

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA

RODRIGO MACEDO ALVES

Crítica literária e Realidade:
Em Torno do Recalque Originário

Brasília
2009

RODRIGO MACEDO ALVES

Crítica Literária e Realidade:
Em Torno do Recalque Originário

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília.

Orientador(a): Tânia Rivera.

Brasília

2009

ALVES, Rodrigo M.

Crítica Literária e Realidade: Em Torno do Recalque Originário /
Rodrigo Macedo Alves – Brasília: 2004

124 f.

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em
Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e
Cultura da Universidade de Brasília.

Orientador(a): Tânia Rivera.

RODRIGO MACEDO ALVES

Crítica Literária e Realidade: Em Torno do Recalque Originário

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília.

Orientador(a): Tânia Rivera.

Brasília, 10 de agosto de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Tânia Rivera (PsiCC/UnB, presidente)

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva (Unicamp, membro titular)

Prof. Dr. Luiz A. M. Celes (PsiCC/UnB, membro Titular)

Prof. Dra. Gláucia Diniz (PsiCC/UnB, membro suplente)

AGRADECIMENTOS

À meus pais, pela paciência de semeadores.

À meus amigos, pelo amor à música, origem das minhas intuições.

À Tânia Rivera, pela orientação sob medida.

EPÍGRAFE

Arte Poetica

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

BORGES, Jorge Luis (1960). *Arte Poetica in O Fazedor*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1987.

RESUMO

O presente trabalho visa reunir elementos para uma crítica literária que abranja aspectos formais e determinantes históricos das formas literárias e gêneros. Através da leitura da obra freudiana a pesquisa segue a compreensão da gênese do princípio de realidade na teoria desde a separação dos dois sistemas Ics e Pcs/Cs até a formulação da segunda tópica, observando-se a importância do conceito de recalque originário na organização das representações e na estruturação da realidade. De acordo com a hipótese implicada no conceito de mimesis de que os processos envolvidos na produção e recepção do objeto estético literário têm relação com os processos de estruturação da realidade, realizou-se a transposição da organização inconsciente para o texto literário.

Palavras-chave: Crítica literária psicanalítica, Recalque originário, *mimesis*, Textanálise.

ABSTRACT

The objective of the present work is to gather elements for a Psychoanalytical literary criticism which embraces formal aspects and historical determinants of the literary forms and genres. Through the reading of the Freudian work the research follows the comprehension of the genesis of the reality principle in the theory since the separation of the two systems Ucs and Pcs/Pcs to the formulation of the second topic, observing the importance of the concept of primary repression in the organization of the representations and in structuring reality. According to the hypothesis implied on the concept of mimesis, in which the processes involved in the production and reception of the esthetic literary object relates to the processes of structuring reality, the organization of the unconscious was transposed to the literary text.

Keywords: Psychoanalytical literary criticism, primary repression, mimesis, Textanalysis.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 : A obra freudiana e a exigência de leitura crítica, 11

- 1.1. O analista e o crítico, 13
- 1.2. A crítica comprometida, 15
- 1.3. *Mimesis* e gêneros, 17
- 1.4. O conceito de forma, 20
- 1.5. O papel gnoseológico da arte, 27
- 1.6. Fantasia e origem da obra de arte, 31
- 1.7. A vidência do artista, 32
- 1.8. A função social da crítica, 34

CAPÍTULO 2: A realidade alucinada

- 2.1. As ficções teóricas: pulsões do Eu e sexuais, 37
- 2.2. A definição do itinerário crítico, 40
- 2.3. A origem da ficção, 41
- 2.4. O juízo e o pensamento reprodutivo, 45
- 2.5. Realidade e *mimesis*, 49
- 2.6. As inscrições: a representação-palavra e a representação-coisa, 52
- 2.7. Animismo e epopéia, 54
- 2.8. A criação: do inconsciente ao texto, 56

CAPÍTULO 3: A realidade conquistada, 61

- 3.1. A versão moderna do trauma: O romance, 63
- 3.2. O realismo literário, 65
- 3.3. Entre o trauma e a fantasia: a ficção do tempo, 68
- 3.4. O trauma fictício e a fantasia, 71
- 3.5. A origem do recalque, 74
- 3.6. O recalque orgânico e a origem da pulsão, 76
- 3.7. O trauma mitológico, 79

3.8. O retorno de recalques imemoriais: O originário, 82

CAPÍTULO 4: A realidade hipertrófica, 87

4.1. As faces da pulsão de morte na literatura moderna, 87

4.2. Uma caminhada através de campos sorridentes, 88

4.3. Implicações para a história da arte, 92

4.4. A pulsão de morte e perenidade do objeto perdido, 95

4.5. O negativo e a linguagem poética, 96

4.6. Realidade e pulsão de morte, 99

4.7. O sentido antitético das palavras primitivas e negação, 102

4.8. As figuras de linguagem e o recalque originário, 103

4.9. *Mimesis* atropaica: limite da interpretação, 105

4.10. O silêncio das sereias, 114

Conclusão, 119

Referências, 124

CAPÍTULO 1: obra freudiana como exigência de leitura crítica

É célebre a aventura de Ulisses no canto XII da *Odisséia*, na qual contendo-se da ameaça de sedução sobrevive ao canto mortal das sereias. Este episódio ensejou tantas e tão fecundas interpretações, que, mesmo quando contraditórias, concordam sobre seu valor paradigmático. Adorno (1985), que lê o episódio à luz da dialética do esclarecimento, da tensão entre mito e razão, encontra ali uma alegoria da fruição estética e sua cumplicidade com o trabalho comandado.

Amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escutar imóvel como os futuros frequentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso. Assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico. A epopéia já contém a teoria correta. O patrimônio cultural está em exata correlação com o trabalho comandado, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social da natureza. (ADORNO, 1985, p. 45)

Mas foi a paródia de Kafka que colocou o problema da interpretação no cerne daquele acontecimento. Ulisses amarrado ao mastro de ouvidos tampados com cera seria uma prova de que “meios insuficientes e mesmo infantis podem servir para a salvação” (KAFKA apud COSTA LIMA, 2000, p.368). Pois era do conhecimento geral que a cera de nada adiantaria perante o poderoso canto das sereias, e muito menos o mastro o resguardaria do apelo de sua sedução. Portanto, Ulisses só teria se salvado se por alguma razão elas não tivessem cantado. Ou por acreditarem que seu silêncio seria mais devastador, ou por estarem estupefatas pela audácia e segurança que Ulisses aparentava. “Mas Ulisses, por assim dizê-lo, não escutou seu silêncio; acreditava que cantavam e só ele estava isento de ouvi-lo” (KAFKA apud COSTA LIMA, 2000, p.368).

Kafka, ciente da afamada engenhosidade de Ulisses, recusa-se a crer na ingenuidade desses artifícios:

Diz-se que Ulisses era tão astuto, era tamanha raposa que mesmo a deusa do destino não conseguia penetrar em seu íntimo; embora isso não seja mais concebível pelo entendimento humano, talvez tenha de fato notado que as sereias silenciaram e lhes opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, o processo de dissimulação acima (KAFKA apud COSTA LIMA, 2000, p.369).

Afeito aos paradoxos, Kafka abre as possibilidades de interpretação até as raias do indecível. Na releitura de Kafka, os artifícios de Ulisses são precários, e as sereias silenciam. Mais ainda, é a dissimulação convicta de Ulisses, que sabia da precariedade de seus meios, razão do silêncio das sereias. As sereias foram seduzidas pelo ardil, falsamente ingênuo de Ulisses, que ao se portar como quem acreditava tornou verdadeiro seu ato. Por essa razão, Costa Lima afirma que o episódio homérico adquiriu status “de fonte paradigmática da ficção ocidental” na qual a “dissimulação se metamorfoseia em realidade e a sedução é reconduzida ao caminho da verdade” (COSTA LIMA, 2000, p.381).

De maneira análoga, a psicanálise origina-se no instante em que Freud dá ouvidos ao sintoma histérico e toma como verdade sua dissimulação. *A próton pseudos* é a verdade reveladora do inconsciente. Para silenciar o sintoma é necessária uma estratégia de abster-se da sua sedução e dissimular, por meio da atenção flutuante, uma escuta que ouve silêncios e não opõe ficção a verdade.

É precocemente, em 1897, na carta 71 a Fliess, que a universalidade do complexo de Édipo se delineia imbricada ao enigma da fruição estética: “A lenda grega capta uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma” (FREUD, 1897/2006, p.316). Freud atribuía seus meios ao reconhecimento identificatório, mantendo-se devedor da *mimesis* aristotélica, ao mesmo tempo que contestando radicalmente o que se compreendia por representação e realidade.

A partir daí questões relativas à psicologia do criador surgem na leitura de Hamlet (na carta 71 de 1897, em “A interpretação dos sonhos” de 1900, e em “Personagens psicopáticos no palco” de 1905-06), acerca da origem do material que compõe a personagem, resposta que buscará na personalidade de Shakespeare¹. Mais do que um campo para psicanálise aplicada, a arte foi sondada como fonte de conhecimento, pelas afinidades constitutivas e temáticas que guarda com sua maior descoberta: o inconsciente.

Os três termos de uma situação estética estavam, portanto, contemplados, o criador, a obra, e o fruidor, num circuito pulsional cuja via é a identificação.

Os fenômenos objeto da psicanálise por excelência, e também seu fundamento,

¹ “No que escrevi, tentei apenas interpretar a camada mais profunda dos impulsos anímicos do escritor criativo.” (FREUD, 1900/2006, p.292)

são os que dão prova do inconsciente, fonte do desejo e de toda ação humana incluindo-se a ação do saber. O inconsciente revela-se como tal através do método e aparato conceituais psicanalíticos. Ainda que seus efeitos sejam onipresentes, do cotidiano à patologia, a razão de ser da teoria psicanalítica é a situação analítica. Na arte o inconsciente é o estranho familiar, cujos efeitos são sentidos à revelia do conhecimento sempre limitado de suas causas.

Como Freud constata, o artista relaciona-se com a obra de maneira análoga ao modo como o paciente se relaciona com o analista, sem o saber e sem revelar como o faz:

(...) experimenta a partir de si mesmo o que aprendemos de outros: as leis a que as atividades do inconsciente devem obedecer. Mas ele não precisa expor essas leis, nem dar-se claramente conta delas; como resultado da tolerância de sua inteligência, elas se incorporam à sua criação. (FREUD, 1906[1907]/2006, p.84)

Logo, o que importa demarcar é que não só a arte antecipa a descoberta psicanalítica, justificando-se assim a apropriação de seus produtos para validar seu postulado, mas a origem do conhecimento psicanalítico do inconsciente foi uma relação que tem como modelo o procedimento artístico. A arte seria regida pela mesma lei do inconsciente, como um produto direto de sua execução, e o artista seria seu executor legítimo. Ao crítico e ao analista, por sua vez, estaria reservado o papel de intérprete dessa lei.

1.1. O analista e o crítico

No referente à prática clínica, por mais que se ressalte que o lugar da arte não é no divã, a escuta analítica pode ensinar algo ao crítico de arte. A principal similaridade entre o crítico e o analista, supondo que o crítico não se acredite “um quadrúpede que entra na loja de louças e espatifa os delicados produtos da arte secando ao sol” (CROCE, 2001, p.87), é a exigência intrínseca a ambas as atividades de afetarem-se pelo discurso de um modo especial. Não seria extrair demais daí a assertiva de Schlegel: “O crítico é um leitor que ruma” (SCHLEGEL apud BACKES, 2003, p.98).

Tendo em vista que a psicanálise é uma prática, e que submeter-se a ela é uma

condição para quem pretenda testemunhar o inconsciente, a interseção dos campos da crítica e da psicanálise deve ser cautelosa.

Dada a origem clínica da teoria psicanalítica, a crítica corre o risco de contaminar seu procedimento com elementos que não servem a sua finalidade. A literatura não visa promover no psiquismo algo similar à análise, o livro não é um sintoma do autor, e a psicologia do autor não é objeto da crítica. Apenas a psicologia da personagem, no caso do romance, na medida em que constitui elemento vital para a unidade do texto, pode e deve ser objeto da análise crítica, mas a finalidade não é diagnosticá-la como alter-ego do autor e sim compreender sua função simbólica na obra e na cultura.

Mas em que o trabalho do crítico se parece com o do analista? Ambos, crítico e psicanalista, são alvos para a recepção de um discurso. Na análise o afetar-se diz respeito ao manejo da transferência e à escuta flutuante. Esta atenção específica do analista à sintaxe do inconsciente é fruto da formação do analista, através da qual tornou-se vítima e cúmplice dos inescapáveis artifícios lingüísticos produzidos pelo inconsciente. E o crítico tem diante de si o material literário, que a cada novo desenvolvimento ou leitura lança um novo enigma sobre o fazer literário, cuja resposta supostamente exige que se convoque o crítico. Pound (2006) define este material literário nos seguintes termos: “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p.40). Ou seja, *Dichtung* = condensação. Esta fórmula, muito convidativa à teoria psicanalítica, elucida que tipo de trabalho cabe ao crítico realizar.

Se o analista faz ressoar inconscientes por meio de associações, o crítico acredita-se fazendo uma leitura de algum modo privilegiada, sem a qual sua atividade não se justificaria. Quais são as ligações com que lida o crítico? Assim como o trabalho do sonho consiste em modelar o desejo, ordená-lo, materializá-lo, o trabalho do texto literário resulta da ligação de energia livre, antes sujeita às leis dos processos primários, a representações verbais e imagens, e estruturá-las segundo uma elaboração secundária e gramatical. No sentido inverso do trabalho do texto e dos sonhos, o analista e o crítico, ao interpretarem, operam desligamentos que permitem vislumbrar uma imagem aproximada do desejo latente. O conteúdo manifesto é a deformação (*Entstelung*) do conteúdo latente, todavia, é a sua verdade. O conteúdo manifesto não apenas disfarça o desejo, mas o realiza. É porque o desejo é impossível que o texto poético é refratário a uma

interpretação final.

Aí reside o princípio mesmo da escrita: transformar algo vindo do corpo desejante em uma atividade de ligação, exclusivamente formada de caracteres da linguagem, unidos por uma cadeia orientada e obedecendo às leis da gramaticalidade. A invenção da escrita pode fazer variar um número restrito de parâmetros, mas obedece a maioria deles. Em todo o caso, o vestígio escrito como núcleo exclusivo de transmissão da mensagem permanece como exigência fundamental. (GREEN, 1971, p. 225)

Assim como os sonhos são hauridos da vida desperta e de experiências recentes, a literatura não pode buscar seu material senão na realidade. O enlace entre literatura e realidade diz respeito não só ao valor de uma obra, como também elucida sobre a história da arte enquanto valorização dos produtos do passado. Como o analista, o crítico deve desconfiar da versão autorizada da história e buscar constantemente desvelar a tensão entre a realidade consciente e o que foi suprimido justamente para sustentá-la. A crítica faz-se regressiva ao pretender que a evolução da arte tenha algum nexos, alguma continuidade (ainda que artificial) mesmo nas rupturas, assim como o trabalho analítico. O analista catalisa com a interpretação um processo de re-construção de elos que o recalque desfez de acordo com uma lógica interna própria, cuja origem é o trauma. O crítico elucida como os objetos estéticos adquirem valor na cultura, valor que na psicanálise é proporcional ao seu potencial de suspensão de recalque. Quanto ao procedimento artístico, a questão é como o material da fantasia pode seguir destinos pulsionais diferentes em um e outro caso (recalque e sublimação).

Croce (2001) salienta três aspectos nem sempre positivos, porém inerentes à atividade do crítico: a crítica privilegia um tipo de produção em detrimento de outro, a crítica avalia como uma produção de valor atinge seus fins, e a crítica interpreta o material da fantasia literária à luz do conhecimento histórico da arte.

As diatribes em torno do que a arte é (ou deve ser) são definidoras das metodologias críticas. A crítica deve, na medida do possível, permitir que a própria arte estabeleça-se como tal sem a interferência do seu instrumento crítico. Uma conclusão prescritiva pode ser ousada: a crítica deve ser capaz de apreciar a individualidade da obra, sua especificidade ou pode atribuir-se mais importância do que à obra.

1.2. A crítica comprometida

Tenho observado que o assunto das obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. (FREUD, 1914/2006, p.217)

O estudo da “Gradiva” de Jensen é um bom exemplo de como a psicanálise pode injetar em uma obra medíocre um valor que é vinculado apenas ao conhecimento psicanalítico. O estudo em si tem mais valor do que a obra, pois repousa na análise de um conteúdo valioso para a teoria psicanalítica. Seria a estética psicanalítica essencialmente filistina, incapaz de promover juízo de valor?

Em “Escritores Criativos e devaneios” (1908) Freud apresenta a concepção de arte como satisfação substituta de afetos reprimidos, de modo que a configuração da forma colabore para a sedução das agências repressivas e deleite do ego. Estaria a arte reduzida a gozo perverso?

Freud em “Dostoievski e o parricídio (1927)”, um trabalho que Freud admite ter escrito de má vontade, por um método psicobiográfico qualificado como excessivamente severo por Reik, chega ao diagnóstico de masturbador compulsivo, neurótico potencialmente parricida, sem furtar-se a identificar nesse quadro patológico a origem da obra do autor. Freud define nas primeiras linhas que seu objetivo é “encontrar o caminho na desnorteadora complexidade da personalidade multifacetada de Dostoievski” (p.183), artista, neurótico, moralista e pecador. A questão do artista é deposta no parágrafo seguinte, não sem antes permitir-se um juízo de valor, e qualificar *Irmãos Karamazov* como “o melhor romance jamais escrito”, e posicionar o autor “não muito atrás de Shakespeare”(p.183). Detém-se na personalidade de Dostoievski verificando seus traços na escrita, porém atendo-se ao estilo apenas quando referindo-se a sua tendência perversa “aparecendo também na maneira pela qual, como autor, ele trata seus leitores” (p.184). A posição sádica do narrador em Dostoievski pode ser ilustrada no seguinte trecho de “Memórias do subsolo”:

Estou certo de que Heine tem razão: compreendo muito bem que nos possamos sobrecarregar de crimes abomináveis, apenas por vaidade, e compreendo também o que pode ser esse sentimento. Mas Heine tinha em vista as confissões públicas; ora, eu não escrevo senão para mim sozinho e declaro de uma vez por todas que, se pareço dirigir-me ao leitor, é simplesmente um processo de que me sirvo para maior facilidade. Não é

senão uma forma, uma forma vazia; e quanto aos leitores, não os terei jamais. Já o declarei. (DOSTOIEVSKI, 1970, p.53)

Logo em seguida parece invocar a regra fundamental da psicanálise, nos seguintes termos:

Não quero ser incomodado em nada na redação das minhas notas. Não observarei nenhuma ordem, nenhum sistema. Escreverei simplesmente o que me lembrar (DOSTOIEVSKI, 1970, p.53).

Freud, em carta para Reik, justifica assim sua severidade:

Como você sugere, incluí Dostoievski psicólogo sob o artista criador. Outra objeção que poderia ter levantado contra ele, seria que sua compreensão interna estava muito restrita à vida mental anormal. Considere seu espantoso desamparo frente às manifestações do amor. Tudo de que realmente tomamos conhecimento são o desejo bruto e instintual, a submissão masoquista e o amor por piedade. Você tem razão, também, em desconfiar de que, a despeito de toda minha admiração pela intensidade e preeminência de Dostoievski, de fato não gosto dele. Isso se deve a que minha paciência com as naturezas patológicas está exaurida na análise. Na arte e na vida, não as tolero. Trata-se de traços caracterológicos que me são pessoais e não obrigam a outros (FREUD, 1928[1927]/2006, p.200).

Apesar do tratamento dispensado a obra de Dostoievski, Freud é honesto quanto à parcialidade do seu ponto de vista² e as propensões envolvidas em sua análise, e alude a uma arte em que a patologia não estivesse presente, pois senão, não toleraria arte alguma.

1.3. *Mimesis* e gêneros

Apesar da confessa antipatia e parcialidade em sua análise da obra de Dostoievski, que extrapola o texto e recai na personalidade e na psicologia da criação do autor, Freud fornece elementos fundamentais para a compreensão do papel desempenhado pela posição narrativa quando se refere à forma como trata o leitor.

A questão sobre o modo como o autor trata o leitor é sem dúvida de estilo e abre uma senda para se perseguir duas importantes metas críticas: a análise no campo da

² “Só a pesquisa científica não deve possuir presunções. Em qualquer outra espécie de pensamento, a escolha de um ponto de vista não pode ser evitada, e, naturalmente, existem muitos deles” (FREUD, 1927/2006, p. 200).

estética da recepção e elementos para uma caracterização dos gêneros literários.

A posição subjetiva é um recurso que alicia o desejo do leitor proporcionando a identificação, o principal veículo da recepção estética segundo Freud, desde a intuição do complexo de Édipo. Este aspecto da psicologia do fruidor também será explorado em “Personagens psicopáticos no palco” (1905-06), onde Freud ainda separa os gêneros dramáticos de acordo com os modos de realização de sua finalidade, que é abrir fontes de gozo. A inquietação despertada no enredo se aplacaria no desenrolar da comédia e se concretizaria na tragédia. A eficácia de uma peça em proporcionar a abertura das fontes de gozo repousaria em duas condições: O anseio do espectador em ser removido de sua existência e vivenciar algo extraordinário, ou seja, identificar-se com o herói; e a segurança de poder fazê-lo sem as dores e riscos a que a realidade daquelas experiências lhe obrigariam.

É tratando do caso especial do drama psicopatológico representado por Hamlet que Freud explora de maneira intrigante o papel do recalque na psicologia do espectador:

Mas a série de possibilidades se amplia, e o drama psicológico se converte em psicopatológico, quando a fonte de sofrimento de que deveríamos participar e extrair prazer já não é o conflito entre duas moções dotadas de consciência quase igual, mas entre um impulso consciente e uma moção recalçada. Aqui, a condição do gozo é que o espectador também seja neurótico. É que só ao neurótico pode advir prazer, e não simples repugnância, da revelação e do reconhecimento mais ou menos consciente da moção recalçada; no não-neurótico, esse reconhecimento deparará apenas com uma repugnância e o predisporá prontamente a repetir o ato de recalçamento [antes aplicado à moção]. É que, nessas pessoas, esse ato se fez com êxito, e um único dispêndio de recalçamento bastou para neutralizar completamente a moção recalçada. No neurótico, em contrapartida, o recalçamento está sempre à beira do fracasso; é instável e requer um gasto constantemente renovado — justamente o gasto que lhe é poupado pelo reconhecimento da moção. Somente no neurótico persiste uma luta como a que pode ser tema desse tipo de drama; nem mesmo nele, porém, o dramaturgo provocará apenas um gozo pela liberação, mas despertará também uma resistência.

O primeiro desses dramas modernos é *Hamlet*. (FREUD, 1906/2006, p.295)

Para Frye (1973), a relação autor e público é o que determina a diferença entre os gêneros literários. O drama seria onde as personagens confrontam o público diretamente enquanto o autor permanece oculto. No *epos* o autor entra em cena e as personagens saem. Na lírica, autor e público estão intimamente ligados, o poeta fala pelo público, e o público repete suas palavras. E por fim, na ficção, a relação entre autor e público é

similar a do *epos*, com a diferença de que este é contínuo, aquele é episódico. Cada gênero representa um modo especial de *mimesis*. No *epos* prevalece a *mimesis* do discurso direto, na ficção a *mimesis* da escrita assertiva, no drama a *mimesis* externa ou da convenção, na lírica a *mimesis* interna.

Em “Escritores criativos e devaneios” Freud esboça um vínculo entre a identificação e uma caracterização dos gêneros. Nas narrativas populares o herói é tipificado, nos romances psicológicos as tensões do psiquismo encontram-se distribuídas nos conflitos entre as personagens, e nos romances excêntricos o narrador é imparcial na descrição.

Sobre o estilo de Dostoievski, o que Freud provavelmente atribuía à perversão consistia numa estratégia de distanciamento que mesclava a identificação do romance psicológico com a imparcialidade do romance excêntrico, criando uma refração da identificação, expulsando o leitor de uma identificação simples e direta. A polifonia, denominada por Bakhtin, é justamente uma estratégia para dar conta do inacabamento do homem, distribuindo as vozes em um coro de ressonâncias subjetivas que descentraliza a posição narrativa, ao mesmo tempo que intenta uma visão privilegiada da totalidade. O efeito que Freud atribui a uma tendência perversa talvez resida na dissecação moral tão característica em sua obra, uma eterna negociação entre afetos opostos que reviram-se um no outro a cada desenvolvimento narrativo. O individualismo beira o solipsismo, e a tendência à obsessão é constante em suas personagens, que se apegam a idéias fixas ou a introspecção psicológica para orientarem-se num mundo sem referências dadas. Se o narrador aparenta um descaso com o leitor, isso é em realidade um convite para ambientar-se nesse mundo em que domínio e submissão, orgulho e vergonha, bem e mal revelam-se pólos dependentes como sadismo e masoquismo, voyeurismo e exibicionismo.

A teoria psicanalítica fornece elementos para se pensar a posição subjetiva no discurso, em como esta remete à alteridade, a confunde ou ignora. São elementos derivados da prática clínica, e por isso, impregnados de caracterização aparentemente patológica. Os modos de relação com o outro, deduzidos da situação transferencial, são determinados pelas vicissitudes do afeto que seguem ao recalque: a supressão, a transformação em angústia e a conversão. A atenção à teatralidade histórica, e ao caráter

romanesco dos relatos de caso dão provas de que a teoria não estava cega aos modos de relação com a alteridade envolvidos em todas as etapas de sua criação, da experiência à escrita.

Estes modos de relação com a alteridade são estreitamente vinculados com os gêneros literários; os gêneros são historicamente determinados pelos modos de se representar a realidade, e nas palavras de Freud, pela “abertura de fontes de gozo”. Cada gênero a sua maneira é um diferente convite a identificação, esse é um importante ponto de partida para se compreender a configuração da forma.

1.4. O conceito de forma

O conceito de forma tem sido negligenciado na crítica do século XX, na qual a consciência crescente da reciprocidade e interdependência entre forma e conteúdo pressupõe sua obsolescência. Wellek fornece em seu *Concepts of criticism* (1978) um amplo panorama da confusão babélica em que o conceito se insere.

Para Croce (2001), por exemplo, forma é o fato estético em si. No entanto, seu conceito de forma é precisamente oposto ao da tradição. Ao passo que comumente se entende por forma o que recobre externamente a mensagem, quando não coincide totalmente com ela, no idealismo de Croce, para quem arte é intuição ou imagem (CROCE, 2001, p.35), o que lhe dá unidade e caráter de símbolo é o sentimento.

O que admiramos nas autênticas obras de arte é a perfeita forma fantástica que nelas assume um estado de alma: a isso chamamos vida, unidade, coesão, plenitude da obra de arte (CROCE, 2001, p.50).

Como Wellek (1978) acertadamente nota, este procedimento recai em fórmulas redutoras que definem a personalidade poética em termos de atitudes, preocupações e sentimentos incorporados na obra, sem nada dizer sobre a estrutura verbal: “Croce arrives, e.g. at the formula that Corneille was dominated by one passion, that of free will, and that Ariosto was inspired by a desire of cosmic harmony” (WELLEK, 1978, p.57).

Dilthey inspirou uma gama de críticos que buscavam na biografia do autor os fechos para articulações nas obras. Aplicava sua proposta de psicologia analítica e

descritiva para compreender como os grandes poetas acercam-se da realidade:

Assim, também a poderosa realidade da vida, que os grandes escritores e poetas tentavam apreender, vai além das fronteiras da nossa psicologia escolar. O que aí se expressa de um modo intuitivo, com símbolos poéticos, com vislumbres geniais, terá de ser estabelecido por uma psicologia que descreva todo o conteúdo da vida anímica, saiba atribuir-lhe o seu lugar e seja capaz de o analisar (DILTHEY, 2002, p.38).

Deseja-se uma psicologia que seja capaz de apreender na rede das suas descrições o que estes poetas e escritores contêm, que hoje também não se encontra na teoria psicológica; uma psicologia que torne úteis para o saber humano, numa textura de validade universal, os pensamentos que em S. Agostinho, Pascal ou Lichtenberg sobressaem tanto pela sua rude iluminação unilateral, e só uma psicologia descritiva e analítica se pode acercar da resolução desta tarefa; só no seu âmbito é possível tal solução. Pois parte da conexão vivida, que nos é dada de um modo originário e com uma força imediata; e expõe também aquilo que ainda é inacessível à análise, sem o silenciar (DILTHEY, 2002, p.33).

Gundolf seria um herdeiro dessa metodologia, cujo intento era realizar uma síntese entre biografia e crítica para se vislumbrar uma *Gestalt*. Charles Mauron, idealizador de uma psicocrítica que deu credibilidade à crítica psicanalítica, ainda recorria à psicobiografia, sobretudo numa etapa final, para enodar as redes de metáforas tecidas na análise da obra. Demonstrava por meio de sobreposições do que chamou de “metáforas obsedantes”, temas recorrentes na produção de um autor, a vida inconsciente da obra, cujo testemunho final ele buscava na biografia do artista. Apesar de reduzir seus achados a situações da vida do artista criador, o processo pelo qual deduzia da criação a fantasia subjacente era um processo de desvendamento formal.

A objeção que aqui pode ser feita diz respeito ao fato de que uma vez que a fantasia se exterioriza na obra, ela é autônoma e estranha ao autor, já não o pertence. O estilo do autor é o que permite ao leitor uma experiência de identificação. Daí a possibilidade tão enfatizada pela crítica romântica de uma obra não corresponder à intenção do autor. A fantasia que o artista permite vislumbrar remete a uma fantasia mais originária, da qual participa a humanidade. Reconhecer sintomas do autor na obra nada contribui para a teoria da arte. Lukács, mesmo na fase marxista, reconhecerá que é na forma que autor e leitor encontram-se.

O defeito maior da crítica sociológico da arte consiste na sua busca e análise dos conteúdos das criações artísticas com o objetivo de estabelecer uma relação direta entre eles e determinadas condições econômicas. O

verdadeiramente social da literatura é a forma. Somente a forma permite que a vivência dos artistas com os outros, com o público, transforme-se em comunicação, e é graças a esta comunicação, graças a possibilidade de fruição e à fruição que se efetiva, que a arte chega a ser – primariamente – social. É indispensável que, na realidade, surjam muitas dificuldades, porque a forma jamais se converte em vivência consciente no sujeito receptor e mesmo no seu criador. O sujeito receptor acredita firmemente que os conteúdos atuaram sobre ele, sem perceber que somente com o auxílio da forma teve condições de constatar o que considera conteúdo: o movimento, o ritmo, as ênfases e as supressões, a graduação de luz e sombra. Não percebe que todos esses elementos são forma, são uma parte da forma, que todos são caminhos que conduzem à forma como centro invisível. (LUKÁCS, 1981, P.174)

Isto indica porque o interesse da psicanálise pela arte deve ser formal: o conteúdo, ao final de uma análise é sempre o mesmo estruturalmente falando, pois é o que há de universal na psicanálise (os complexos de castração e Édipo). No entanto, para se chegar a esse material elementar, foram necessárias interpretações que partem do reconhecimento de leis formais; percorrendo-se as cadeias de representações que associam-se autotelicamente e cujo todo é um organismo vivo e singular, até se chegar àquele núcleo de conteúdo universal, que Freud suspeitava estar sempre subsumido no complexo de Édipo.

Chegamos ao ponto de considerar a relação de uma criança com os pais, dominada como é por desejos incestuosos, como o complexo nuclear das neuroses. Esta revelação da importância do incesto na neurose é naturalmente recebida com ceticismo geral pelos adultos e pelas pessoas normais. Descrença semelhante verifica-se, por exemplo, inevitavelmente em relação às obras de Otto Rank [p. ex., 1907 e 1912], que ainda trouxeram mais provas para demonstrar até onde o interesse dos escritores criativos centraliza-se em torno do tema do incesto e como o mesmo assunto, em inúmeras variações e deformações, constitui o tema geral da poesia. Somos levados a acreditar que essa rejeição é, antes de tudo, um produto da aversão que os seres humanos sentem pelos seus primitivos desejos incestuosos, hoje dominados pela repressão. (FREUD, 1913c/2006, p.35)

Mesmo quando Freud reverencia os poetas dotando-lhes de um saber antecipatório de suas descobertas³, vale-se dos produtos culturais artísticos da mesma maneira pela qual se vale do material clínico, do conteúdo manifesto dos sonhos e dos sintomas: como um material que deve ser interpretado para se chegar ao núcleo do inconsciente. É assim que a psicanálise parte de suas próprias premissas para abordar a

³ “Eles são, no conhecimento da alma, nossos mestres (...), pois se abeberaram em fontes que ainda não tornamos acessíveis a ciência” (FREUD, 1906 [1907]/2006, p.20).

arte.

Contudo, Freud identifica o produto artístico e o sintoma como provas vivas do inconsciente. A partir desse material, o clínico e o artístico, forja seu aparato conceitual. Logo, é de se supor que à maneira de uma linguagem que recria seu código a cada instante, a efetividade da teoria psicanalítica reside na sua capacidade de mimetizar o inconsciente. Por essa razão a crítica de arte poderia se espelhar na análise.

O modo fundamental como a realidade se constitui no psiquismo advém de uma organização inconsciente que é precisamente o que a estrutura da obra de arte mimetiza.

Se a psicanálise se produziu de alguma maneira similar à arte, como artífice de conceitos que representem e abarquem o objeto de sua ciência nascente, há que se ler a obra freudiana de um modo próprio quando se trata de relacioná-la à arte, respeitando-se a mesma exigência que a arte faz ao crítico: a leitura deve se deixar determinar pela própria obra, sem que nada exterior lhe seja imposto. Deste modo pretende-se buscar na totalidade da obra freudiana indícios para se responder à questão “o que é a literatura?”, e dessa compreensão se extrair elementos para uma crítica literária psicanalítica. Cabe ressaltar que associações e interpretações de outros autores serão buscadas a fim de se ampliar a compreensão sobre determinado fenômeno, mas não antes de a articulação interna ter sido realizada na obra freudiana. Com esperança, a trama das associações respeitará a especificidade da descoberta freudiana, bem como lançará repercussões e semelhanças alhures.

A metapsicologia fornece uma teoria do conhecimento implícita, em que seu procedimento se deixa determinar pelo seu objeto. Este modo de se aproximar do objeto é o que dota a psicanálise de uma abertura crítica valiosa para a teoria literária, e se aproxima do conceito de reflexão, originado em Kant e fecundo para a crítica dos primeiros românticos. Freud se posiciona em relação a Kant nos seguintes termos:

A suposição psicanalítica a respeito da atividade mental inconsciente nos aparece, por um lado, como uma expansão do animismo, que nos fez ver cópias de nossa própria consciência em tudo o que nos cerca, e, por outro como uma extensão das correções efetuadas por Kant em nossos conceitos sobre percepção externa. Assim como Kant nos advertiu para não desprezarmos o fato de que as nossas percepções estão subjetivamente condicionadas, não devendo ser consideradas como idênticas ao que, embora incognoscível, é percebido, assim também a psicanálise nos adverte para não estabelecermos uma equivalência entre as percepções adquiridas por meio da

consciência e os processos mentais inconscientes que constituem seu objeto.
(FREUD, 1915a/2006, p.176)

A infinitude da reflexão⁴ como os românticos a compreendiam, de Fichte a Schlegel, parte de duas diretrizes: o pensar do pensar, até sua origem (como a definição de análise sugere); e a primazia da forma, ao suspender-se o sentido imediato do conteúdo manifesto e privilegiar a expressão em detrimento da mensagem.

O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também e na mesma medida uma particular infinitude do seu processo.
(BENJAMIN, 2002, p.30)

Na doutrina da ciência, Fichte reserva um capítulo à fundação do saber teórico. O princípio de identidade enseja os princípios de oposição e de razão, os quais servem de base para o método sintético. A primeira síntese, a que servirá como modelo para todas as subsequentes, ou seja, para o conhecimento em geral, por isso, fundamental, é a do Eu e do Não-Eu. Estes determinam-se mutuamente, como todo conceito sintético, pela unificação de opostos, por uma ação arbitrária do espírito. Esta ação, inconsciente por assim dizer, é o que Fichte (1980) denomina reflexão. A ação antitética do Eu pressupõe um índice de oposição anterior a reflexão, sem a qual esta não é possível. Este índice só pode ser buscado analiticamente.

A seguir é tratado o problema da determinação mútua do Eu e do Não-Eu, em termos de limitação de um pelo outro, de modo que a realidade de um suprima a realidade do outro. Qual se põe primeiro, se um é condição para o outro? Se ambos estão postos no Eu e pelo Eu, o Não-Eu só poderia limitar o Eu depois de este o ter limitado. Conclui que o Eu se põe determinado pelo Não-Eu. Ou seja, o Não-eu limita apenas o limitar do Eu. O que leva ao questionamento da atividade e passividade de cada um, e esbarra numa contradição que ameaça a unidade da consciência. Pois o Eu teria que se determinar por atividade absoluta e ao mesmo tempo ser determinado passivamente em alguma medida pelo Não-eu. A solução será encontrada na identificação do Eu com a realidade absoluta e do Não-Eu com a negação absoluta. Ambos trocariam medidas iguais

⁴ A associação livre, a principal ferramenta interpretativa da psicanálise, aproxima-se da premissa romântica de que “tudo pode conectar-se de uma infinita multiplicidade de maneiras”, e de que “a passagem deve ser sempre um salto.” (BENJAMIN, 2002, p.34)

de realidade e negação por determinação recíproca: “Na medida em que é limitado pelo não-eu, o eu é finito; mas em si, assim como é posto por sua própria atividade absoluta, o eu é infinito” (FICHTE, 1980, p.75).

Ao eu, como única substância originária, cabe a tarefa interminável de realizar sínteses superiores, que nunca serão resolvidas. Como Benjamin (2002) explicita, é removendo esta aplicação do terreno científico e aplicando-a à arte que os românticos construirão sua teoria do conhecimento e sua crítica, colocando no centro da reflexão a arte em vez do eu.

Costa Lima oferece um panorama do que estava em jogo da reflexão que se impôs depois do impacto da crítica do juízo de Kant.

A centralidade do eu parecia sanar ou, como seria mais correto, adiar a ruptura da unidade conseqüente à teoria kantiana sobre os limites da razão teórica. O eu passava a ser assim estrategicamente exaltado. O antigo centro na divindade era apenas deslocado e o novo divino podia esperar de seus cultores que, sem que fosse afetado o cômodo princípio do uno, adquirisse uma sistemática mais visível e menos intelectual. (COSTA LIMA, 1993, p.142)

Esta solução é exemplar da ruptura promovida pelo pensamento psicanalítico. Como Benjamin coloca sobre a reflexão, “Apesar de a primeira síntese ser considerada uma ação inconsciente, pois é anterior e fundadora da auto-consciência, depois de posto, o Eu, por reflexão absoluta abarca o máximo da realidade dos sentidos” (BENJAMIN, 2002, p.39). A primeira síntese é o princípio transcendental do conhecimento, desempenha o papel do eu penso no *cogito* de Descartes, cujo fundamento é a perfeição de Deus. Em Freud o lugar do transcendental é vazio, e a limitação não é do eu nem do pensar, mas da pulsão, pelo recalque originário.

Ao invés de sustentar a unidade da consciência Freud cinde-a radicalmente, ao invés de identificar Eu e realidade absoluta, Freud dota o inconsciente de realidade. É porque a síntese fundamental não se dá que os pensamentos inconscientes, a fantasia, têm valor de realidade, e é por essa razão que a análise é interminável. O inconsciente, fundado pela ação do outro e negado pelo eu, conterà sempre uma medida de realidade que o ilude. Se para Kant e seus herdeiros a questão gira em torno da possibilidade do conhecimento, Freud se preocupava em compreender como a ilusão se afirma como realidade. Pensamento é representação investida de desejo, ainda que limitada por um

teste de realidade garantido pelo adiamento do prazer.

Em outras palavras, a admissão de uma teoria do inconsciente tornou imperativa a tarefa de recolocar, antes de mais nada, a questão do conhecimento em bases novas, e assim a teoria criou suas próprias fundações, para justificar seu direito de existir.⁵ Aí reside sua infinitude, ou seja, sua capacidade de fazer infinitas conexões, e também sua limitação, seu retorno narcísico sobre si. Ambas as características são atributos do próprio objeto que a psicanálise se propõe a estudar, o inconsciente, e também, por reflexão, são atributos definidores do objeto estético.

No texto de 1914 sobre o narcisismo Freud destaca como característica do narcisismo “a desistência da relação com a realidade sem que com isso a libido seja desligada das pessoas e coisas. Estas seriam conservadas na fantasia” (FREUD, 1914, p.98). Concomitantemente, o narcisismo é condição para o fortalecimento do ego, a instância responsável pelo juízo de realidade. Uma faceta do interesse voltado para si é a investigação infantil sobre as origens dos bebês: “(...) significa um primeiro passo para a orientação autônoma no mundo e estabelece um intenso alheamento da criança frente às pessoas de seu meio que antes gozavam de sua total confiança” (FREUD, 1905a/2006, p.186). É aliás a primeira teoria sexual infantil acabada, acerca da universalidade do pênis, o subsídio para o complexo de castração. Ambas as experiências, de nascimento e de castração, serão eleitas por Freud em “Inibições, sintomas e ansiedade” (1926) como traumáticas por excelência. Este fato elucidado como as representações estão dispostas na fantasia da criança. Sua curiosidade orbita em torno do trauma, e a fantasia visa justamente suplantá-lo.

Para o empreendimento crítico deve-se buscar na psicanálise não conceitos prontos, mas a fonte dos conceitos, o que anima os conceitos psicanalíticos, para se moldar com a mesma sensibilidade uma ferramenta crítica adequada à singularidade de cada texto literário. O que a psicanálise oferece em termos de delimitação da

⁵ “Nossa Pessoa Imparcial não pode nem ser tão ignorante nem tão perplexa como de início pensamos. Há sinais inegáveis de que ela está tentando compreender a psicanálise com a ajuda do seu conhecimento anterior, de que está tentando ligá-la com algo que já conhece. Encontra-se agora diante de nós a difícil tarefa de tornar-lhe claro que ela não será bem-sucedida nisto: que a análise é um procedimento *sui generis*, algo novo e especial, que só pode ser compreendida com o auxílio de novas compreensões internas (*insights*) - ou hipóteses, se isto soar melhor.” (FREUD, 1926/2006, p.185)

singularidade a partir da estrutura universal edípica e sua metapsicologia são três noções muito férteis a análise textual, se o texto for compreendido como subjetividade materializada: o inconsciente (do texto) enquanto conteúdo latente, o narcisismo como meta-sentido, e a fantasia enquanto eixo relativo de articulação e dependência interna dos elementos, origem da obra (eixo relativo, pois cada elemento, tomado individualmente e colocado em movimento desloca o eixo, como um móbile).

1.5. O papel gnoseológico da arte

O que lhe dá certeza no fim é precisamente a complicação dos problemas que tem diante de si, que parece a solução de um quebra-cabeça. (...) Se se consegue arrumar a pilha confusa de fragmentos, cada um trazendo uma parte ininteligível do desenho, de forma que a imagem adquira um sentido, e sem que haja espaços vazios em lugar algum e fazendo com que o todo se ajuste a moldura – se todas estas condições são preenchidas, então fica-se sabendo que o quebra-cabeça foi resolvido e que não há solução alternativa. (FREUD, 1923a/2006, p.116)

O que autoriza a psicanálise a enveredar pelos caminhos da crítica de arte, além de qualquer contribuição que tenha feito à compreensão do homem, reside no fato de que o edifício teórico freudiano construiu-se em condições muito similares à da produção literária e a partir de sua matéria prima, a metáfora. A função da arte na teoria psicanalítica não é apenas auxiliar ou decorativa, ilustrando as descobertas freudianas, pelo fato de o artista ter feito do desejo e das fantasias seu ofício muito antes da psicanálise.

Á revelia da pretensão de afirmar-se como parte da *Weltanschauung* científica, a criação conceitual apóia-se por um lado na exigência clínica e por outro no procedimento de construção, que Freud propõe em “Construções em análise” de 1937, visando-se a fantasia como índice da verdade do inconsciente.

Obviamente deve-se manter em vista que o objetivo da obra freudiana não é o efeito estético, e sim a fundamentação de uma prática que visa promover modificações na dinâmica pulsional do psiquismo. Mais do que objetivos, a psicanálise compartilhou recursos com a arte, pois na pesquisa clínica de Freud, que envolvia escuta, dedução e indução teórica, a transcrição dos casos inevitavelmente adquiria um caráter ficcional e

romanesco, propriedade que não lhe passou despercebida (citação do caso Dora). Além do mais, a natureza do fenômeno que se buscava apreender requeria também constante criação conceitual regida por uma concepção inerente do que fossem conceitos e como estes são criados: “Temos que estar constantemente a modificar essas analogias, pois nenhuma delas nos dura bastante”(FREUD, 1926, p.119).

A teoria psicanalítica, apesar de estender seu domínio a quase todas as dimensões da existência, nasce e se define na prática clínica. Portanto os objetivos da teoria e do projeto psicanalítico orientam-se para o fim da análise, enquanto objetivo ideal e enquanto término concreto.

O limite epistemológico da teoria é a prática da análise, ou seja, a validade de conceitos como inconsciente e pulsão só pode ser julgada no processo de análise. O fato de a psicanálise justificar-se como teoria apenas em relação a sua prática faz com que a crítica da teoria psicanalítica só possa partir dela mesma.

O vínculo indissociável entre teoria e prática torna a psicanálise refratária à crítica que não partir das indicações críticas que a teoria fornece. Nesse sentido a teoria psicanalítica estaria fechada em si mesma, infinitamente, uma condição para a crítica segundo as indicações do romantismo de Jena, por exemplo.

Freud estava ciente do caráter prometico de sua criação e da ruptura que empreendeu no discurso filosófico. Uma das facetas dessa incomunicabilidade é a esterilidade de diálogos entre psicanálise e epistemologia impregnados de uma atitude patologizante por um lado, que diagnostica atitudes filosóficas, e por outro, uma exigência ontológica que na psicanálise parece constitutivamente faltar. O inconsciente freudiano que desbanca toda a tradição filosófica anterior só pode ser demonstrado na clínica.

Uma apreensão maior do significado das coisas constitui motivo perfeitamente justificável para ir além dos limites da experiência direta. Quando, ademais, disso resultar que a suposição da existência de um inconsciente nos possibilita a construção de uma norma bem-sucedida, através da qual podemos exercer uma influência efetiva sobre o curso dos processos conscientes, esse sucesso nos terá fornecido uma prova indiscutível da existência daquilo que havíamos suposto. Assim sendo, devemos adotar a posição segundo a qual o fato de exigir que tudo quanto acontece na mente deve também ser conhecido pela consciência, significa fazer uma reivindicação insustentável. (FREUD, 1915a/2006, p.172)

Partir da própria concepção psicanalítica de representação e realidade, além de evitar muitas discussões inférteis acerca da cientificidade da psicanálise, coloca de antemão uma premissa sobre o conhecimento em geral, retirada da própria teoria psicanalítica: este é produzido como fantasia⁶. A objetividade do conhecimento, em outras palavras, a crença compartilhada ou princípio de realidade, repousa no princípio alucinatório do prazer.

A leitura crítica da psicanálise só pode ser imanente, partir de si mesma, pois não há uma perspectiva privilegiada de Arquimedes, transcendental, exterior à ilusão, que a fundamente.

Cumprido, pois, que tomemos aqui a medida exata daquilo que a visão freudiana implica como contestação da realidade, nunca antes igualada por nenhum sistema filosófico. Essa contestação não se detém na dupla subjetivação a que Freud submete a realidade, fazendo os órgãos sensoriais funcionarem ao mesmo tempo como “peneiras” e como “telas”; tampouco se detém na atribuição da medida da realidade ao sujeito, no sentido de sujeito do conhecimento, ou à noese – solução de conforto que equivaleria mais a domesticar essa realidade do que contestá-la. A mola da contestação reside na onipotência da representação, na medida em que Freud, com a afirmação da supremacia principal do processo primário, tira a representação da função de conhecimento que era tradicionalmente sua, para fazer dela o pálido incubo da relação com o mundo. (SAFOUAN, 1968, p.36)

O trabalho do inconsciente, que origina todas as suas formações, regido pelo princípio inexpurgável do prazer, ou por um além do princípio do prazer, tem na alucinação seu protótipo de produção no “Projeto para uma psicologia científica” (1895).

A posição do sujeito em relação à consciência e a subordinação do pensamento ao desejo repousa na assunção de processos primários (condensação, deslocamento - princípio do prazer) como condição para os processos secundários (pensamento lógico - princípio de realidade). O eu advém do desejo, e este permanece (em parte, na segunda tópica) inacessível ao Eu, quando não totalmente irrepresentado (*das Ding*).

A principal lição do “Projeto” é a supremacia dos processos primários, que na

⁶ “Acontece que existe uma parcela de verdade oculta em todo delírio, um elemento digno de fé, que é a origem da convicção do paciente, a qual, portanto, até certo ponto é justificada. Esse elemento verdadeiro, porém, há muito foi reprimido (...) Na verdade, esse método através do qual a convicção surge no caso de um delírio basicamente em nada difere do método através do qual a convicção se forma em casos normais, onde a repressão não faz parte do quadro” (FREUD, 1907 [1906]/2006, Pg.75).

interpretação dos sonhos será compreendida como trabalho do sonho. A lógica (de)formadora do inconsciente se utiliza de artifícios formais, para não dizer sintáticos, que apaziguam minimamente a urgência pulsional, pela formação de compromissos, pelo disfarce que iludirá a censura. Os sonhos, o sintoma, a obra de arte seriam originados pelos mesmos processos.

No “Projeto para uma psicologia científica” (1895) a função primordial dos processos primários teria como protótipo a alucinação. Perante as exigências da realidade, que só se constituirá a partir da frustração da ação específica que a descarga da pulsão requer, os processos secundários entrariam em cena. Ou seja, o desamparo essencial da condição humana nos primeiros momentos da vida obrigará que um outro se imponha como índice e auxiliar da ação específica. Como índice apenas, pois nos primórdios da comunicação é a expressão verbal do grito, em si ação específica, que instituirá o campo do outro, e mais ainda o campo da falta (*Wunschvorstellung*), que organizará todas as representações posteriores, e inscreverá no inconsciente a marca do desprazer, da falta.

Antes que o objeto adquira valor de realidade ele primeiro é alucinado, presentificado. Sendo assim, a ausência que proporciona a ocasião para a alucinação é condição para a representação que possibilitará a atenção à presença, que sempre leva consigo a marca daquela ausência originária. O processo secundário trata de fazer coincidir o objeto alucinado no lugar do objeto real, pois o índice de realidade que acompanha a alucinação torna-a perigosa na medida em que também incita o ato reflexo fadado a frustração.

A alteridade absoluta e mobilizante de *das Ding* num primeiro momento, e a compulsão à repetição a partir da década de 20, tematizam de pontos de vistas diferentes a mesma problemática da simbolização, que tem o recalque originário como epicentro teórico.

A preponderância dos processos primários, na qual os dois sistemas estavam barrados pela censura, sofre um abalo na passagem para a segunda tópica, que implica posteriormente na solene máxima *Wo es war Soll ich werden*, num Ego que estende suas raízes inconscientes ao Id, para um além do princípio do prazer. O *fort-da* como repetição simbolizante representaria a barra do recalque originário fundando os dois sistemas.

1.6. Fantasia e origem da obra de arte

O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica; em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quando a realidade do mundo externo, e é apresentado de forma tão incompleta pelos dados da consciência quanto o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos sensoriais. (FREUD, 1900/2006, p.636)

A ficção ou realidade psíquica penetra muito cedo na teorização freudiana, antes ainda do abandono da teoria da sedução precoce e da adoção da teoria da fantasia de sedução. Passando de estatuto epistemológico a premissa acerca do psiquismo, a fantasia adquire uma função estruturante da realidade. Em “Escritores criativos e devaneios (1908)” a fantasia é definida como matéria prima da produção poética.⁷

Ao se identificar o inconsciente com a realidade psíquica a oposição entre realidade externa e interna é atenuada. Resta saber que lugar de verdade a psicanálise reserva à forma literária, e qual seu valor na cultura.

Como Laplanche verifica, a fantasia é o início e o fim do escopo analítico.

A fantasia não é somente um material a analisar, quer se apresente de súbito como ficção (no devaneio diurno), quer o seu caráter de construção esteja em contradição com as aparências (com na recordação encobridora); é também um resultado da análise, um termo, um conteúdo latente a ser revelado por trás do sintoma. De *símbolo mnêmico* do trauma, o sintoma torna-se, então, encenação de fantasias (assim, uma fantasia de prostituição, de “*faire de trottoir*”, poderia ser descoberta por trás do sintoma de agorafobia). (LAPLANCHE, 1988, p.44)

Para explicar o fato de o complexo de Édipo retornar como conteúdo e estrutura na origem de toda variedade de fantasias foi necessário reconhecer um princípio ainda mais originário, organizador das experiências. Trata-se portanto de se compreender o que na origem da fundação do inconsciente retorna como possibilidade de simbolização. A

⁷ “Se ao menos pudéssemos descobrir em nós mesmos ou em nossos semelhantes uma atividade afim à criação literária! Uma investigação dessa atividade nos daria a esperança de obter as primeiras explicações do trabalho criador do escritor. E, na verdade, essa perspectiva é possível. Afinal, os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita frequência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta.

Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa?” (FREUD, 1908a/2006, p.135)

suposição de que o recalque originário é uma perda de gozo que a fantasia originária tentará suplantar, e esta será um princípio formal organizador de sentido, do mito originário da cultura ao umbigo do sonho individual, diferente de uma concepção de arquétipo junguiano, que universaliza conteúdos simbólicos, é a possibilidade transcendental do inconsciente, do seu funcionamento simbólico.

Jacques le Rider (1998), por exemplo, situa o *Urverdrängung* no princípio do sistema representativo com a valência de uma representação singular. Os delegados da representação (*Vorstellungrepräsentanz*) dependem da combinatória que essa representação da privação institui. É, portanto, uma representação vazia de conteúdo que é recalçada originariamente, pois a pulsão, definida como limiar somático-psíquico é irrepresentável nessa fase. A pulsão permanece ligada a essa representação (do irrepresentável).

A teoria do recalque originário seria um ponto médio entre a proposição do conceito de *das Ding* e de Pulsão de morte.

1.7. A vidência do artista

Se considerarmos a humanidade como um todo e substituirmos o indivíduo humano isolado por ela, descobriremos que também ela desenvolveu delírios que são inacessíveis à crítica lógica e que contradizem a realidade. Se, apesar disso, esses delírios são capazes de exercer um poder extraordinário sobre os homens, a investigação nos conduz à mesma explicação que no caso do indivíduo isolado. Eles devem seu poder ao elemento de verdade histórica que trouxeram à tona a partir da repressão do passado esquecido e primêvo. (FREUD, 1937b/2006, p.287)

Jamais deveria ter sido dito que um gênio está cem anos à frente de seu tempo. As pessoas sentiram-se tão incomodadas com isso, que de pronto se voltaram contra tudo o que é genial. A afirmativa também gerou idiotas. E, no fundo, ela nem chega a ser verdadeira, pelo menos em parte não; pois justamente os indivíduos geniais representam o espírito de seu tempo, ainda que contra a vontade e a consciência deste. (MUSIL *apud* BÄCKE, 2003, p.243)

A relação do artista com seu tempo é função fundamental da crítica, e é onde esta se apóia. A crítica histórica de Aeurbach é exemplar da importância de se buscar a raiz de procedimentos representativos à luz da época do seu surgimento, e permite que se compreenda, por exemplo, a onitemporalidade simbólica de Joyce e a reificação e

aprofundamento em um “instante qualquer” de Proust. Artifícios como esses serviriam como verdadeiros avatares do realismo moderno, justamente pela via da identificação tão cara à psicanálise.

O impacto da psicanálise como instituição assimilada no seio da cultura insere-se historicamente pela via mitológica à maneira de uma metanarrativa. Freud compreende as dificuldades de justificar sua prática apenas pelo sucesso, pois sabe que se opõe à sua atividade uma resistência arraigada na cultura, cuja face no presente é o mal-estar. Qual seria a função social da arte frente ao mal-estar na parcela do destino pulsional que lhe cabe, a sublimação?

Freud fornece elementos para uma genealogia da arte no psiquismo de onde extrair uma crítica cujo critério é o valor cultural. Tomando-se a equivalência entre indivíduo e cultura como sendo absoluta, do ponto de vista do conhecimento, a arte seria na cultura correlata de uma formação de compromisso entre o conteúdo latente cuja raiz é o desejo (da espécie) e seu recalque primordial, inevitável à fundação cultural e ao conhecimento histórico do homem.

A contestação que Freud realiza da noção de representação que a filosofia identificava como conhecimento da realidade ensina que conhecimento não está calcado na solidez da objetividade empírica, mas é resultado de uma construção mais próxima do delírio, de uma sobreposição de representações cuja finalidade última não é o saber e sim manter um equilíbrio econômico interno. Portanto, conhecer é um trabalho de vencer a resistência por meio do engendramento de novas representações, como uma “formação de compromisso” cultural, e é precisamente o que permite à arte antecipar algum conhecimento acerca do inconsciente, da fantasia histórica servindo como anteparo do real, como todo conhecimento não pode deixar de sê-lo.

Em “A Interpretação dos sonhos” Freud relaciona sonho e conhecimento (1900):

Por trás dessa infância do indivíduo é-nos prometida uma imagem da infância filogenética — uma imagem do desenvolvimento da raça humana, do qual o desenvolvimento do indivíduo é, de fato, uma recapitulação abreviada, influenciada pelas circunstâncias fortuitas da vida. Podemos calcular quão apropriada é a asserção de Nietzsche de que, nos sonhos, “acha-se em ação alguma primitiva relíquia da humanidade que agora já mal podemos alcançar por via direta”; e podemos esperar que a análise dos sonhos nos conduza a um conhecimento da herança arcaica do homem, daquilo que lhe é psiquicamente inato. Os sonhos e as neuroses parecem ter preservado mais antigüidades

anímicas do que imaginaríamos possível, de modo que a psicanálise pode reclamar para si um lugar de destaque entre as ciências que se interessam pela reconstrução dos mais antigos e obscuros períodos dos primórdios da raça humana. (FREUD, 1900/2006, p.578)

Umberto Eco faz uma importante consideração a respeito da relação da arte com o conhecimento:

Com efeito é sempre arriscado sustentar que a metáfora ou o símbolo poético, a realidade sonora ou a forma plástica constituem instrumentos de conhecimento do real mais profundos que os instrumentos proporcionados pela lógica. O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equívoco. A arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada se não como substituto do conhecimento científico, como metáfora epistemológica: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas de arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade. (ECO, 1971, p.54)

1.8. A função social da crítica

A arte atualiza a posição do homem em relação à cultura e ao mal-estar. É pelo esforço artístico que o homem pode situar-se diante de sua história. Nesse sentido a crítica psicanalítica se aproximará da sóciocrítica, de Walter Benjamin e Adorno, Claude Duchet e Pierre Zima, e dos marxistas em geral, por revelarem o potencial de crítica cultural da obra e seu valor estético enquanto médium de reflexão histórica, ou seja, como as contradições sociais se organizam no plano literário.

O romance, assim como a psicanálise, testemunha concomitante à ascensão da burguesia, a interiorização, a secularização e a setorização dos valores, a urbanização e tantos outros fenômenos agregados sob o signo da modernidade. Temas, mais do que cenários, intrínsecos à forma do romance.

A arte é um produto privilegiado para se partir ao exame do mal-estar, pois é onde este se manifesta em sua forma mais concreta e mutável. Ao mesmo tempo, é apenas diante deste mal-estar que a arte adquire algum valor.

Daqui podemos passar à consideração do interessante caso em que a felicidade na vida é predominantemente buscada na fruição da beleza, onde quer que esta se apresente a nossos sentidos e a nosso julgamento - a beleza das formas e a dos gestos humanos, a dos objetos naturais e das paisagens e a das criações artísticas e mesmo científicas. A atitude estética em relação ao objetivo da vida oferece muito pouca proteção contra a ameaça do sofrimento, embora possa compensá-lo bastante. A fruição da beleza dispõe de uma qualidade peculiar de sentimento, tenuemente intoxicante. A beleza não conta com um emprego evidente; tampouco existe claramente qualquer necessidade cultural sua. Apesar disso, a civilização não pode dispensá-la. Embora a ciência da estética investigue as condições sob as quais as coisas são sentidas como belas, tem sido incapaz de fornecer qualquer explicação a respeito da natureza e da origem da beleza, e, tal como geralmente acontece, esse insucesso vem sendo escamoteado sob um dilúvio de palavras tão pomposas quanto ocas. A psicanálise, infelizmente, também pouco encontrou a dizer sobre a beleza. O que parece certo é sua derivação do campo do sentimento sexual. O amor da beleza parece um exemplo perfeito de um impulso inibido em sua finalidade. 'Beleza' e 'atração' são, originalmente, atributos do objeto sexual. Vale a pena observar que os próprios órgãos genitais, cuja visão é sempre excitante, dificilmente são julgados belos; a qualidade da beleza, ao contrário, parece ligar-se a certos caracteres sexuais secundários. (FREUD, 1930[1929]/2006, p.90)

Nesta consideração, Freud reúne elementos fundamentais para uma teoria estética. Sobre o domínio da estética: a beleza não é atributo exclusivo da arte, podendo estar presente numa criação científica. Sobre sua função em relação à busca da felicidade: não protege contra o sofrimento, mas compensa-o. Sobre a natureza do sentimento: tem uma propriedade intoxicante. Sobre a utilidade: não tem emprego evidente, no entanto é indispensável. Sobre a causa: é inexplicada. E por fim, sobre a vinculação com a sexualidade: é fruto da dessexualização.

Apesar da evidente devoção de Freud à literatura, e da sua curiosidade recorrente acerca dos processos psíquicos subjacentes à fala (chistes e atos falhos) e à arte em geral, nunca abordou diretamente a escrita, a composição literária. Os elementos para a transposição de noções sobre o funcionamento do aparelho psíquico para o campo literário são encontrados nas metáforas escriturais, como traço, inscrição, impressão, até a expressão mais acabada do bloco mágico.

O material da literatura é lingüístico, e esta é sua especificidade. Nenhuma outra arte tem como material a própria linguagem; as outras artes no máximo criam uma linguagem a partir um material que por definição não é lingüístico. A linguagem, que já é significante, mantém uma relação com a realidade, que no seu sentido denotativo é o lastro da realidade compartilhada, é a matéria da literatura, que se apropria dos signos, os

ordena segundo relações internas e externas para criar outra realidade, outra cena, como diria Freud.

Porque a obra literária é haurida da realidade, ao crítico se impõe a tarefa de conhecer a “consciência dos signos”⁸, na expressão de Barthes (2003), a fim de se implicar genuinamente no momento histórico das idéias, de sua época e da época da obra. Correlativa a esta tarefa, é a exigência que cumpre ao analista, que para estar na posição contra-transferencial deve ter atualizado em análise sua implicação com a realidade, encarnada na alteridade.

A representação efeito provoca uma espécie de transferência. A *mimesis* não é uma adequação –uma *imitatio* – mas um processo que, independente do real, contudo o contrai, absorve, deforma as formas como o real historicamente aparece para o autor e o leitor. (COSTA LIMA, 2000, 398)

Para tanto deve-se ser capaz de nortear-se no horizonte social pelas relações que a arte estabelece com o recalque originário, pois são estas que determinam a partir da linguagem de cada época, gênero, obra, o prazer estético que advém da suspensão do recalque secundário.

Barthes (2003) enumera três eixos de relações implicadas no signo: uma exterior, a simbólica, e duas interiores, a paradigmática e a sintagmática. Embora coexistam, o crítico-analista raramente se atém a mais de uma delas. Em todos os casos trata-se de associação: na simbólica entre significado e significante; na paradigmática entre o signo e uma reserva específica de outros signos virtuais; e na sintagmática entre o signo e os signos que o antecedem ou precedem.

A dimensão simbólica diz respeito às convenções lingüísticas de uma época, ou seja, às possibilidades de abertura que instaura. A dimensão paradigmática adentra no trabalho de formação por condensação e deslocamento. E a dimensão sintagmática lida tanto com o adiamento do sentido quanto com o caráter repetitivo deste, pelo contraste ou identidade.

Diante das coordenadas oferecidas por Freud e visando a origem da poesia (onde coincide a beleza e a escrita), será percorrido o caminho até as origens do recalque.

⁸ “Existe uma história dos signos, que é a história de suas consciências.” (BARTHES, 2003, p.43)

CAPÍTULO 2: A realidade alucinada

2.1. As ficções teóricas: pulsões do Eu e sexuais

A coincidência entre prazer estético e sexual a que Freud alude de passagem resolve num estalo problemas que se colocam no campo da estética desde que o homem primeiro deu forma ao material bruto que o mundo lhe apresentou. A saída que se afigura simplória por apoiar-se num procedimento argumentativo que de uma só vez amplia o sexual a todo o campo da existência e reduz o estético a gozo compensatório oferece mais do que revela à primeira vista.

O conceito de pulsão, essa ficção teórica, no limiar entre o somático e psíquico, pode conter a solução para o embaraço hedonista. Pois sendo a própria força que impulsiona a psicanálise, da qual se intui apenas de forma indireta, por meio de suas manifestações, tão variadas e por vezes contraditórias, é o modo como a pulsão atua que determina a situação peculiar do homem no mundo.

Para se compreender as implicações do conceito de pulsão há que se retirá-la do domínio da natureza instintual para inoculá-la na dimensão puramente humana da cultura.

As pulsões sexuais são ainda caracterizadas pelo fato de substituírem-se de forma vicariante umas pelas outras e de poderem trocar seus objetos com facilidade. Devido às propriedades supracitadas, elas são capazes de realizar ações que se encontram muito afastadas das ações dirigidas inicialmente a determinadas metas (sublimação) (FREUD, 1915c/2006, p.50)

Em “Pulsões e destinos da pulsão” (1915) a definição é categórica: “O representante psíquico dos estímulos que provém do interior do corpo e alcançam a psique, como uma medida de exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo” (FREUD, 1915c/2006, p.148). Daí que a meta da pulsão só será alcançada quando a estimulação for extinta da fonte (órgão), o que Freud denomina satisfação.

As pulsões sexuais e do Eu distinguem-se quanto aos objetos, sendo estas mais parecidas com o instinto (de auto-conservação, não da espécie), cujo modelo é a fome.

Já as pulsões sexuais, apenas remotamente ligadas à atividade reprodutora quando concentradas na zona genital (uma aquisição tardia e sujeita a tantas vicissitudes que seria impossível na plenitude), são tão anárquicas que podem comprometer a integridade do organismo.

Em 1914, no texto “À guisa de introdução ao narcisismo”, as pulsões objetais (sexuais, passíveis de ligar-se a objetos não auto-eróticos) são concebidas como decorrentes da satisfação das pulsões do Eu. O objeto das pulsões do Eu são de início de natureza não sexual e se impõe ao sujeito como uma necessidade. E as pulsões sexuais “apóiam-se, a princípio, no processo de satisfação das pulsões do Eu para veicularem-se, e só mais tarde tornam-se independentes delas” (FREUD, 1914a/2006, p.107). Freud insiste na necessidade teórica da distinção entre duas pulsões com base nas características íntimas dos processos neuróticos e psicóticos, logo, a distinção diz respeito aos modos de estruturação do princípio de realidade. São duas proposições que sustentam esta necessidade: as pulsões auto-eróticas estão presentes desde o início da vida psíquica, ainda que vinculadas com funções vitais, de auto-conservação; o eu se forma posteriormente, e para tal, necessita de um investimento específico que constitua o narcisismo. Apenas depois de fortalecido o Eu, a libido pode ser investida nos objetos. Para ilustrar como o investimento em objetos requer um recolhimento anterior narcísico da libido, similar a retração da libido que ocorre na formação de sintomas, Freud cita versos de Heine:

Foi a doença que causou
Meu ímpeto para a criação
E criando pude ficar são
E criar foi o que me salvou. (HEINE apud FREUD, 1914a/2006, p.106)

Em seguida localiza o narcisismo no prazer da fruição literária e o caracteriza como fonte do deleite identificatório:

Ora, até mesmo na literatura, figuras como a do grande criminoso e do humorista se impõem ao nosso interesse pela coerência narcísica com a qual conseguem manter afastado de seu Eu tudo aquilo que poderia diminuí-lo. É como se os invejássemos por conservarem um estado psíquico de felicidade, uma posição libidinal inexpugnável que nós mesmos abandonamos há muito tempo. (FREUD, 1914a/2006, p.109)

Quando inibida em sua finalidade, ou seja, quando o objeto não for sexual, a

pulsão terá seguido o destino da sublimação, que abarca senão todas ao menos quase todas as esferas da produção humana, dentre elas evidentemente a arte. Ou seja, pela sublimação obtêm-se prazer de origem sexual por meios não sexuais.

A sexualidade sujeita a sublimação é a infantil, pré-genital, a qual não passou pelo recalque (FREUD, 1914/2006, p.113). No recalque o representante ideativo é afastado da consciência, na sublimação a meta da pulsão é desviada à um objeto dessexualizado. Por conseguinte há uma grande lacuna entre o prazer estético e a sexualidade madura genital. Nos “três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905) Freud assevera que é no período de latência que são adquiridas as forças psíquicas necessárias para barrar o curso das pulsões sexuais, tais como a vergonha, ideais estéticos e morais, frutos da educação, porém calcados em predisposições orgânicas, filogenéticas. Tratando-se do inconsciente, que não faz referência à temporalidade, a pulsão permanece ligada a objetos infantis durante toda a vida, mesmo diante de novos destinos. O processo civilizatório consistiria em desviar essa energia sexual para finalidades culturalmente produtivas, repetindo na história individual a evolução da capacidade histórica da humanidade de sujeição das pulsões sexuais.

A impressão visual continua a ser o caminho mais freqüente pelo qual se desperta a excitação libidinosa, e é com a transitabilidade desse caminho - se é que esse tipo de consideração teleológica é permissível - que conta a seleção natural ao fazer com que o objeto sexual se desenvolva em termos de beleza. A progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada (“sublimada”) para a arte, caso se consiga afastar o interesse dos genitais e voltá-lo para a forma do corpo como um todo. A demora nesse alvo sexual intermediário do olhar carregado de sexo surge, em certa medida, na maioria das pessoas normais, e de fato lhes dá a possibilidade de orientarem uma parcela de sua libido para alvos artísticos mais elevados. Por outro lado, o prazer de ver [escopofilia] transforma-se em perversão (a) quando se restringe exclusivamente à genitália, (b) quando se liga à superação do asco (o voyeur - espectador das funções excretórias), ou (c) quando suplanta o alvo sexual normal, em vez de ser preparatório a ele. Este último é marcadamente o caso dos exibicionistas, que, se posso deduzi-lo após diversas análises, exibem seus genitais para conseguir ver, em contrapartida, a genitália do outro (FREUD, 1905a/2006, p.148)

Uma conclusão a que chega Coutinho (2000) esclarece sobre o destino pulsional que adquire a sublimação: “A sublimação é a vicissitude da pulsão que dá a esta seu mais

legítimo estatuto, (...) é uma forma de dizer sim à pulsão em sua estrutura intimamente ligada ao impossível” (COUTINHO, 2000, p.155).

2.2. A definição do itinerário crítico

Se até o presente momento ressaltaram-se as afinidades entre analista e crítico, é chegado o instante de distinguir o que há de específico na atividade de cada um. Haja visto que o crítico debruça-se sobre um produto cuja razão de ser é seu valor (efeito) estético e o analista se depara com os produtos sintomáticos do inconsciente cuja origem remonta a estruturação do psiquismo, é justamente na bifurcação em que a pulsão segue o destino da sublimação ou do recalque que analista e crítico se separam.

O fato de o crítico ter diante de si um fruto da sublimação torna imperativo que percorra o caminho da origem pulsional à obra. A pulsão consiste de: uma fonte (no órgão somático), com uma pressão (medida de exigência de trabalho), cuja meta é a satisfação por meio do alcance a um objeto.

O impulso inibido em sua meta, dessexualizado, no caso do poeta, encontra sua meta na relação deste com a língua (objeto). A fonte pulsional diz respeito aos campos estésicos que ele abre diante de si no uso da língua, e a pressão, esta é a força do poeta: *il primo motore*⁹. Assim como na pintura a força não se expressa pela pressão do pincel na tela, a força de um poeta não necessariamente se expressa pela violência das palavras ou dos temas. É mais plausível que a força consista numa certa ordenação que dê passagem a pulsão. Cada autor cria sua língua, e cada língua é uma continuação do corpo.

Para que a fantasia ganhe vida e reúna os atributos do valor estético foi necessário dispor seu conteúdo de maneira a burlar a defesa do Ego, como na formação de compromisso. Logo o crítico caminha no sentido da obra as fontes de gozo, e sobre o trabalho do criador busca responder: como efetuou pelo trabalho da forma o desvio quanto à meta de modo a obter a satisfação?

O analista, em contrapartida, ao se apegar ao sintoma, lida com as formações do

⁹ “Na verdade, Leonardo não era insensível à paixão; não carecia da centelha sagrada que é direta ou indiretamente a força motora – *il primo motore* – de qualquer atividade humana.” (FREUD, 1910/2006, p.83)

inconsciente barradas pelo recalque do Ego e em constante embate com este, resultando na regressão, nos desvios patológicos e como se não bastasse, num excedente indesejável: a angústia. A formação dos sintomas se dá pela distorção, ou seja, o sintoma forma-se na constante pressão do recalque e apesar desta. Portanto, o analista percorre o caminho do sintoma ao recalque, e como Freud se pergunta em “Sintomas, Inibição, e ansiedade” (1926), qual é o motivo do recalque? Em outras palavras, por que a satisfação foi negada?

Se o céu parece anuviar-se opondo-se à viagem do analista, que trabalha na condição defensiva da resistência e tem como pedra angular o recalque, o crítico tem a seu favor infindáveis trilhas pelas veredas abertas da sublimação, e ainda, as sábias instruções que lhe transmite seu desafortunado parceiro. O crítico colhe os frutos do princípio do prazer, o analista escava as ruínas do princípio de realidade. Freud se apercebe desse fato na abertura de “o estranho”(1919):

Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir. O analista opera em outras camadas da vida mental e pouco tem a ver com os impulsos emocionais dominados os quais, inibidos em seus objetivos e dependentes de uma hoste de fatores simultâneos, fornecem habitualmente o material para o estudo da estética. (FREUD, 1919/2006, p.237)

Contemporânea à formação do Eu é a aquisição do princípio de realidade. Num primeiro momento, Eu, consciência, processos secundários e princípio de realidade parecem conjugados. A partir da suposição de uma raiz inconsciente do Eu (Ego e ID) será retificada a nítida distinção entre os dois sistemas. Em (1911) Freud concebe a atividade artística como conciliação entre os dois princípios, de realidade e de prazer:

(O artista) é capaz de encontrar o caminho de volta desse mundo da fantasia à realidade, graças a um talento especial para moldar suas fantasias em realidades de um novo tipo, aceitas pelas pessoas como imagens valiosas da realidade. De certa forma ele se torna o herói, o rei, o criador, o favorito que quis ser, sem ter de fazer o enorme desvio pela modificação real do mundo externo. Todavia, só pode consegui-lo porque outras pessoas, como ele, se sentem insatisfeitas com a renúncia real a que estão obrigadas, ou seja, porque essa insatisfação – resultante da substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade – é ela própria parte da realidade (FREUD, 1911/2006, p.69).

2.3. A origem da ficção

Indeed, the maturity of the poetry may be considered the infancy of history (PEACOCK, 1820).

A obra estranha de Freud, o “Projeto para uma psicologia científica”(1895), renegada por ele e publicada apenas em 1950, talvez pelo reconhecimento da precipitação de algumas hipóteses embasadas no incipiente conhecimento neurológico da época, mistura noções da mecânica e metáforas neuronais para apreender o fenômeno da consciência. Em essência revela as mesmas preocupações que acompanharam o pensamento de Freud, por isso mesmo oferece a oportunidade de se compreender a necessidade das reformulações teóricas posteriores assim como do que sempre esteve lá. Como o ensinamento de Freud indica, as fases anteriores da história se conservam e o inapreensível se repete de maneiras diversas.

Para se retrair a trama conceitual nos processos de percepção e representação da realidade é fundamental se partir do “Projeto”, pois é lá que primeiro se distinguem dois sistemas e dois processos, primário e secundário.

Intuído como defesa psíquica em dois artigos anteriores (“As neuropsicoses de defesa” de 1894 e “Estudos sobre a histeria” de 1895), o modelo para a compreensão do recalque será a fuga ao estímulo. A noção de ação específica incorrerá numa compreensão do sintoma histérico muito valiosa para a presente proposta.¹⁰ Há também a compreensão precoce de uma tendência do psiquismo ao repouso do sistema, um princípio de inércia, idéia que se repete em sua aquisição teórica mais tardia, a pulsão de morte.

No cerne da investigação está o problema da memória, em termos de como os estímulos da percepção são retidos, inscritos numa superfície permanente. Note-se que este mesmo problema já se mostra na carta 52 a Fliess e ressurge na metáfora de escrita em estratos diferentes no “Bloco mágico”. Concebe-se então dois tipos de neurônio: o neurônio da percepção (Φ), permeável condutor de energia que circula, e o neurônio da memória (Ψ), impermeável. A energia Q que percorre os neurônios se defrontaria com barreiras de contato, retentoras de traços que facilitariam (*Bahnung*) a passagem posterior de estímulos semelhantes. A memória é definida como a essência do psiquismo. A maneira de diques, que canalizam e conduzem, as barreiras facilitariam os estímulos re-

¹⁰ “O acesso histérico não é uma descarga, mas sim uma ação, e conserva o caráter original de toda ação: é um meio para a reprodução do prazer.” (FREUD, 1896/2006, p.287)
“O mecanismo da poesia é o mesmo das fantasias históricas” (FREUD, 1897/2006, p.306).

conhecidos, cujos traços já foram marcados. O estímulo convertido em energia sulca, por assim dizer, traços facilitadores da passagem da energia. À memória é concedido papel central em todos os acontecimentos psíquicos, e desde a origem, seu encargo é a diferença entre o já traçado por facilitações passadas e a energia que sulca novos caminhos.

Descreveremos esse estado das barreiras de contacto como grau de facilitação [*Bahnung*]. Pode-se então dizer: a memória está representada pelas facilitações existentes entre os neurônios. (FREUD, 1895/2006, p. 352)

A diferença em questão é de ordem quantitativa apenas, o que torna imperativo um mecanismo tradutor de quantidade em qualidade. Os neurônios Φ e Ψ atuam conjuntamente na apreensão quantitativa dos estímulos, ou seja, nas impressões exteriores. Os neurônios Φ permeáveis não se estendem até as terminações nervosas. O que significa que os estímulos devem penetrar uma tela protetora, que só deixa passar frações dos estímulos provindos do mundo externo. A dor será entendida como rompimento da tela das extremidades nervosas, que acarreta em passagens excessivas de estímulo, “como se tivesse sido atingida por um raio” (FREUD, 1895/2006, p.359). Portanto, além da tendência à descarga rápida quando os estímulos são recebidos e a energia é aumentada, há também uma resistência orgânica aos estímulos. É porque os estímulos provindos do interior não são detidos por barreiras dessa espécie que o recalque e o princípio de realidade precisam se constituir, como “uma tendência cada vez maior a manter a Q_n afastada dos neurônios”(p.358).

A natureza dos invólucros das extremidades nervosas atua como uma peneira, de maneira que nem todo tipo de estímulo pode operar nos diversos pontos terminais. Os estímulos que realmente chegam aos neurônios Φ possuem uma quantidade e uma característica qualitativa; no mundo externo, formam uma série da mesma qualidade e de uma quantidade que vai desde o limiar até o limite da dor. (FREUD, 1895/2006, 365)

Um terceiro tipo de neurônio (ω) seria encarregado da percepção qualitativa que resulta em “sensação consciente”. Estes se localizariam entre os neurônios Φ e Ψ fazendo mediação entre impressão e memória, pois esta, na recordação ou reprodução é desprovida de qualidade (p.361). São os processos ocorridos no neurônio ω que produzem a sensação consciente. Sua ação discriminatória abrange “desde o limiar até o

limite da dor”(p.365). As qualidades se expressam na periodicidade dos fluxos. “As próprias indicações de qualidades são apenas informações da descarga” (p.419).

A dor é uma experiência que abre vias de facilitação abundantes e desperta outros tipos de neurônio, os neurônios-chave, que regulam a produção de energia endógena (Qn) e atuam em neurônios secretores¹¹.

Os neurônios ω também são responsáveis pela indicação de realidade, pois deles provém a informação da descarga. Duas situações ilustram a ação do neurônio ω . A primeira é quando uma imagem mnêmica de satisfação é catexizada gerando alucinação e a impossibilidade de satisfação pela ação específica acarreta em acúmulo de energia. Diante da possibilidade dos estímulos provirem do meio externo ou de origem endógena, como no caso da alucinação, o desprazer decorrente do acúmulo de energia só seria sanado pela descarga motora bem sucedida diante do objeto externo.

Esta descarga num primeiro momento dependerá do auxílio alheio, dada a condição débil do bebê. O desamparo primordial da condição humana nos primeiros momentos da vida obrigará que um outro (*Nebenmensch*) se imponha como índice do mundo externo e auxiliador da ação específica, única via de descarga da energia provida dos estímulos internos. Inicialmente o outro auxiliador será também identificado com o objeto hostil.

A alucinação se dá porque o neurônio Ψ apenas discrimina analogicamente por meio de vias facilitadas e não faz distinção entre percepção e memória catexizada¹². O

¹¹ Na carta 75 a Fliess, Freud esclarece que a libido é vinculada a uma espécie de “secreção”: “Uma liberação da sexualidade – como você sabe, tenho em mente uma espécie de secreção que é propriamente sentida como o estado interno da libido – ocorre, então, não apenas (1) mediante estímulo periférico sobre os órgãos sexuais, ou (2) mediante as excitações internas que surgem desses órgãos, mas também (3) a partir de idéias – isto é, a partir de traços de memória – portanto, também por via de uma ação postergada.” (FREUD, 1897/2006, p.320)

¹² Em “Totem e Tabu” a indistinção entre percepção e memória será definida como projeção e designa a concepção primitiva de alma: “Quando nós, não menos que o homem primitivo, projetamos algo para a realidade externa, o que acontece certamente deve ser o seguinte: estamos reconhecendo a existência de dois estados - um em que algo é diretamente fornecido aos sentidos e à consciência (ou seja, está presente neles) e, ao lado deste, outro, em que a mesma coisa é latente mas capaz de reaparecer. Em resumo, estamos reconhecendo a coexistência da percepção e da memória, ou, em termos mais gerais, a existência de processos mentais inconscientes ao lado dos conscientes. Poder-se-ia dizer que, em última análise, o ‘espírito’ das pessoas ou das coisas reduz-se à sua capacidade de serem lembradas e imaginadas após a percepção delas haver cessado. Naturalmente, não é de se esperar que tanto o conceito primitivo de ‘alma’ quanto o atual se separem do da outra parte da personalidade pela mesma linha de demarcação que a nossa moderna ciência traça entre a atividade mental consciente e inconsciente.” (FREUD, 1913/2006,

neurônio ω precisa informar antes que se dê a descarga se o estímulo provém da percepção ou da memória, do interior ou do exterior, para evitar o insucesso da ação específica.

A segunda situação consiste no perigo de reinvestimento da imagem mnêmica hostil. Neste caso o neurônio ω informa sobre o desprazer de modo que o investimento é redistribuído por catexias colaterais. As indicações de realidade permitirão que os processos secundários, como o pensamento, atuem no sentido de atenuar o risco tanto da alucinação quanto do investimento na imagem hostil. As catexias são conduzidas para a descarga motora ou para catexias colaterais segundo um critério de presença ou ausência.

O organismo humano é, a princípio, incapaz de promover essa ação específica. Ela se efetua por ajuda alheia, quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil por descarga através da via de alteração interna. Essa via de descarga adquire, assim, a importantíssima função secundária da comunicação, e o desamparo inicial dos seres humanos é a fonte primordial de todos os motivos morais. (FREUD, 1895/2006, p.370)

A via de alteração interna referida é o primórdio da comunicação, que se estenderá a sonorização da dor, no grito. Ao desprazer é associado um traço mnêmico sonoro que facilita o reconhecimento da experiência de desprazer.

Numa situação em que a dor impede o recebimento de boas indicações de qualidade do objeto, a informação sobre o grito do próprio sujeito serve para caracterizar as lembranças que provocam desprazer e para convertê-la em objetos da atenção: está criada a primeira categoria de lembrança consciente. Pouco falta agora para inventar a fala. (FREUD 1895/2006, p.422)

2.4. O juízo e o pensamento reprodutivo

Começam então a se constituir os processos secundários, graças ao juízo de realidade. A capacidade de distinguir qualitativamente, de fornecer uma indicação de realidade e de associar um traço sonoro permitem o reconhecimento da imagem mnêmica da dor e a evitação por meio da defesa primária, do recalque. Em outras palavras, a discriminação do desprazer torna mais eficiente o recalque, conseqüentemente o juízo de

realidade.

O ego aqui refere-se à zona de facilitação que por força de investimento constante funciona como veículo da reserva da catexia, que será investida nos processos secundários de inibição (recondução a catexias colaterais).

O Ego deve portanto ser definido como a totalidade das catexias Ψ existentes em determinado momento, nas quais cumpre diferenciar um componente permanente e outro mutável. (FREUD, 1895/2006, p.375)

O neurônio ω e o ego, que consiste numa rede de neurônios catexizados e facilitados entre si, agem em auxílio recíproco. A inibição requer a indicação de qualidade (desprazer) do neurônio ω , e este requer a inibição para a indicação de realidade. A indicação de qualidade sempre é realizada quando o estímulo é exterior, independente de sua intensidade. No entanto, quando o estímulo é interior o neurônio ω só fornece a indicação de qualidade (afeto) quando a catexia eleva-se até um certo grau de intensidade.

O processo secundário é definido como “repetição da passagem original (da quantidade) em Ψ , num nível mais baixo e com quantidades menores” (p.387). O pensamento dotado de juízo de realidade é investimento de catexias Ψ , da memória, embora quantitativamente reduzidas por ação das catexias colaterais. Quanto à atenção seria definida como hipercatexização de neurônios perceptivos, uma atividade do ego, possível graças às indicações de qualidade.

A atividade conjunta do pensamento e da atenção resulta no pensamento observador: “Ora, o propósito do pensamento observador é, evidentemente, o de se familiarizar ao máximo com as vias que partem da percepção, pois desse modo, ele poderá realmente esgotar o conhecimento do objeto perceptivo. Note-se que a forma de pensamento aqui descrita leva à cognição” (FREUD, 1895/2006, 419).

Sem a orientação da atenção por parte do ego, o pensamento vaga por catexias vizinhas de modo imprevisto. Essa seria a característica do devaneio, por exemplo, que ocorre freqüentemente na vida desperta.

Assim, o objetivo e o fim de todos os processos de pensamento é o estabelecimento de um *estado de identidade*, a transmissão de uma catexia Q [sic], emanada do exterior, a um neurônio catexizado a partir do ego. O pensamento *cognitivo* ou *judicativo* procura uma identidade com uma catexia

corporal, ao passo que o pensamento *reprodutivo* procura uma identidade com uma catexia psíquica do próprio sujeito (com uma experiência do próprio sujeito). O pensamento *judicativo* opera antes do reprodutivo, fornecendo-lhe facilidades já prontas para a migração associativa posterior. Quando uma vez concluído o ato de pensamento, a indicação da realidade chega à percepção, obtém-se então um *juízo de realidade*, uma *crença*, atingindo-se com isso o objetivo de toda essa atividade. (FREUD, 1895/2006, p.385)

O juízo lida com percepções que tem valor imitativo e é suscetível a influência dos processos primários. Por lidar com experiências corporais o juízo tem uma propriedade mimética. “Enquanto alguém está percebendo a percepção, ele copia o próprio movimento – isto é, inerva-se tão intensamente a própria imagem motora despertada para coincidir com a percepção que o movimento vem a ser efetuado. Daí se pode falar em percepções que têm valor imitativo. Eis aí o valor de simpatia de uma percepção” (p.386).

A ampliação da rede de facilitação que formará o ego depende da associação de catexias motoras do neurônio Φ , responsável pela motilidade. Juntamente com a informação sobre a descarga, seria catexizado um traço do movimento reflexo que alcançou a satisfação.

O pensamento *judicativo* (ou juízo) atua antes do reprodutivo, associando representações sensíveis da experiência corporal da satisfação, e criando facilidades para a passagem posterior, o que resultaria numa crença que pauta o pensamento. O pensamento reprodutivo busca identidade entre percepção e memória, o que é importante para adequar o movimento efetivo ao desejo (memória catexizada). À medida que a capacidade de pensamento é dotada de juízo de realidade, torna-se possível investimentos atenuados de catexias do desejo, distinguindo a irrealidade dos objetos, mas os presentificando de um modo que não incitem a ação específica frustrante.

Há um espectro de experiências que não são apreendidas pelo juízo: “o que chamamos coisas são resíduos que fogem de serem julgados” (p.386). Estas são as representações-coisa, que habitarão o inconsciente na primeira tópica.

Para que o objeto adquira valor de realidade ele deve: primeiro ser perdido; depois ser alucinado como experiência corporal; ter gerado desprazer que será associado à memória da experiência (que será função do pensamento *judicativo*); só depois disso é que a distinção entre um objeto percebido e lembrado será realizada. Sendo assim, a

ausência e a alucinação subsequente são condições para a representação (do traço corporal) e o afeto (desprazer) que possibilitará a atenção à presença real do processo de percepção, que por isso sempre levará consigo a marca daquela ausência originária (*das Ding*). O processo secundário trata de fazer coincidir o objeto alucinado no lugar do objeto externo e possibilita se pensar no objeto sem aluciná-lo. A satisfação que advém do seio real é o motor do processo primário, e a alucinação, ao incitar o ato reflexo (motor) fadado à frustração, e ao desprazer, torna imperativo um índice que guie o juízo de realidade. Este índice será o próprio desprazer projetado no objeto hostil.

O índice que proporciona a distinção interno-externo, real-irreal, através do qual frações de alteridade se apresentarão ora como apaziguador alento materno e seus objetos parciais (*die Sache*), ora como uma impessoal e aniquiladora ameaça, é a alteridade absoluta *das Ding*. A Coisa, *das Ding* (a) teria uma função de índice comum ao objeto lembrado (a+c) e percebido (a+b), sendo que b e c representariam atributos variáveis do objeto (*die Sache*). O que é inassimilável nas experiências, ao mesmo tempo que lhes dá definição e contorno, é também o que faz com que cada experiência tenha sempre um componente que se repete, nas mais variadas formas. Este que seria um núcleo inassimilável da realidade também colocaria desde sempre uma lacuna ética e estética intransponível entre o sujeito e realidade.

A necessidade teórica de um conceito abstrato como *das Ding* justamente no trabalho de maior preocupação naturalista emoldura essa dimensão ética, na forma de uma categoria de experiência definidora do que no humano é inexoravelmente desamparo (*Hilflosigkeit*). Outrossim é plausível considerar, seguindo o raciocínio analógico, que no projeto, Freud buscou compreender a constituição do psiquismo de um ponto de vista não da identidade percepção-memória, que faria coincidir representação e objeto, como nos modelos referencialistas, mas da semelhança por uma identidade adquirida a muito custo e sujeita à homeostase do princípio do prazer. Logo, as representações de que trata a psicanálise nunca coincidem com a realidade, só depois de muito investidas pelo desejo e marcadas por uma falta constitutiva, acabam por assemelhar-se a ela.

Se o neurônio *a* coincide nas duas catexias, mas o neurônio *c* é percebido em lugar do neurônio *b*, a atividade do ego segue as conexões desse neurônio *c* e, mediante uma corrente de *Qn* ao longo dessas conexões, faz surgir novas catexias até que se encontre acesso para o neurônio *b* desaparecido. (FREUD,

O exemplo desta operação fornecido por Freud é o movimento que o bebê realiza com a cabeça para ajustar a percepção do seio visto frontalmente à memória do seio visto lateralmente. Uma imagem motora, de um movimento, leva de c apresentado pela percepção a b desaparecido. O traço mnêmico da imagem motora é produto do juízo reprodutivo, que retraza o movimento que levou a satisfação. Quando a capacidade do pensamento for adquirida a ação motora não precisará ser realizada para que o traço seja inscrito¹³.

2.5. Realidade e *mimesis*

Shelley descreve a operação mimética de maneira muito similar a que Freud trata o juízo reprodutivo, nos seguintes termos:

A child at play by itself will express its delight by its voice and motions; and every inflexion of tone and every gesture will bear exact relation to a corresponding antitype in the pleasurable impression which awakened it; it will be reflected image of that impression; and as the lyre trembles and sounds after the wind has died away, so the child seeks by prolonging in its voice and motions the duration of the effect, to prolong also a consciousness of the cause. (SHELLEY, 1821)

A *mimesis* desempenha um papel no juízo de realidade e no desenvolvimento do pensamento, pois, além de, pelo pensamento reprodutivo, buscar representações motoras do movimento que têm como resultado a satisfação, fixa a atenção através da impressão de signos sonoros (onomatopéicos) à experiência.

O grito imprimido à dor é descrito por Freud como um primeiro impulso na direção da fala, que também oferece representações motoras do movimento de descarga envolvido (no grito) enquanto a ação específica não pode acontecer.

A inervação da fala é, a princípio, uma via de descarga para Ψ , que atua como válvula de segurança, servindo para regular as oscilações de Q_n ; é uma parte da via que conduz à mudança interna, que representa a única descarga enquanto não se redescobre a ação específica. Essa via adquire uma função secundária ao atrair a atenção da pessoa que auxilia (geralmente o próprio

¹³ Este ponto será retomado no capítulo 4, quando for tratada a questão da repetição.

objeto de desejo) para o estado de anseio e aflição da criança; e, desde então, passa a servir ao propósito da comunicação, ficando assim incluída na ação específica. (FREUD, 1895/2006, p.421)

A função judicativa inicialmente atem-se às percepções que possivelmente estejam conectadas com o objeto desejado. As percepções são então decompostas num “componente não assimilável (a Coisa) e num componente conhecido do ego através de sua própria experiência (atributos, atividade)” (p.421). Freud também nota que na invenção da fala participam “objetos que emitem constantemente certos sons, isto é, em cujo complexo perceptivo o som desempenha um papel. Em virtude da tendência à imitação, que surge durante o processo judicativo, é possível encontrar informações de movimentos que correspondam a essa imagem sonora. Também essa lembrança pode agora tornar-se consciente” (FREUD, 1895/2006, p.422).

Muito próximo dessa descrição, o conceito de *mimesis* para Benjamin aponta para a origem onomatopéica da linguagem:

A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética. Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filogenético como ontogenético. No que diz respeito ao último, a brincadeira infantil constitui a escola dessa faculdade. Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem. A questão importante, contudo, é saber qual a utilidade para a criança desse adestramento da atitude mimética (BENJAMIN, 1994, p. 108).

O fio que tece a realidade na teoria psicanalítica é também o fio de Ariadne para o crítico literário. A ruptura epistemológica que a psicanálise impõe com seu conceito de representação desbanca a tradição referencialista e empirista da filosofia da consciência e relega o poder estruturador da realidade ao desejo e a referência do juízo de realidade à parte inassimilável desta. É um paradoxo que esse inassimilável, que persiste em vez de ser excluído, seja exatamente colocado no núcleo do sistema representativo como índice fundamental do juízo de realidade. O exorbitante da realidade é sua marca mais real. A limitação do prazer alucinatório que o reconhecimento do objeto hostil permite é a condição para o princípio da realidade. A metapsicologia freudiana fornece coordenadas do núcleo formador da realidade que servem como instrumento crítico de compreensão

dos recursos miméticos da arte. A ilusão de realidade que a arte provê reside na sua semelhança com *das Ding*.

Wolfgang Iser foi sensível ao fato de que os dois processos envolvidos no ato ficcional, a seleção e a combinação, se dão em torno do que é excluído. A seleção consiste em decompor, desvincular os elementos de suas referências semânticas, ao passo que a combinação é o ato de agregá-las num sistema de referências intratextuais, cujas regras de associação são internas.

E assim o mundo presente no texto é apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença (ISER, 1983, p.389).

Cada relação ganha estabilidade através do que ela exclui. Ela portanto se reforça pelo que rechaça. O que ela rechaça se oculta sob a ação realizada e lhe dá o seu contorno; desta maneira o que se ausenta ganha presença (ISER, p. 1983, p. 393).

Como Lacan coloca, a ciência rejeita, a religião evita, e “toda a arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio: *das Ding*” (LACAN, 1991, p.162). O que é a experiência poética senão essa que permanece indizível da vida na linguagem (narrativa) e da linguagem na vida (lírica)?

Como demonstra Costa Lima (2000), a ostracização da *mimesis*, inclusive por Kant e os *Frühromantiker*, se deu por três motivos: pela sua tradução reduzida a *imitatio*; pela assunção idealista de uma perspectiva anti-representacional da arte, que não faz referência à natureza, mas produz uma outra natureza; e pelo imanentismo da arte autotélica, da finalidade sem fim, que não apóia portanto a atividade do entendimento.

Mais antiga é a objeção implícita no *cogito* de que a *mimesis* é um obstáculo à razão, a serviço do *mauvais genie*. Costa lima (2000) assinala duas acepções contidas no termo “representação”. A primeira, exaltada pela concepção cartesiana de natureza, “significa a equivalência estabelecida de modo igualmente geométrico, entre uma cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva, i. e., capaz de reproduzi-la e, por isso, de tecnicamente dominá-la”. A segunda, em ordem também de importância, “representação significa a equivalência entre uma cena primeira e a *resposta subjetiva que provoca*, por uma identificação provisória” (COSTA LIMA, 2000, p.98). Ignorar essa distinção “facilita a tarefa tanto dos que rejeitam aproximar representação e realidade da obra de arte como, inversamente, dos que pretendem ver na arte uma representação da

realidade” (Costa Lima, 2000, p.99). Ao passo que a primeira diz respeito a *imitatio*, a segunda refere-se propriamente à *mimesis*, incluindo-se a aristotélica.

A realidade só pode apreendida quando re-apresentada, ou seja, através de algo que não ela mesma, e essas representações estão submetidas antes de mais nada ao princípio do prazer.

Essa é realidade que a *mimesis* artística alcança, a realidade que escapa ao conceito. Logo, na arte as representações estariam dispostas de acordo com o princípio do prazer, ao mesmo tempo que manteriam com a realidade exorbitante uma relação de proximidade. A anedota da disputa entre o realismo de Zêuxis e Parrásio ilustra perfeitamente o caráter exorbitante da realidade humana, segundo a qual Parrásio superou Zêuxis e seu cacho de uvas que atraía pardais, levando-o à crer que uma cortina pintada escondia sua pintura.

2.6. As inscrições: a representação-palavra e a representação-coisa

Na célebre carta 52 a Fliess Freud trata de três níveis de registro. O primeiro, apesar de nomeada inscrição não caracteriza de fato um registro, pois as *Wahrnehmungen* (percepções) referem-se a “neurônios em que se originam as percepções, às quais a consciência se liga, mas que, nelas mesmas, não conservam nenhum traço do que aconteceu” (Freud, 1896, p.282). A percepção (*Wahrnehmung*) antes da capacidade de retenção da memória seria uma exposição passiva à realidade exterior. Note-se que etimologicamente a palavra denuncia por um lado um lastro de realidade (*Wahr* - verdade, *nehmen* - tomar, pegar, apreender), mas por outro trai a característica própria à idéia de inscrição (*Nieder* - abaixo, *schrift* - escrita), já que não deixa traço. O primeiro registro propriamente dito, Freud o nomeia *Wahrnehmungszeich*, ressaltando que este “não assoma à consciência e se dispõe conforme as associações por simultaneidade” (FREUD, 1896, p.282)

Haveria ainda outras duas inscrições: a das lembranças conceituais, sem acesso à consciência, e a das representações verbais. Esta última suscita interesse pois refere-se, nas palavras de Freud, à “ativação alucinatoria das representações verbais” (p.283).

Percepção e memória, pelo fato de pertencerem a sistemas diferentes, coincidem

apenas graças ao trabalho do sistema Pcs. Como Freud descreve pormenorizadamente no capítulo VII de “ A interpretação dos sonhos”, O Pcs alterna o envio de catexias com a retirada delas, e sua atividade é desvinculada de catexias do Cs e da atenção. Segundo uma estratégia de barragem do excesso de estímulos e redistribuição interna a representações contíguas, o Pcs lograria uma contracatexia, que preservaria o Ego de trabalho desnecessário. Esses seriam os pensamentos de ligação, cujo trabalho é ativado diante de um sinal de desprazer no Ics, assim como na carta 52, cada transcrição inibe a anterior e lhe retira o processo de excitação. Trata-se aqui de compreender como os sistemas, mesmo com suas “escritas” particulares, comunicam-se, traduzem-se, com exceção de experiências para as quais não haveria correspondente representativo, que funcionariam como *Fueros*, zonas sujeitas a leis já revogadas, na analogia de Freud, ou ainda de falhas na tradução, como Freud definia o recalque.

O Pcs, a meio caminho da Cs e do Ics, responsável pelas conexões racionais, verbais e lógicas, quando deixado à própria sorte — isto é, quando o acesso à consciência não lhe for garantido, e sua meta não estiver conjugada com a atividade intelectual da consciência — ele pode receber uma catexia do desejo inconsciente de modo que as representações do Pcs sejam utilizadas para os fins do Ics. É assim que Freud descreverá a desfiguração característica dos processos de condensação e deslocamento no trabalho dos sonhos, bem como os lapsos de linguagem e chistes.

A concepção de representação-palavra e representação-coisa, já apresentada em 1891 no texto sobre a afasia, é reintroduzida no texto de 1915 “O inconsciente” e parece dar conta desse mesmo processo:

Aquilo que antes chamávamos de representação mental do objeto ou idéia consciente do objeto, ou seja, representação-de-objeto, agora se subdivide em representação-de-palavra (*Wortvorstellung*) e representação-de-coisa (*Sachvorstellung*). Esta última consiste no investimento de cargas – se não nas imagens diretas da lembrança-da-coisa (*Sacherinnerungsbilder*) –, nos traços de lembrança que estão mais distantes e que derivam dessas lembranças. (FREUD, 1915a/2006, p. 49)

A representação-coisa, específica do Ics, conteria o aspecto mais primitivo e pré-verbal da experiência sensorial, enquanto a representação palavra seria a imagem acústica das palavras.

O que está em jogo no conceito de representação é de um lado a realidade se

apresentando como excesso de estímulos, e de outro a pulsão como estímulo interno cuja urgência não faz consideração da realidade nem do tempo. A própria pulsão enquanto conceito limite entre biológico e psíquico, só se apresenta no psiquismo quando ligada a uma representação ou manifesta em estado afetivo. A primeira representação da pulsão Freud denomina *Vorstellung-repräsentanz*. Nesse sentido a representação não apenas re-representaria a pulsão ao psiquismo, tornando-a assim inteligível qualitativa e quantitativamente, mas também realizaria uma fixação da pulsão, que em estado livre, não inscrito, circularia livremente na dimensão do trauma e da angústia.

2.7. Animismo e epopéia

A primeira função da literatura, em particular da poesia, é a de ficar re-criando a primeira fase da linguagem, a metafórica, durante o reinado das outras, re-representando-a como uma modalidade de linguagem que nunca devemos nos permitir subestimar, e muito menos perder de vista (FRYE, 2004, p.48).

O processo de aquisição do juízo de realidade descrito até agora é calcado em duas aquisições: um índice que diferencia interno e externo, e conseqüentemente diferencia memória e percepção, a partir dos traços constantes e mutáveis contidos em ambas; e a capacidade de associar representações verbais a esses traços, constituintes do processo de pensamento.

A analogia entre o desenvolvimento individual e a história da civilização permite que Freud encontre na infância da civilização evidências dos mesmos processos.

O conhecimento sobre a infância animista da cultura provém de material antropológico, porém suas características também são encontradas no psiquismo individual contemporâneo, como no processo de revisão secundária do conteúdo dos sonhos, na culpa que acompanha o luto, e de forma mais ampla na ambivalência emocional.

A consciência, definida como certeza, só é possível quando instituído o tabu, que visa recalcar e separar a ambivalência dos sentimentos, enviando a parte socialmente renegada ao inconsciente.

O animismo tem seu correlato literário nos mitos e relatos épicos. A onipotência

de pensamentos e seu equivalente o narcisismo estariam presentes nessa “primeira imagem que o homem forma do mundo, impondo às leis que regem a vida mental as coisas reais” (FREUD, 1913c/2006, p.101).

A forma épica, como Lukács a caracteriza, é determinada pela correspondência entre interioridade e exterioridade, entre a alma e sua exata representação no mundo externo, de modo que “toda ação é somente um traje bem talhado da alma” (LUKÁCS, 2000, p.26). O destino arrola todas as possibilidades para a alma na mesma proporção em que esta se aventura, e não hesita nem teme perder-se.

Qual o problema do lócus transcendental senão a determinação da correspondência de cada ímpeto que brota da mais profunda interioridade com uma forma que lhe é desconhecida, mas que lhe está designada desde a eternidade e a envolve num simbolismo redentor? (LUKÁCS, 2000, p.26).

O gênero épico é produto da visão de mundo animista, e é a concepção de linguagem e a relação com a realidade a determinante dessa forma poética. Pode-se dizer que nessa fase poesia e realidade eram indistintas, e a linguagem poética apreendia a realidade sem mediação. Vico (1984) denomina hieroglífica a primeira fase da linguagem não no sentido de uma mera escrita de sinais, mas porque as palavras mesmas seriam um tipo de sinal mágico, invocador, com algum poder sobre os elementos ou deuses. As palavras nessa fase seriam concretas e não abstrações ou representantes de pensamentos.

Frye (2004) ilustra, a partir do estudo de Onians “Origens do pensamento europeu”, como na linguagem de Homero mesmo substantivos abstratos são ancorados em imagens físicas, ligadas a processos corporais ou a objetos específicos. Não haveria, portanto, separação sujeito/objeto, assim como possivelmente o que é compreendido atualmente como metáfora, para Homero não o era, pois não fazia distinção entre linguagem figurada e literal. Só quando passou a se suspeitar da discrepância entre mundo e representação é que as figuras de linguagem foram reconhecidas e utilizadas como tal.

Freud nota como a palavra melanésia *mana*, por exemplo, expressa a energia comum à personalidade humana e à natureza circundante, função que, diga-se de passagem, manteve-se preservada na prosopopéia. “Mas originalmente a palavra foi magia — um ato mágico; e conservou muito de seu antigo poder” (FREUD, 1926, P. 183).

Como expôs Lacerda (2003), o universo fantástico povoado por criaturas fabulosas foi escrutinado com rigor por Blackwell em *An enquiry into the life and writings of Homer*. Com o mesmo empenho com que Freud perseguiu a realidade por trás das fantasias, Blackwell buscou apoiar as alegorias de Homero na memória coletiva daqueles tempos. As mais insólitas paisagens e fantásticas criaturas não derivariam de uma fabulação arbitrária, mas faziam parte de um imaginário tão real quanto próximo do hostil desconhecido. “Nesse contexto, realidade significa o socialmente aceito como real no mundo arcaico dos aedos” (LACERDA, 2003, p.210).

Auerbach é ainda mais enfático, reprovando as tentativas exegéticas de enxergar em Homero um enderaçamento à realidade dos fatos objetivos ou uma mentira cunhada segundo intenções doutrinárias. Para Auerbach (2004), Homero descrevia a mera verdade da tradição dentro dos limites da verossimilhança.

A exprobação frequentemente levantada contra Homero de que ele seria um mentiroso nada tira da sua eficiência; ele não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranhados em sua rede, e isso lhe basta. Neste mundo “real”, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo. (AUERBACH, 2004, p. 10)

2.8. A criação: do inconsciente ao texto

O acesso à região equidistante da fantasia e da realidade é permitido pelo consentimento universal da humanidade, e todo aquele que sofre privação espera obter dela alívio e consolo. Entretanto, para aqueles que não são artistas, é muito limitada a produção de prazer que se deriva das fontes da fantasia. A crueldade de suas repressões força-os a se contentarem com esses estereis devaneios aos quais é permitido o acesso à consciência. Um homem que é um verdadeiro artista tem mais coisa à sua disposição. Em primeiro lugar sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Também sabe abrandá-los de modo que não traíam sua origem em fontes proscritas. Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe, principalmente, pôr em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas. (FREUD, 1916-17/2006, p.378)

O modo através do qual as representações associam-se no Pcs sob a pressão de pulsões emergentes e irrompem na fantasia ou nas formações do inconsciente elucida um aspecto fundamental da criação literária, especificamente uma característica da composição formal. Assim como no inconsciente as representações são decompostas segundo um índice de identidade e diferença para reunirem-se novamente nas formações do inconsciente, no texto literário as palavras (ou até mesmo as sílabas) são dispostas segundo um princípio enigmático, uma lei secreta, a qual o crítico visa, a forma.

A composição formal tem início nos processos de ligação que ocorrem no Pcs, responsáveis por adiar a descarga da energia livre e instaurar os processos secundários, organizadores lógicos e temporais da realidade. Não obstante, considerando-se que estes processos estão presentes em todas as formações do inconsciente, e que a realidade em questão é a realidade psíquica que se apresenta ao neurótico, resta saber quais são os processos característicos da produção literária. Haja visto que Freud apenas trata dos aspectos composicionais de passagem, é dos estudos sobre os sonhos, os chistes e a psicopatologia da vida cotidiana que podem ser deduzidos: “Não há nada de estranho em que outros procedimentos utilizem as mesmas fontes (dos chistes) para fim igual” (FREUD, 1905b/2006, p.126).

Na parte sintética do livro “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1905) Freud investiga o mecanismo de prazer e a psicogênese dos chistes. A hipótese condutora da pesquisa resume-se assim: “a produção de prazer corresponde à despesa psíquica que é economizada” (FREUD, 1905b/2006, p.116). Nos chistes construídos segundo a técnica dos jogos de palavra, Freud observa que o efeito se dá “pela apresentação acústica da palavra em lugar de sua significação, tal como determinada por suas relações com as representações de coisas” (idem). Acrescenta que o prazer se intensifica quanto mais díspares forem idéias expressas pelas palavras associadas foneticamente.

A seguir aponta que o reconhecimento, no sentido aristotélico, é a raiz do prazer obtido no segundo grupo de chistes que se ocupam em fazer o familiar aparecer no lugar onde a novidade era esperada, ou seja, promovem uma redescoberta do familiar. No caso dos sons, esta propriedade se encontra na rima, nas aliterações, refrões.

Uma observação sobre o tempo de vida dos chistes faz notar que estes, como

literatura estão inseridos num momento histórico que determina sua eficácia. Tampouco o sonho pode ser compreendido isoladamente de suas conexões com eventos recentes, os chamados “restos diurnos”, como numa economia psíquica que preconizaria ligar-se a representações mais atuais.

O terceiro grupo de chistes, caracterizados pelo nonsense, é fruto da “rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade”(FREUD, 1905b/2006, p.123), assim como a atividade imaginativa.

Indagando-se sobre a proporção de prazer devido ao conteúdo intelectual subjacente ou a forma que o envolve, Freud conclui nos seguintes termos:

Um pensamento que merece nosso interesse mesmo se expresso na forma mais desprezível reveste-se agora de uma forma que nos proporciona prazer por seus próprios meios (...) O pensamento procura envolver-se em um chiste pois esta é uma forma de recomendar-se à nossa atenção e parecer mais importante e mais valioso, mas acima de tudo porque este invólucro suborna nossos poderes de crítica e os confunde. Inclino-nos a conferir ao pensamento o benefício de nos ter agradado na forma do chiste. (FREUD, 1905b/2006, p.128)

Logo, há reciprocidade entre conteúdo e forma, a ponto de uma construção verbal convencer de imediato que não é equivocada; o objetivo do chiste também é “promover o pensamento, aumentando-o e guardando-o da crítica” (FREUD, 1905b/2006, p.128).

Um princípio fundamental para a obtenção do prazer é o da cooperação entre os elementos determinantes do prazer. Apenas a forma do chiste pode resolver contradições mútuas de modo a suprimir o recalque e garantir o alívio da tensão constante que este acarreta.

No texto “Moisés de Michelangelo” (1914) é realizada uma pormenorizada análise dos elementos que compõe a escultura. Com razão, Ricoeur (1977) afirma ser este “o estudo que possibilita superpor trabalho de sonho e trabalho de criação”(RICOEUR, 1977, p. 146).

A psicologia do gênio é abordada no estudo “Leonardo da Vinci e uma recordação de sua infância” (1910) para se compreender a estruturação psíquica do indivíduo extraordinário. A recordação referida no título revela-se um núcleo em torno do qual gravitam o sentido e o primor de suas obras.

Os instintos e suas transformações constituem o limite do que a psicanálise pode discernir; daí em diante cede lugar à investigação da biologia. Somos

obrigados a procurar a fonte da tendência à repressão e a capacidade para a sublimação nos fundamentos orgânicos do caráter, sobre o qual se vem erigir posteriormente a estrutura mental. Já que o talento artístico e a capacidade estão intimamente ligados à sublimação, temos de admitir que a natureza da função artística também não pode ser explicada através da psicanálise. (FREUD, 1910/2006, p.140)

A conclusão acima considera para além do domínio psicanalítico a pesquisa acerca da natureza da função artística, partindo da hipótese de um fator constitucional orgânico envolvido nos processos determinantes dessa atividade (recalque e sublimação). Em linhas gerais, o gênio de Leonardo é atribuído a uma grande tendência ao recalque juntamente com uma proporcional capacidade de sublimação, de modo que seus desejos encontravam realização na arte e sua curiosidade infantil na pesquisa científica.

O estudo dá mais uma prova da eficácia da análise em reconhecer conteúdos elementares, fazendo uso da patografia para se chegar a um padrão da personalidade criativa. Neste caso específico, chegou-se à fantasia do abutre, em que culminavam a tendência homossexual de onde provinha a necessidade do recalque, e o tema em torno do qual iniciaram-se todas as suas pesquisas infantis e sua capacidade de sublimação.

Não é a primeira vez que Freud resigna-se diante da limitação imposta pelo fator constitucional, pois já o havia feito diante do problema do trauma. Foi apenas quando conciliou o aspecto quantitativo (intensidade da experiência) do trauma com o aspecto constitucional (debilidade psíquica infantil) é que foi possível entender a particularidade da impressão traumática, a intervinculação da precocidade, da natureza sexual agressiva e do esquecimento que se segue.

A recordação da infância de Leonardo satisfaz os três critérios e quando interpretada elucida o papel central que esta experiência teve no seu destino, na escolha objetal e nos temas de suas pesquisas. Para os propósitos da psicanálise os achados são satisfatórios, e se Freud reconhece o limite de sua investigação é porque sua ambição talvez fosse maior, como compreender o fator determinante na estruturação do gênio artístico. Diante da variabilidade implicada no fator constitucional, seriam inatos e individuais processos psíquicos tais como a capacidade para a sublimação, que distinguiria um gênio de um neurótico comum.

Apesar de pouco poder dizer sobre o caso particular do indivíduo genial, Freud buscará na filogênese algumas indicações para o problema da função da arte. Como

mencionado anteriormente, o prazer da fruição advém de uma suspensão momentânea do recalque, e apesar de cada indivíduo possuir uma disposição particular, a cultura cria meios de propagar a cada nova geração a tendência para o recalque e satisfações substitutivas. Por um lado, na forma de herança arcaica do Id, e por outro nos ideais estéticos que selecionam os produtos importantes para cada cultura em cada época.

CAPÍTULO 3: A realidade conquistada

Como já descobrimos há muito tempo, a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios (mal-estar) que tem de fazer em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas. E quando essas criações retratam as realizações de sua cultura específica e lhe trazem à mente os ideais dela de maneira impressionante, contribuem também para sua satisfação narcísica. (FREUD, 1927/2006, p.23)

Rumo a uma crítica capaz de reconhecer o valor da forma chega-se ao momento em que o juízo deve buscar fundamentos universais para suas determinações. Ao despojar-se da pretensão de absoluto e apoiar-se em critérios não naturais, o juízo recoloca a arte no horizonte sócio-histórico.

Nesta posição a arte adquire ou uma função entorpecente ou um potencial subversivo frente aos poderes disciplinares que constituem a racionalidade social. Quando pensada em sua implicação nas filigranas da vida em sociedade, a arte mesma é elevada à potência crítica, imbuída de autonomia em seus processos constitutivos e dotada de um distanciamento privilegiado para a compreensão dos processos sociais.

O conceito de *mimesis* é obnubilado pela crescente tomada de consciência dos processos racionais de apreensão do sujeito. A crítica da possibilidade de auto-objetivação do sujeito relega a *mimesis* à mera reificação, que apenas reproduz imagens já veiculadas pelas agências repressoras.

O processo de socialização e formação do superego, pautado pela renúncia pulsional, daria provas do contrato entre o artista e a agência repressora. O artista burlaria por artifícios formais a agência repressora, que determina de antemão os conteúdos passíveis de formação de compromisso, e esta, negligenciaria a vigilância sobre estes conteúdos pré-estabelecidos.

Nesse sentido, o conceito de *mimesis* e a estética psicanalítica, estariam essencialmente comprometidas com a noção de arte entorpecente, desprovida de potencial transformador da realidade social. A crítica psicanalítica estaria fadada a submeter à arte aos interesses da teoria e reduzida a comentar o sucesso da obra em

proporcionar um inócuo gozo perverso, em que leitor/autor assumem a posição voyeurista/exibicionista, pela negação provisória da realidade da castração.

No entanto, o mesmo equívoco resulta de leituras que reduzem a prática clínica ao aspecto adaptativo e ao objetivo de cura, através da sublimação da sexualidade infantil e da conseqüente assimilação do inconsciente à consciência. A superação desses pontos de vista é sustentada pela segunda tópica, que reafirma a impossibilidade de tais procedimentos ao diluir as fronteiras entre ego e id. Em “Análise terminável e interminável” (1937), a raiz inconsciente e arcaica do ego e os recalques primários são fatores que determinam a resistência não apenas à conscientização do conteúdo, mas também à suposta “cura”. A resistência é atribuída também ao id, de onde o ego advém, e a tendência à compulsão da pulsão de morte age independente do princípio de prazer.

A evolução da teoria freudiana regride à origem da cultura e à instauração da lei simbólica para apontar onde repressão e sociedade coincidem. O conceito de *mimesis* proposto aqui, avalizado por Adorno, Benjamin, Costa Lima, Habermas¹⁴, remonta a esta origem filogenética da cultura. O recurso mimético na arte consiste não em recuperar a experiência com o uno ou se reconciliar com a natureza das coisas, mas, ao contrário, exaltando nos objetos o que não foi dominado pela ação humana, identificar-se com o não-idêntico, com a sua alteridade recalcada.

O valor artístico de uma obra, como Freud indica na passagem supracitada, está ligado ao grau de universalidade da experiência que representa, ao “grau de disfarce” que envolve a satisfação, e à “fidelidade às antigas experiências de renúncia”. Esta configuração proporciona a suspensão do recalque e o prazer estético. A relação entre o recalque e o trauma é de dependência: a suspensão de que se trata é do recalque secundário e se dá pelo reenvio da pulsão ao representante traumático do recalque originário. O circuito texto-leitor gera uma suspensão da contra-carga do recalque

¹⁴ Safatle (2005) observa a relação: Habermas, por exemplo, afirma que a lógica da *mimesis* aparece como: "um retorno às origens através do qual tenta-se retornar aquém da ruptura entre a cultura e a natureza" (HABERMAS, 1995, p. 513). Uma orientação de retorno à origem que colocaria Adorno ao lado, por exemplo, de Heidegger.

Daí a afirmação: "a memória (*Eingendenken*) da natureza adquire uma proximidade chocante com a reminiscência (*Andenken*) do ser" (HABERMAS, 1995, p. 516). E nos dois casos, este pensamento da origem e do arcaico nos levaria necessariamente a uma certo abandono da linguagem conceitual em prol do recurso filosófico à arte, já que a potência mimética da arte poderia nos indicar aquilo que sempre escapa ao movimento do conceito.

originário, pela afinidade constitutiva entre o representante da pulsão e a forma poética. A deformação poética se dá sobre o conteúdo despertado por vivências recentes e pelos mesmos processos de deslocamento e condensação que formam os sonhos. A face histórica do recalque originário é o trauma, que como esquecimento e teoria sobre a origem, forma o núcleo do esquema narrativo que organiza as representações veladamente e *a posteriori*. A temporalidade do trauma faz com que o representante da pulsão seja um *a priori* condicionado historicamente. Será a fantasia a enlaçar o desejo presente em sua realização no passado e o projetá-la no futuro.

A identidade da obra de arte com a realidade existente é também a identidade da sua força de atração, que reúne em torno de si os seus *membra disiecta*, vestígios do ente; a obra aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio mundo. (ADORNO, 1988, p.18)

3.1. A versão moderna do trauma: O romance

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. (FREUD, 1908b/2006, p.170)

A descrição acima refere-se às vertiginosas transformações que marcaram a entrada na modernidade. O avanço científico, a revolução industrial, a urbanização, a crise religiosa, os conflitos políticos, e até mesmo as tendências estéticas assomam como excesso inassimilável de estímulos. Retomando a concepção que se afigura precocemente no “Projeto”, a experiência traumática diz respeito ao fracasso em barrar esses excessos. Esta apresentação da modernidade como traumática traz em seu bojo a literatura como psicopática e perversa, sintoma do mal-estar específico da vida moderna.

Freud, em auxílio à pesquisa sobre a origem do material legendário que nutriu as obras de Homero e dos dramaturgos áticos, no texto “Moisés e o monoteísmo”, conclui

que “quanto mais vaga uma tradição, mais útil ela se torna para um poeta” (FREUD, 1939[1934-38]/2006, p.85). Ou, seja, o material para os poemas épicos da antiguidade grega, advieram dos despojos da perecida cultura minóico-miceniana, que sucumbira ante uma remota e misteriosa catástrofe. A lição que Freud apreende é que a epopéia pertencia à aurora da oralidade e que organizava a tradição em torno da catástrofe que a originou. Logo, a historiografia seria a razão da derrocada da epopéia como gênero literário¹⁵. A aquisição de novas técnicas lingüísticas de registro da história enrijeceu os meios de transmissão, o que acarretaria em obsolescência da tradição oral e épica. Ainda no texto “Moisés e o monoteísmo, Freud detém-se nesta questão de maneira que a analogia entre escrita e traço mnêmico, fulcral para o presente trabalho, é colocada de maneira emblemática numa consideração acerca do enfraquecimento da tradição oral:

Sua fidedignidade (da tradição), contudo, padecia do fato de ser menos estável e menos definida do que a descrição escrita, e exposta a numerosas mudanças e alterações quando era transmitida, de uma geração para outra, através da comunicação oral. Uma tradição dessa espécie poderia defrontar-se com variados tipos de destino. O que deveríamos esperar mais, seria que ela fosse esmagada pelo relato escrito, incapacitada de erguer-se contra este, se tornasse cada vez mais esmaecida e, finalmente, passasse para o esquecimento. Mas ela poderia defrontar-se com outros destinos: um deles seria o de que a própria tradição terminasse num registro escrito, e ainda teremos de lidar com outros, à medida que progredimos (FREUD, 1939[1934-38], p.83).

Desde a primeira concepção do recalque como falha na tradução o irrepresentável comparece no pensamento freudiano. Assim como na objeção de Tamuz às vantagens do dom da escrita oferecido por Thoth, de que o registro não está à serviço da memória, mas do esquecimento, a relação observada por Freud entre o fim da epopéia e o surgimento da historiografia esclarece sobre a função poética: a poesia recupera o que a escrita não fixa.

A hipótese de Freud pode encontrar respaldo na concepção de autores como Frye, Vico, Peacock, Shelley e Lukács no que se refere às determinantes das fases da

¹⁵ “Sentiu-se surpresa por que a epopéia, como forma artística, se tenha extinguido em épocas posteriores. A explicação pode se que sua causa determinante não existe mais. O velho material foi utilizado e, para todos os eventos posteriores, a escrita histórica tomou o lugar da tradição. Os maiores feitos históricos de nossos dias não foram capazes de inspirar um poema épico, e mesmo Alexandre, o Grande, tinha direito a se lamentar de não encontrar um Homero”. (FREUD, 1939 [1934-38]/2006, p.85)

linguagem poética. Para Vico e Frye (2004) são três as eras da linguagem: a era dos deuses, a era dos heróis e a era dos homens, ou a metafórica, a metonímica e a descritiva.

O romance será o gênero por excelência da era dos Heróis por ser a expressão mais exata da tensão que constitui a individualidade nos tempos da razão instrumental e a busca de um princípio transcendental que ocupe o lugar do deus logos: “Teologia e ciência se chocaram de tal modo que as ciências particulares só poderiam oferecer sentidos díspares e parciais para a orientação da vida. A literatura oferecia a possibilidade de oferecer respostas de abrangência geral” (COSTA LIMA, 2000, p.371).

O jogo de insciência e onisciência entre as personagens e o narrador refletem a capacidade de agir e de se observar no agir, de engendrar a síntese do Eu que Fichte postulava como possibilidade transcendental para o enfrentamento da realidade empírica. Transcendental e empírico, ideal e real, podem se unificar na forma romanesca de maneira que o mais individual contenha o caminho para o universal. A filosofia transcendental encontraria no romance a sua exteriorização, a sua face prosaica, em consonância com a etimologia da palavra “Romantismo”, que remete a vulgarização.

Estes eram os tempos da *Bildung*, que celebrava os ideais formativos como reação contra a dissolução dos valores. A forma do romance moderno se originará da busca de si mesmo, do enfrentamento do mundo e da conciliação ou não das expectativas do indivíduo e da realidade do mundo. A crise do *Bildungsroman* documenta o fracasso do sujeito solar e o abismo intransponível entre indivíduo e sociedade.

3.2. O realismo literário

Realism in the wide sense of fidelity to nature is indubitably a main stream of the critical and creative tradition of both plastic arts and literature. (WELLEK, 1978, p.223)

Mesmo antes do realismo despontar na França e da realidade se tornar questão de ideologia para os marxistas, a iniciativa crítica pauta-se pelas apreensões sócio-determinadas da realidade, sejam estas emanadas na forma ou no conteúdo.

Lukács aderindo ao marxismo revê a fórmula segundo a qual “a forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2000, p.14), ou seja

era na forma que a relação com a realidade estava inculcada. O Lukács do realismo socialista vai condenar a vanguarda literária pelo isolamento ontológico que começa a se afirmar nas formas narrativas, bem como um descaso em tematizar uma posição nas relações sociais e de produção.

Esta concepção é vilipendiada por Adorno, para quem a denúncia explícita e o esquematismo estão sempre aquém da realidade, correndo o risco de reificar as relações que se pretendia atacar, e da neutralização do objeto estético entre os bens culturais, absorvidos pela ideologia. A realidade, pelo contrário, estaria mais bem representada na forma estruturadora (*Gestaltung*) que, diferente da fidelidade fotográfica do detalhe empírico, está intimamente vinculada aos antagonismos sociais. A sociedade não precisa ser diretamente representada, pois se manifesta de modo latente na forma. A concepção de forma de Adorno supera a tradição idealista que encontrava na forma a marca subjetiva do artista; busca resgatar através da *mimesis* a objetividade da forma enquanto *Durchbildung*, organização de tudo que, aparecendo na obra, a leva à linguagem.

Auerbach, cujo intento em “Mimesis ” (2007) é expresso como “a interpretação da realidade através da representação literária” (p.499), justifica seu procedimento no fato de o realismo moderno, como surgiu na França do século XIX, ter rompido com a doutrina medieval partidária de uma estilística grotesca ou de entretenimento como única passível de abarcar a realidade cotidiana e prática. Embora já houvesse um realismo sério nas obras cristãs da antiguidade tardia e da idade média, segundo Auerbach, este só foi possível pela “visão figural da realidade” desenvolvida então, significando uma “unidade dentro do plano divino”, que reúne sem causalidade ou temporalidade pré-determinadas os eventos terrenos, que por uma repetição de elemento de sentido geram conexão entre os acontecimentos¹⁶ (AUERBACH, 2007, p.500).

Mesmo na saga fantástica de Gargântua e Pantagruel, Rabelais dá provas de que o realismo literário não é uma preocupação apenas contemporânea do iluminismo. Auerbach mostra como a descrição do mundo de proporções desmedidas dentro da boca de Gargântua é calcado na realidade mais cotidiana de qualquer cidade da França na época, de modo que a ironia é convocada para emoldurar e assim dotar de melhor

¹⁶ Esta concepção de repetição, preanunciadora ou confirmadora, sem causalidade ou temporalidade pré-determinadas aproxima-se da repetição traumática, e será compreendida como elemento formal no capítulo 4.

definição os caracteres descritos.

Um estudo de Shutz (2002) mostra como a confrontação da realidade é o tema central da saga de Dom Quixote, de modo que se poderia dizer que a realidade cotidiana faz papel de antagonista. O cavaleiro debate longamente sobre a realidade efetiva dos romances de cavalaria por ele lidos e mais ainda, cria meios de transitar por dimensões intersticiais da realidade e da fantasia a partir de interpretações que fundamentam a transposição de uma e outra. Agentes encantadores poderiam, portanto, mudar as formas naturais toda vez que fantasia e realidade se desencontrassem, ora para protegê-lo, ora para o ludibriá-lo. Sancho, que oferece o esteio do senso comum com seus provérbios, de início mantém reserva frente às mirabolantes aparições impostas pela fantasia do cavaleiro, mas aos poucos passa a entrar no intercâmbio subjetivo e duvidar da realidade empírica de sua visão. Quando Sancho põe em dúvida a realidade de Dulcinéia, Quixote admite a possibilidade de sua existência servir, como o fez nos mais célebres relatos de aventuras anteriores, apenas ao propósito poético e à dignidade de sua expedição. Mas diante de uma camponesa transmutada em Dulcinéia pela invenção de Sancho, e convencido pela Duquesa de que sua própria mentira pode ter sido movida pela ação dos encantadores, Sancho passa a duvidar até mesmo de sua invenção. Dessa forma, “O fato de Sancho admitir a possibilidade de que aquela camponesa fictícia, que ele transformara na Dulcinéia fictícia, fosse talvez, na realidade, a Ducinéia noumenal, completa a dialética da experiência intersubjetiva da realidade” (SHUTZ, 2002, p.763).

Na fase hegeliana de Lukács, o fim da epopéia relaciona-se com o fracasso simbólico em se apreender a experiência da realidade. Como Lukács propõe em *Teoria do romance*, “o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, 218). Para o jovem Lukács a forma do romance foi determinada pela descontinuidade entre interioridade e exterioridade. A razão para o hiato entre ação e aventura seria o esfacelamento do tecido da realidade pela heterogeneidade crescente do mundo exterior, que não mais penetra na substancialidade do indivíduo de maneira orgânica, mas impõe de maneira regulativa categorias e conceitos abstratos para a experiência. A imanência do sentido recusa-se a penetrar na vida empírica. Por essa razão Lukács afirma que “o

Romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopéia. (...) Isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (LUKACS, 2000, P.71).

A dissonância entre a totalidade idealizada e a fragmentariedade empírica do mundo apresenta-se aparentemente como conteúdo no romance, mas é essencialmente sua forma. É apenas no romance que a estrutura da composição literária mesma contém o devir da forma a partir dos elementos dissonantes. A ética por exemplo, que na epopéia é um pressuposto formal cuja expressão é a justiça, no romance surge como intenção, e por ser onipresente na configuração dos detalhes é um elemento estrutural.

Portanto, o romance documenta acuradamente a face atualizada do trauma diante da fragmentariedade característica da modernidade; é uma tentativa de sintetizar os elementos dispersos da experiência individual e mimetizar o desamparo, ou “desterro transcendental”, nas palavras de Lukács.

O romance não é simplesmente uma construção alegórica do saber transcendental, mas a efetivação desse saber numa forma que é diferente em cada indivíduo. (SUZUKI, 1998, p. 115)

3.3. Entre o trauma e a fantasia, a ficção do tempo

Nos primeiros escritos sobre a histeria, Freud perseguiu heroicamente a origem traumática dos sintomas para estabelecer sua posição basilar na teoria psicanalítica. Porém, sua natureza modificou-se para melhor se ajustar aos avanços teóricos. Sua evolução coincide com a história da teoria psicanalítica bem como delinea sua identidade.

Os momentos de elaboração da cena originária (*Urszenen*) podem ser divididos segundo recuos: A realidade física, enquanto trauma de uma experiência real; psíquica enquanto uma condição própria do psiquismo e da sexualidade infantil; fictícia, enquanto uma elaboração de um fenômeno imemorial (fantasia); mitológica, enquanto origem filogenética da cultura condicionante da experiência individual.

O traumático retrocede a um período em que seu valor de realidade, por ser anterior a linguagem, está para além dela. Para se compreender a natureza regressiva do trauma cabe seguir seu rastro fundante na literatura e na teoria psicanalítica.

No princípio era o trauma. Esta foi a noção acerca da psicogênese da histeria herdada por Freud de Charcot, Janet e Breuer. Primeiramente depara-se com a *mise-en-scène* da hipnose na Salpêtrière, na qual o sintoma era fantoche do hábil títere, elevado à categoria de doença com valor de realidade psicológica, cujas causas só poderiam repousar numa vaga definição de “fraqueza de certas funções mentais”. Ao trauma caberia o papel de “agente provocador”, podendo este ser um evento ambiental banal, enquanto a verdadeira causa permaneceria velada pelo comprometimento do sistema nervoso (fator constitucional).

Na esteira de Charcot, Janet abandona a pesquisa ante conclusões bastante similares às que Freud fará em seguida, envolvendo dissociação psíquica, dupla consciência e até mesmo “idéias inconscientes”. E por fim Breuer e o método catártico, um elo fundamental ao método psicanalítico, que no entanto, etiologicamente não foi muito além de predisposições orgânicas, tendência ao enfraquecimento da defesa (estado hipnóide) que por sua vez acarretaria em maior suscetibilidade a eventos ambientais atribuíveis como traumáticos.

Com a teoria da sedução Freud delineia o caminho que perpassará toda a construção teórica posterior: a precocidade da situação traumática e sua natureza sexual. O que relutará em confirmar de sua polêmica hipótese deve-se à assunção de uma freqüência alarmante de investidas sexuais por parte dos pais. Ao que segue a renúncia da teoria da sedução fatural e a intuição de seu caráter de fantasia infantil.

Primeiro o recuo diante da impossível aferição da origem orgânica, depois diante da improvável perversão generalizada da sociedade adulta, Freud adentra a dimensão impalpável e imemorial da fantasia infantil.

Coerente com sua concepção quantitativa o trauma passou a ser compreendido como resultante do excesso e da precocidade sexual inerentes à pulsão, o que enfatiza seu aspecto inevitável e vinculado à sexualidade humana. A ocasião traumática decorre da inabilidade precoce do organismo em descarregar (liquidar, elaborar) excessos energéticos, desprazer, mas seu valor traumático só é adquirido na maturidade dos órgão

sexuais.

Em “Inibições, sintomas e ansiedade”(1926), Freud revê sua posição anterior acerca da angústia como consequência do recalque e passa a compreendê-la como um sinal para o recalque. A angústia como todos os afetos concerne ao ego. É o ego que identifica e se defende desse sinal, que remete ao trauma mais originário na história do indivíduo, o trauma do nascimento. Freud se utiliza do termo “cesura” (*caesur*) para expressar essa interrupção simbiótica, uma palavra de acepção comum ao léxico médico e literário. A angústia recorre em situações análogas de desamparo mental (“o qual é um símile natural do seu desamparo biológico”) que exijam a evitação do perigo psíquico, que tem como protótipo a perda do objeto¹⁷. Logo, o trauma é a situação original, a angústia seu sinalizador, e o recalque a defesa consequente.

É uma situação traumática se acontecer que a criança na época esteja sentindo uma necessidade que sua mãe seja a pessoa a satisfazer. Transforma-se numa situação de perigo se essa necessidade não estiver presente no momento. Assim, o primeiro determinante da ansiedade, que o próprio ego introduz, é a perda de percepção do objeto (que é equacionada com a perda do próprio objeto). Ainda não se trata de perda de amor. Posteriormente, a experiência ensina à criança que o objeto pode estar presente mas aborrecido com ela; então a perda de amor a partir do objeto se torna um novo perigo e muito mais duradouro e determinante de ansiedade (FREUD, 1926[1925]/2006, p.165).

Em 1923, com o exemplo do *fort-da*, o trauma retorna como o irrepresentável que se repete em ato, fórmula que poderá ser pensada também como uma encenação que está para além do sintoma, uma liquidação da angústia, tentativa de ligação da energia livre. Até então houve um silêncio sobre o trauma e a atenção voltou-se para a fantasia. Não obstante, mesmo depois de desacreditar de sua *neurotica* em 1896 e suspender a crença na teoria da sedução generalizada, Freud inquietou-se quanto à realidade da cena traumática na origem dos sintomas, no período que se estende até 1906, em que produz suas obras canônicas sobre o mecanismo peculiar da fantasia.

Evocando o mais antigo texto literário conhecido, a epopéia de Gilgamesh, inscrito na pedra no século XXVIII A.C., além de se reconhecer já os temas do limite do amor e da mortalidade onipresentes na literatura até os dias de hoje, bem como os

¹⁷ “Não podemos possivelmente supor que o feto tenha qualquer espécie de conhecimento de que existe qualquer possibilidade de sua vida ser destruída. Ele apenas pode estar cômico de alguma grande perturbação na economia de sua libido narcísica.” (FREUD, 1926[1925]/2006, p 134)

motivos que instruem da importância de se talhar na memória coletiva os percalços de um ser de estatura heróica, acerca-se também da intuição de que um evento disruptivo da ordem natural das coisas está na raiz da escrita. É emblemática a definição de trauma como excesso de estímulos que invadem o psiquismo, a maneira de um dilúvio irrepresável que engolfa o continente.

3.4. O trauma fictício e a fantasia

A realidade do trauma originário foi mais uma vez posta em dúvida quando a própria sexualidade foi compreendida como traumática. Ou seja, a sedução ativa por parte do pai como incidência da sexualidade adulta sobre a desprotegida criança passou a ser entendida como fantasia de sedução passiva diante da incidência da pulsão no psiquismo inerme, decorrente das situações infantis de exposição aos cuidados adultos.

Estariam dispostos os elementos para a teoria do complexo de Édipo, expressão da fantasia de sedução. Porém ao complexo de Édipo só será atribuída a devida importância muitos anos depois, sendo ele apenas mencionado em um capítulo à parte nos “Três ensaios sobre a sexualidade” e em outro em “A Interpretação dos sonhos”. Como constata Laplanche em *Fantasia originária e origens da fantasia* (1988), diante do abandono da teoria da sedução a fantasia como objeto psicanalítico por excelência é simultaneamente descoberta e ameaçada de ser reduzida a uma realidade biológica endógena, de modo tal que perderia o valor de estrutura que a teoria da sedução generalizada continha, por atribuir a um evento social de proporção universal o caráter estruturador do psiquismo.

Mesmo solucionando o problema do fundamento da realidade da cena originária ao apelar para o aspecto constitucional biológico da sexualidade, Freud não parece satisfeito e torna a buscar os alicerces reais da fantasia em um de seus casos mais longos, o dito “homem dos lobos”. É notável então sua preocupação com a realidade dos eventos na acuracidade cronológica em que dispõe as cenas. Evita a qualquer custo aceder à “fantasia retroativa” (*Zurückphantasieren*) proposta por Jung, segundo a qual a cena

infantil é completamente produto da reconstrução do indivíduo adulto. Aferra-se, portanto, à realidade da cena do coito parental e do seu valor traumático ao expor para a curiosidade sexual infantil a prova da castração.

Em meio à exposição da evolução da análise, Freud se entrega a um longo questionamento, como de hábito respondendo às refutações de detratores fictícios, acerca da realidade ou fantasia das cenas construídas no processo. A dúvida se orienta em torno de três pontos, que têm em comum a precocidade da cena originária e por isso mesmo, a impossibilidade de sua assimilação.

Portanto, o conteúdo da cena não pode ser, por si, um argumento contra a sua credibilidade. As dúvidas quanto à sua probabilidade poderão girar em torno de três pontos: se uma criança na tenra idade de um ano e meio poderia estar numa posição de absorver a percepção de um processo tão complicado e preservá-la tão acuradamente em seu inconsciente; em segundo lugar, se é possível, aos quatro anos de idade, que uma revisão transferida das impressões recebidas penetre no entendimento; e, finalmente, se qualquer procedimento poderia trazer para a consciência, coerente e convincentemente, os detalhes de uma cena dessa natureza, experimentada e compreendida em tais circunstâncias. (FREUD, 1918[1914]/2006, p.50)

Freud começa por defender o procedimento exposto nesta terceira inquietação, que refere-se obviamente ao que em seguida definirá como “construção” em oposição a “recordação”, e remonta ao estrato mais profundo da análise. A meio caminho entre uma e outra estariam as “lembranças encobridoras”, que remetem a experiências reais, mas intercaladas de elementos imaginários deformadores.

São dois os argumentos apresentados pelos detratores imaginários: a construção não pode remeter a uma cena real, pois nesta participa a sugestão do analista. Logo, o bom resultado da análise provém da sugestão da cura pela apresentação da relação entre a cena como causa e o sintoma como conseqüência, algo não muito diferente da remoção do sintoma pela sugestão hipnótica. Que a construção seja apenas fantasia, Freud objeta que sua recorrência no sonho é a razão de seu valor de realidade, mas em seguida, lembra que o sonho também é passível de ser orientado pela sugestão. Quanto ao problema da sugestão:

Um analista que escuta essa reprimenda confortar-se-á a si mesmo recordando o quão gradativamente veio à tona a construção dessa fantasia, que se supõe ter ele próprio originado, e, quando tudo estava dito e feito, o modo como ocorreram independentemente do incentivo do terapeuta muitos pontos do

tratamento, tudo parecia convergir para essa fantasia, e como mais tarde, na síntese, os mais variados e notáveis resultados irradiaram-se dela; o modo como não apenas os grandes problemas, mas também as menores peculiaridades no histórico do caso, foram esclarecidos mediante essa única hipótese (FREUD, 1918[1914]/2006, p.63).

Freud parece então acuado pela incredulidade, mas ainda assim disposto a sustentar sua hipótese da realidade da cena do coito. Concede apenas a dúvida quanto aos participantes da cópula observada pelo menino, na qual estariam presentes não os pais, mas os cães pastores que compunham o fatídico sonho com lobos, os objetos de sua fobia naquele momento. A substituição dos cães pelos pais seria mero fruto da atividade imaginativa e da curiosidade infantil.

Há ainda um outro argumento em favor do valor de realidade da cena primária, que é o filogenético. Diante de um sonho típico de angústia de castração, em que o menino talhando um tronco de árvore decepa o próprio dedo, Freud reúne material suficiente para inferir que o desenvolvimento de sua neurose obsessiva deve-se ao deslocamento do medo para a figura do pai, ainda que só mulheres lhe tivessem dirigido ameaças de castração. Freud conclui: “Nesse ponto o menino havia que ajustar-se a um padrão filogenético, e assim o fez, embora suas experiências pessoais possam não concordar com isso” (p.94).

Resumindo, a realidade da cena primária, traumática, é relativa, pois ainda que seja fornecida pela percepção (dos cães copulando), seu valor traumático e afetivo reside na associação com a angústia de castração. Quanto à tendência geral de determinados conteúdos estarem presentes universalmente nos indivíduos, culminando no conflito edípico (do pai castrador e da mãe castrada), esta só pode fazer parte de “esquemas filogeneticamente herdados”:

Inclino-me a assumir o ponto de vista de que (os esquemas filogeneticamente herdados) são resíduos da história da civilização humana. O complexo de Édipo, que compreende a relação da criança com os pais é um deles – é, na verdade, o mais conhecido membro da classe. Sempre que as experiências deixam de ajustar-se ao esquema hereditário, elas se remodelam na imaginação – um processo que poderia, com muito proveito, ser seguido detalhadamente. (FREUD, 1918[1914]/2006, p.125)

É importante salientar também que Freud retoma uma noção antiga que elucida uma importante característica do trauma: seu valor retroativo, *nachträglich*. A insistência

do trauma faz com que as representações (traços mnêmicos) remetam a origem. Este é o aspecto narrativo da fantasia, encadeando o tempo em uma cena.

Uma distinção fundamental se impõe: traços mnêmicos são passíveis de recalque e memorização, logo, o que será sentido como traumático a posteriori na puberdade é uma experiência de outra espécie: Impressão (*Eindruck*). Como Freud antecipou na carta 52 a Fliess, a falha na retranscrição dos signos de percepção podem agrupar-se de modo a não tornarem-se representações inconscientes, mas permanecerem como impressão traumática, inassimilável integralmente, porém um núcleo de atração das representações adquiridas posteriormente.

Este fator instintivo seria então o núcleo do inconsciente, um tipo primitivo de atividade mental, que seria depois destronado e encoberto pela razão humana, quando essa faculdade viesse a ser adquirida; mas que, em algumas pessoas, talvez em todas, mantivesse o poder de atrair para si os processos mentais mais elevados. A repressão seria o retorno a esse estágio instintivo, e o homem estaria, assim, pagando pela nova aquisição com a sua sujeição a neurose, e estaria testemunhando, pela possibilidade das neuroses, a existência desses estádios preliminares, de tipo instintivo. A significação dos traumas da primitiva infância estaria no material que transmitiriam ao inconsciente, que não permitira que fosse exaurido pelo curso subsequente do desenvolvimento (FREUD, 1918[1914]/2006, p.126)

Freud encerra a discussão sobre a realidade da cena primária com o veredicto *non liquet*, e recua a realidade para o acontecimento ancestral que origina a cultura, a hipótese do parricídio do Pai originário (*Urvater*).

3.5. A origem do recalque

Assim como a Orfeu foi vedado olhar para o exilado objeto de seu amor, a distinção entre os dois sistemas faz com que o inconsciente, a custo de um constante dispêndio energético, logre afastar da consciência certos conteúdos. Este afastamento é o que torna possível a superação do auto-erotismo e do investimento de catexias em traços mnêmicos, que fazem confundir memória e percepção. No entanto, esta é a tendência do princípio do prazer e uma prerrogativa do inconsciente que não faz consideração de temporalidade.

Os processos do sistema *Ics* são *intemporais*; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm

absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema Cs.

Do mesmo modo os processos *Ics.* dispensam pouca atenção à *realidade*. Estão sujeitos ao princípio do prazer; seu destino depende apenas do grau de sua força e do atendimento às exigências da regulação prazer-desprazer. Resumindo: *a isenção de contradição mútua, o processo primário (mobilidade das catexias), a intemporalidade e a substituição da realidade externa pela psíquica* - tais são as características que podemos esperar encontrar nos processos pertencentes ao sistema *Ics.* (FREUD, 1915a/2006, p.192)

Da mesma maneira que, nas palavras de Ovídio, com sua lira Orfeu “empreende comover do inferno as sombras” (OVIDIO, 2004, p.77), o artista obtém prazer estético através da formação de compromisso, do acordo entre os dois sistemas psíquicos, o que significaria uma suspensão do juízo de realidade e um gozo sem recalque do conteúdo da fantasia.

O recalque procede do ego, mas para compreender a resistência, Freud conjectura uma parte do ego como inconsciente, o que exigiria uma nova topologia do psiquismo. Ao modelo *Ics* e *Pcs/Cs* será então sobreposto o esquema ego, id e superego. O ego, um desdobramento do id, para satisfazer ao princípio da realidade e manter-se em contato com o exterior, despende um gasto energético constante na manutenção do recalque de representações associadas à sexualidade infantil.

Freud atribuía até então ao *Pcs* a função de vincular a percepção à palavra como modo de barrar o irrompimento da catexia na percepção e assim gerar alucinação. A atividade pensante seria fruto de um traço mnêmico (percepção) do *Ics*, ou representação-coisa, acrescido de uma representação verbal (imagem acústica), representação-palavra.

O papel desempenhado pelas representações verbais se torna agora perfeitamente claro. Através de sua interposição, os processos internos de pensamento são transformados em percepções. Quando uma hipercatexia do processo de pensamento se efetua, os pensamentos são *realmente percebidos* - como se proviessem de fora - e, conseqüentemente, são considerados verdadeiros. (FREUD, 1923b/2006. p.37)

Restringindo a representação-palavra à sua imagem acústica Freud reconhece a anterioridade da oralidade sobre a escrita. No entanto, ainda mais antiga é a capacidade de se pensar em imagem. Dito de outro modo, a representação-coisa é extemporânea, um simbólico pré-simbólico, e é justamente este atraso o que caracteriza o trauma e o que condiciona a linguagem poética. Esta seria outra faceta da não-identidade entre mundo,

realidade e representação, as coisas e as palavras. A dimensão poética da linguagem exploraria justamente a palavra como um médium provisório de acesso a representações-coisa, organizando-se de acordo com leis altamente flexíveis e auto-outorgadas.

O modo como as representações-coisa buscam associar-se à representação palavra é o que garante a propriedade sinestésica da linguagem poética. O chiste é uma técnica lingüística gerada pelo mesmo processo, liberando o prazer vinculado a uma idéia repulsiva pelo riso. Neste sentido a ironia é uma técnica narrativa similar ao chiste, na qual o recalque é suspenso para que o sentido antitético latente se manifeste na forma narrativa.

O trauma é uma marca da intensidade exorbitante do estímulo, seja este interno ou externo. Esta é distinção entre angústia e perigo real, e reside no fato de a pulsão ser em si traumática, dada sua intensidade e sua incidência precoce.

A intensidade não logra inscrição mnêmica e as experiências anteriores à aquisição lingüística permanecem como impressão perdida desde sempre e para sempre. Diante da incapacidade da consciência em assimilar uma gama de experiências sexualmente precoces, por isso traumáticas, são erigidas barreiras para que a incidência da realidade seja suportável. As representações verbais (imagens acústicas) favorecem a atividade do pensamento, economicamente vantajosa por redistribuir energia acumulada, pois a hipercatexia de uma representação verbal também acarreta alucinação.

O recalque abre uma senda entre o sujeito e sua história. Contudo, o passado irreconciliável da sexualidade infantil não permanecerá enterrado, e seus retornos se farão presente das mais inconvenientes formas pelo fato de o funcionamento atemporal do inconsciente fazer com que este ignore as exigências da realidade atual.

3.6. O recalque orgânico e a origem da pulsão

O que lança o humano fora do domínio natural do instinto no trágico regime da pulsão? Em que momento de sua evolução a domesticação de sua natureza tornou-se uma condição à sua sobrevivência?

Nessas questões, já tão especulativas e afastadas do objetivo clínico no qual a psicanálise firmou sua razão de ser, Freud deteve-se em notas de rodapé em “O mal estar

na civilização”, na carta 75 a Fliess, nos textos sobre o homem dos ratos e sobre a psicologia do amor. Os modos da sexualidade humana, bem como a razão pela qual o recalque é essencialmente de conteúdo sexual, referem-se a um evento ainda mais remoto em sua evolução: a aquisição da postura ereta e a conseqüente depreciação do sentido olfativo.

Entre as conseqüências deste advento estão, naturalmente, a passagem do regime instintivo para o regime pulsional, e são as características da pulsão que impõem ao homem a renúncia, através da simbolização.

Na carta 75 a Fliess, Freud narra poeticamente a geração de uma idéia que permitiria compreender “o essencial que jazia por trás” do recalque (FREUD, 1897/2006, p. 319). A suspeita de que algo orgânico desempenhava um papel no recalque, somada à noção de que o recalque consistia em abandono de zonas sexuais precedentes, culminam na concepção, já exposta na carta 55, de que a perda do olfato devida à passagem para a postura ereta estaria na origem da vergonha e da moralidade, “algo que livre gera angústia e psiquicamente ligado pode produzir rejeição, ou seja, a base afetiva para um sem número de processos intelectuais de desenvolvimento (...) Assim tudo isso surge a custa da sexualidade potencial extinta” (FREUD, 1897/2006, p.320).

A relação entre a pulsão sexual e sentido do olfato explicaria a razão de o recalque incidir sobre a sexualidade, e mais ainda o porquê de “o objeto final da pulsão sexual ser sempre mero substituto do objeto original” (COUTINHO, 2000, p.38).

As modificações da sexualidade que decorrem são: a periodicidade no regime instintivo dá lugar à pressão constante da pulsão, por conseguinte, ao dispêndio constante de energia no recalque; a distância do órgão objeto da sexualidade que a postura ereta impõe torna a fonte e o objetivo da pulsão dispersos em zonas e objetos vicariantes, o que Freud denomina perversão polimorfa. A outra conseqüência lógica que daí advém é o desligamento das finalidades reprodutivas da atividade sexual e a tendência ao auto-erotismo.

Dentre as implicações culturais desse marco pré-histórico estariam a consolidação do núcleo familiar, devida à constante demanda sexual, a vergonha decorrente da franca exposição dos genitais, a higiene e a repulsa aos excrementos, por reflexo da perda

olfativa. Porém, a mais importante e não explorada consequência do recalque orgânico para a presente proposta diz respeito ao universo simbólico que institui.

São as características da pulsão (a pressão constante, a mobilidade e a tendência ao auto-erotismo) que impelem o homem à linguagem pela urgência em satisfazer a meta impossível da pulsão pelo investimento em representações alucinatórias, e diante desta impossibilidade, pela renúncia pulsional na forma de instituição do símbolo.

Estas características também tornam compreensíveis as propriedades do símbolo que fazem jus ao objetivo da pulsão, e o que interessa para a crítica literária, a metáfora, o signo estético por excelência. Toda a cultura, visando o domínio da natureza, evolui aprimorando representações da realidade, segundo um critério de eficiência da ação. A evolução do saber propiciou a autonomia de uma *Weltanschauung* científica, cujos procedimentos têm justificativa e finalidade em si mesmos e através de um método fundado na razão. Em contrapartida, a arte, para afirmar-se como autônoma, precisou despojar-se de qualquer utilidade ou método pré-estabelecido. Ambos os procedimentos, o científico e o artístico, são determinados por uma atitude em relação à linguagem e à realidade; aquele visa o domínio técnico, ao passo que este, a abertura de fontes de gozo. Para tal, o signo estético deve se formar aos moldes do representante da pulsão. Esta é a função da metáfora.

A dimensão sinestésica da metáfora remete justamente ao recalque orgânico. O prazer que a metáfora proporciona reside na sugestão indireta de um campo sensorial inacessível de outro modo, pois integra o remoto universo das representações-coisa. A polissemia satisfaz a exigência vicariante da pulsão, e a impossibilidade de um sentido último remete à insistência do desejo insaciável por natureza.

Pois se a instituição do símbolo como lei na forma do recalque originário marca uma fixação da pulsão, o que a linguagem literária visa é ao mesmo tempo reproduzir as consequências dessa lei, e assim garantir acesso ao núcleo do inconsciente do leitor liberando-o de seus recalques secundários, mas também subvertê-la produzindo uma lei própria.

As experiências do ego parecem, a princípio, estar perdidas para a herança; mas, quando se repetem com bastante frequência e com intensidade suficiente em muitos indivíduos, em gerações sucessivas, transformam-se, por assim

dizer, em experiências do id, cujas impressões são preservadas por herança. Dessa maneira, no id, que é capaz de ser herdado, acham-se abrigados resíduos das existências de incontáveis egos; e quando o ego forma o seu superego a partir do id, pode talvez estar apenas revivendo formas de antigos egos e ressuscitando-as (FREUD, 1923b/2006, p.51).

3.7. O trauma mitológico

Diante da impossibilidade de estabelecer a realidade da cena traumática como um fato vivenciado na infância, Freud formula a hipótese de uma herança arcaica informar a percepção da experiência individual, ou seja, um fato histórico da vida do indivíduo sofre influência de uma reminiscência mitológica, um passado imemorial, um enigma renitente das origens da espécie.

Acredito que essas fantasias primitivas, como prefiro denominá-las, e, sem dúvida, também algumas outras, constituem um acervo filogenético. Nelas, o indivíduo se contacta, além de sua própria experiência, com a experiência primeva naqueles pontos nos quais sua própria experiência foi demasiado rudimentar. Parece-me bem possível que todas as coisas que nos são relatadas hoje em dia, na análise, como fantasia – sedução de crianças, surgimento da excitação sexual por observar o coito dos pais, ameaça de castração (ou então, a própria castração) – foram, em determinada época, ocorrências reais dos tempos primitivos da família humana, e que as crianças, em suas fantasias, simplesmente preenchem os claros da verdade individual com a verdade pré-histórica. (FREUD, 1916-17[1915-17]/2006, p.373)

Deste modo, haveria uma fantasia originária que irrompe nas lacunas históricas como sustentáculo da realidade presente, organizando valores e crenças em torno de um axioma, uma verdade inverificável e inconsciente que sustenta todas as certezas.

A consciência é a percepção interna da rejeição de um determinado desejo a influir dentro de nós. A ênfase, contudo, é dada ao fato de esta rejeição não precisar apelar para nada mais em busca de apoio, de achar-se inteiramente ‘certa de si própria’. (FREUD, 1913c/2006, p.80)

O princípio transcendental projetado na idéia de Deus exerce esta função e segundo a hipótese de “Totem e Tabu” (1913) se origina no parricídio na horda primitiva.

Cabe lembrar que o contexto da redação de “Totem e tabu” guarda afinidade com a situação da horda primitiva, pois é a época da dissidência de dois discípulos, Adler e Jung. O primeiro pretendia enfatizar os fatores culturais na formação do indivíduo, e o

segundo enveredava pelos caminhos da religião.

A polêmica resulta na pesquisa dos dados levantados pela etnologia da época, entre os quais Freud escolhe os aborígenes australianos, com base em seu reduzido grau de civilização. Estariam portanto mais próximos das condições originais que seus contemporâneos, oferecendo uma possibilidade de reconstrução da origem mais fidedigna, ainda que refratária à comprovação histórica.

Os indícios levam à conclusão de que a instituição totêmica visa impedir a relação incestuosa entre filho e mãe, e o tabu adquire uma função de fixar os resíduos do desejo incestuoso e agressivo no inconsciente.

A relação do totemismo com a escrita e a simbolização é indicada no levantamento bibliográfico que Freud realiza acerca da função nominalista da instituição:

A humanidade exigiu, tanto das comunidades quanto dos indivíduos, um nome permanente que pudesse ser fixado pela escrita (...) Assim, o totemismo não surgiu das necessidades religiosas dos homens, mas de suas necessidades práticas e cotidianas. O âmago do totemismo, a nomenclatura, é o resultado da técnica primitiva de escrita. Em sua natureza, um totem assemelha-se a um pictograma facilmente desenhável. Entretanto, uma vez portadores do nome de um animal, os selvagens passaram a formar a idéia de um parentesco com ela.' (FREUD, 1913c/2006, p.81)

O tabu, por sua vez, cujo caráter restritivo estaria na origem da consciência moral, seria uma interiorização eficaz da norma, e segundo a lógica da formação reativa, a restrição seria proporcional ao desejo proibido. O tabu do incesto, como na teoria estruturalista, seria portanto o ponto zero da civilização e a condição para a cultura, por representar a instituição mais eficaz para coagir as pulsões.

A reconstrução leva a horda primitiva, onde habitam hominídeos sob o regime tirânico do Pai primêvo (*Urvater*).

A raiz de outro mecanismo é elucidada em relação ao tabu, o da projeção. Os tabus referentes aos mortos, aos inimigos e aos líderes emanam de uma necessidade de solução da ambivalência e da contenção da agressividade. Os mortos por instigarem nos vivos o medo de vingança, os inimigos por, depois de satisfeita a agressividade, suscitarem compaixão, e os líderes por estarem envolvidos por uma força mágica que os protegem contra a hostilidade do grupo. Neste momento teórico ainda não havia sido nomeada a pulsão de morte.

Pois a Lei proíbe o ato (direito) e a consciência o desejo (religião). A culpa é a lei internalizada de um crime que não é mais adjudicado, um crime de descendência cuja repercussão alcança a todos num estrato inconsciente que objetivando-se deu início à história da civilização.

A teoria expressa em “Totem e Tabu” é a representação da aculturação do homem, um modelo sintético do conflito entre a incidência da pulsão e a ordem social, transgressão e lei. A analogia entre história da civilização e história individual, psicologia do “primitivo” e do neurótico, busca dar forma ao antecedente filogenético que se repete no trauma individual e culmina no complexo de Édipo. A herança genética de disposições psíquicas foi admitida para dar conta do que não poderia ser transmitido pela tradição, mas para que seu efeito tenha repercutido na fantasia individual, e necessário que o evento do parricídio seja real, ainda que só a linguagem do mito possa apreendê-lo.

Gostaria, ao fim desta investigação condensada ao extremo, de enunciar este resultado: no Complexo de Édipo convergem os começos da religião, da moralidade, da sociedade e da arte, em perfeita concordância com o que constata a psicanálise, a saber, que o complexo forma o núcleo de todas as neuroses, tanto quanto elas se deixaram compreender, por nós, até aqui. Aos meus olhos, é uma grande surpresa que os problemas da vida da alma dos povos sejam susceptíveis de serem resolvidos, eles também, a partir de um único ponto concreto, como o da relação com o pai. (FREUD, 1913c/2006, p. 156)

Compreendido como imaginarização do recalque originário, o mito do parricídio na horda primitiva fornece uma compreensão da estruturação da consciência em torno de um núcleo organizador da realidade. As crenças compartilhadas que são o laço da comunidade humana, provém de substitutos diretos da representação primordial, crenças não verificáveis, não obstante, sustentáculos da ordem social, que fundamentam a vida em comunidade e reconciliam o homem com sua origem e destino. Nesse sentido, o parricídio na horda primitiva seria o equivalente filogenético do recalque originário, e a idéia de Deus, uma representação que seria o fundamento da realidade psíquica.

Ora, o assassinato do pai, relatado em totem e tabu, apresenta-se como a imaginarização do recalque originário. De onde emerge que a figura de Deus é o primeiro avatar ocorrido na cena do mundo do pai morto e que a este título constitui a pedra angular dos “ideais” e, para além, da “realidade psíquica” às quais o homem concede sua “crença”. (LE RIDER, 2002, p.17)

A relação com o pai primêvo, projetada posteriormente no deus da religião monoteísta, tornará possível a fixação da pulsão, a separação efetiva entre os dois sistemas Ics e Pcs-Cs, o desenvolvimento da linguagem e conseqüentemente a distinção entre conteúdos da percepção e da memória.

Dessa maneira parece provável que também a consciência tenha surgido, numa base de ambivalência emocional, de relações humanas bastante específicas, às quais essa ambivalência estava ligada e que surgiu sob as condições que demonstramos se aplicarem ao caso do tabu e da neurose obsessiva, a saber: que um dos sentimentos opostos envolvidos seja inconsciente e mantido sob repressão pela dominação compulsiva do outro. Esta conclusão é apoiada por várias coisas que aprendemos da análise das neuroses. (FREUD, 1913c/2006, p, 81)

3.8. O retorno de recalques imemoriais: o originário.

Um homem que é um verdadeiro artista [...] possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe pôr em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas. Se o artista é capaz de realizar tudo isso, possibilita a outras pessoas, novamente, obter consolo e alívio a partir de suas próprias fontes de prazer em seu inconsciente, que para elas se tornaram inacessíveis; granjeia a gratidão e a admiração delas, e, dessa forma, através de sua fantasia, conseguiu o que originalmente alcançara apenas em sua fantasia – honras, poder e o amor das mulheres. (FREUD, 1916-17[1915-17]/2006, p.439)

Como o banquete totêmico bem mostra, a pulsão é anti-social por natureza e o fato de toda atividade cultural ser movida por ela requer modificações radicais nesta natureza. A cultura é ao mesmo tempo o resultado do desvio dessa pulsão e a agência que efetua esse desvio. A oposição entre “civilização” (*Zivilization*) e “cultura” (*Kultur*), preceito da *Bildung* que Freud recusa, aponta para essa duplicidade¹⁸. Civilização refere-se ao produto material e ao aspecto político das sociedades e cultura ao âmbito espiritual, das idéias incorporadas pelo indivíduo sobre a identidade de uma nação e seu lugar na

¹⁸ Gadamer descreve o aspecto processual da *Bildung* nas seguintes palavras: “Cada indivíduo particular que se eleva de seu ser natural a um ser espiritual encontra no idioma, no costume, nas instituições de seu povo uma substância prévia de que deve se apropriar, como o aprender a falar. Assim, cada indivíduo já está sempre a caminho da formação e da superação de sua naturalidade, na medida em que o mundo em que está crescendo é formado humanamente em linguagem e costumes.”(GADAMER, 2002, p.50)

sociedade. O-ideal-do-eu recolhe estas características, especialmente por estender suas raízes ao Id. No texto de 1914 “À guisa de introdução ao narcisismo”, Freud estabelece que a formação do ideal-do-eu é a condição para o recalque. O que torna irrelevante a distinção entre civilização e cultura, é o objetivo comum às duas acepções de “proteger os homens contra a natureza e o de ajustar seus relacionamentos mútuos”(FREUD, 1930/2006, p.96), e o fato de que para alcançar tal objetivo, seja através da formação cultural ou dos processos civilizatórios, a repressão é o meio inevitável, e a neurose é o preço que se paga.

Haja visto que “uma satisfação pulsional é sempre prazerosa” (FREUD, 1915b/2006, p.177), o desprazer que condiciona o recalque advém de outro “lugar” que não o inconsciente. Economicamente, o recalque não é um evento único, é um processo de dispêndio energético contínuo. Isso significa que a evitação do desprazer requer uma quantidade constante de energia. Além de a representação ser considerada repulsiva em si, ela precisa estar investida até um certo limiar para que se efetue o recalque.

O recalque só perturba a relação com o sistema consciente, pois quanto ao inconsciente, pode-se dizer que o recalque, ao retirar a influência da consciência sobre a pulsão, permite que ela se desenvolva de forma mais desimpedida, e assim, nas palavras de Freud, “o representante pulsional se prolifera na escuridão e encontra formas de expressão extremas” (FREUD, 1914a/2006, p.179). Essas formas de expressão extremas são num primeiro momento a fantasia, que redistribui a pulsão por representações derivadas do representante original. Quanto mais distante a representação derivada estiver da representação original mais chance terá de irromper na consciência, dado seu grau de deformação da situação original desprazerosa. Esta capacidade de reverter desprazer em prazer se apresenta na técnica do chiste e nos sonhos. Nos chistes por ser uma técnica lingüística que alivia a tensão do recalque, no sonho porque o ego está debilitado.

A representação original, o próprio representante da pulsão, foi a que sofreu o recalque originário. A esta representação da pulsão será interdita a entrada no consciente, ou seja, este representante nunca foi consciente, e é possivelmente a sua interdição que funda os dois sistemas Ics e Pcs-Cs. Diferentemente do recalque secundário, a pulsão permanece ligada a este representante que estabelece uma fixação da

pulsão. A pulsão fixada exerce uma atração sobre as representações submetidas ao recalque secundário de modo a atenuar a força utilizada pelo ego para afastá-las da consciência. As representações sujeitas ao recalque secundário mantêm com o representante da pulsão uma relação associativa. O representante da pulsão é um núcleo de atração que estabelece conexões com representações, chamadas derivadas.

O fato de o representante pulsional atrair apenas representações derivadas aponta para uma importante aquisição mencionada acima ao se tratar do juízo de realidade proposto no Projeto, que é da identidade e da alteridade. Lembrando que o juízo de realidade só é possível pela distinção da diferença entre percepção e memória, externo-interno, é a partir dos traços comuns que essa identidade será alcançada a fim de melhor executar a ação específica que resultará na satisfação. Quando os traços da memória investida não coincidirem com os traços da percepção apresentada, será buscado nas cadeias de traços já inscritos uma associação que se aproxime deste, ou será realizado um movimento corporal a fim de ajustar memória e percepção, por exemplo, a memória de um seio visto frontalmente com a percepção de um seio visto lateralmente.

Se os elementos variáveis da percepção são os representantes derivados, o elemento constante, *das Ding*, remete ao representante da pulsão, fixado pelo recalque originário, e índice da identidade e alteridade.

O recalque originário teria uma função de condição para a crença na medida em que a introdução do sujeito na realidade depende dessa primeira representação no núcleo do inconsciente que organiza a pulsão e as representações secundárias. A estas representações, agora no sentido de *vertreten*, caberia representar indiretamente aquela primeira representação perdida, originária, que nunca viu a luz da realidade, apesar de guardar uma estranha intimidade com esta. Calcada como impressão traumática, ela é, portanto, uma representação vazia de conteúdo.

Como Le Rider (2002) bem nota, a representação primordial teria como antecedente o recalque orgânico, pois seria a representação da falta que o abandono do sentido do olfato e a substituição pelo sentido da visão ocasionou. O recalque do sentido olfativo equivaleria a uma perda da relação imediata com o objeto e passagem do regime instintual para o pulsional. A perda da relação imediata com o mundo é a razão da pressão constante, do caráter vicariante, e da parcialidade da pulsão. A distância que a postura

ereta impõe faz com que o olhar seja a procura de *ver o que não está mais lá*. O mundo só poderia então ser representado.

O recalque originário seria a consumação dessa perda pela fixação da pulsão no representante originário.

A obra de Joyce permite um vislumbre da presença do originário na linguagem. A começar pelo seu *Bildungsroman, Portrait of the artist as a Young man*. Stephen Daedalus nasce e cresce na linguagem. Narrador e narrado fundem-se numa terceira pessoa íntima que só alcança a transcendência quando a personagem se transfigura no autor. Este momento é o originário, núcleo de toda a produção subsequente de Joyce, da busca por esse lugar de endereçamento, nas palavras de Pommier¹⁹, que permita uma visão sintetizadora de toda a história da civilização, repetindo-se em cada momento banal da vida de Ulisses-Bloom.

A forma narrativa do *Portrait* resulta da organização pré-consciente das experiências que culminarão na escrita. O livro acaba quando a personagem decide escrevê-lo: “Welcome o life. I go to the encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race” (JOYCE, 1996, p.288)

A narrativa-consciência flui de tal maneira que a escrita não parece um produto, e sim o ato da produção, como se fosse permitido o acesso às engrenagens da máquina de escritura. Pode-se conceber o retrato como o instantâneo que sintetiza a vida no momento que antecede a escrita, e esse vislumbre do autor-personagem permite superar-se de tal modo que buscará a realidade da experiência na consciência incriada de sua raça. O aspirante a autor compreende que a literatura deve exceder o universo pessoal, deve produzir uma mitologia, como Schlegel adivinhou. “Mantenho que falta a nossa poesia aquele ponto central que a mitologia era para os antigos (...) Estamos próximos de criar

¹⁹ “É difícil dar um exemplo do que é o recalque originário, ainda que se o experimente constantemente em suas conseqüências. Pode-se ter uma intuição dele graças à literatura: a escrita não tem esta vantagem sobre a palavra, a de preservar o anonimato no lugar do endereçamento, ainda que presente, ao mesmo tempo, o inconveniente de apagar a presença? Os livros, assim, têm o poder de oferecer a intuição de uma presença desencarnada, útil para situar uma origem subjetiva aquém de tudo. É porque a escrita impersonaliza mais facilmente um lugar de endereçamento que pode ser “qualquer um” que, às vezes, ela testemunha um lugar de origem cuja experiência se perde no caminho comum no momento em que se encontra.”(POMMIER, 1998, p.20)

uma nova mitologia, ou melhor, urge que seriamente colaboremos em produzi-la” (SCHLEGEL apud COSTA LIMA, 1993, p. 225).

Uma passagem anterior explicita essa tomada de consciência, e faz referência a *Turpin Hero*, que começa em primeira pessoa e termina em terceira:

The simplest epical form is seen emerging out of lyrical literature when the artist prolongs and broods upon himself as the centre of an epical event and this form progresses till the centre of emotional gravity is equidistant from the artist himself and from others. The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea (...) The dramatic form is reached when the vitality which has flowed and eddied round each person fills every person with such vital force that He or she assumes a proper intangible esthetic life. The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalises itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails. (JOYCE, 1996, p.244)

O nome Daedalus torna-se inteligível à luz de sua pretensão. Quando o lócus transcendental foi desocupado por deus, e as aporias da razão retiraram o sujeito solar do centro do mundo, o vazio central da origem do pensamento foi ocupado pela linguagem. Não mais um meio para um sujeito pensante, a linguagem adquiriu autonomia, a ponto de o sujeito, que antes era seu feitor, tornar-se um produto do seu engendramento.

Na arte clássica um pensamento completamente formado dá à luz uma fala que o exprime o traduz. Na poética moderna, pelo contrário, as palavras produzem uma espécie de contínuo formal do qual emana a pouco e pouco uma densidade intelectual ou sentimental sem elas impossível. (BARTHES, 1989, p.40)

Nesses tempos a própria linguagem torna-se a matéria sobre a qual o labor formal é realizado. Os românticos pretendiam surpreender a vida enquanto era fecundada na linguagem, os naturalistas e realistas acreditavam que se trabalhassem o bastante suas frases a realidade se projetaria ali como a visão de um objeto. O esforço literário deveria transparecer para que a literatura e o escritor encontrassem seu lugar legítimo na distribuição do trabalho. A crítica socialista se embebederá do realismo para valorizar a transparência de uma forma que clarifique o conteúdo, na ilusão de que este deve estar claro para que a denúncia social seja evidente.

CAPÍTULO 4: A realidade hipertrófica

Esta vida disparatada terá ainda realidade? Esta realidade hipertrófica terá ainda vida? O gesto patético de uma disposição gigantesca remata-se com um encolher de ombros — não sabem por que morrem; privados de realidade, caem no vácuo, sem deixarem de estar cercados e de serem mortos por uma realidade que é bem deles, visto lhe concederem causalidade. (BROCH, 2003, 400)

A literatura é como o fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer. (BARTHES, 1989, p.37)

4.1. As faces da pulsão de morte na literatura moderna

O puramente literário afirmou-se como tal apenas quando a linguagem tornou-se opaca, problemática, e a palavra deixou de ser apenas signo de uma coisa para adquirir uma densidade própria. A funcionalidade social e transparente da linguagem é ameaçada para dar lugar às suas potencialidades subjetivas. Enquanto a poesia clássica dispunha as palavras numa dependência, e numa métrica com a finalidade de adequar pensamento e ritmo, na poesia moderna, a palavra sozinha sustenta uma infinidade de significações e suas relações na frase só fazem prisma mais ainda cada sentido potencial.

A autonomização da arte, depois de liberá-la das finalidades (úteis, religiosas, técnicas, expressivas), removeu-a de sua materialidade enquanto obra. Daí a tendência contemporânea ao inacabamento. Desde a *querelle des anciens et des modernes* no século XVII a obra de arte gradualmente perde a duração. O ato de criação do artista predomina sobre a obra criada, e mais do que nunca deve ser cercado pelo contexto de sua aparição. Como nota Adorno: “Hoje, cada obra é virtualmente, como afirmava Joyce a propósito de *Finnegans Wake* antes de ele o ter publicado na íntegra, *work in progress*” (ADORNO, 1988, p. 39).

O conceito de arte que advém de sua autonomia afasta-se radicalmente do conceito de belo natural. A história da arte torna-se um conjunto de artefatos reunidos por critérios obsoletos familiares aos museus e estranhos à época. A arte moderna expugna a intenção e enfatiza o que está para além do significado. Por essa época rondam as

vanguardas desesperadas por uma justificação última que restitua a dignidade à sua atividade e também a anti-arte, paradoxalmente atacando tudo que se pareça com uma posição rígida diante da arte, e por isso mesmo atacando a própria arte.

Mesmo quando a realidade encontra admissão precisamente onde ela parece recalcar o que outrora o sujeito poético realizava, isso não coaduna com aquela realidade. A sua desproporção em relação ao sujeito enfraquecido, que a torna absolutamente incomensurável à experiência, desrealiza-a com razão. O excesso de realidade é a sua decadência; ao destruir o sujeito, mata-se a si mesma. Esta transição constitui o elemento artístico de toda a anti-arte (ADORNO, 1988, p.44)

Os simbolistas, que formavam sua matéria a partir dos espólios que os naturalistas metódicamente rejeitaram segundo laboriosos critérios de objetividade, fizeram o papel de Caronte, atravessando o decadente corpo literário para as profundezas abissais do símbolo, em troca da moeda falsa que restava aos naturalistas, a palavra transparente.

Ao recusar os desideratos do realismo, a arte radical tende para o símbolo. Seria preciso demonstrar que os símbolos ou, no campo lingüístico, as metáforas tendem, na arte nova, a tornar-se independentes perante sua função simbólica e a contribuir, portanto, para a constituição de uma esfera antitética à empiria e às suas significações. A arte absorve os símbolos em virtude de eles nada mais simbolizarem. (ADORNO, 1988, p.114)

Huysmans, no polêmico *Às avessas*, incorpora na figura de seu protagonista os anseios de encontrar no “idioma dos símbolos” as “substâncias loquazes” (expressões de Huysmans no prefácio, escrito 20 anos depois em tom de retratação) que subjazem às pedrarias, perfumes, flores, literatura religiosa e música. Até que sua formação chega a um ponto de artificialismo e desprezo pelo seu tempo que não mais se reconhece no espelho. Na voz de des Esseintes, assim exprime Huysmans o golpe de misericórdia do naturalismo e o advento de Mallarmé:

Com efeito a decadência de uma literatura, irreparavelmente atingida no seu organismo, enfraquecida pela idade das idéias, esgotada pelos excessos da sintaxe, sensível somente às curiosidades que enfebrecem os doentes e, no entanto, instada a tudo exprimir no seu declínio, obstinada em querer reparar todas as omissões de deleite, a legar as mais sutis lembranças de dor em seu leito de morte, havia-se encarnado em Mallarmé da maneira mais cabal e requintada. (HUYSMANS, 1987, p.232)

4.2. Uma caminhada através de campos sorridentes...

Por aqui se vê que é impossível uma obra-prima moderna, visto que o escritor é posto pela sua escrita numa contradição sem saída: ou o objeto da obra é ingenuamente conciliado com as convenções da forma e a literatura permanece surda à nossa História presente e não se ultrapassa o mito literário; ou o escritor reconhece a imensa frescura do mundo presente, mas só dispõe de uma língua esplêndida e morta para a transmitir. (BARTHES, 1989, p.71)

A cena real tem feição de fantasia: o analista e o poeta lado a lado, convocados pela beleza imponente da natureza a uma reflexão conjunta. Freud, de quem dificilmente imaginamos uma existência fora das paredes históricas de seu consultório ou do chamado de suas meditações, respirando o renovador ar das montanhas; e o jovem e famoso poeta, incógnito, cujo ofício diário é a contemplação da natureza, não obstante privado do enlevo que o presságio do ocaso obnubila. Há que se reconhecer Rilke no vulto do inatingível poeta. Não que a sensação da transitoriedade fosse posse exclusiva sua, pois é quase um pré-requisito poético. Mas sabe-se que por essa época residia não muito longe dali, em Trieste, e entre ele e Freud, havia a magnética Lou Salomé.

O fértil encontro do analista com o poeta teria germinado de um lado um artigo fulcral de Freud “Luto e melancolia”, de outro as *Elegias de Duíno*, a obra prima que consagra Rilke ao panteão dos maiores poetas alemães, perpassada do início ao fim pelo tempo efêmero e mortal. Freud, como o texto denuncia, (ainda) não havia sido acometido pelo pessimismo do anos 20, e o que mais lhe impressionou foi o fato de o poeta admirar a beleza do cenário sem extrair disso qualquer alegria. Uma consideração rasteira entenderia simplesmente que o lamento de um poeta sobre o poder do tempo não é apenas futuro material poético, mas equivale à queixa de um homem do campo pela ganância do inverno, ou do ressentimento de um pescador pelo capricho das marés. Para Freud tornou-se material de reflexão psicanalítica: o estado de espírito do melancólico é análogo ao do luto, é o desligamento do investimento libidinal o motivo da sofreguidão.

Mas permanece um mistério para nós o motivo pelo qual esse desligamento da libido de seus objetos deve constituir um processo tão penoso, até agora não fomos capazes de formular qualquer hipótese para explicá-lo. (FREUD, 1916[1915]/2006, p.318)

Pois que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha

destruir-nos?

(...)

É estranho não mais desejos desejar. Estranho,
passar a ver sem conexão, disperso pelo espaço,
tudo o que antes tinha unidade. Estar morto
é laborioso e cheio de recomeços, até que aos poucos
nos apercebamos da eternidade. — Mas todos os vivos
cometem o erro de fazer distinções demasiado rígidas.
Os Anjos, diz-se, não sabem muitas vezes se se movem
por entre os vivos ou por entre os mortos.

Freud tratará pormenorizadamente do produto dessas reflexões em “Luto e melancolia”(1917[1915]). É notável como a pulsão de morte já se faz presente na forma de agressividade e “de uma superação do instinto que compele todo ser vivo a se apegar à vida” (FREUD, 1917[1915]/2006, p.252), quando se refere à inapetência do melancólico. À retirada do investimento libidinal seguem-se os dois destinos pulsionais mais antigos na vida psíquica: o retorno ao próprio eu e a transformação no seu oposto. Isso quer dizer que o objeto perdido é incorporado ao ego por identificação e o amor é revertido em ódio. O-ideal-do-eu representaria a parte sádica do ego, a agência crítica deste, responsável também pelo teste de realidade.

Dessa forma uma perda objetal se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação. (FREUD, 1917 [1915]/2006, p.255)

Seria a perda do amor à beleza, ou da fé na arte, sujeita ao mesmo fundamento do luto, a retirada de investimento de um objeto perdido? Pois de que objeto se trata no que se refere à beleza? Seria a beleza atributo dos objetos estéticos ou naturais, ou seria ela *in abstracto* um objeto, como a idéia da arte (Hegel)? Essas questões assombraram a estética desde sempre. Freud já no “Projeto” é contundente: “As qualidades não se originam no mundo externo, pois lá só existem massas em movimento e nada mais” (FREUD, [1950]1895, p.360). Qual seria então a origem do sentimento de beleza?

Tudo indica que a aquisição do senso estético provém das mesmas fontes pulsionais canalizadas pela sublimação, desviadas da meta sexual. Esse prodígio data do período de latência, no qual a cultura se aproveita das pulsões sexuais arrefecidas para incutir ideais éticos e estéticos no indivíduo. A libido do ego, que era empregada durante

o narcisismo primário como um subterfúgio para prolongá-lo, é investida no eu-ideal, e diante da impossibilidade de se identificar com este, o ideal do eu se forma. Como uma segunda ilusão narcísica ainda mais exigente, o ideal-do-eu é o avatar da ordem social e do bom senso, e por isso mesmo o administrador do recalque ou da sublimação, as duas formas de se superar a contradição do desejo: no recalque, afastando a representação da consciência, na sublimação, desviando a pulsão de sua finalidade sexual. A sublimação poderia, no entanto, como Freud aventava em “O ego e id”, antes de ser a pulsão desviada em sua finalidade, passar por um retorno narcísico do investimento do objeto ao ego, como uma forma de dizer ao id: “Olhe, você também pode me amar, sou semelhante ao objeto” (FREUD, 1923b/2006, p.43). Ou seja, o ego se identifica com o objeto idealizado para atrair investimento libidinal para si. É por essa razão que é ao ideal-do-eu que apela a cultura de massa e, é sob o regime dos ditadores que a massa assume sua forma mais coesa. A cultura logra se propagar inseminando seus ideais como sendo do próprio indivíduo.

Através da formação do ideal, o que a biologia e as vicissitudes da espécie humana criaram no id e neste deixaram atrás de si, é assumido pelo ego e reexperimentado em relação a si próprio como indivíduo. Devido à maneira pela qual o ideal do ego se forma, ele possui os vínculos mais abundantes com a aquisição filogenética de cada indivíduo — a sua herança arcaica. O que pertencia à parte mais baixa da vida mental de cada um de nós é transformado, mediante a formação do ideal no que é mais elevado na mente humana pela nossa escala de valores. Seria vão, contudo, tentar localizar o ideal do ego, mesmo no sentido em que localizamos o ego, ou encaixá-lo em qualquer das analogias com auxílio das quais tentamos representar a relação entre o ego e o id (FREUD, 1923b, p. 49)

Em “O futuro de uma ilusão” Freud sugere que a função da arte é, além de “satisfação substitutiva das mais antigas e profundamente sentidas renúncias culturais” (sublimação), de “elevar sentimentos de identificação e partilha de experiências emocionais altamente valorizadas que compõem a unidade cultural” (FREUD, 1927/2006, p.23).

A beleza estaria então acuada, pela pulsão sublimada de um lado e pelos objetos idealizados de outro. Freud descreve a idealização como “um processo que ocorre com o objeto e por meio do qual o objeto é psicicamente engrandecido e exaltado, sem sofrer alteração em sua natureza” (FREUD, 1914a/2006, p.113). No entanto o artista produz

beleza efetuando alterações nos objetos, e enquanto a idealização se refere a estes, a sublimação refere-se à pulsão. Não resta dúvida de que os produtos artísticos que compõem a história da arte, que elevam sentimentos de identificação e partilha de experiências emocionais altamente valorizadas, fazem parte desses objetos idealizados. Servem como modelos a serem seguidos e superados pelos artistas. O paradoxo reside no fato de que só enquanto são superados é que merecem o título de arte.

4.3. Implicações para a história da arte

Perguntou-se se o juízo estético é absoluto ou relativo; mas todo juízo histórico (e é histórico o juízo que afirma a realidade e a qualidade dos fatos estéticos) é sempre absoluto e relativo ao mesmo tempo; relativo na medida em que a categoria com que se constrói é de verdade universal; relativo na medida em que o objeto por ela construído é condicionado historicamente; razão pela qual, no juízo histórico, a categoria se individualiza e a individualidade se absolutiza. (CROCE, 2001, 183)

Um dos pressupostos correntes sobre o produto artístico é que este goza de uma eternidade relativa. Os críticos tentam adivinhar o prazo de validade dos produtos artísticos, afixar-lhes selos de eternidade. Mas o tempo, assim como a beleza, não se deixa domesticar. Pois na arte se os critérios de valor são transitórios, não quer dizer que o valor o seja. Ninguém escrever atualmente como Dante ou Milton não faz com que sejam menos atuais. Por isso a imanência da crítica, e a dificuldade de uma estética objetiva que determine de antemão as características do objeto estético (Baumgarten), o que assenta o problema na dimensão fugidia do sentimento estético subjetivo (Kant). Apesar de a história da arte pender para uma objetificação idealizada do valor estético apoiando-se na eterna atualidade de algumas obras para constituir um senso de identidade cultural (narcísica) e justificação do procedimento artístico, a dita estética subjetiva não prescinde de *a priori* dados, estejam eles na natureza ou em alguma instância abstrata como a harmonia, sujeita também a obsolescência.

Se o valor estético é objetivo, o que seria precível da beleza seria a obra material em si, nas fogueiras nazistas, por exemplo. Em contrapartida, se a beleza reside no sentimento estético subjetivo, o que esvaneceria senão a capacidade de se sentir tocado por ela, e partilhar assim as tão valorizadas experiências da espécie? Mais grave ainda,

pois o ocaso seria o do próprio sujeito. Essa é a preocupação da chamada escola de Frankfurt, por exemplo, que testemunhou ambas involuções.

O genocídio, o extermínio da humanidade, e a reunião das pessoas numa totalidade na qual tudo é subsumido sob o princípio da autoconservação, são a mesma coisa (...) a pura identidade das pessoas com seus conceitos não é outra coisa que sua morte. (ADORNO *apud* GARCIA, 2003, p.150)

Daí a saída dialética que supõe o adiamento de um espírito sempre em vias de se manifestar, porém sempre aquém, pelos empecilhos materiais do tempo atual. Nunca se sabe se é cedo ou tarde demais para a recensão final. A culpa dos descaminhos atuais é sempre da história. Ao artista caberia opor-se a tradição, que fetichiza os objetos estéticos, mesmo correndo o risco do exílio e do anonimato.

A melancólica constatação “a beleza é transitória” reverte-se em “a transitoriedade é a beleza”.

Adorno confere à arte o predicado de “aparição” para tratar de seus aspectos transitório e enigmático. O primeiro coloca um problema insolúvel para a história da arte o segundo para a teoria da arte.

As obras de arte tornam-se aparições no sentido mais rico do termo, aparições de um outro, quando o acento incide sobre o caráter irreal da sua realidade (...) o instante da aparição nas obras é a unidade paradoxal ou o equilíbrio do que se esvanece e do que se preserva. (ADORNO, 1988, p.97)

Se as obras de arte, enquanto imagens, são a duração do transitório, concentram-se então na aparição como em algo de momentâneo. (ADORNO, 1988, p.102)

Com a refinada percepção das nuances e reflexos dos tempos de *Aufklärung*, atentou para a posição a que a arte havia sido relegada pela estética tradicional, pela racionalidade instrumental e até mesmo pelo discurso marxista. Sobretudo em relação à verdade da arte, lutou por destacar o que na obra de arte é essencialmente histórico. Assim, seu valor de verdade é justamente o que permanece no tempo. Apesar de a arte remeter sempre a seu contexto histórico, nunca se reduz a este.

As obras de arte dão testemunho da relação arcaica com os objetos, com o desamparo em face ao terror da natureza, ao que Adorno denomina estremecimento. Assim como o trauma freudiano, o estremecimento (*Erschütterung*) é um evento

disruptivo que repercute no tempo, e permanece mesmo quando desaparece da experiência. Deste modo, as obras de arte:

São elas verdadeiras cópias do estremeamento pré-histórico, na época da objetivação; o seu caráter terrífico ressurgue perante os objetos objetivados. (...) quanto mais profundo o *Xωρισμὸς* (separação) entre as coisas singulares delimitadas, separadas umas das outras, e a essência esvanecente, tanto mais vazio é o olhar das obras de arte, única anamnese do que teria o seu lugar para além do *Xωρισμὸς*. Porque o estremeamento passou e, apesar de tudo sobrevive é que as obras de arte o objetivam como suas cópias. Com efeito, se outrora os homens, na sua impotência perante a natureza, talvez tenham temido o estremeamento como algo de real, o seu medo não é nem mais fraco, nem menos fundado perante o fato de ele desaparecer. (ADORNO, 1988, p.97)

O que a arte rememora do estremeamento é a experiência dissolutória do sujeito no objeto estético²⁰. A *mimesis* supera a distância que o conceito impõe e aproxima o sujeito do não-idêntico, do que escapa ao conceito. Como expresso na Dialética negativa:

Como ‘controle de realidade’, a experiência não duplica simplesmente os impulsos e desejos do indivíduo, como também nega-os para que ele sobreviva. (ADORNO apud GARCIA, 2003, p. 257)

Este trecho permite compreender a definição de prazer estético como suspensão do recalque. A condição para o domínio da natureza, material e simbólico, é o recalque do não-idêntico, que ao ser afastado da experiência imediata torna-se uma contradição, uma negação mediatizada, para que a afirmação da identidade entre eu e consciência e dos conceitos com sua positividade lógica suceda. A negação torna-se meio através do qual a realidade é objetivada.

O comportamento estético deveria definir-se como a capacidade de sentir certos estremeamentos (...) O que mais tarde se chama subjetividade, ao libertar-se da angústia cega do estremeamento, é ao mesmo tempo o seu próprio desabrochamento; nada é vida no sujeito a não ser o estremeamento, reação ao sortilégio total que o transcende. A consciência sem o estremeamento é a consciência reificada. Mas esse estremeamento, onde se move uma subjetividade sem ainda o ser, é o fato de ser tocado pelo outro. É a partir dele que se constitui o comportamento estético, em vez de se lhe sujeitar. Semelhante relação constitutiva do sujeito à objetividade no comportamento estético une o Eros e o conhecimento. (ADORNO, 1988,

²⁰ “O comportamento mimético, posição perante a realidade aquém da oposição fixa de sujeito e objeto, é graças à arte.” (ADORNO, 1988, p.130)

p.364)

Assim como o ego é um precipitado de catexias abandonadas, que contém a história das escolhas de objeto, a história da arte é um senso de identidade provisoriamente forjado que provê uma referência à passagem do tempo.

O objeto perdido, fundido ao ego, torna-se seu ideal. O que é a arte senão memória do objeto perdido e reprodução da perda? Em “O ego e id” (1923), é a relação do ego com o ideal-do-eu que pauta a realidade.

A humanidade, como o indivíduo, lembra algumas coisas e esquece muitas outras, exceto por renovar em si a lembrança das mesmas, quando a isso a leva o curso do desenvolvimento espiritual. (CROCE, 2001, p. 184)

4.4. A pulsão de morte e a perenidade do objeto perdido

Apoderando-se assim da libido das catexias do objeto, erigindo-se em objeto amoroso único, e dessexualizando ou sublimando a libido do id, o ego está trabalhando em oposição aos objetivos de Eros e colocando-se a serviço de impulsos instintuais opostos. (FREUD, 1923b/2006, P.58)

Bem no início, toda a libido está acumulada no id, enquanto o ego ainda se acha em processo de formação. O id envia parte dessa libido para catexias objetivas eróticas; em consequência, o ego, agora tornado forte, tenta apoderar-se dessa libido do objeto e impor-se ao id como objeto amoroso. Assim, o narcisismo secundário, da pulsão retirada dos objetos e retornada ao ego que deve identificar-se ao objeto perdido.

Para com as duas classes de instintos a atitude do ego não é imparcial. Mediante seu trabalho de sublimação e identificação, ele ajuda os instintos de morte do Id a obterem controle sobre a libido, mas, assim procedendo, corre o risco de tornar-se objeto das pulsões de morte e de ele próprio perecer. A fim de poder ajudar dessa maneira, ele teve que acumular libido dentro de si; torna-se assim representante de Eros e, doravante, quer viver e ser amado. (FREUD, 1923b, p.69)

A pulsão de morte tanto age no sentido oposto ao do impulso, inibindo-o, quanto age no sentido oposto do sexual, agressivo, ainda que possa agir em uníssono com este. A pulsão sexual que não encontra descarga encontra meios de alívio auto-eróticos. A pulsão de morte que não encontra descarga também volta-se para si no masoquismo secundário.

As pulsões de morte e sexual agem em conjunto na formação do eu. A tensão entre elas fortalece o ego.

O *fort-da*, passagem para a atividade, enfatiza mais tempo o desprazer, o que leva à hipótese do mais além do princípio do prazer.

Seria possível representar o id como se achando sob os silenciosos mas poderosos instintos de morte, que desejam ficar em paz e (incitados pelo princípio do prazer) fazer repousar Eros, o promotor das desordens; mas talvez isso seja desvalorizar o papel desempenhado por Eros. (FREUD, 1923b/2006, p.71)

Finalmente, como vimos, o ego, sublimando um pouco da libido para si próprio e para seus propósitos, auxilia o id em seu trabalho de dominar as tensões. (FREUD, 1923b/2006, p.60)

Reconstruiremos tudo que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de forma mais duradoura do que antes. (FREUD, 1916[1915], p.319)

O nexos histórico para a psicanálise também é entremeado por uma latência: disruptivo nas origens, associativo na atualidade, repetitivo no futuro, por elos fictícios que amarrarão a história apenas por tempo limitado.

Essa é a novidade de Joyce, por exemplo, o lampejo de sua eternidade: germinou Daedalus na própria linguagem de sua vida, condensou a história universal em um dia na vida de Bloom-Odisseu, depois por fissão nuclear da palavra criou um rio circular de sentidos infinitos na morte de Finnegans: o fim da literatura, sua síntese final, circular e prenhe de recomeços.

4.5. O negativo e a linguagem poética

Por que a psicanálise assim como a poesia haure sua força do amor e da morte?

Na literatura há dois grandes padrões de organização. Um é o próprio ciclo natural; o outro é uma separação final entre um mundo idealizado e feliz e um outro miserável e horripilante. A comédia se desloca na direção geral do primeiro desses dois mundos, e conclui tradicionalmente com algo do tipo “viveram felizes para sempre”. A tragédia se desloca na direção oposta, e para a fórmula complementar: “não se considere alguém feliz até sua morte”. (FRYE, 2004, p.101)

A silenciosa pulsão de morte é mencionada pela primeira vez diante de sua manifestação mais exterior e estrondosa, a guerra. Freud que insistia na dualidade pulsão

sexual e do eu, agora conjuga estas em pulsões de vida e propõe uma nova e não menos problemática dualidade. Pois se a pulsão, essa ficção teórica indispensável, apenas se apresenta de forma indireta, distinguir a ação de uma ou outra é tarefa impossível²¹. Quando Freud caracteriza a pulsão de morte como evasiva, parece referir-se a sua dimensão para além do conceito, mesmo depois de tê-la definido como a pulsão por excelência. Desfundi-las seria portanto impraticável, dado seu objetivo ulterior comum: satisfazer ao princípio primordial de nirvana.

Do ponto de vista da natureza das pulsões, enquanto o erotismo é manifestação mais representativa da pulsão de vida, a pulsão de morte irrompe como agressividade e destrutividade. Em “Além do princípio de prazer” (1920), ainda se tratava apenas do aspecto econômico-biológico e de seus efeitos no psiquismo. Em “O mal-estar na civilização” (1930 [1929]) assumiu a face da destrutividade cultural. Enquanto Eros perturba a inércia para criar unidades maiores e mais variáveis, a pulsão de morte tende ao inorgânico, à repetição e à dissociação; para tal ameaça a vida.

Quanto à função, pode-se dizer que se a pulsão de vida tende a expandir, conectar, congrega, compor, e estariam então ao seu encargo as associações das representações e traços que resultam nas formações do inconsciente. A pulsão de morte faria o trabalho oposto, contrair, separar, desligar, decompor.

No que diz respeito à obediência aos princípios, as pulsões agem em uma tensão que torna difícil desvencilhá-las. Em “O problema econômico do masoquismo”(1924), a pulsão de morte é regida pelo princípio de Nirvana, e a pulsão de vida pelo princípio de prazer ainda que considere este como derivado daquele. O princípio do prazer estaria ainda de algum modo subordinado ao princípio de constância. Para adiar a urgência improdutiva do princípio de prazer o princípio de realidade se impõe, ainda que submetido àquele, em última instância. O princípio de realidade seria um produto da ação conjunta das pulsões de vida e morte no jogo de investimento e desinvestimento requerido pela influência do mundo externo.

Nessa complexa conjugação de funções se interporiam as duas pulsões. O

²¹ Se a pulsão não aderisse a uma idéia ou não se manifestasse como um estado afetivo, dela nada saberíamos. (FREUD, 1915a/2006, p. 28)

princípio do prazer seria incitador, e nesse sentido, contrário a tendência a inércia.

O princípio de constância ou do nirvana, como tendência de retorno ao inorgânico, corresponde ao princípio primordial, uma ordem cosmológica anterior à vida, cujo surgimento teria perturbado a disposição original dos elementos. O advento da vida estaria em oposição à tendência ao repouso, pois seu movimento é de expansão e para tal exige que várias condições sejam satisfeitas na interação com o meio onde se desenvolve. O desprazer estar associado ao acúmulo de energia indica que a satisfação dessas exigências faz coincidir princípio de constância e princípio de prazer, logo, as metas das pulsões de vida e de morte seriam alcançadas pelo prazer, que é também descarga de energia. No entanto a pulsão de morte busca um mais além, uma descarga impossível. Este mais além do princípio do prazer é o motor da repetição traumática.

Assim como ao orgasmo, ápice do prazer, segue uma pequena morte, a pulsão de morte sobrepuja a de vida quando esta é descarregada.

O princípio de realidade por sua vez serviria como mediador das exigências urgentes para a expansão da vida e as descargas efetivas na interação com o meio. Pois o destino do organismo regido pelos princípios de constância e prazer, quando deixado à própria sorte, resulta em obtenção de prazer por vias alucinatórias e sem finalidade condizente com a manutenção da vida, como o auto-erotismo por exemplo. O princípio de realidade é instaurado adiando a ação que seria frustrada, para melhor realizar a ação que conduzirá à descarga, prerrogativa do princípio de constância.

O princípio de realidade é instaurado quando o juízo de realidade distingue percepção e memória, interno e externo, primeira des fusão do ego. O ego se fortalece quando as pulsões sexuais passam a prevalecer, e, apoiadas nas de auto-conservação, são investidas no auto-erotismo.

A pulsão de morte entraria em cena na sublimação, dessexualização da pulsão sexual. A reserva de pulsão sexual acumulada no auto-erotismo garante que a pulsão de morte não exceda o limite requerido para a auto-conservação. Assim o ego é capaz de renunciar aos objetos e representá-los sem aluciná-los.

Para com as duas classes de instintos a atitude do ego não é imparcial. Mediante seu trabalho de sublimação e identificação, ele ajuda os instintos de morte do Id a obterem controle sobre a libido, mas, assim procedendo, corre o risco de tornar-se objeto das pulsões de morte e de ele próprio perecer. A fim

de poder ajudar dessa maneira, ele teve que acumular libido dentro de si; torna-se assim representante de Eros e, doravante, quer viver e ser amado (FREUD, 1923b/2006, p.69).

4.6. Realidade e pulsão de morte

Como resultado do impacto constante de estímulos sobre a superfície da vesícula, sua substância, até uma certa profundidade, pode ter sido permanentemente modificada, de maneira que os processos excitatórios nela seguem um curso diferente do seguido nas camadas mais profundas. Formar-se-ia então uma crosta que acabaria por ficar tão inteiramente calcinada pela estimulação, que apresentaria as condições mais favoráveis possíveis para a recepção de estímulos e se tornaria incapaz de qualquer outra modificação. (FREUD, 1920, p.37)

Retomando noções que haviam sido propostas no projeto sobre as barreiras de facilitação e o fato de a superfície perceptiva manter-se livre de traços permanentes, Freud busca na embriologia uma analogia para a formação da consciência. Os estímulos exteriores em sua intensidade mortal aniquilariam o organismo que não dispusesse de uma superfície protetora. Mais importante do que a recepção dos estímulos é necessária uma proteção contra estes, e para tal a natureza proveu uma camada inorgânica, portanto, “morta”, mais externa e indiferente aos estímulos, que barra os excessos e permite que o organismo lide apenas com o que lhe aprouver na interioridade. Para proteger-se da morte o organismo a acolhe em certa medida, identifica-se com ela.

Esta compreensão lança uma nova luz sobre a definição de ego como precipitado de catexias abandonadas. As identificações com objetos perdidos são justamente o modo de o organismo atrair novamente o investimento ao Eu, e fortalecer a camada “inorgânica” que o protege, formada por representações de objetos perdidos incorporados ao eu, sedimentados como uma tela protetora.

O *fort-da* é um mecanismo mimético que visa dominar a angústia e assim fortalecer a barreira de estímulos através da repetição do trauma. A experiência mortificante é revivida e incorporada a uma representação, que apesar de incompleta, possibilita um enfrentamento posterior e constitui a passagem da passividade para a atividade. A criança passa de vítima de uma realidade incompreensível e devastadora a pequeno demiurgo que materializa nas representações suas mazelas informes.

A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um “além do princípio do prazer”. Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida (BENJAMIN, 1994, p. 252).

Freud já havia notado em “Escritores criativos e devaneios” (1908) a relação etimológica entre a brincadeira infantil e a tragédia. Se há uma relação entre a proteção que o ego oferece aos estímulos externos e o estabelecimento do princípio de realidade esta se dá pela passagem da passividade para a atividade que caracteriza o brincar. Em 1920, o exemplo do *fort-da* aprofunda na função da repetição traumática e na fixação de um índice de oposição (desaparecer-reaparecer) como a face não patológica da pulsão de morte, a repetição que domina a ausência, a perda, de maneira ativa. A pulsão de morte não só desvincula representações e investimento, como também inflige pela repetição uma representação do desvínculo.

A tragédia, pelo poder catártico, não estaria para além do princípio do prazer, e sim sob seu domínio. Este fato será iluminado pela conclusão final do artigo, de que “o princípio do prazer parece, na realidade, servir à pulsão de morte, que se acha especialmente em guarda contra os aumentos de estimulação provindos de dentro” (FREUD, 1920/2006, p.74).

A representação e a imitação artísticas efetuadas por adultos, as quais, diferentemente daqueles das crianças, se dirigem a uma audiência, não poupam aos espectadores (como na tragédia, por exemplo) as mais penosas experiências, e, no entanto, podem ser por eles sentidas como altamente prazerosas. A consideração desses casos e situações, que tem a produção de prazer como seu resultado final, deve ser empreendida por algum sistema de estética com uma abordagem econômica a seu tema geral. Eles não tem utilidade para nossos fins, pois pressupõem a existência e a dominância do princípio de prazer; não fornecem provas do funcionamento de tendências além do princípio de prazer, ou seja, de tendências mais primitivas do que ele e dele independentes (FREUD, 1920/2006, p.28).

O que permanece obscuro para Freud é como a compulsão à repetição da experiência traumática satisfaz o imperativo do princípio do prazer, ou seja, como pode o trauma insistir em re-aparecer de diversas formas?

Wiederholung não deve ser confundida com reprodução, pois aponta para uma repetição da diferença. O fato de a repetição comparecer em ato na resistência e na transferência, duas das mais evidentes manifestações do inconsciente na clínica

psicanalítica, faz pensar que o que se repete reside no núcleo do inconsciente, e não será passível de esgotar-se numa representação ulterior. A repetição engendra o novo e seu padrão é expansivo, enquanto houver energia livre para ligar, ou seja, enquanto houver vida, pulsão erótica. Mezan (2006) expressa com clareza a relação da repetição com a novidade:

A expressão corrente segundo a qual “a história se repete” – mesmo se, com o Marx do *18 brumário*, acrescentarmos que a repetição é farsa do que de início foi tragédia – é superficial e no fundo vazia. Pois a repetição, seja em que registro for, é um misto de Mesmo e de Outro, sobretudo porque o que se repete é diferente do repetido por se dar em outro momento, não só do tempo natural como também do tempo histórico (MEZAN, 2006, p.653).

Uma imagem pode iluminar a relação entre trauma e repetição, e encontra-se no romance monumental de Broch, *Os sonâmbulos*. Trata-se de um trauma de guerra, vivenciado por um soldado pedreiro soterrado pelos escombros da guerra. É retirado catatônico debaixo da terra. Considerado morto, retorna a vida graças a desconfiança de um de seus salvadores, que resolve numa aposta com o parceiro o embate.

Permanece inacessível aos outros e a si mesmo durante semanas no hospital. A narração permite o acesso privilegiado à intimidade não familiar do soldado.

Impossível, pois, decidir em absoluto se o territorial Gödicke fizera uma escolha mais ou menos acanhada entre os materiais constitutivos da sua alma, nem quais aceitara e quais excluía na reconstrução do seu Eu. Apenas podemos dizer que passeava com o sentimento de lhe faltar qualquer coisa que outrora fizera parte dele próprio, qualquer coisa de que ele não tinha, valha a verdade, uma necessidade absoluta para a sua nova vida, mas sem o que se via obrigado a viver – sentindo a obrigação de lhe recusar a entrar, pois de outro modo essa coisa tê-lo ia matado. (BROCH, 2003, p.409)

Suas lembranças dispersas não encontram um alicerce a partir do qual pudesse edificar um eu, e seu interior está ao mesmo tempo esmagado e invadido pelo concreto. Um dia um riso lhe escapa e as testemunhas acreditam que dali ele emergirá novamente. Até que um dia, em meio ao funeral de um conhecido do hospital, ele repete as palavras proferidas no sermão funerário, suas primeiras palavras — “Ressuscitou dentre os mortos!” — enquanto se atira no buraco reservado ao defunto.

4.7. O sentido antitético das palavras primitivas e a negação

Quando Freud constata em “A interpretação dos sonhos” (1900) que a negação inexistente nos sonhos, dado o modo como contrários são combinados em unidade ou representados como a mesma coisa, e desejos são representados pelo seu contrário, pareceu não atinar para as implicações clínicas e metapsicológicas da descoberta. Porém, acrescentou a compreensão do modo específico do funcionamento inconsciente: além de não fazer consideração de realidade nem de temporalidade, no inconsciente inexistente o “não”.

Em 1910, o selo de origem do inconsciente será a negação. Freud se depara com uma descoberta filológica que serve como evidência arcaica de que a negação é uma aquisição tardia na evolução das línguas. A língua egípcia, assim como os sonhos, representava sentidos opostos em uma mesma palavra, dando prova de que o desenvolvimento da linguagem, além de estar diretamente relacionado com um processo de construção da realidade, contém vestígios do funcionamento inconsciente. A linguagem onírica, portanto, faria parte de um sistema altamente arcaico de expressão²².

Os destinos mais antigos da pulsão são o retorno a si e a inversão no contrário, pela mesma razão: a confusão entre interno e externo e a incapacidade em distinguir contrários. Os primeiros símbolos preservaram algo desses primitivos destinos pulsionais. A ambigüidade, cogita Freud, devia ser eliminada da fala com o auxílio de um gesto. Apenas posteriormente, com a criação lingüística das partículas de negação, os sentidos opostos se desfundiram na linguagem. A expulsão era a maneira de projetar no externo, no outro hostil, qualquer conteúdo relacionado à experiência traumática.

A renúncia pulsional envolvida na perda do objeto de satisfação é a fixação da pulsão que Freud atribui ao recalque originário. O encontro com a alteridade de *das Ding*

²² Freud explicita essa hipótese no texto “Moisés e o monoteísmo”: “Temos em primeiro lugar, a universalidade do simbolismo na linguagem. A representação simbólica de determinado objeto por outro – a mesma coisa aplica-se a ações – é familiar a todos os nossos filhos e lhes vem, por assim dizer, como coisa natural. Não podemos demonstrar, em relação a eles, como a aprenderam, e temos de admitir que, em muitos casos, aprendê-la é impossível. Trata-se de um conhecimento original que os adultos, posteriormente, esquecem. É verdade que o adulto faz uso dos mesmos símbolos em sonhos, mas não os compreende a menos que um analista os interprete para ele, e, mesmo então, fica relutante em acreditar na tradução.” (FREUD, 1939[1934-38]/2006, p.113)

faz com que o desprazer da perda seja projetado no exterior por expulsão como objeto hostil, no mesmo objeto auxiliador da ação específica. A repetição traumática visa inscrever a experiência da perda, pois só depois de perdê-lo é possível representar e re-encontrar o objeto na realidade: “Uma pré-condição para o estabelecimento do teste de realidade consiste em que objetos, que outrora trouxeram satisfação real, tenham sido perdidos (FREUD, 1925/2006, p.268).

O recalque é um destino da pulsão que requer constante gasto energético. A negação, sucessora da expulsão, um substituto intelectual do recalque que se deve à evolução da linguagem, provê um ganho na economia libidinal. O teste de realidade só será possível quando o pensamento, esta capacidade de tornar presente pelo investimento em representações de objetos ausentes, for dotado de um símbolo da negação. Sem este símbolo, representação e realidade, interno e externo, objeto e sujeito são indistintos.

O desempenho da função de julgamento, contudo, não se tornou possível até que a criação do símbolo da negativa dotou o pensar de uma primeira medida de liberdade das conseqüências da repressão, e, com isso da compulsão do princípio de prazer (FREUD, 1925/2006, p.269)

As duas condições para o teste de realidade são a perda do objeto e a capacidade de negar. A primeira permite que interno e externo se distingam, e assim representações sejam utilizadas para o pensamento sem confundirem-se com realidade, a segunda aplaca a compulsão do princípio do prazer permitindo que o pensamento tenha uma liberdade de investir em representações recalçadas, contanto que intelectualmente as negue.

Uma conseqüência imprevista é extraída dessa compreensão e contribui para mais um atributo na nova polaridade das pulsões, de vida e de morte, proposta em além do princípio do prazer. Ao passo que a pulsão de vida afirma, a pulsão de morte nega. E é graças ao desinvestimento libidinal proporcionado pela ação da pulsão de morte que o princípio de realidade se constitui.

O homem faz isso, isto é transforma as coisas exteriores às quais imprime o selo de sua interioridade, para tirar do mundo exterior, enquanto sujeito livre, a sua estranheza árida e, na forma das coisas, saborear apenas uma realidade exterior a si mesma.(HEGEL *apud* ADORNO, 1988, p.98)

4.8. As figuras de linguagem e o recalque originário

Em torno do recalque originário, e do representante da pulsão, os símbolos são erigidos para adiar a urgência mortal do desejo. A dominação da natureza consistiu em primeiramente projetar no mundo externo a hostilidade das próprias tendências agressivas e depois revertê-las em amor, o que só foi possível quando a pulsão foi fixada em um representante que simboliza o pacto da realidade compartilhada. A linguagem então se desenvolve, à medida que os recalques secundários enviam ao inconsciente toda representação que remeta ao excesso pulsional agressivo-erótico traumático. A eficácia simbólica da linguagem permite que o contato com a realidade seja mais efetivo, pois torna menos dispendiosos os gastos energéticos nos recalques secundários. Assim, o pensamento cria formas mais eficazes de representar a realidade, o que implica por um lado no aprimoramento da linguagem científica, que contamina os signos com uma objetividade e autonomia hostis a plasticidade do desejo insaciável, e por outro lado impõe à arte uma autonomia que a libera da função significante dos processos secundários e a expulsa da materialidade da obra.

O encontro atrasado do corpo com a linguagem, fundamental para a auto-conservação, garantiu ao homem a dominação técnica do mundo. À custa do recalque e da negação a realidade se tornou administrável. No entanto o modelo que o homem precisou criar do mundo para habitá-lo, quando serve apenas à sua adaptação tende a agressividade e a morte; é o que Freud denomina o mal-estar.

É necessária uma constante tensão, que o conteúdo recalcado retorne e busque formas de se fazer representar novamente. A arte provê um acesso privilegiado às representações mais próximas do recalque originário, e a literatura o faz por meio da linguagem. O trabalho da forma é de ligar de energia livre e representações-palavra visando um despertar de representações-coisa. A abertura na fronteira prazer-realidade permite um trânsito entre o que há de mais profundo e impalpável no seio de uma cultura e o que há de mais subjetivo e recente na experiência histórica atual. Dessa forma o mal-estar é surpreendido em sua dimensão mais antiga e ao mesmo tempo mais atual.

Uma amostra de como a linguagem busca dar forma ao que o recalque originário designa, são as figuras de linguagem. Todas sem exceção se organizam em torno da negação ou afirmação de sons ou idéias. Os signos unem-se segundo uma relação com a

convenção (simbólica), ou pelas associações virtuais que a acompanham por afinidade (paradigmática), ou pelas relações sintagmáticas temporais. Como foi demonstrado, o princípio de diferença responsável pela associação de representações contrastantes data do encontro com *das Ding*. Este encontro é condição para as associações que se farão entre o representante da pulsão e os derivados, em outras palavras, entre o trauma e o recalque secundário. Finalmente, o aspecto temporal do trauma, marca da pulsão de morte, é a repetição, que em termos de sentido, garante a unidade que une os elementos dispersos em posições diferentes por uma constância mimética. Estes três eixos de organização cercam as dimensões de sentido em sua profundidade, extensão e perspectiva. Todas as figuras de linguagem se produzem por relação de semelhança ou contraste e jogam com a relação entre o significado e o significante. Há ainda as figuras que exploram a supressão de elementos como meio de sugerir sua presença (eufemismo, elipse, zeugma, assíndeto, silepse). Não muito distantes destas estão as figuras que obtêm valor expressivo da repetição.

4.9. *Mimesis* atropaica: limite da interpretação

Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza para a origem da poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova nos é fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo contemplamos com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres. (ARISTÓTELES, 2004, p.30)

O trecho acima ilustra como a *mimesis* aristotélica mantém com a realidade uma dependência mediada pela representação. A realidade da *mimesis* é ficcional porque seu valor de verdade não reside propriamente na fidelidade ao fenômeno, mas estende-se à reprodução da experiência qualitativa da percepção. Mais ainda, a representação contém os traços fundamentais da renúncia pulsional.

Como mostra o fort-da, o além do princípio do prazer comparece na *mimesis*. A função de apurar a percepção tão útil ao domínio da natureza tem um valor econômico para o psiquismo. “Elevando nossa despesa intelectual podemos obter o mesmo resultado

que com a diminuição em nossos movimentos. A evidência desse êxito cultural é fornecida por nossas máquinas” (FREUD, 1905b/2006, p.183).

As máquinas são, portanto um produto da eficácia do pensamento judicativo a que Freud se refere no “Projeto” e da mimética ideacional do “Livro dos chistes”, expressa nos seguintes termos: “Quando percebemos um movimento de maior ou menor extensão em outra pessoa, o modo mais seguro de compreendê-lo (percebê-lo) será executá-lo por imitação, podendo eu então decidir por comparação em qual dos movimentos minha despesa será maior” (FREUD, 1905b/2006, p.182). Com a independência adquirida dos processos de pensamento em razão do juízo de realidade, os movimentos não precisam ser reproduzidos em ato, são inibidos “*in statu nascendi*”, podendo ser apenas reconhecidos traços mnêmicos de experiências corporais.

Em vez de imitar o movimento com meus músculos, tenho uma idéia dele através dos traços mnêmicos das despesas com movimentos similares. A ideação ou o pensamento difere da atuação ou da execução principalmente pelo fato de que desloca energias catéxicas muito menores, enquanto impede a descarga da despesa principal. (FREUD, 1905b/2006, p.180)

A identificação mimética exerce um importante papel nos processos de juízo e pensamento, fundamentais para a instituição do princípio de realidade. Mas no que a arte difere do domínio técnico-racional (perceptivo, motor, cognitivo) da natureza? Deve-se retornar ao projeto para se responder a essa questão.

O juízo, como exposto lá, é inicialmente um processo primário predominantemente associativo e desprovido de finalidade prática. Pode-se assim distinguir entre juízo primário e juízo secundário.

Não resta dúvida de que esses dois casos nos apresentam o processo primário atuando no juízo, e podemos admitir que todo o juízo secundário surgiu pela atenuação desses processos puramente associativos. Assim, o juízo, que mais tarde se converterá num meio de *cognição* de um objeto que talvez tenha importância prática, é originalmente um processo de associação entre catexias que chegam ao exterior e catexias oriundas do próprio corpo (...) O que chamamos *coisas* são resíduos que fogem de serem julgados. (FREUD, 1985/2006, p.386)

Isso significa que apesar de pré-condição para os processos secundários, o pensamento judicativo (ou *mímesis*) continua a exercer sua atividade mesmo depois que estes são instaurados. Uma parte do processo judicativo continua a ser exercido sem

finalidade prática, como realização de desejo, e mais ainda forçando-se nos processos secundários de pensamento. Esta repetição, como nota Freud, é a mesma que acomete os indivíduos de uma “perpétua recorrência de uma mesma coisa” (FREUD, 1920, p.33) e se assemelha a inexorabilidade do destino.

Assim como a clínica é palco das repetições transferenciais, às quais a atenção do analista deve ser capaz de distinguir como a um cenário que põe em perspectiva os afetos do indivíduo, o texto literário é um espaço em que cada elemento adquire sentido em decorrência do seu lugar e da “variação de elementos recorrentes”²³.

A grande ruptura da pulsão de morte reside na hipótese de que a compulsão à repetição é regida por um princípio anterior ou além do prazer. Assim como o mimetismo visa uma identificação com o ambiente a compulsão à repetição visa o retorno ao inorgânico. Caillois, em *O mito e o homem* (1986), o diz nas seguintes palavras: “O mimetismo animal é despersonalização por identificação com o espaço. A vida recua um grau” (CAILLOIS, 1986, p.83). O que leva Caillois considerar o mito um equivalente de um ato, e que o destino do louva-deus, por exemplo, é um mito em ato. Ou seja, na natureza encontram-se formas vivas do que no homem só existe virtualmente. Apela para a função fabuladora de Bergson para propor que há um condicionamento biológico da imaginação que intervém sempre que a inteligência não se dirige livremente para um fim preciso.

O homem não está isolado na natureza, é apenas um caso isolado para si próprio. Não escapa a ação das leis biológicas que determinam o comportamento de outras espécies animais, mas essas leis, adaptadas à sua própria natureza, são menos aparentes, menos imperativas; elas não condicionam a ação mas apenas a representação (CAILLOIS, 1986, p. 61).

Condena na psicanálise as tentativas de encontrar “nas circunstâncias das narrativas o que seria necessário encontrar nos seus esquemas dinâmicos: O motivo afectivo que dá ao mito o seu poder de influência sobre a consciência individual”. E conclui sobre o mito que este “representa para a consciência a imagem de um comportamento de que ela sente o pedido insistente” (CAILLOIS, 1986, p.63).

Afirma então que o mundo tende para a uniformidade e que conhecer é suprimir

²³ É assim que Barthes (2003) caracteriza a atenção a consciência formal ou paradigmática do signo (p.47).

distinções.

O conhecimento, sabe-se, tende à supressão de qualquer distinção, à redução de qualquer oposição, de modo que a sua finalidade parece ser a de propor à sensibilidade a solução ideal do seu conflito com o mundo exterior e de satisfazer, deste modo, a tendência ao abandono da consciência e da vida (CAILLOIS, 1986, p.87).

A ação da pulsão de morte tem a dupla finalidade de separar em unidades menores e de uniformizar, suprimir distinções. Daí pode-se deduzir que a compulsão à repetição na poesia age como princípio uniformizador que garante a unidade das formas dispersas, importante para a condensação. É também o que garante à *mimesis* o papel de homogeneizar os elementos dispersos da realidade, bem como a exorbitância que transborda da representação. As representações orbitam em torno da realidade traumática da pulsão fixada no representante do recalque originário, e é por afinidade ou contigüidade que os representantes adquirem significado, mas esta afinidade ou contigüidade é forçada, como a compulsão, é o pedido insistente.

O representante da pulsão permanece enigmático, no entanto organiza todo o universo simbólico; é a barra diferenciadora que o *fort-da* representa, o mais próximo da morte que se pode chegar e a única maneira de mantê-la afastada, o limite entre sentido e sem sentido, produtor da ficção. O fato de o inconsciente desprezar contradições e de o recalque originário tratar de atrair representações por discriminação de semelhanças com o representante da pulsão leva a concluir que a suspensão do recalque proporcionada pela poesia é um procedimento similar à produção do paradoxo²⁴.

A pulsão de morte desliga o investimento nos objetos perdidos em nome do princípio de realidade, e a pulsão de vida é seduzida pelo ideal-do-eu, uma versão narcísica totalizante do eu, para impedir a ação aniquiladora da pulsão de morte. Essa dinâmica é a mesma que conduz o trabalho poético e o jogo da significação. A representação é constantemente desinvestida, silenciada pela pulsão de morte, o

²⁴ Costa Lima ilustra através do exemplo do terceiro excluído como a oposição verdadeiro/falso desaparece na ficção dando lugar ao indecível: “Se o paradoxo não se restringe a afetar o resultado esperado pela lógica habitual – o resultado do isso ou aquilo -, se, além disso, mostra a existência de um terceiro excluído, então sua visualização do campo inteiro (as distinções e a barra que as possibilita) agora permite que se tematize a própria barra diferenciadora; que se lhe diga portadora de um nada, mas de um nada *sui generis*, pois engendrador da significação.” (COSTA LIMA, 2000, p. 390)

significante se desprende do significado; a pulsão então é reinvestida numa imagem duplicada, numa metáfora sedutora, na outra cena do inconsciente, prenhe de associações virtuais que remetem ao corpo.

A função poética insufla vida na linguagem, pois quando esta é dominada pela pulsão de morte a realidade torna-se hipertrófica e esvaziada de desejo. A descrição pura do conceito é apenas sedimento de uma realidade perdida.

Para bem compreender o que é um escrito em que tudo é explícito, em que a representação é integralmente restituída, seria preciso abandonar o campo da literatura e abrir o tratado de anatomia. Ora, o tratado de anatomia visa a descrição do corpo vivo, mas é descrito a partir da descrição do cadáver. Ainda que se trate de um cadáver tratado, no qual a preparação deteve o processo de decomposição da morte. Escrever é o contrário de descrever. Descrever supõe o desvelar total, a nudez absoluta da morte. A morte do objeto da descrição corresponde paralelamente à morte da escrita na descrição. (GREEN, 1983, p.227).

A tensão entre pulsão de vida e de morte manifesta-se no símbolo como diferenciação e supressão de diferenças, e é essa dinâmica que garante a instabilidade e a unidade da forma. A unidade produz um sentido ou uma ilusão de sentido e a instabilidade impõe um limite à interpretação.

Em “Psicologia de grupo e análise do ego” pode-se encontrar elementos que corroboram o caráter uniformizador da pulsão de morte, embora Freud não os identifique ainda sob o seu signo. A psicologia do grupo trona-se um campo de estudo pois a ação do inconsciente se manifestaria ali em estado bruto, infantil. Entre as características da psicologia de grupo, Freud destaca a desconsideração pela contradição, a aquiescência a um ideal quando este representar a coesão da massa, a insensibilidade a estímulos, a indistinção entre ficção e realidade e a suscetibilidade às palavras.

No estudo de *Le Bon* Freud, reúne evidências inquestionáveis da ação da pulsão de morte: “Quando os indivíduos se reúnem num grupo todas as suas inibições individuais caem e todos os instintos cruéis, brutais e destrutivos, que neles jaziam adormecidos, como relíquias de uma época primitiva, são despertados para encontrar gratificação livre”(FREUD, 1921/2006, 89). Pois se a tendência da pulsão de vida é criar unidades mais abrangentes, os vínculos eróticos não são suficientes para preservar a unidade. O instinto gregário é favorecido pela sublimação e pelo recalque: “todos os vínculos de que um grupo depende tem o caráter de instintos inibidos em seus objetivos

(...) os impulsos diretamente sexuais são desfavoráveis para a formação de grupos” (FREUD, 1921/2006, p.150).

Por outro lado, a condição para o sentimento social é a “inversão daquilo que a princípio constituiu um sentimento hostil em uma ligação de tonalidade positiva, da natureza de uma identificação (...) essa inversão parece ocorrer sob a influência de um vínculo afetivo comum com uma pessoa fora do grupo” (FREUD, 1921/2006, p.131). A identificação diz respeito aos membros do grupo, pois ao líder não é exigido igualdade, e sim que todas as pessoas o amem, pois é isso que as torna semelhantes.

Ou seja, a diferença é primeiramente sentida como hostil, colocando em ação a agressividade da pulsão de morte. Através do mecanismo de formação reativa e da identificação com o líder, colocado na posição de ideal-do-eu, a hostilidade reverte-se em amor fraternal, e a pulsão de vida acolhe a diferença e se expande. A unidade criada, dada a inexorabilidade de seu jugo, dá vazão novamente a pulsão de morte, voltando-se contra qualquer diferença que surja eventualmente de fora do grupo, suprimindo-a para restaurar um estado mais primitivo, conservador.

A identificação é o que torna possível a inversão do sentimento hostil em sentimento social, e aí entra a figura do líder, num primeiro momento opondo-se externamente a realização do desejo de cada um. Posteriormente, quando seu poder tiver se tornado simbólico, a partir do recalque originário, a interdição será internalizada por todos. Assim como acontece com o ego e o ideal-do-eu, a liberdade dos indivíduos é limitada pelo líder em nome da coesão, através da sua vinculação a um símbolo que o supera em poder, como o totem. Não muito diferente, a torre de Babel foi edificada como um símbolo do poder do império babilônico e da unidade lingüística. A dispersão dos indivíduos pela confusão das línguas foi a estratégia de Deus para limitar sua expansão.

As sínteses no ego se dão pela limitação que o ideal-do-eu impõe, ele próprio uma instância que se diferencia do eu, e entra em conflito com ele. Em “Psicologia de grupo e análise do ego” Freud cogita a possibilidade de ser o ideal-do-eu o responsável pelo teste de realidade, posição que será reiterada em “Ego e Id”, no qual a função será atribuída ao ego.

O mesmo modelo de organização, condição para o universo simbólico, aplica-se às formas literárias. O herói incorpora justamente o ideal do eu, e é assim que o primeiro

poeta épico destacou-se do grupo, realizando sozinho o que apenas todo o grupo era capaz, diferenciando-se da massa e seduzindo-a por identificação com sua própria lei simbólica, conformada pelo desejo de todos.

O poeta que dera esse passo, com isso libertando-se do grupo em sua imaginação, é, não obstante, capaz de encontrar seu caminho de volta ao grupo na realidade – porque ele vai e relata ao grupo as façanhas do herói, as quais inventou. No, fundo, esse herói não é outro senão ele próprio. Assim desce ao nível da realidade e eleva seus ouvintes ao nível da imaginação. (FREUD, 1921/2006, p.146)

As considerações acima alertam o crítico sobre o risco da idealização do objeto estético. Enquanto na identificação o ego acolhe características do objeto ao introjetá-lo de modo a enriquecer-se, na idealização o objeto é colocado no lugar do ideal-do-eu, promovendo o empobrecimento do ego. É assim que Freud descreve a idealização:

Ao mesmo tempo desta devoção do ego ao objeto, a qual não pode mais ser distinguida de uma devoção sublimada a uma idéia abstrata, as funções atribuídas ao ideal do eu deixam inteiramente de funcionar. A crítica exercida por essa instância silencia; tudo que o objeto faz e pede é correto e inocente. A consciência não se aplica a nada que seja feito por amor do objeto; na cegueira do amor, a falta de piedade é levada até o diapasão do crime. (FREUD, 1921/2006, p.123)

Substituindo-se “ego” e “ideal-do-eu” respectivamente por “obra singular” e “Idéia da arte” tem-se uma concepção similar a dos primeiros românticos sobre a relação entre forma e conteúdo. Neste ponto opunham-se radicalmente a teoria da arte de Goethe. Para eles, a Idéia da arte, “expressão da infinidade da obra de arte e de sua unidade” (BENJAMIN, 2002, 113), diz respeito à forma. Esta categoria define o que é próprio da arte e é onde reside sua criticabilidade, que tem como objetivo dissolver a obra no absoluto da Idéia. Em contrapartida, para Goethe, o *a priori*, a unidade altamente conceitual refere-se ao conteúdo e expressa-se no Ideal. O Ideal é designado como o musal, puros conteúdos da arte na concepção dos gregos. Estes puros conteúdos não podem ser encontrados em obra particular alguma, apenas intuídos, por isso são arquétipos, dos quais os gregos mais se aproximaram.

Benjamin faz analogia do método dos românticos com os estudos morfológicos “que são apropriados para pesquisar as ligações dos seres com a vida” e da abordagem de Goethe, dos conhecimentos da poética normativa, “deixam-se comparar com os

conhecimentos anatômicos, que possuem como objeto menos imediatamente a vida do que o edifício imóvel dos organismos singulares” (BENJAMIN, 2002, p.117).

A idealização do objeto estético conduz a uma crítica que vai ao encontro do impulso cultural reificante, que no âmbito estético consiste em eternizar obras passadas segundo critérios emprestados da realidade empírica, estranhos à arte, bem como abordar o objeto estético como um produto passível de dominação técnica e de incorporação a norma.

A seu favor o crítico tem o reconhecimento da transitoriedade do objeto estético, o frágil equilíbrio entre presente e passado, entre estético e extra-estético, que deve renovar-se a indefinidamente.

Assim o puro conceito de arte não constituiria o círculo de um domínio garantido de uma vez por todas, mas só se produziria de cada vez, em equilíbrio momentâneo e frágil, muito comparável ao equilíbrio psicológico do ego e do Id. O processo de repulsa deve continuamente renovar-se. Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com mais razão elas se tornam questões. (ADORNO, 1988, p.17)

No texto “O tema dos três escrínios” (1913) Freud oferece uma interessante versão da morte, mesmo antes de reservar-lhe um caráter pulsional.

Inicia por desconfiar do significado da escolha dos escrínios nas peças *O Mercador de Veneza* e *Rei Lear* recair sobre o suspeito terceiro. Sobrepõe aos escrínios a representação de figuras femininas (Cordélia, Cinderela, Afrodite e Psique), e investiga então o que é similar nessas mulheres e por que elas são preferidas. É interessante notar no que consiste o trabalho interpretativo realizado aqui, e Freud o revela: “São qualidades que parecem tender no sentido de algum tipo de unidade e não devemos esperar encontrá-las igualmente bem assinaladas em todos os exemplos” (FREUD, 1913b/2006, p.317). Além da beleza evidente, Freud encontra nas mulheres o silêncio, a obstinação e o ocultamento: todos atributos da Deusa da morte, Átropos.

No “Dicionário de mitos literários” de Pierre Brunel (1998), Cloto é aquela que sobrepõe e entrelaça os fios, Láquesis mede os fios e Átropos é aquela que corta os fios. Freud observa que seus nomes podem ser traduzidos como o que foi, o que é e o que será, ou ainda, a disposição inata, o acidental, e o inelutável: “As Moiras foram criadas em

resultado de uma descoberta que advertiu o homem de que ele também faz parte da natureza, e portanto, acha-se sujeito à imutável lei da morte (...) como se os homens só tivessem percebido toda a seriedade da lei natural quando tiveram de submeter suas personalidades a ela” (FREUD, 1913b/2006, p.321).

A temporalização da fantasia descrita por Freud em “Escritores criativos e devaneios” (1908) se utiliza de uma analogia semelhante:

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une. (FREUD, 1908/2006, p.138)

A fantasia em sua dimensão temporal transforma o desejo em narrativa. A encenação na fantasia enlaça os três tempos do desejo. O artista transpõe a fantasia originária para a obra tornando-a assim ocasião que suscita a “impressão atual” “capaz de despertar um dos principais desejos do sujeito”. Daí o ciclo se repete, com a diferença de que “a realização de desejo numa situação referente ao futuro” diz respeito ao desejo e futuro do receptor da obra. Aristóteles de maneira similar descreveu a relação da *mimesis* com o tempo:

Sendo o poeta um imitador, como o é o pintor ou qualquer outro criador de figuras, perante as coisas será induzido a assumir umas das três maneiras de as imitar: como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou como parece serem, ou como deveriam ser. (ARISTÓTELES, 2004, p.88)

Resta saber por que a escolha recai na terceira, se é ela a indesejável morte, e não há realização de desejo em nenhuma situação futura, na qual o efeito estético estaria garantido ao receptor. Pergunta semelhante àquela da relação entre trauma e compulsão à repetição presente em “Além do princípio do prazer”.

É nesse ponto que a barra diferenciadora torna-se visível: “Não apelaremos aqui para o fato de os contrários serem tão amiúde representados por um só e mesmo elemento nos modos de expressão utilizados pelo inconsciente, tal como, por exemplo, nos sonhos” (p.322). Repousa para além do prazer o princípio da indistinção, do retorno à Terra mãe.

Freud o expressa nos seguintes termos: “Faz-se uma escolha que na verdade responde a uma compulsão”(p.323). Freud conclui que o efeito da peça se deve ao que jaz por baixo das representações das mulheres, o desejo de morte: “Mas é em vão que um velho anseio pelo amor de uma mulher, como o teve primeiro de sua mãe; só a terceira das Parcas, a silenciosa Deusa da morte, tomá-lo-á nos braços” (FREUD, 1913b/2006, p.325).

4.10. O silêncio das sereias

Buscou-se na obra freudiana um método de leitura. Similar ao que sucede a formação do analista, a capacidade característica da atenção flutuante de não deixar a escuta se levar pela expectativa, os elementos extraídos aqui da obra freudiana devem condicionar a atenção do crítico, permitir que o movimento dos olhos pelas linhas do texto literário conduza no tempo certo a sua verdade.

Pois assim que alguém deliberadamente concentra bastante a atenção, começa a selecionar o material que lhe é apresentado; um ponto fixar-se á em sua mente com clareza particular e algum outro será, correspondentemente negligenciado, e, ao fazer essa seleção, estará seguindo suas expectativas ou inclinações. Isto contudo é exatamente o que não deve ser feito. Ao efetuar a seleção, se seguir suas expectativas, estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe; e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber. Não de pode esquecer que o que se escuta, na maioria, são coisas cujo significado só é identificado posteriormente. (FREUD, 1912/2006, p.126)

Para tal foi necessário percorrer as vias que levam ao núcleo do inconsciente, estruturador da realidade, com a esperança de encontrar em zonas intersticiais, entre o prazer e a realidade, entre a verdade e a ficção, uma visão do enigma do objeto estético. A pressuposição de que os produtos artísticos mantêm alguma afinidade com a estruturação da realidade subjetiva encontra ressonâncias no conceito de *mímesis*, norteador do trajeto percorrido. A *mímesis* aproxima crítico e analista ao problematizar a relação entre a representação e realidade.

Na teoria psicanalítica, para que representação e realidade reconciliem-se, processos primários devem dar lugar a processos secundários. O efeito estético consiste na formação de compromisso entre os dois processos. Isso significa que a arte produz *mímesis* ao revelar um fragmento da realidade que contém na forma sua gênese.

Se o texto literário se estrutura de alguma forma similar ao inconsciente e sua finalidade é o prazer estético, é da dinâmica pulsional que deve derivar uma teoria do prazer estético. Os domínios da crítica começam a se delimitar quando a especificidade do objeto estético se afigura. De um lado a criação do objeto estético envolve a dessexualização da pulsão, ou sublimação. De outro lado o prazer estético advém da suspensão do recalque.

O que necessariamente se segue é a investigação dos meios composicionais através dos quais o prazer é obtido. Dito de outro modo, a análise formal envolve uma teoria da criação e uma teoria da recepção, pois é na forma que autor e fruidor se encontram. E finalmente, porque é imprescindível evitar o risco de idealização do objeto estético ao se reconhecer que a forma é determinada historicamente, é necessário deixar a história julgar a obra, e reciprocamente, deixar que a obra julgue a história. Dessa maneira a obra atualiza a história e é incorporada a ela, e o juízo de valor não arrisca fazer apologia ou prestar serviço a cânones, mas revela uma fração de verdade sobre a realidade e o tempo.

Estas são as três etapas do trabalho crítico, indistintas na prática, portanto interpostas entre os capítulos.

Seguiu-se uma cronologia que parte primeiramente das origens das formas literárias na estruturação do psiquismo. No capítulo 2, investigou-se principalmente sob o ponto de vista descritivo como os processos secundários que permitirão o juízo de realidade e a atenuação dos processos primários se estruturam segundo um princípio de distinção, a partir de um índice da diferença. O sucesso em realizar a descarga que segue à ação específica, que elimina o desprazer, é acompanhado de um pensamento reprodutivo, que visa associar representações do corpo associadas ao movimento que alcançou o objeto da satisfação.

São contribuições para a compreensão da *mimesis*: o índice é a inassimilável Coisa, que escapa ao pensamento judicativo secundário que coordena as ações motoras. Mais ainda, como constatou-se no capítulo 4, uma parte do pensamento judicativo desprovida de finalidade e relacionada à experiências corporais que escapam à representação consciente, continua exercendo sua atividade e impondo-se nos processos secundários.

Além de esclarecer sobre os processos envolvidos na criação, obviamente os achados também dizem respeito a aspectos composicionais, pois revelam como representações se organizam sob a égide do princípio do prazer e da realidade, como imagens são associadas a palavras e como estas ressoam no corpo.

Com base na analogia entre desenvolvimento cultural e individual é possível estabelecer as bases para a compreensão dos gêneros e suas determinantes históricas. Depreende-se da infância da linguagem afinidades com a forma épica, produto da era animista de apreensão da realidade, que baseia-se principalmente em dois mecanismos de defesa arcaicos diante da urgência pulsional, o retorno a si mesmo e a inversão no oposto.

Seguindo-se a evolução da teoria freudiana e mantendo-se em perspectiva a história da cultura, o capítulo 3 trata do trauma e implica numa importante compreensão da historicidade e do papel da transmissão. A temporalidade do trauma, ensina como as obras do passado devem ser lidas, e como as obras do presente estão conectadas a seu tempo. O trauma apresenta duas dimensões temporais: sua ação é retroativa e ele se repete. Essa é a característica temporal do *Kairós*.

Essa compreensão torna necessário que se regrida diacronicamente da modernidade à origem da cultura. A regressão a infância da civilização chegará inevitavelmente a origem da pulsão (recalque orgânico) e a origem da fixação da pulsão (recalque originário), marcos da passagem do regime natural para o cultural.

As versões do trauma na modernidade, as mesmas que deram origem a psicanálise, fornecem indícios para a compreensão histórica da predominância do romance nos séculos XVIII e XIX. A forma narrativa do romance na é intimamente dependente das condições do seu surgimento, e, no que difere da epopéia expõe a versão atualizada do mal-estar dos novos tempos.

A função social da crítica torna-se evidente, tendo em vista que as formas literárias absorvem do presente o material que constituirá a fantasia, e a partir desta o crítico pode retroceder tanto ao passado ignorado pela história quanto avançar para a realização futura do desejo, para a transformação da realidade, da qual a crítica deve ser auxiliar.

Mesmo quando a tradição oral que transmitiu os relatos épicos deu lugar à historiografia, o culto a Mnemósina ainda coube aos poetas.

Nestes processos (Fantasias, processos de referência, impulsos emocionais, vinculações de pensamento), acontece com extraordinária frequência ser “recordado” algo que nunca poderia ter sido esquecido, porque nunca foi, em ocasião alguma, notado – nunca foi consciente. (FREUD, 1914c/2006, p.164)

A cumplicidade entre literatura e história estreita seus laços pela consciência crítica da historicidade da percepção. O que Freud denomina “satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais”, que arte oferece com a finalidade de “reconciliar o homem com os sacrifícios (mal-estar) que tem de fazer em benefício da civilização” (FREUD, 1927, p.23), também se alastra às catástrofes que marcaram o século XX, cujo testemunho desafia a narração e a crença, e cuja reconciliação é impossível.

A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. *Et pour cause*, se dermos uma pequena olhada sobre a história da literatura e das artes veremos que os serviços que elas têm prestado à humanidade e seus complexos traumáticos não é desprezível. Da *Ilíada* a *Os sertões*, de *Édipo Rei* (Sófocles, [500 BC.] 1982) à *Guernica* (Picasso, 1937), de *Hamlet* (Shakespeare, [1602] 1936) ao teatro pós-Shoah de um Beckett, podemos ver que o trabalho de (tentativa) introjeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura. A teoria freudiana da tragédia como ritual de exorcismo do assassinato do pai pela horda primeva é apenas uma das inúmeras versões da teoria estética que vê as artes como uma espécie de *escudo de Perseu*. (SELIGMANN, 2008)

Os mitos e as fantasias originárias representam, portanto, um princípio organizador do sentido. O papel estrutural do mito na sociedade e da fantasia originária no indivíduo levam a uma compreensão do recalque originário como núcleo arcaico do inconsciente.

Do ponto de vista composicional, o modo como o recalque originário é um pólo de atração, que por associação ou contigüidade economiza energia despendida no recalçamento secundário, elucida sobre a disposição dos signos no texto literário. Ao simular estas leis de atração o texto poético é absorvido na economia pulsional. A concepção de retroação e repetição também permite que se acerque de um importante recurso formal: o adiamento e a satisfação (ou não) da expectativa de sentido.

A última grande aquisição teórica da obra freudiana, a pulsão de morte, tratada no capítulo 4, obriga a uma releitura interminável. A repetição como entendida em “Além do

princípio do prazer” é uma atribuição que fornecerá tanto o elemento que doa sentido às formas poéticas extremas, quanto erigirá o limite à interpretação, a resistência, ações que referem-se respectivamente a supressão das distinções (princípio uniformizador) e a retirada do investimento libidinal.

Esta atenção aproxima-se do que Barthes definia como consciência sintagmática: “A imaginação funcional (ou sintagmática) alimenta afinal todas as obras cuja fabricação, por arranjo de elementos descontínuos e móveis, constitui o espetáculo: a poesia, o teatro épico, a música serial e as composições estruturais, de Mondrian a Butor.” (BARTHES, 2003, p.45)

A poesia estende seu domínio para além do princípio do prazer quando dispensa o significado para deixar vislumbrar a própria operação de significação, como no fort-da, oscilando entre silêncio e palavra, tematizando a própria possibilidade de sentido, como no controle impossível do acaso nos espaços em branco de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* de Mallarmé²⁵. Sobre *Le Livre*, projeto não levado a cabo, do qual o *Coup de dés* era apenas um esboço, Scherer escreve: “O livro engendra seu conteúdo, pois, construído sobre uma confrontação de páginas, não pode, se quer abolir todo acaso, falar senão de si mesmo e confrontar seres criados na ordem da necessidade.” (SCHERER apud CAMPOS, 1977, p.17)

Como Ulisses na paródia de Kafka, o crítico deve ser capaz de escutar o silêncio das sereias.

²⁵ Blanchot cita e completa as reticências do poeta: “Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei, lamentavelmente, dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada...(a ausência de Deus, o outro é a sua própria morte).” (MALLARMÉ apud BLANCHOT, 1987, p.31)

Conclusão

O objetivo e o percurso da presente pesquisa seria melhor expresso nas palavras que revelam o projeto artístico de Stephen Daedalus no penúltimo parágrafo de “O retrato do artista quando jovem” de James Joyce: “Sê bem vinda ó vida! Eu vou ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça” (JOYCE, 1998, p.287).

Esta passagem, escrita em forma de diário, representa a pretensão artística de Dedalus: A realidade da experiência, é onde ele vai buscar realizar sua arte; Moldar na forja da alma é o meio através do qual ele vai conseguir realizá-la, e a consciência não criada da raça é como ele define o produto, o objetivo dessa busca.

É notável a ressonância dessa pretensão numa definição do trabalho artístico em Freud: “(O artista) é capaz de encontrar o caminho de volta desse mundo da fantasia à realidade, graças a um talento especial para moldar suas fantasias em realidades de um novo tipo, aceitas pelas pessoas como imagens valiosas da realidade” (FREUD, 1911/2006, p.69).

A ênfase que ambos dão a realidade ilustra o conceito norteador da pesquisa que é o de *Mimesis*, segundo a hipótese de que o que a arte mimetiza é como realidade se estrutura no inconsciente.

Joyce busca na realidade da experiência realizar sua arte, e Freud nota que é a fantasia, a realidade do inconsciente, a origem do trabalho artístico. É por que a arte fornece algo sobre como o inconsciente se estrutura, e conseqüentemente a realidade, que Freud sonda a arte como fonte de conhecimento, como confirmadora de suas descobertas.

É por que a crítica literária psicanalítica costuma reproduzir esse procedimento que o objetivo deste trabalho foi buscar um novo método crítico.

A crítica psicanalítica tende principalmente a três vertentes:

A **Psicobiografia**, cujo exemplo pode ser fornecido por Laplanche em seu livro sobre Hölderlin, no qual ele busca na vida de Hölderlin uma compreensão de seu estilo, como uma continuação do sintoma; a **Psicocrítica**, cujo expoente é Charles Mauron, que realiza num primeiro momento uma análise das redes de metáforas obsedantes,

freqüentes, no texto literário, mas depois também parte para a biografia do autor para compreender de onde vêm as semelhanças engendradas que unem o sentido latente e o sentido manifesto; e a **Textanálise** de Joel Bellemin Noel, que toma como completa a analogia entre inconsciente e texto, e analisa o texto segundo a organização do inconsciente.

O objetivo desta pesquisa pode ser definido como ampliação deste procedimento e buscou-se alcançá-lo por uma leitura crítica de Freud, que significa ler buscando uma chave de leitura no próprio texto freudiano.

Os resultados dessa leitura crítica são: a valorização da forma, a compreensão dos determinantes históricos das formas literárias (gêneros, estilos), e elementos para a análise formal do texto.

Primeiramente, a valorização da forma no trabalho artístico apóia-se na conclusão de que é esta que o caracteriza. Assim como o conteúdo manifesto, o sintoma, o chiste, o lapso, lembranças encobridoras, em suma, todas as formações do inconsciente, a forma poética é fruto da decomposição e recombinação de representações segundo critérios de semelhança e contigüidade. Ou seja a simbolização produz formas. Freud o expressa no texto “Lembranças encobridoras”: “Você projetou suas fantasias uma na outra e fez delas uma lembrança infantil. Posso garantir-lhe que as pessoas muitas vezes constroem essas coisas inconscientemente – quase como obras de ficção” (FREUD, 1899 [2006], p.298).

Em segundo lugar, buscou-se elementos em que basear uma perspectiva histórica pulsional das formas literárias: ou seja, é a concepção de realidade de cada época que determina sua literatura. Isso permite uma compreensão pulsional dos gêneros e estilos que predominam em cada época. A principal conclusão da relação entre a época e a dinâmica pulsional é que o avanço da técnica tem como contrapartida na poesia o recuo ao representante traumático, do recalque originário.

Freud afirma em “Moisés e o monoteísmo”: “Quanto mais vaga uma tradição, mais útil ela se torna para um poeta”. A substituição da transmissão oral das tradições pela transmissão escrita, a substituição do mito pela ciência, em outras palavras a técnica e a razão instrumental, fazem com que o trabalho poético se aproxime cada vez mais do representante traumático.

Transforma-se a dinâmica pulsional da relação entre Eu e Mundo, interior e

exterior, que determina o acesso a realidade. Pode-se ilustrar essa idéia em três momentos da literatura:

A infância animista da cultura, na qual eu e mundo mal se distinguiam, resulta na **poesia épica**. A forma épica é marcada por uma na distinção entre sentido figurado e literal, fantasia verdade. O destino do herói épico tem um sentido transcendental.

A invenção do mito heróico realizada pelo primeiro poeta épico foi quando um indivíduo libertou-se do grupo e tomou o lugar do pai na imaginação, disfarçou a verdade com mentiras consoantes com seu anseio.

Em Homero, por exemplo, os estudiosos questionam se o uso que faz de algumas expressões pode ser considerado metafórico. As analogias são sempre associadas a funções naturais ou corporais. Exemplo: “Logo que a aurora, de dedos róseos surgiu matutina, alça-se o filho do divo Odisseu de seu leito lavrado” (HOMERO, 2000, p.41). Questionam também se o que se considera hoje uma narrativa fabulosa e fantástica não era na verdade calcada na realidade do que se vira ou ouvira falar: as sereias, por exemplo, seriam prostitutas que tentavam os viajantes.

O controle da razão instrumental na modernidade, resulta na forma do **Romance**. Há no romance um hiato entre eu e mundo. Como afirma Lukács “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, 218). Do ponto de vista pulsional seria a impossibilidade do poeta em alcançar o lugar do pai, ou seja, do representante traumático que fixa a pulsão no recalque originário. O que resulta na exploração do mundo subjetivo, na inadequação ao mundo exterior, no descompasso com a sociedade, tão característica do romance de formação, que inclusive, geralmente tem início com a partida do herói do ambiente familiar para a aventura no mundo.

A **Literatura moderna** é marcada pela experimentação formal extrema (a não linearidade, a desconexão temporal, o verso livre). Os romances de degradação de valores como de Broch, “Os sonâmbulos”, e “Buddenbrooks”, de Thomas Mann, “O Livro” de Mallarmé, “Ulisses” e “Finnegans Wake” de Joyce, os romances de Kafka.

A dinâmica pulsional correspondente expõe a ação da pulsão de morte: Assim como o fort-da é representação do trauma, a poesia moderna procura expor o limite do

sentido, o paradoxo, ou o engendramento deste.

E finalmente, chegou-se a uma compreensão incipiente de como as formas se organizam a partir de três dimensões do símbolo: O princípio de identidade, o núcleo de atração, e um princípio de coesão.

O princípio de identidade, que no psiquismo advém do confronto com a alteridade radical de das Ding, e serve como índice da diferença entre interno e externo, memória e percepção, eu-mundo, é importante para a compreensão de como as representações se associam, por semelhança ou contigüidade. Por exemplo, na formação da lembrança encobridora da cena da tarde no campo em que sentiu o cheiro de um dente-de-leão exageradamente amarelo e ganhou um delicioso pedaço de pão, foi a cor amarela do vestido de uma garota por quem se apaixonou, e a expressão ganha-pão (que representa o esforço do trabalho), a semelhança associada que formou a imagem, realização de seu desejo de estar com a garota e ter uma vida menos dura.

O núcleo de atração corresponde ao representante traumático, que atrai os representantes pós-calcados, recalcados secundariamente.

Na literatura o representante desse núcleo de atração se evidencia de diversas maneiras: Ou por um artifício de ressaltar algo que está ausente, como na elipse eufemismo, zeugma, assíndeto, silepse por exemplo. Ou ainda por tematizar sobre a origem, como nas teorias infantis. Do mesmo modo, pode-se identificar como a origem dos três romances de Joyce a fala de Dedalus expressa acima.

O núcleo de atração, reúne em torno de si as associações virtuais das metáforas, o que é sugerido pela conotação. Idealmente, seria o significado último do texto, mas que a boa literatura insiste em não revelar.

E por fim, **o princípio de coesão**, que advém da tensão entre pulsão de vida e morte, investimento e desinvestimento, cujo exemplo é a formação da unidade do ego ou dos grupos, e age no texto literário como unidade formal relativa.

O exemplo dos três escrínios mostra a relação entre a morte e o sentido. A renúncia do desejo, por mais traumática que seja, leva a possibilidade de simbolização. Assim como o ego, como precipitado de catexias abandonadas, é em certa medida uma acolhida da morte, das representações de objetos perdidos, para bloquear o excesso de estímulos da realidade, a morte, a finitude, como *memento mori*, lembrança da finitude,

leva a uma precipitação do sentido. A vida adquire uma unidade diante da morte, assim como na frase, no sintagma, em cada ponto final, por retroação adquire-se um sentido.

Com esses elementos a psicanálise pode abordar o objeto estético do ponto de vista histórico, formal, e o mais importante, sem pré-determinar o que encontrará na análise, sem seguir suas expectativas ou inclinações. De maneira similar ao que sucede a formação do analista, a aquisição da atenção flutuante, o crítico pode realizar uma leitura flutuante.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T. Teoria estética. Lisboa: Edições 70, 1988.

ARISTOTELES. Arte Poética. São Paulo: Martin Claret, 2004.

AUERBACH, Eric. Mimesis. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES Rolland. O grau zero da escrita. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

BARTHES, Rolland. Crítica e verdade. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BORGES, Jorge Luis. O Fazedor. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1987

BLANCHOT, Maurice. O Espaço Literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BROCH, Hermann. Os sonâmbulos. São Paulo: Germinal, 2003.

BRUNEL Pierre. Dicionário de mitos literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAILLOIS, Roger. O mito e homem. São Paulo: Edições 70, 1986.

CAMPOS, Haroldo. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Editora perspectiva, 1977.

COUTINHO, Jorge, M. A. Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan Vol.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. Os limites da voz. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

CROCE, Benedetto. Breviário de estética/*Aesthetica in nuce*. São Paulo: Editora ática, 2001.

DILTHEY, Wilhelm. Psicologia e compreensão. Lisboa: Edições 70, 2002.

DOSTOIEVSKI, Feodor. Os Mais Brilhantes Contos de Dostoievski. Rio de Janeiro. Edições de Ouro, 1970.

DUARTE, R. A. de Paiva. Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993.

FICHTE. A doutrina da ciência. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FREUD, S. (1914a). Á guisa de introdução ao narcisismo in Escritos sobre a psicologia do inconsciente Vol.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. (1920). Além do princípio do prazer. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1937a). Análise terminável e interminável. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1925). A negativa. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1926). A questão da análise leiga. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1916-1917 [1915-1917]). Conferências introdutórias sobre psicanálise (parteIII). Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1937b). Construções em análise. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1907 [1906]). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1928[1927]). Dostoievski e o parricídio. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1908a). Escritores criativos e devaneios. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1892 – 1899). Extratos de documentos dirigidos a Fliess - Carta 52 a Fliess de 6 de dezembro de 1896. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1892 – 1899). Extratos dos documentos dirigidos a Fliess - Carta 71 a Fliess de 15 de outubro de 1897. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1892 – 1899). Extratos dos documentos dirigidos a Fliess - Rascunho N de 31 de maio de 1897. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1911). Formulações sobre os Dois princípios do Acontecer Psíquico. in Escritos sobre a psicologia do inconsciente Vol.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. (1927). Futuro de uma ilusão. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1906[1907]). “Gradiva” de Jensen. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1918[1914]). História de uma neurose infantil Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1926[1925]). Inibições, sintomas e ansiedade. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1900). Interpretação dos sonhos. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1910). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XI Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1899). Lembranças encobridoras. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1917[1915]). Luto e melancolia. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S (1939[1934-38]). Moisés e o monoteísmo. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1908b). Moral sexual civilizada e doença nervosa. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1923b). O Ego e o Id. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1915a). O inconsciente. Edição Standard das obras psicológicas completas

de Sigmund Freud Vol.XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1914b). O Moisés de Michelangelo. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1898). O papel da sexualidade na etiologia das neuroses. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1915b). O recalque. in Escritos sobre a psicologia do inconsciente Vol.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. (1905b). Os chistes e sua relação com o inconsciente. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1913b). O tema dos três escrínios. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 2006. junho

FREUD, S. (1906). Personagens psicopáticos no palco. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 2006

FREUD, S (1895). Projeto para uma psicologia científica. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 2006

FREUD, S. (1921). Psicologia de grupo e análise do ego. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1915c). Pulsões e destinos da pulsão in Escritos sobre a psicologia do inconsciente Vol.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. (1923a). Observações sobre a Teoria e a Prática da Interpretação dos Sonhos. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1912). Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1914c). Recordar, repetir, elaborar. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1913a). Sobre o início do tratamento (Novas recomendações sobre a técnica I). Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1916[1915]). Sobre a transitoriedade. Edição Standard das obras

- psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, S. (1913c). Totem e Tabu. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006
- FREUD, S. (1905a). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FRYE, Northrop. Anatomia crítica. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FRYE, Northrop. O código dos códigos. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GADAMER H. G.. Verdade e método. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GARCIA A. J., Douglas. Razão e expressão: O problema da moral em Theodor W. Adorno. Belo Horizonte: UFMG/ FAFICH, 2003.
- GREEN, André. A desligação In Teoria literária em suas fontes Vol.1. Rio de Janeiro: Martin Fontes, 1983
- HOMERO. Odisséia. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional In Teoria da literatura em suas fontes Vol.2. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983.
- JOYCE, James. Portrait of the artist as a young man. London, Penguin books, 1996
- LACAN, Jacques (1964). Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. O Seminário: livro 7: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LAPLANCHE, J. Fantasia originária e origens da fantasia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LE RIDER, Jacques. Os fundamentos metapsicológicos de o mal-estar na cultura In Em torno do mal-estar na cultura. São Paulo: Escuta, 2002.
- LUKÁCS, G. A Teoria do romance. São Paulo: Duas cidades; Ed.34, 2000
- LUKÁCS, G. Introdução a uma estética Marxista. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- LUKÁCS, G. Realismo crítico hoje. Brasília: Thesaurus, 1991.

- MEZAN, Renato. Freud, pensador da cultura. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- OVIDIO. Metamorfoses. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- PEACOCK, Thomas L. (1820). Four ages of Poetry. [online]
<http://www.thomaslovepeacock.net/FourAges.html>.
- POMMIER, Gerard. O Amor ao Averso. Companhia de Freud Editora. Rio de Janeiro, RJ, 1998.
- POUND, Ezra. O ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RICOUER, Paul. Da interpretação – ensaio sobre Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- SAFATLE, Vladimir. Espelhos sem imagens: mimesis e reconhecimento em Lacan e Adorno. *Trans/Form/Ação* [online]. 2005, vol.28, n.2 [cited 2009-06-22], pp. 21-45 . Available from: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732005000200002&lng=en&nrm=iso. ISSN 0101-3173. doi: 10.1590/S0101-31732005000200002.
- SAFOUAN, Moustafa. Estruturalismo e Psicanálise. São Paulo: Cultrix, 1968.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clin.* [online]. 2008, vol.20, n.1 [cited 2009-07-02], pp. 65-82 . Available from: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso. ISSN 0103-5665. doi: 10.1590/S0103-56652008000100005.
- SHELLEY, Percy B. (1821) A defence of poetry [online]
<http://www.thomaslovepeacock.net/defence.html>
- SHUTZ, Alfred. Dom Quixote e o problema da realidade *in* Teoria da literatura em suas fontes Vol.2. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983.
- SUZUKI, Márcio. O gênio romântico. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- VICO, Giambatista. Princípios de (uma) Ciência Nova: acerca da natureza comum das nações. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- WELLEK, René. Concepts of criticism. New Haven: Yale university press, 1978.