

## FREUD E A ARTE: UMA POSTURA ESTÉTICA

MORGANA RECH<sup>1</sup>  

MARTA REZENDE CARDOSO<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

### RESUMO

O artigo desenvolve a hipótese de que haveria no discurso freudiano sobre a criatividade artística a presença de uma postura estética subentendida no próprio encontro de Freud com as obras de arte de seu tempo. O argumento expõe alguns dados históricos sobre o panorama artístico da época; algumas referências do arquivo epistolar do autor; e um recorte da metapsicologia. Sugerimos que o trilho da estética possibilitou a emergência do emblemático texto **O estranho**, em 1919, que antecede a formalização da segunda tópica. O artigo consiste numa adaptação da primeira parte de uma tese que versa sobre o aspecto estranho e regressivo da criação artística – inscrito, portanto, numa dimensão além do princípio do prazer – de modo que o discurso que articula a arte ao sonho, o devaneio e a brincadeira é aqui apresentado como base, portanto, de uma estranheza esteticamente marcada na obra freudiana.

**Palavras-chave:** Arte; Estética; Psicanálise; Criação.

Correspondência:  
Morgana Rech  
[mo.rech@gmail.com](mailto:mo.rech@gmail.com)

Submetido em:  
17/12/2019

Revisto em:  
19/05/2021

Aceito em:  
20/08/2021

Como citar:  
Rech, M., & Cardoso, M. R. (2022).  
Freud e a arte: uma postura  
estética. *Arquivos Brasileiros  
de Psicologia*, 74:e021.  
<http://doi.org/10.36482/1809-5267.ARBP-2022v74.19651>



## **FREUD AND ARTE: AN AESTHETIC ATTITUDE**

### **ABSTRACT**

The article develops the hypothesis that there is, in Freudian discourse on artistic creativity, the presence of an aesthetic posture implied in Freud's encounter with the works of art of his time. The argument presents some historical data about the artistic panorama of the time; some references from the author's epistolary file; and a cutout of metapsychology. We suggest that the aesthetic trail made possible the emergence of the emblematic text **The uncanny**, in 1919, which precedes the formalization of the second topic. The article consists of an adaptation of the first part of a thesis that investigated the strange and regressive aspect of artistic creation – inscribed, therefore, in a dimension beyond the pleasure principle – so that the discourse that articulates art to dream, reverie and children's plays are presented here as bases, therefore, of an aesthetically marked strangeness in Freud's work.

**Keywords:** Art; Aesthetics; Psychoanalysis; Creation.

## **FREUD Y EL ARTE: UNA POSTURA ESTÉTICA**

### **RESUMEN**

El artículo desarrolla la hipótesis de que habría en el discurso freudiano sobre la creatividad artística la presencia de una postura estética implícita en el propio encuentro de Freud con las obras de arte de su tiempo. El argumento expone algunos datos históricos sobre el panorama artístico de la época; algunas referencias del archivo epistolar del autor; y un recorte de la metapsicología. Sugerimos que el camino estético posibilitó la aparición del texto emblemático **O estranho**, en 1919, que antecede a la formalización del segundo tema. El artículo consiste en una adaptación de la primera parte de una tesis que trata sobre el aspecto extraño y regresivo de la creación artística –inscrito, por tanto, en una dimensión más allá del principio del placer– de modo que el discurso que articula el arte al sueño, a la ensoñación y al juego se presentan aquí como fundamentos, por tanto, de una extrañeza estéticamente marcada en la obra de Freud.

**Palabras clave:** Arte; Estética; Psicoanálisis; Creación.

Sempre que não me encontro em meu próprio terreno, me oriento com dificuldade (Freud, 1974).

## INTRODUÇÃO

Com a fundação da psicanálise, um novo olhar é lançado na direção do estudo da arte. Freud, à frente da investigação e da constituição do discurso psicanalítico, exerce influência significativa no entendimento das razões da arte, com suas perguntas sobre as intenções dos artistas e o sentido das formas estéticas, bem como sobre a particular inserção da arte na cultura.

Inegavelmente, a tradição aponta para a figura de Freud como um autor interessado pelos debates e pela recepção da arte de seu tempo, que se caracterizou pela instalação de novos paradigmas estéticos, dos quais a psicanálise faz parte. Logo, o discurso psicanalítico, por sua transversalidade, não estabelece mera relação de influência com a arte, mas de incorporação de sua dimensão estética na construção de sua trama conceitual (Rancière, 2001/2009).

No conjunto da obra de Freud, a estética aparece de forma paradoxal. Por um lado, existem poucas referências explícitas a ela como um tema de estudo, exceto no significativo texto **O estranho**, de 1919, em que Freud (1919/2010) a enuncia como tal, além de outras menções acidentais. Por outro lado, a estética contorna outros conceitos fundamentais de numerosos ensaios de Freud, articulando-se a eles por meio, por exemplo, da teorização sobre as imagens oníricas e os processos mentais operados pelo inconsciente.

Veremos, portanto, como esse trajeto se apresenta no discurso freudiano e de que maneira o texto de 1919 se destaca do modelo do sonho e do devaneio, uma vez que ele é frequentemente associado à virada teórica que Freud empreende, ao formalizar e sistematizar a ação da pulsão de morte no psiquismo.

## A PSICANÁLISE E ALGUNS LAÇOS

A relação da psicanálise com a arte moderna é tão antiga quanto sua fundação. A inquietação pela arte foi uma constante na obra freudiana, e o romantismo alemão, assim como a literatura inglesa, são frequentemente indicados como suas inspirações principais. No entanto, Freud escrevia em plena manifestação das vanguardas europeias, ponto ápice de uma revolução no campo da estética (Rancière, 2001/2009).

Um dos mais significativos indícios dessa relação entre a psicanálise e o modernismo encontra-se no Manifesto Surrealista, publicado em 1924, época em que as proposições iniciais da psicanálise, a respeito dos sonhos e da associação livre, adentravam transversalmente uma série de discursos (Foucault, 1994/2009). Seu autor, André Breton (França, 1896–1966), é conhecido tradicionalmente como o principal teórico do movimento que apostou com tamanho vigor na relevância da psicanálise freudiana para a construção de obras de arte. O movimento emerge, portanto, como manifesto de um território em movimentação latente, como se fosse ele próprio a realização de um desejo inconsciente de outros movimentos artísticos (Kon, 1996/2014).

Como pontuam Kon (1996/2014), Pontalis e M'Uzan (1977), apesar dos elogios que Breton teceu à psicanálise e a seu fundador, a recíproca não teria sido tão verdadeira. Freud, por seu turno, teria visto com olhos desconfiados a articulação de seu nome ao Surrealismo, prezando pela integridade de sua estrutura teórica e suas pretensões científicas. Entre outras razões, ele criticava a pretensão desse grupo de mimetizar o inconsciente na arte, tendo admitido apenas alguns pontos de interesse, como o fato de a arte ter a capacidade de transgredir limites imprecisos via manifestação inconsciente, conforme escreve a Stefan Zweig, em carta de 1938.

Além disso, na hipótese de Aubourg (2002), Freud se prevenia de uma aproximação maior com o Surrealismo diante do risco de uma confusão de suas formulações, apresentadas e desenvolvidas em "A interpretação dos sonhos" (Freud, 1907/1996), com um simbolismo junguiano, o que sugere um permanente e paradoxal distanciamento de Freud sobre o plano estético da arte moderna.

Em meio à ambivalente relação que Freud estabeleceu com diversos artistas, destaca-se a longa correspondência que manteve com o romancista Arnold Zweig, na qual fica nítido o fascínio que os artistas nutriam pela psicanálise por conta de seu caráter de liberdade individual, havendo, aliás, grande acento na importância dada a Freud enquanto figura legitimadora e parecerista de obras literárias que lhe eram enviadas para leitura. Da postura de Freud, notamos o tom complacente e, ao mesmo tempo, altivo ao expressar sua solidariedade aos pedidos e interesse por essas leituras, sublinhando sempre a linha que os aproximava e, em simultâneo, que os separava.

Para utilizarmos uma ideia de Didi-Huberman (1998/2010), é como se houvesse o que Freud observava na arte, e a arte que observava Freud. Como se tratou de uma época em que o paradigma da beleza estava em transformação,

dando um espaço maior para a expressão do sublime, é possível imaginar que, no gosto de Freud, o belo ainda ocupava um lugar privilegiado e que o sublime se apresentava a ele como um terreno estranho.

Nesse sentido, são justas as considerações de Loureiro (2003) sobre a necessidade de distinguir dentro da teoria de Freud dois campos de ideias: aquelas sobre arte e aquelas sobre beleza, de modo que podemos considerar que a filiação freudiana à estética do belo acaba por circunscrever um *corpus* de suas análises de obras de arte. A autora sugere que, tendo Freud alcançado pouco êxito nessa diferenciação, suas proposições sobre arte estão sempre submetidas à revisão, por dois motivos: o primeiro deles é que a beleza traz em si o caráter de deciframento e revelação de sentido oculto, ideia que Freud aplicou amplamente em sua teoria, portanto longe de ser exclusiva à arte. O segundo, conseqüentemente, é que nem toda a arte tem a função de embelezar, como é possível supor a partir, por exemplo, da contextualização da arte de vanguarda, transgressora ou mesmo indiferente a tal critério.

É notável que a relação que Freud estabeleceu com artistas como Shakespeare, Goethe, Schiller, Heine, Dostoiévski, entre tantos outros, expõe a admiração do psicanalista pela arte literária, fazendo dessas obras não só objetos de análise e apreciação, como também de ilustração clínica. Nelas, as experiências artísticas são inseridas e investigadas dentro de um registro dominante no discurso freudiano: aquele que considera que as obras de arte cumpriram um papel de satisfação substitutiva ao desprazer inerente à regulação da economia libidinal com a qual o sujeito se inscreve na realidade. Em outras palavras, de que a arte estaria ligada ao triunfo sobre o mal-estar imposto pela cultura e pelo laço social (Loureiro, 2003).

Em **O estranho** (*unheimlich*), a sugestão de Freud seria diferente. A obra de arte operaria, então, a modo de uma convocação paradoxal, em que o sujeito se veria rendido por um estado de captura e indiferenciação em relação ao objeto. O domínio passaria a circular fora "de si", resultando em um efeito subjetivo da ordem do insólito e do surpreendente. Nele, não haveria espaço senão para a participação do corpo na obra, na forma de "feridas abertas, queimaduras e lacerações na pele da escrita, que funcionariam à maneira de um convite para participar ativamente do universo que lhe é apresentado" (Birman, 2019), como se não houvesse outra escolha a não ser essa inscrição.

Retomando a separação das ideias freudianas (Loureiro, 2003) em dois campos – arte e beleza –, as proposições sobre o *unheimlich*, que antecedem em poucos meses a publicação de **Além do princípio do prazer** (1920), estariam

mais próximas de uma definição de arte inserida dentro de um contexto da estética psicanalítica (Birman, 2019). No entanto, isso não quer dizer que os estudos de Freud sobre arte e beleza não comportassem, em si, a dimensão de inquietante estranheza sobre a qual veio a teorizar anos depois. Tal separação se aplicaria, portanto, em termos categóricos, mas não ontológicos. Vejamos como cada um desses panoramas se desenvolve no discurso freudiano de forma mais detalhada.

### **ESTÉTICA, INQUIETAÇÃO E A CRIAÇÃO DA PSICANÁLISE**

Em **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade** (Freud, 1905/2006a), Freud discorre sobre o caráter disruptivo da sexualidade, na qual já aparece uma concepção fundamental a respeito da beleza. Segundo o autor, a contemplação do belo estaria ligada à sensação de apaziguamento, pela via da satisfação libidinal, de uma intensidade pulsional de origem sexual. Um objeto é considerado belo, para Freud, quando é capaz de comportar um enigma proveniente da sexualidade humana de forma suficientemente integrada, harmoniosa, satisfatória, razão pela qual ele articula a beleza à ideia de uma potencial revelação. É uma ideia que acompanhará Freud até suas últimas publicações, evidenciada em **O mal-estar na civilização** (1930/2010), em que ele associa a felicidade da vida ao “gozo da beleza” (1930/2010, p. 41), mesmo que afirme, com frequência e contraditoriamente, que a psicanálise tem pouco a dizer sobre a beleza enquanto categoria estética (Freud, 1930/2010, p. 40). No contexto pós-freudiano, Meltzer (1994) considera que a apreensão do belo está ligada à apreensão de uma imagem (o rosto materno seria a primeira delas) eternamente perdida e eternamente reencontrada, em relação a qual o sujeito experimentaria uma espécie de alienação confortável, amparado pelo prazer.

Paradoxalmente, se considerarmos o acervo epistolar de Freud como parte de sua obra, vemos algumas observações sobre a arte indo de encontro a essa questão do apaziguamento. Por exemplo, ao se referir a Arthur Schnitzler, ficcionista e dramaturgo vienense, como um possível “duplo” de si, declarando uma relação de cunho especular de caráter inquietante (Mango & Pontalis, 2013, p. 152). Em carta de 14 de maio de 1922, escreve: “Evitei-o em decorrência de uma espécie de medo de conhecer o meu duplo” (Freud, 1922, citado por Mango & Pontalis, 2013, p. 154). A hipótese é que esse fato tenha ocorrido não só pelas inúmeras semelhanças biográficas que aproximam Freud e Schnitzler, nem só pelo fato de terem escrito incansavelmente –

cada um em seu terreno –, tampouco pelo caráter renovador de suas obras, mas principalmente porque Schnitzler inquietava Freud, em sentido oposto ao do apaziguamento.

Por um lado, Schnitzler compartilhava dos mesmos anseios de Freud, “a vontade comum, incansável, obstinada, de, por caminhos distintos, desbravar terras desconhecidas” (Mango & Pontalis, 2013, p. 154). Por outro, entregava-se a tal missão através da linguagem poética, pouco se importando com a resolução universalizante ou científica de suas proposições sobre o inconsciente. Tal entrega, evidentemente, estava afastada das condições de trabalho de Freud, que procurava evidências clínicas para validar sua teoria junto à comunidade médica.

No campo psicanalítico, o estudo sobre a arte consiste, portanto, num caminho cuja delimitação é enevoadada e ambivalente em seu próprio surgimento. Se, por um lado, um certo tipo de arte foi admitido como válido ou merecedor de absorção em sua construção teórica, por outro também houve essa espécie de “outro” Freud, que deixa indícios de resistência a outras formas de arte, talvez as que lhe causaram maior impacto, seja através da aversão (como parece ter ocorrido com o projeto surrealista) ou da inquietude, como vimos acima a respeito de Schnitzler.

Ainda assim, a contribuição freudiana é inegavelmente relevante nas discussões sobre a criatividade artística e o grande feito de Freud talvez tenha sido o de abranger, num só núcleo de pensamento, respostas possíveis tanto para o entendimento da arte como para o entendimento do funcionamento psíquico, um através do outro. De sobra, contribuiu para a própria transformação do campo artístico e intelectual na modernidade, com a originalidade de seu método, motivo provável pelo qual Arnold Zweig, em suas lisonjeiras cartas ao “querido e admirado professor Freud”, denomina-o como “o precursor mais reto e intrépido do emprego da razão humana”, na ocasião em que Freud recebe o prestigioso Prêmio Goethe, em 1930. No discurso da cerimônia que concedeu a honraria a Freud, constou o brilhantismo com que atuou na psicanálise em diálogo com artistas e suas obras, tendo sido sua própria extensa escrita reconhecida como valorosa do ponto de vista literário, porém não restrita a esse aspecto (Bracco, 2011). Valorosa do ponto de vista estético, portanto, poderíamos dizer.

As referências à arte dentro da obra freudiana são múltiplas e a figura do artista é convocada sempre que Freud parece ir um pouco além ou, em suas palavras, sempre que não está em “terreno próprio”, mas do qual nutre-

se de forma mais ou menos evidente. Nesse contexto, Pontalis e M'Uzan (1977) mostram que a relação da psicanálise com a literatura, por exemplo, marca em grande parte as origens do saber psicanalítico, configurando simultaneamente sustentação e objeto de aplicação de suas questões. Toda a dimensão ficcional dos casos clínicos de Freud, relatados em tom romanesco, ou "o Projeto para uma Psicologia Científica jogado no papel como um poema em sua febre criativa" (Pontalis & M'Uzan, 1977, p. 5), ou ainda o acervo epistolar freudiano e o projeto de colocar o inconsciente em escritura, proposto em "A interpretação dos sonhos", seriam dados básicos da "intrincação" de Freud com as artes.

Essa "intrincação" faz com que a arte e a psicanálise se toquem, por um lado, em suas arestas e, por outro, compõe a estruturação da psicanálise, composta que é de uma escrita e de um trabalho de linguagem em sua transmissão. Como defendem Pontalis e M'Uzan (2010), o que realmente resta da relação da psicanálise com a arte não seria a fundação da "psicanálise aplicada", mas o entendimento de que a estética opera uma espécie de motor de criação no âmbito psicanalítico.

Aceitando um olhar mais crítico à investida de Freud no campo artístico, verificamos que o autor, ocasionalmente, é considerado como um teórico que atuou para além da psicanálise; isto é, como um autor de literatura. Em tom mais radical, na visão de alguns autores, Freud pode ser perfeitamente lido como um verdadeiro poeta. Como é de se supor, tal acepção é mais comum noutros campos de estudo que não a psicanálise, como a crítica literária, a filosofia ou a história da arte. Harold Bloom, por exemplo, destaca a presença de Freud no contexto do romantismo afirmando que, ao lado de Nietzsche, ele foi um "dos mais fortes poetas da tradição romântica europeia" (Bloom, 1930/1994, p. 14). No ponto de vista desse comentador, faz parte do legado freudiano a virtude típica da poesia forte, que seria a de promover a "usurpação psíquica", sendo ela própria a atualização do questionamento sobre os motivos da criação de obras de arte. Em outras palavras, a força da obra, na visão de Bloom, é aquela depois da qual nada permanece igual, em que as perguntas precisam ser refeitas, principalmente a pergunta sobre o porquê criar.

No campo da psicanálise, com mais cautela, alguns autores vão aproximar a investigação psicanalítica de uma investigação estética, com o argumento de que Freud criou uma teoria que materializa a hesitação do pensamento dentro do próprio ato de pensar. Com o inconsciente à mostra, as falhas da racionalidade e os mecanismos plásticos da memória ganham voz e acomodam os paradoxos da criação. Tal caminho de reflexão, em geral, apresenta duas

vertentes complementares: uma de autores que concluem que Freud foi vigorosamente influenciado pela arte e, somente por isso, pôde fundamentar a psicanálise; e uma de autores que defendem que a própria psicanálise é uma espécie de ciência-ficção.

Para Kon (1996/2014), toda a psicanálise se constrói em razão da ficção, "pautada por uma densa ambiguidade – e por isso mesmo essencial –, do criador da psicanálise e de sua obra com as artes em geral e, mais particularmente, com a nova arte de seu tempo" (Kon, 1996/2014, p. 55). Essas perspectivas seriam, em primeiro lugar, a tão comentada Viena do final do século XIX, posteriormente chamada de "modernidade vienense", pela qual, para a autora, Freud não apenas foi influenciado, mas ele próprio e seu pensamento seriam partes constituintes da revolução cultural que entrava em curso. Em diálogo com estudiosos da época, Kon assume que Viena foi "berço primitivo" da chegada e disseminação da arte moderna, por meio da ruptura com as manifestações da arte clássica, promovida pelo movimento que ficou conhecido como "Secessão"<sup>1</sup>, termo que indica corte, desmembramento e clivagem. Tomado que estaria por tal atmosfera, para a referida autora, seria nesse contexto que Freud atuou, numa espécie de "flerte distante" com a arte, autorizado a pôr em prática a construção de um método que, assim como a revolução cultural, também admite a contradição, a mutação e a multiplicidade do eu como premissa de base.

Em simultâneo, Freud teria sido produto e produtor "de um contexto de revisão profunda das ideias e valores liberais do século XIX" (Kon, 1996/2014, p. 68). Isso porque, mesmo mantendo uma espécie de "distância segura" em relação aos artistas expoentes dos movimentos controversos da arte, como foi com Salvador Dalí e André Breton, o que Kon indica é que, na medida em que Freud teria sido atravessado pelo contexto artístico, conseqüentemente ele validou preceitos da modernidade proclamada pelos artistas da época, na construção de seus fundamentos.

Numa reflexão semelhante, que ruma, contudo, noutra direção, Jacques Rancière (2001/2009) considera que Freud operou uma investigação de teor estético em todo o seu percurso, porém fundamenta sua hipótese a partir da análise das narrativas artísticas que sustentam os pilares da obra freudiana. Para Rancière, o grande feito de Freud em relação à arte não foi o de interpretar as formações da cultura, mas o de provar a permeabilidade do não pensamento no pensamento, "de certa presença do pensamento na materialidade sensível,

do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante" (Rancière, 2001/2009, p. 10).

O inconsciente freudiano seria permeado pela ideia de um inconsciente estético que veio à tona através de uma revolução, defende o filósofo, de modo que tal revolução seria o da fixação do campo da estética na compreensão da arte, processo do qual Freud é herdeiro e componente. As investidas de Freud na compreensão da arte estariam dessa maneira comprometidas, questão evidenciada, na visão de Rancière, desde a introdução de Édipo no centro da teoria de Freud. Mesmo tendo utilizado a figura mítica de Édipo como apoio para sua teoria, Freud teria de se haver com o fato de que não há apenas uma leitura de Édipo; há sempre uma recepção nova para a mesma tragédia, fato que Freud intuitivamente aplica para fundar seu método de tratamento.

### NO TRILHO DA ESTÉTICA

De acordo com Loureiro (2003), o desempenho de Freud em definir um conceito de estética é questionável de tal modo que pode ser considerado insuficiente quando comparado ao uso da estética como procedimento de juízo de objetos. Todavia, por todo o contexto histórico, cultural e filosófico que abordamos, é justo concluir que, de fato, a definição de um campo preciso da estética não foi a prioridade do projeto freudiano, embora o autor tenha se aventurado nesse solo de maneira eloquente. Tal eloquência, como vimos, se desvinculou da ideia do belo a partir das propostas freudianas sobre a ação da pulsão de morte no psiquismo, sendo **O estranho** (Freud, 1919/2010) um momento chave da teorização. No entanto, haveria um solo anterior em que a estética ainda era pensada na égide do princípio do prazer, como se as alterações que levaram à sistematização da segunda tópica "pudessem em ato" a queda da beleza como categoria estética canônica.

Nesse trilho anterior, as questões estéticas aparecem em textos destinados à compreensão metapsicológica de processos mentais como o humor, o sonho e o devaneio, como é o caso de **Os chistes e sua relação com o inconsciente** (Freud, 1905/2006b) e a ideia de que o ato falho se constituiria com características estéticas; **Escritores criativos e devaneios** (Freud, 1907/2006), em que vemos um direcionamento das ideias sobre estética aplicadas à arte de modo geral, com ênfase na literatura; e em **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen** (Freud, 1909/2006), a primeira análise que Freud empreende sobre uma obra de arte específica, em nítida articulação com o domínio das atividades associadas ao princípio do prazer.

A grande contribuição do texto sobre os chistes é a definição da estética como, em primeiro lugar, uma experiência de natureza prazerosa e, em segundo, acessória e "subsidiária de outro tipo de satisfação" (Loureiro, 2003, p. 97). O caráter enigmático e altamente "material" do chiste (a verbalização da imagem transmitida) fornece a ideia de prazer estético intimamente relacionado à particularidade da forma, sugerindo que um chiste possui o caráter de rompimento na cadeia representacional. Ele apareceria na consciência como conteúdo manifesto, a serviço do encobrimento do conteúdo latente: "a brevidade dos chistes é frequentemente o resultado de um processo particular que deixa um segundo vestígio na verbalização do chiste – a formação de um substituto" (Freud, 1905/2006b, p. 36).

O chiste não é considerado por Freud como "necessidade vital", por isso produz o prazer cuja natureza é estética e descompromissada, com um fim em si mesma, justamente pelas características formais específicas pelas quais se apresenta, cujo correlato se encontraria recalcado no inconsciente. O autor relaciona diversas vezes o processo de formação do chiste e o processo de formação do sonho: ambos colocam em causa a figurabilidade – o processo de dar forma imagética aos conteúdos psíquicos – que, por sua vez, faz uso dos mecanismos inconscientes de deslocamento e condensação, os quais também serão designados como fundamentais no processo de criação artística. O acento dado à figurabilidade aponta para a força que as imagens exercem sobre a fixação das representações, embora seja da lógica do sentido que o chiste é tributário. "O que se queria dizer" e "o que foi dito" é a questão principal na partilha do chiste, havendo a possibilidade de acesso ao material recalcado no inconsciente por meio do sistema consciente-pré-consciente.

Sob essa perspectiva, a base da experiência estética freudiana é considerada em termos econômicos, pois obedece à lógica da descarga de excitação, em que a "produção de prazer corresponde à despesa psíquica que é economizada" (Freud, 1905/2006b, p. 116), seja pela fruição de um prazer outrora impedido internamente, seja pelo alívio da censura crítica do aparelho psíquico. Esse prazer é entendido por Freud como preliminar, cujo objetivo é suspender as inibições intrapsíquicas e, por isso, também promover o alívio das tensões no plano intersubjetivo. No caso da arte, por exemplo, que na visão do psicanalista utiliza técnicas similares à da produção dos chistes (o rompimento no código comum da linguagem, o humor, a associação imagética não intencional, o *nonsense* etc.), a experiência estética no plano intersubjetivo aparece de modo mais exuberante, pois a apreensão de um

sentido pelo espectador teria condições de ocorrer de maneira plural e independente daquele “intencionalmente” dado pelo artista.

A discussão sobre o drama trágico elucida a função do prazer estético de apaziguar, conforme aparece, por exemplo, em **Personagens psicopáticos no palco** (Freud, 1906/2006), que discorre sobre a relação entre ficção, prazer e alívio. A defesa de Freud é de que haveria um duplo movimento na experiência estética na arte: por um lado, ela seria geradora de excitação e, por outro, deveria ser capaz de promover o alívio das tensões, questão que remete à essência da catarse. Tal processo, para Freud, ocorre tanto no processo da criação, em que o artista promove um desvio do sofrimento em si, quanto no processo da apreensão pelo espectador, que se reconhece no sofrimento do artista, reage aos afetos, mas, por fim, tem seu mal-estar suavizado pela distância que estabelece com a obra.

Os limites e as hesitações de Freud relativamente à aceitação de algumas manifestações artísticas aparecem quando ele afirma, nesse texto, que a regra condicional das experiências estéticas na arte vem sendo infringida com frequência pelos autores modernos (Freud, 1906/2006, p. 293). Contudo, pouco tempo depois, ele avança suas investigações no terreno da estética, procurando as bases da dinâmica econômica da constituição subjetiva dos sujeitos, na busca pela resposta permanentemente reaberta em sua obra: qual a fonte poderosa do artista?

No início do texto dedicado aos escritores imaginativos, em 1907, Freud discorre sobre a extensão da imprecisão que recai sobre o entendimento a respeito dos recursos dos escritores, esses “estranhos seres”, que permanecem inalcançáveis à explicação psicanalítica rigorosa, sem revelar seus segredos de criação ou os meios para que um indivíduo comum possa tornar-se um escritor criativo. Em tom especulativo, buscando chaves para uma explicação universal sobre a criatividade artística, ela é associada ao brincar infantil e à atividade de fantasiar.

A hipótese freudiana é de que a atividade lúdica precede a atividade fantasiosa. A brincadeira permitiria certa materialização dos afetos, mesmo aqueles ligados às figuras mais primitivas da história individual, fazendo surgir substitutos para a realização de desejos inconscientes. Com o processo de desenvolvimento psíquico, a atividade lúdica iniciada na infância tende a ser extinta para dar lugar a uma atividade fantasística, “que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da respectiva lembrança. Dessa forma, o passado, o presente e o futuro são entrelaçados

pelo fio de desejo que os une" (Freud, 1907/2006, p. 138). A fantasia lúdica, na teoria freudiana, marca a oposição ao sentido de realidade percebida, logo, diz respeito à realidade psíquica, referente aos elementos que constituem o mundo interno, cuja satisfação ocorre através de mecanismos guiados pelo princípio do prazer, em oposição ao princípio de realidade (Laplanche & Pontalis, 1981, p. 152). A fantasia tem por finalidade, portanto, a realização de desejos pela via da realidade imaginativa, campo dentro do qual a relação com a arte seria parte constitutiva.

Tal como a criança que brinca, na proposta de Freud, a arte desempenha o papel de finalidade substitutiva, expressando fantasisticamente uma realidade objetiva através da irrealidade imaginativa, sendo a primeira correlata à sensação de desprazer e a segunda, de prazer. Trata-se de uma hipótese em que a criação – de literatura, no caso específico do referido texto de Freud – consiste em uma fonte de prazer por funcionar como pseudodevaneio, ou devaneio não patológico, embora sejam pouco desenvolvidos os fatores que distinguiriam, então, uma saída pela criatividade e uma saída pelos "penosos sintomas que afligem nossos pacientes, abrindo-se aqui um amplo desvio" (Freud, 1907/2006, p. 139). Assim, em termos de dimensão econômica, criatividade e psicopatologia pouco diferem, como defende Loureiro (2005).

Contudo, Freud também traça comentários sobre algumas distinções entre o que poderíamos entender como gêneros literários, quando questiona o modo pelo qual alguns textos causam prazer e outros não. Há obras imaginativas que, segundo ele, "guardam boa distância do modelo do devaneio ingênuo" (Freud, 1907/2006, p. 57), como em certos romances "excêntricos", em que o "herói" não está na posição ativa. Todavia, a conclusão de Freud não ultrapassa a ideia de um "devaneio modelo" que seria paradigmática para a existência de uma efetiva atividade criativa, mesmo que a fruição estética que a engendra, nesse ponto de vista, já não seja tão despreziosa assim. É a situação ficcional que faria a ponte entre realidade, fantasia e obra, pois "a própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga" (Freud, 1907/2006, p. 141).

Na perspectiva de Britton (1999), há um reducionismo nesse ponto de vista que situa a criação artística no registro de consolo e, com apoio no trabalho de Jones (1957), afirma haver uma ênfase indevida no papel concedido à fantasia nesse trabalho de Freud, "descuidando assim os traços estritamente estéticos da obra de arte" (Britton, 1999, p. 109). Em resumo, o autor defende que a limitação do texto de 1907 é que Freud não distingue exatamente a diferença

entre um tipo de ficção "cuja função é buscar a verdade e um tipo de ficção cuja função é desviar da verdade" (Britton, 1999, p. 96). Ou seja, mais importante do que o apoio na fantasia, seria a compreensão do efeito estético da obra de arte no encontro com a realidade externa, em conformidade e relação com o nível de profundidade dessas fantasias. Britton considera que uma ficção verdadeira no essencial e uma ficção intencionalmente falsa "se explica desde o momento em que se permite que o conceito de fantasia transcenda o limite de um devaneio cuja função é de satisfazer o desejo" (Britton, 1999, p. 96).

O texto de 1907 limitar-se-ia ao entendimento da criação ficcional a partir do modelo do inconsciente formalizado em 1900, com "A interpretação dos sonhos", principalmente dentro do esquema dos sonhos diurnos, que consistem em fantasias recalçadas no inconsciente, mas que outrora foram conscientes: "cenões, episódios, narrativas, ficções que o sujeito forja e conta a si mesmo no estado de vigília" (Laplanche & Pontalis, 1981, p. 153). A criação artística seria, assim, um sonho diurno para privilegiados, profícua elaboração secundária repleta de promessas de que um desejo impossível se realize.

Como dissemos, tal teorização foi aplicada devotamente na extensa análise freudiana sobre o conto "Gradiva", escrito pelo alemão Wilhelm Jensen, em 1903, que conta a história da relação de apaixonamento do personagem principal, um arqueólogo, por Gradiva, um relevo encontrado em um museu de antiguidades em Roma (Freud, 1909/2006). Por se tratar de uma "fantasia pompeana", foi uma indicação de leitura de Jung a Freud, que desde sempre apreciou a imaginária região de Pompeia, haja vista para seu caráter arqueológico, inspirador do método psicanalítico. O exemplo literário é tomado por Freud no contexto da investigação sobre o sentido do sonho, num período em que o autor aparentemente procura legitimar o valor efetivo da produção onírica na vida psíquica e a relação de sobreposição que estabelece com o estado de vigília, inserindo-se, portanto, na trama dos conceitos de recalçamento, conteúdo manifesto, conteúdo latente, elaboração secundária, fantasia, prazer e realidade. Por isso, é um texto que analisa, simultaneamente, o fenômeno onírico e o fenômeno artístico sob a égide da revelação do sentido oculto.

Diferentemente de suas outras análises, cujos relatos de sonhos se originam de casos clínicos reais, com a Gradiva, Freud se arrisca a tomar uma narrativa ficcional como objeto de exame, apostando na possibilidade de a arte funcionar ela própria como materialização do limite entre realidade e fantasia, indicando dois planos de reflexão: um dentro da própria narrativa,

em que o personagem, Hanold, é tomado como caso clínico "real" e com validade de análise, mesmo que Freud demonstre eventualmente certa dúvida nessa atitude; outro em que Freud não deixa de questionar, num plano de fundo, a capacidade do escritor, Jensen, de produzir esse efeito de indiscriminação dos planos real e ficcional no leitor. Vemos essa transposição no trecho a seguir, que condensa em si a complexidade do pensamento freudiano no campo da investigação sobre arte e indica o tom "acidental" desse tipo de análise: "Mesmo que essa investigação nada de novo nos ensine sobre a natureza dos sonhos, talvez permita-nos obter alguma compreensão interna, ainda que tênue, da natureza da criação literária" (Freud, 1909/2006, p. 20).

Com efeito, Freud promove a trama dos elementos da narrativa em articulação com a trama dos conceitos metapsicológicos em questão, no intuito de realçar os mecanismos envolvidos no fenômeno do retorno do reprimido. A imagem da Gradiva está situada no centro do trabalho e é através deste elemento formal – que traz em si o paradigma arqueológico da psicanálise – que o personagem Hanold teria acesso às memórias pertencentes à sua história infantil reprimida no inconsciente. Desse modo, ao passo que Freud vai manobrando a análise literária da obra, formaliza também a relação entre conceitos psicanalíticos fundamentais, como o papel do reprimido na formação do fetiche, em articulação com a cena edípica e o complexo de castração.

Elemento importante a ser ressaltado na Gradiva é também a afetação do próprio Freud na leitura do conto, situando-se como interlocutor entre Jensen, o autor da obra, e Hanold, o autor do sonho. Freud parece, em alguns momentos, igualmente tomado pelo mistério da Gradiva, dando pistas sobre o estado de estranheza que mais tarde marcará um salto em sua teorização sobre estética ("O estranho", Freud, 1919/2010). Todavia, na Gradiva, ele destaca com frequência a sensação de ser "dominado" pelo autor do conto, no sentido de uma "desorientação" de sua experiência como leitor que se vê efetivamente acometido por sentimentos de dúvida, ambiguidade e manipulação: "Evidentemente não foi só nosso herói quem perdeu o equilíbrio. Também ficamos desorientados com o aparecimento de Gradiva" (Freud, 1909/2006, p. 26).

Na perspectiva de Rancière (2001/2009, p. 52), o texto sobre a Gradiva, com toda a complexidade e profundidade que Freud demonstra na articulação de seus elementos e da contribuição que traz ao campo da estética, consiste em uma confirmação do predomínio do interesse "contundente" das análises freudianas das obras de arte. Dito de outra maneira, o sentido das obras não

está centrado em suas características formais, mas na intenção que aí se exprime e pelo conteúdo que aí se revela. O surgimento e fixação desse sentido, na perspectiva freudiana, só seriam possíveis por meio do prazer de fruição (Loureiro, 2003; 2005).

Assim, em sua teorização sobre o efeito estético das obras de arte, fruição e sonho são fios que enlaçam a hipótese de Freud sobre a origem da criatividade artística. Se supuséssemos uma pergunta que traduzisse o centro da análise da Gradiva, talvez ela fosse: em que medida o universo onírico pode explicar o universo artístico? Porém, quando nos deslocamos até a periferia do texto, a pergunta de Freud poderia muito bem mudar, e se desdobrar em: como os artistas fazem para utilizar conscientemente tal artifício? E então reencontramos aquele Freud meio poeta, meio esteta, que se rende com as "armas" da psicanálise nas mãos, ora avançando em novos conceitos que possam dar conta de lhe responder, ora dizendo que ainda não está seguro fora de seu território oficialmente científico.

Para concluir, a hipótese que traçamos aqui é de que essas proposições não foram deixadas de lado a partir da teorização sobre a inquietante estranheza, e que elas configurariam uma espécie de subsolo para a emergência de O estranho (Freud, 1919/2010). Evidentemente, a ideia de que as obras de arte convocariam a dimensão mais familiar e, por isso mesmo, mais inquietante da vida psíquica, amplia a ideia da experiência estética para além da formação de compromisso e da regulação econômica pelo princípio do prazer. No entanto, se lançarmos um olhar transversal na obra freudiana, vemos que uma *postura estética* sempre o acompanhou e lhe fez imprimir a questão da origem da criatividade em seus trabalhos, mesmo quando se via diante de questões clínicas. Todo o percurso investigativo de Freud em relação às artes promove, por fim, uma discursividade em torno do enigma artístico, de maneira que seus diversos momentos, incluindo estes que antecederam a virada da segunda tópica, flagram o autor às voltas do que lhe era mais estranho e, talvez, mais íntimo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões sobre arte no campo psicanalítico nem sempre aparecem de modo explícito em seus objetivos. Todos sabemos a importância que os objetos artísticos exerceram no olhar clínico de Freud e na construção de sua ficção metapsicológica (Birman, 2019). Sabemos também que a presença de elementos estéticos dentro do ambiente analítico são produtores das mais

diversas construções em análise, mesmo aquelas que operam pela via de processos inquietantes, com potencial altamente transformador.

Sendo assim, a nossa proposta supõe que esse mesmo processo possa estar penetrado nos pilares da construção psicanalítica, tanto aquelas relacionadas à metapsicologia da clínica como à metapsicologia da cultura – se é que tal separação possa ser feita na dimensão do encontro com a alteridade. Para isso, refizemos alguns dos principais momentos do encontro de Freud com a estraneidade artística de seu tempo, sustentando o argumento de que o privilégio dado à categoria da beleza serviu como base para que Freud dialogasse com a arte que admitia como válida a partir de seu próprio gosto, para daí empreender análises que iam de encontro à harmonização proporcionada pela beleza. Da mesma forma, a centralidade dada ao sonho e ao devaneio na compreensão da criação artística são tributários do laço tão marcante que a psicanálise estabelece com a arte.

Por fim, indicamos que o trilho da estética na obra freudiana pode ser entendido fora do âmbito de um glossário de estética, segundo o qual a inquietante estranheza certamente ocuparia um lugar destacado, principalmente no que diz respeito às condições de compreensão da arte moderna e, ainda mais, contemporânea. O trabalho, por fim, tem sua ênfase menos na categorização do tema da estética na psicanálise, mas de uma análise de *teor e textura* estética, ao buscar indícios de um território familiar a partir de uma superfície visível e inquietante.

## REFERÊNCIAS

- Aubourg, F. (2002). Freud et l'art contemporain: de Dali à Nebreda. *Figures de la Psychanalyse*, 2(7), 93-122. <https://doi.org/10.3917/fp.007.0093>
- Birman, J. (2019). *Cartografias do avesso: escrita, ficção e estéticas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bloom, H. (1992). *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens* (C. Maia, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1930).
- Bracco, M. O. K. (2011) Freud e o prêmio Goethe. *Jornal de Psicanálise*, 44(81), 253-258.
- Britton, R. (1999). Realidad e irrealidadeem la fantasia y la ficción. In E. S. Person, P. Fonagy, & S. A. Figueira, *En torno a Freud: el poeta y los sueños diurnos* (R. Vargas, Trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Foucault, M. (2009). *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (2a ed., M. B. Mota, Org., I. A. D. Barbosa, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Originalmente publicado em 1994).
- Freud, S. (1974). *Correspondencia Freud-Zweig* (M. Miller, Trad.). Buenos Aires: Granica.

- Freud, S. (1996). A interpretação dos sonhos (Obras Completas, Vol. 5). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1907).
- Freud, S. (2006). *Escritores criativos e devaneio* (Obras Completas, Vol. 7). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1907).
- Freud, S. (2006a). *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (Obras Completas, Vol. 7). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1905).
- Freud, S. (2006b). *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (Obras Completas, Vol. 8). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1905).
- Freud, S. (2006). *Personagens psicopáticos no palco* (Obras Completas, Vol. 7). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1906).
- Freud, S. (2006). *Sonhos e delírios na Gradiva de Jensen* (Obras Completas, Vol. 7). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1909).
- Freud, S. (2010). *O estranho* (Obras Completas, Vol. 14, P. C. Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1919).
- Freud, S. (2010). *O mal-estar na civilização* (Obras Completas, Vol. 18, P. C. Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1930).
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34. (Originalmente publicado em 1998).
- Kon, N. M. (2014). *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte* (2a ed.). São Paulo: Universidade de São Paulo. (Originalmente publicado em 1996).
- Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1981). *Vocabulaire de la psychanalyse* (Bibliothèque de Psychanalyse dirigée par Jean Laplanche). Paris: Universitaires de France.
- Loureiro, I. (2003) Sobre as várias noções de estética em Freud. *Pulsional: Revista de Psicanálise*, 16(175), 23-32.
- Loureiro, I. (2005). Notas sobre a fruição estética a partir de sua experiência-limite: a síndrome de Stendhal. *Psyche*, 9(16), 97-114.
- Mango, E. G., & Pontalis, J. B. (2013). *Freud com os escritores* (A. Telles, Trad.). São Paulo: Três Estrelas.
- Meltzer, D. (1994). *Aprensão do belo*. São Paulo: Imago.
- Pontalis, J. B., & M'Uzan, M. (1977). Écrire, psychanalyser, écrire: échange de vues. In J. B. Pontalis, & M. M'Uzan, *Écrire la psychanalyse* (Nouvelle Revue de Psychanalyse, n. 16). Paris: Gallimard.
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético* (M. Costa Netto, Trad.). São Paulo: 34. (Originalmente publicado em 2001).

## NOTAS

<sup>1</sup> Da "Secessão Vienense" ou "Secessão de Viena" fizeram parte 19 artistas, liderados por Gustav Klimt, que promoveram uma exposição inaugural, em 1898, que ia de encontro às normas estabelecidas pela Casa do Artista, que ditava as ordens do setor cultural.