O psicanalista diria que essas práticas falham exatamente porque não levam em conta a particularidade de cada sujeito. A arte como recurso para o tratamento psicanalítico não pode ser empregada de maneira irrestrita - devido ao caráter psicanalítico de lidar com a especificidade do sujeito. Mas pode ser uma das técnicas de *tratamento*, o que nos gera outras questões. O uso da arte pode ser pensado no âmbito da prevenção? A prevenção, para a psicanálise, seria o quê? Machado (1997, p. 05) se perguntou: é possível prevenir um tipo específico de escolha de objeto ao invés de outros, como recurso diante do mal-estar?

Essas são perguntas que, por ora, ficarão sem resposta. Servem apenas para apontar na direção de um debate futuro e para a incompletude do atual trabalho.

Precisamos deixar claro que, na nossa visão, quando estamos falando em “tratamento analítico”, a “cura” almejada não é uma ausência de sofrimento. O mal-estar é inerente à condição humana, uma vez que advém do fato de que a pulsão nunca se satisfaz completamente.

O parâmetro de “cura”, ou ainda, o objetivo de uma análise, seria a possibilidade de mudança na dinâmica psíquica: do sofrimento marcado pela repetição para a conflitualidade capaz de gerar produção psíquica, nas palavras de Birman (*op.cit.*, p. 93), ou ainda, segundo a psicanálise winnicottiana:

“(...) a afirmação da vida como força criadora, sua potência de expansão, o que depende de um modo estético de apreensão do mundo e de orientação nas escolhas. A cura, segundo o psicanalista inglês, tem a ver com a experiência de participar da construção da existência (...)” (Rolnik, 2002, p. 377-7).

O modo estético de apreensão do mundo é exatamente a abertura para a novidade, da mesma forma que se dá na clínica. Portanto, se Freud não chegou a elaborar propriamente uma teoria da criação e nem, tampouco, pensar sobre os benefícios da utilização da arte como técnica em um tratamento de cunho psicanalítico, esperamos ter demonstrado de que forma, por meio da dinâmica psíquica inerente ao fazer artístico, essa pode gerar benefícios para o analisando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartucci, G. (org.). (2002). *Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed..
- Beckett, W. (1995). *História da pintura*. Lisboa: Livros e Livros.
- Bertin, C. (1990). *A mulher em Viena nos tempos de Freud*. Campinas: Papirus.
- Birman, J. (2002). Fantasiando sobre a sublime ação. Em G. Bartucci. (org.), *Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação* (pp.89-130). Rio de Janeiro: Imago Ed..
- Bleicher, T. (2006). Ser ou não ser freudiano – a psicanálise indagada pela toxicomania. Em A. Trimboli et. all. *Encrucijadas Actuales*. Buenos Aires: Akadia Ed.
- Bourdieu, P. (2002). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bucher, R. (1992). *Drogas e drogadição no Brasil*. Porto Alegre: Artes médicas.
- Cañeque, C (1998). *López e eu*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Cavalcanti, A. E.; Rocha, P. S. (2001). *Autismo: construções e desconstruções*. São Paulo: Casa do psicólogo.
- Cazeto, S. J. (2001). *A constituição do inconsciente em práticas clínicas na França do século XIX*. São Paulo: Escuta/Fapesp.
- Celes, L. A. (1995). *Sexualidade e subjetivação*. Brasília: EdUnB.
- _____. (2005). Psicanálise é o trabalho de fazer falar, e fazer ouvir. *Psychê*, ano IX, 16, 25-48.
- Coli, J. (2000). *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense.
- Cordeiro, F. (1997). Reflexões sobre a função terapêutica da oficina: o caso da clínica dos toxicômanos. Em *Inibição, sintoma e angústia na clínica da toxicomania – Caderno da X jornada Centro Mineiro de Toxicomania*. (pp. 17-25). Belo Horizonte: FHEMIG.

- Cruxên, O. (2004). *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Figueiredo, L. C. M. (1995). *Revisitando as psicologias: da epistemologia à ética nas práticas e discursos psicológicos*. Petrópolis: Vozes.
- Flem, L. (1993). *O homem Freud: o romance do inconsciente*. Rio de Janeiro: Campus.
- Frayze-Pereira, J.A. (2003). Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estudos avançados*, v. 17, n. 49, p. 197-209.
- Freud, S. (1996). Histeria. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 1, pp. 77-94).. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1888).
- _____. (1996). Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: uma conferência. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 3, pp. 37-47). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1893).
- _____. (1996). Projeto para uma psicologia científica. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 1, pp. 347-396). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1950 [1895]).
- _____. (1996). Estudos sobre a histeria. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 2, pp. 39-316). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1895).
- _____. (1996). A etiologia da histeria. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 3, pp. 189-215). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1896).
- _____. (1996). A interpretação dos sonhos. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vols. 4 e 5). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1900).

_____. (1996). Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 6). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1901).

_____. (1996). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 7, pp. 128-229). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1905).

_____. (1996). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 9, pp.19-88). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1907 [1906]).

_____. (1996). Atos obsessivos e práticas religiosas. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 9, pp. 109-117). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1907).

_____. (1996). Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 9, pp. 169-186). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1908).

_____. (1996). Escritores criativos e devaneios. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 9, pp. 135-143). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1908 [1907]).

_____. (1996). Leonardo Da Vinci e uma lembrança da sua infância. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 11, pp. 73-141). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1910a).

_____. (1996). Um tipo especial da escolha de objeto feita pelos homens (contribuições à psicologia do amor I). Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas*

completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. (Vol. 11, pp. 171-180). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1910b).

_____. (1996). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides). Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira.* (Vol. 12, pp. 21-89). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1911a).

_____. (1996). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira.* (Vol. 12, pp. 237-244). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1911b).

_____. (1996). Pós-escrito à segunda edição: Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira.* (Vol. 9, 87-88). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1912).

_____. (1996). Totem e Tabu. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira.* (Vol. 13, pp. 21-162). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1913 [1912-1913]).

_____. (1996). Sobre o início do tratamento (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise I). Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira.* (Vol. 12, pp. 139-158). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1913a).

_____. (1996). O interesse científico da psicanálise. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira.* (Vol. 13, p. 169-192). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1913b).

_____. (1996). Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 12, 163-171). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1914a).

_____. (1996). O Moisés de Michelangelo. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 13, pp. 217-240). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1914b).

_____. (2004). À guisa de introdução ao narcisismo. Em L. A. Hanns (org. e trad.). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. (pp. 97-131). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1914c).

_____. (2004). Pulsões e destinos da pulsão. Em L. A. Hanns (org. e trad.). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. (pp. 145-173). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1915a).

_____. (1996). O inconsciente. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 14, p. 171-209). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1915b).

_____. (1996). Além do princípio de prazer. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 18, pp. 17-75). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1920).

_____. (1996). Psicologia de grupo e análise do ego. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 18, pp. 81-154). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1921).

_____. (1996). Um estudo autobiográfico. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 20, pp. 15-78). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1925 [1924]).

_____. (1996). A questão da análise leiga: conversações com uma pessoa imparcial. Em J. Strachey (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 20, pp. 179-240). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1926).

_____. (1996). O mal-estar na civilização. Em J. Strachey (org. e trad.). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 21, p. 73-148). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1930 [1929]).

_____. (1996). Novas conferências introdutórias sobre psicanálise: Feminilidade. Em J. Strachey (org. e trad.). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. 22, p. 113-134). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1933 [1932]).

Fontoura, L.L. da. (2000). A voz que me fala. *Correio da APPOA*. Ano IX, 78, 28-32.

Fuks, B. B. (2003). *Freud e a cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed..

Garcia-Roza, L. A. (2000). *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..

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

_____. (2004). Comentários do editor brasileiro. Em S. Freud. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Ed.

Izaías, F. M. de C (2003). *Da arte como fonte de conhecimento do psiquismo no discurso freudiano: Primeiros escritos*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.

Jorge, M. A. C. (1997). *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..

Jorge, M. A. C.; Ferreira, N. P. (2002). *Freud: Criador da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..

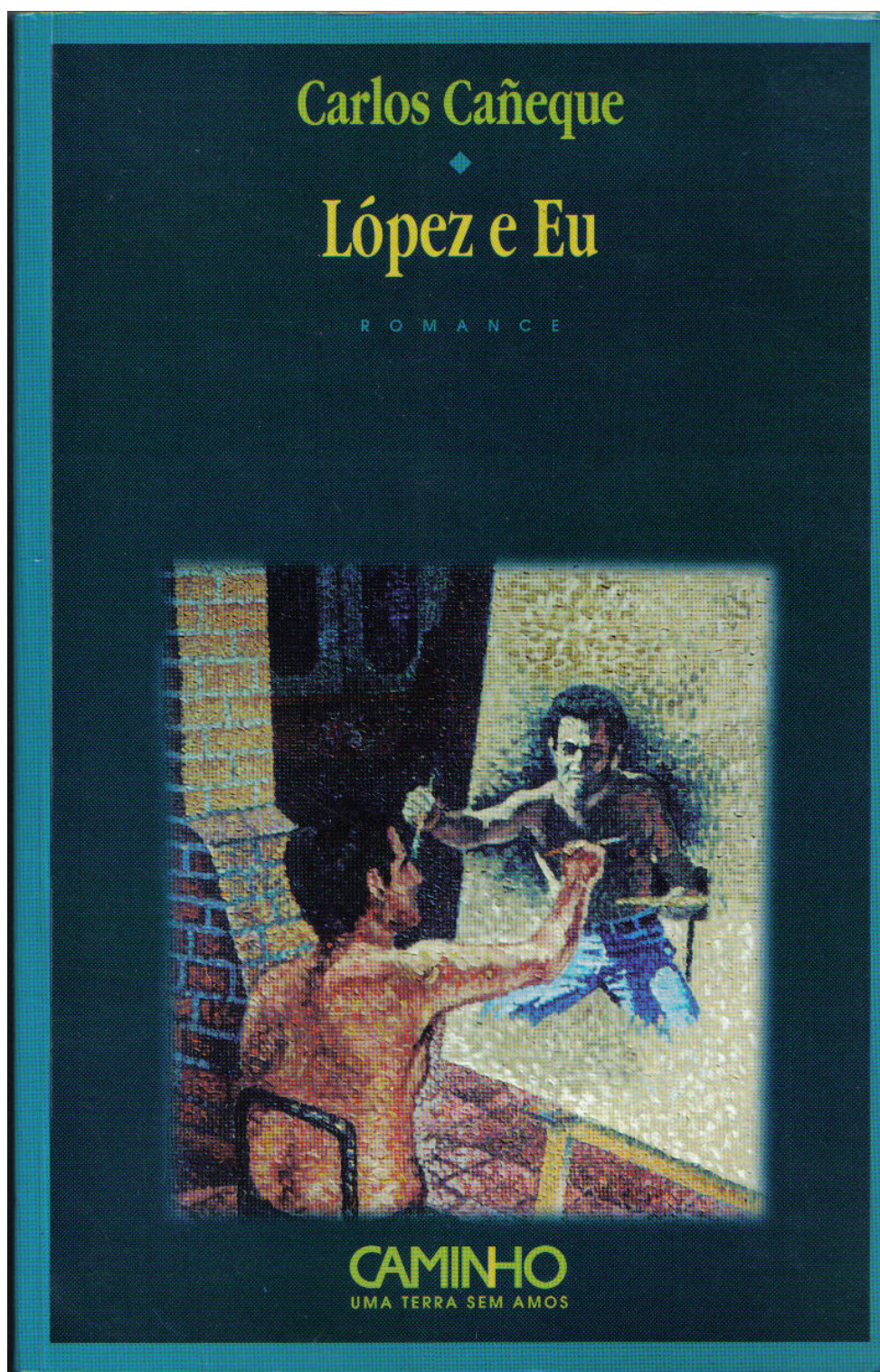
- Kon, N. M. (1995). Freud e seu duplo: Reflexões entre psicanálise e arte. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Laplanche, J. (2001). *Vocabulário de Psicanálise* / Laplanche e Pontalis. São Paulo: Martins Fontes.
- Machado, A. R. (1997). Drogas, consumo e prevenção. Em *Inibição, sintoma e angústia na clínica da toxicomania – Caderno da X jornada Centro Mineiro de Toxicomania*. (pp. 03-08). Belo Horizonte: FHEMIG.
- Mannoni, O. (1994). *Freud: uma biografia ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Mezan, R. (1985). *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Nasio, J.-D. (1999). *Como trabalha um analista?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Outeiral, J.; Moura, L. (2002). *Paixão e criatividade – Um estudo sobre Frida Kahlo, Camille Claudet e Coco Chanel*. Rio de Janeiro: Revinter.
- Pacheco, L.V. (1997). Toxicomania, psicanálise, instituições. Em *Inibição, sintoma e angústia na clínica da toxicomania – Caderno da X jornada Centro Mineiro de Toxicomania*. (pp. 74-86). Belo Horizonte: FHEMIG.
- Passeron, R. (2000) Por uma psicanálise. *Correio da APPOA*, ano IX, 78, p. 12-17.
- Rivera, T. (2005). *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Rolnik, S. (2002). Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. Em G. Bartucci (org.). *Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed..
- Sampaio, C. P. (2002). A incidência da literatura na interpretação psicanalítica. Em G. Bartucci (org.), *Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação* (pp.153-175). Rio de Janeiro: Imago Ed..
- Segal, H. (1993). *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago Ed.
- Sousa, E. L. A. (2002). Quando atos se tornam formas. Em G. Bartucci (org.). *Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação* (pp.143-151). Rio de Janeiro: Imago Ed..

- Strachey, J. (1996). Nota do editor inglês: Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*. Em J. STRACHEY (org. e trad.), *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (Vol. IX, pp. 15-17). Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (2004). Comentários editoriais da Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Em S. Freud. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- Tota, A.P.; Bastos, P. I. A. (1998). *História Geral*. São Paulo: Nova Cultural.
- Vicentino, C. (1997). *História Geral*. São Paulo: Scipione.
- Viderman, S. (1990). *A construção do espaço analítico*. São Paulo: Escuta.
- Winnicott, D. (1975). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. Em *O brincar e a realidade* (pp. 13-44). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1951).
- _____. (1975). O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil. Em *O brincar e a realidade* (pp. 153-162). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1967).
- _____. (1975). O brincar: uma exposição teórica. Em *O brincar e a realidade* (pp. 59-77). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1971a).
- _____. (1975). O brincar: A atividade criativa e a busca do eu (self). Em *O brincar e a realidade* (pp. 59-77). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1971b).
- _____. (1975). A criatividade e suas origens. Em *O brincar e a realidade* (pp. 59-77). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1971c).
- Zweig, S. (1953). O mundo que eu vi. Em ZWEIG, S. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A..

OUTRA REFERÊNCIA

Veloso, C. (2005). Força estranha. [Gravado por G. Costa]. Em Divino Maravilhoso [CD]. Universal Music Brasil.

ANEXO



Capa do Romance “López e eu”, de Carlos Cañeque. A imagem de Juan Sánchez lembra a sugestão de capa de Gilabert para o seu romance, em que duas fotos suas seriam colocadas em espelho, de forma que os dois Gilaberts ficassem se vendo.

