

Universidade Federal de São Carlos
Departamento de Psicologia

ARTE E PSICANÁLISE:
a relação da arte com as formações do inconsciente através da obra de
Sigmund Freud



Docente: Ana Carolina Soliva Soria

Discente: Giovanna Chignoli

2020

GIOVANNA JULIANI CHIGNOLI

ARTE E PSICANÁLISE:

a relação da arte com as formações do inconsciente através da obra de Sigmund Freud

Trabalho de conclusão de curso apresentado como
requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel
em Psicologia pela Universidade Federal de São Carlos
Orientadora: Profa. Dra Ana Carolina Soliva Soria

2020

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	4
2 CAPÍTULO PRIMEIRO	10
3 CAPÍTULO SEGUNDO	19
4 CAPÍTULO TERCEIRO	24
5 CONCLUSÃO	29
REFERÊNCIAS	31

1 INTRODUÇÃO

A psicanálise como conhecemos hoje forma-se em sua maior parte a partir do século XX, teve como autor inaugural Sigmund Freud e a intenção de ser uma nova ciência que explicasse fenômenos que eram, até então, incompreendidos pela medicina da época assim como a relação destes com o inconsciente. Freud, a partir de suas vivências no campo neuro-psiquiátrico e suas experiências com o médico Jean-Martin Charcot, desenvolve o ponto inicial para sua teoria partindo da tentativa de tratar de pacientes com o que era denominado na época de “histeria”.

Até a década de 1880 não se tinha muita compreensão do que era a histeria e como funcionava, mas a partir de estudos com hipnose e o sucesso desses experimentos fez com que a técnica passasse a ser usada por Freud e Charcot, por volta de 1888, para eliminar os sintomas histéricos. Em um momento posterior, Josef Breuer e Freud começaram a utilizar a mesma técnica para buscar a origem desses sintomas, e não apenas eliminá-los. Através da hipnose, o sujeito recordava uma situação traumática do passado e era possível neste processo descarregar afetos que não foram descarregados no momento do trauma, desta forma desvinculando o excesso de excitação ligado à lembrança da experiência. Os afetos e os excessos de excitação vinculados aos traumas eram vistos pelos médicos como a origem dos sintomas histéricos.

Após anos de trabalho com o hipnotismo, Freud acaba percebendo as limitações do método, este não apresentava os efeitos esperados em todos os pacientes, já que nem todos entravam em estado hipnótico. Outros métodos foram desenvolvidos por ele posteriormente, como por exemplo o método da mão na testa, onde o ato de colocar a mão na testa do paciente funcionava como uma permissão simbólica para a fala sem o constrangimento que o sujeito pudesse ocasionalmente ter em falar sobre suas recordações. Nesse método, o médico fazia uma certa pressão com as mãos na testa do paciente e lhe orientava que durante esse período o paciente deveria atentar-se aos pensamentos e lembranças que lhe ocorressem e informá-los todos ao médico, mesmo aqueles conteúdos que julgasse como desinteressantes ou desagradáveis.

Assim, Freud passou a usar a hipnose apenas como parte do método catártico, não mais como ferramenta principal para tratamento. O método catártico foi desenvolvido

utilizando a premissa grega de catarse, que permitia ao sujeito evocar ou reviver acontecimentos traumáticos, sendo o efeito terapêutico esperado uma “purificação” dos afetos patogênicos ligados ao trauma.

Um fato importante para entendermos a adequação do método psicanalítico para como o entendemos hoje são os casos clínicos encontrados em *Estudos sobre a Histeria*, em que tal método começa a ter contornos mais nítidos. Um dos casos é o de Emmy von N., que ao pedir, em certa altura do tratamento, para que Freud não faça interrupções e a deixe falar (FREUD, 1895, p.74), faz com que Freud reflita acerca da necessidade do paciente de expressar livremente, sem interrupções e por meio de suas próprias associações, assim como o refletido no desejo da paciente. Este foi um importante fator no desenvolvimento do método. Segundo Ribeiro da Silva (1996) apud Fochesatto (2011, p.166), “pela primeira vez na história, é dado à histérica o direito de usar a palavra” e é dessa forma que o analisando deixa a passividade de lado para tomar para si um papel ativo no processo analítico.

Freud evidencia o falar livremente como uma forma eficaz de acesso ao inconsciente; com o tempo, o ato de deixar que o paciente fale livremente vai se aperfeiçoando e tomando um espaço mais importante para a ciência freudiana. Segundo o verbete “Associação Livre (método ou regra de-)”, encontrado no *Vocabulário da Psicanálise* (2001), é impossível definir quando o falar livremente recebe os contornos específicos que caracterizam o método da associação livre, já que isto ocorre em um processo linear. Como evidenciam Laplanche e Pontalis, este “livre” exige algumas observações, considera-se “livre” o “desenrolar das associações, na medida em que esse desenrolar não é orientado e controlado por uma intenção seletiva”(2001, p. 39) e que tal liberdade “acentua-se no caso de não ser fornecido qualquer ponto de partida“ (2001, p.39)

Além disso, ao longo de sua obra, Freud se depara com fenômenos muito particulares da clínica psicanalítica e amplamente trabalhados em momento posterior em seus escritos. Em particular o fenômenos de *resistência*, segundo Laplanche e Pontalis, em *Vocabulário da Psicanálise*, (2001) verbete “*Resistência*”, chama-se *resistência* a tudo o que nos atos e palavras do analisando, durante o tratamento psicanalítico, se opõe ao acesso deste ao seu inconsciente.

Ao ter seu método delimitado Freud passa a utilizar da associação livre em muitos momentos, como demonstrado na *Interpretação dos Sonhos*, quando fala sobre a associação

de ideias ocorridas na formação do sonho seguirem uma lógica, mesmo que esta não pareça tão clara ao primeiro olhar do analista:

Sempre que nos mostram dois elementos muito próximos, isso garante que existe alguma ligação especialmente estreita entre o que corresponde a eles nos pensamentos do sonho. Da mesma forma, em nosso sistema de escrita, "ab", significa que as duas letras devem ser pronunciadas numa única sílaba. Quando se deixa uma lacuna entre o "a" e o "b" isso significa que o "a" é a última letra de uma palavra e o "b", a primeira da seguinte. Do mesmo modo, as colocações nos sonhos não consistem em partes fortuitas e desconexas do material onírico, mas em partes que são mais ou menos estreitamente ligadas também nos pensamentos do sonho. (FREUD, 1900, p. 340)

É possível fazer uma analogia entre o que acontece nos sonhos e nas neuroses em geral com as imagens criadas na arte. Na *Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900) remete ao filósofo Friedrich Schiller que já fazia esta associação ao dizer que assim como nos pensamentos involuntários, a criação poética tende a liberar uma resistência que busca impedir seu surgimento. É de se pensar, no entanto, que ao passo que tais pensamentos despertam no neurótico a angústia e certo sofrimento, o artista, por outro lado, deixa que a corrente de pensamentos flua e as utiliza como parte de seu processo criativo designando a relação existente entre as ideias e assim as dando forma e comunicabilidade.

Fazendo neste ponto um primeiro paralelo, vale considerar o que descrevem Carvalho e Andrade (1995, p. 3) quando colocam que “A ideia freudiana de que o inconsciente se expressa por imagens, tais como as originadas no sonho, levou à compreensão das imagens criadas na arte como uma via de acesso privilegiada ao inconsciente, pois elas escapariam mais facilmente da censura do que as palavras”.

É importante pontuar, como ressaltam em suas respectivas obras Chaves (2015) e Pontalis (1987) que o interesse da psicanálise na arte não é a de colocar em evidência possíveis traços neuróticos ou perversos do artista, mas sim, a de evidenciar uma aproximação entre a criação artística e a constituição da neurose, tendo entre estes como elemento comum a ânsia de tornar o desconhecido como conhecido.

O interesse freudiano pela arte e a criação artística mostra-se em diversos escritos do mesmo sobre o tema. A aproximação com a psicanálise ora é feita através da simbiose entre obra e autor, onde buscam entender o autor através de sua obra ou a obra através de seu autor, ora é feita através da relação entre a obra e aquele que a aprecia. Visto que a arte não é diferente de tantas outras formas de expressão e comunicação que se utilizam do simbolismo, é passível de uma gama de interpretações.

O objetivo do presente trabalho é relacionar a arte e as criações artísticas com as chamadas *formações do inconsciente*, um termo introduzido por Lacan ([1953] 1966) acerca das diferentes formações onde a realização do desejo se inscreve no psiquismo, sendo esse paralelo realizado através da obra de Sigmund Freud. Segundo Birman (2010, p.185), “do *sintoma* (Freud, [1896] 1973) à *piada* (Freud, [1905] 1969), passando pelo *sonho* (Freud, [1900] 1967), o *lapso* (Freud, [1901] 1973) e o *ato falho* (Freud, [1901] 1973), o que estaria sempre em pauta, nestas diferentes formas da produção psíquica, seria a realização de desejo.”

Dentro desse tema foram selecionados alguns de seus trabalhos, para se analisar de forma objetiva o olhar psicanalítico sobre a criação artística e sua relação com as formações do inconsciente, cujo resultado desta relação é visível tanto no artista quanto em quem aprecia a arte. Para isso, será feito o uso principal de três textos: *O poeta e o fantasiar* (1908), *Personagens psicopatológicos em palco* (1942 [1905-06]) e *O humor* (1927). Deste modo, a presente monografia está dividida em cinco principais partes, esta introdução, um capítulo trabalhando cada texto já citado e uma conclusão.

Primeiramente, no capítulo um veremos em *O poeta e o fantasiar* o processo de Freud para mapear, de certa forma, “de onde o poeta (*Dichter*) (...) extrai seus temas” (1908, p. 53), relacionando a criação do poeta à brincadeira infantil, na medida em que afirma que “toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (1908, p.54), e ao fazê-lo gera uma grande mobilização de afeto e ganho de prazer. Discorre também sobre a brincadeira infantil e sua relação com a fantasia, coloca que ao crescer a criança deixa de brincar e utiliza da fantasia como forma de ganho de prazer que antes era ocupado pela brincadeira

Laplanche e Pontalis assim definem a *fantasia*, tal como apresentada em *O Poeta e o Fantasiar* (1908)

Fantasia, em alemão: *Phantasie*. É o termo para designar a imaginação, não tanto a "faculdade de imaginar" (o *Einbildungskraft* dos filósofos), mas o mundo imaginário e seus conteúdos, as "imaginações" ou "fantasias" em que se entrincheiram, habitualmente, o neurótico e o poeta. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 15)

O conceito de fantasia aqui trabalhado tem suma importância para o entendimento da arte através da psicanálise, a fantasia relaciona-se ao brincar infantil; neste brincar, pontua

Freud “a criança diferencia enfaticamente seu mundo de brincadeira da realidade, apesar de toda a distribuição de afeto, e empresta, com prazer, seus objetos imaginários e relacionamentos às coisas concretas do mundo real” (1908, p. 54). Na fantasia ainda, sempre é reconhecível um desejo embutido no que é posto em cena, quase todas as vezes distorcido, porém tal como o conteúdo manifesto do sonho, o desejo se encontra na ação que é realizada nele.

Tal movimento de deslocamento também é encontrado no artista caracterizando uma brincadeira/ jogo/ peça teatral (*Spiel*) através da mobilização dos afetos na criação de um mundo fantasioso, onde empresta do real elementos para representação na fantasia, fazendo com que, dessa forma ”muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia” (FREUD, 1908, p. 54).

Como aponta Carreira (2009, p.159)

Em “Escritores criativos e devaneio” (Freud, 1908/1980), por exemplo, ele nos indica qual seria esse processo: a transformação de algo que causa repugnância e só interessa a um sujeito em particular, em uma obra que proporciona prazer não só àquele sujeito, mas também àqueles que constituem seus leitores. Tal transformação não se daria através de um drible do recalque pelos processos primários (condensação e deslocamento), mas sim através de recursos literários (estéticos, formais, etc.)

Ainda em *O Poeta e o Fantasiar* o impulso inicial para a fantasia seria um desejo insatisfeito, e, assim como no sonho, a fantasia seria a realização deste, como coloca, “toda fantasia individual é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1908, p 58). Apesar de mais diferentes que possam ser tais desejos insatisfeitos que impulsionam a fantasia, Freud afirma que estes sempre encontram na ação posta na fantasia uma forma de satisfazer o desejo e ainda que tais desejos tenham duas possíveis direções universais: ou desejos eróticos, ou desejos ambiciosos - estes em direção a “elevação da personalidade”. (1908, p. 58)

O segundo capítulo será baseado no escrito *Personagens psicopatológicos no palco*, onde Freud atém-se a investigar a criação literária sobre o paradigma de “quais ferramentas literárias são utilizadas pelos artistas para que suas obras produzam determinado efeito no espectador” (FREUD, 1942 [1905-06], p. 315), partindo da premissa aristotélica que a finalidade da tragédia é despertar “medo e compaixão” para produzir uma “purificação dos afetos”, Freud relaciona a tragédia como uma forma de ganho de prazer no que relaciona-se aos afetos, tal como no humor.

Em *Além do Princípio do Prazer*, relaciona este caráter da atuação também à brincadeira infantil, pontuando que a criança no ato de brincar evidencia a ação, de forma análoga a atuação nas tragédias. “Quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira, dessa maneira, vinga-se num substituto” (FREUD, 1920, p. 130), e ainda, assim como nas tragédias as experiências desagradáveis podem ser sentidas como prazerosas, por intermédio do *jogo/teatralidade*.

Além disso, Freud também trabalha sobre o perceptivo do espectador que na medida que se identifica com o *herói* na narrativa e através da fantasia pode se deslocar ao local de herói e experimentar o gozo deste purificando seus afetos e, de certa forma, poupando a si dos sofrimentos que são necessários ao ato heróico e reduzindo-o ao nível anímico:

Por isso, seu gozo tem como pressuposto a ilusão, ou seja, a mitigação do sofrimento por meio da certeza de que, em primeiro lugar, é outro que age e sofre no palco e, em segundo lugar, que se trata apenas de uma brincadeira, que não pode lhe trazer nenhum prejuízo a sua segurança pessoal (Freud, 1942 [1905-06])

No terceiro capítulo, será apresentado o trabalho *O Humor*, em que Freud tem o objetivo de compreender tal tema e sua relação com o ganho de prazer, tanto da perspectiva do humorista quanto do ouvinte. Freud vê a capacidade humorística como um “talento refinado e raro” e, em sua análise, situa o humor como uma “extensa série de métodos que a mente humana construiu a fim de fugir à compulsão para sofrer (...) sem ultrapassar a saúde mental” (1927, p. 191). O humor diferencia-se do cômico, como pontua Morais (2008, p.117):

O humor seria uma criação simbólica repentina, quando através da surpresa e do inesperado eclode um sentido novo. É articulado e depende totalmente da linguagem e do deslizamento de sentido da palavra. Enquanto o cômico tende à universalidade (por exemplo, o Charles Chaplin do cinema mudo, o Gordo e o Magro), o humor marca o traço do particular, *é preciso ser da paróquia* para se entender uma piada ou um dito espirituoso.

Freud enxerga o ato humorístico como um método para afastar a compulsão ao sofrimento, onde através de uma recusa da realidade de forma irreverente o humorista tem não só uma forma de consolo frente a realidade que não lhe agrada, mas também um ganho do prazer, como aponta, e de elevar a barreira da censura sem causar horror:

Ele [o humorista] recusa a se melindrar por algo causado pela realidade, a se deixar pressionar pelo sofrimento, teimando que os traumas do mundo exterior não podem lhe afligir, mostrando, desse jeito, que estes lhes são apenas oportunidade para o ganho de prazer (FREUD, 1927, p. 275)

2 CAPÍTULO PRIMEIRO

Se na *Interpretação dos Sonhos* Freud coloca que “o sonho é a realização de um desejo” (1900, p.77) é porque para se realizar um desejo inconsciente não é necessário trazê-lo à realidade e concretizá-lo de fato, o que é necessário é apenas que esse desejo seja representado simbolicamente como já tendo sido realizado na consciência. Na *Interpretação*, Freud trabalha em certo ponto os sonhos infantis e relata o de uma menina que ao ficar doente não pode comer seu prato preferido, uma torta de morangos, e durante a noite sonhou que o estava fazendo. Para ele o entendimento desses sonhos é muito importante, porque, como se sabe o aparelho psíquico é construído gradativamente conforme o crescimento do indivíduo e, na infância a realização do desejo é mais simples e direta, como nesse caso em que o desejo latente de comer uma torta foi expressado livremente em comer a torta em sonho.

O aparelho psíquico foi descrito em algumas das obras de Freud, quando feito na primeira tópica, a palavra “aparelho” remete a instâncias ou sistemas que mantêm uma relação espacial entre si, por isso, essas conjecturas receberam a denominação posterior de “teoria topográfica”. Nessa teoria Freud coloca de forma esquematizada um dos conceitos base da psicanálise: que a psique é dividida em 3 instâncias, sendo eles sistema consciente (*cs*), sistema pré-consciente (*pcs*) e inconsciente (*ics*). Ainda nesta teoria, a censura é aplicada pelo sistema pré-consciente, sendo censura uma espécie de barreira que regula e seleciona quais dos conteúdos inconscientes podem vir a se tornar conscientes e aplica neles os devidos mecanismos de deformação (condensação e deslocamento) para que isso seja possível.

Cabe apontar que além da teoria topográfica já descrita, a metapsicologia freudiana é formada por três pontos de vista diferentes em relação ao aparelho psíquico: a teoria topográfica já descrita, a teoria dinâmica e a teoria econômica. De forma bem sucinta, podemos dizer que a teoria dinâmica enxerga o sistema psíquico como palco para fenômenos que são “resultantes do conflito e da composição de forças [...] sendo essas forças, em última análise de origem pulsional” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 119); a teoria econômica, por sua vez é a teoria que enxerga os processos psíquicos como processo que “consistem na circulação e repartição de uma energia quantificável (energia pulsional), isto é, suscetível de aumento, de diminuição, de equivalências” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 121).

O sistema inconsciente é, para Freud, o maior dos três e também a parte mais arcaica do aparelho psíquico tem uma predominância de energia livre, funciona conforme o processo primário e o princípio do prazer, o sistema *Ics* é, por exemplo, o sistema que fornece a força propulsora dos processos oníricos. O sistema *Pcs* por sua vez funciona como uma barreira entre consciência e inconsciente, como coloca em *A Interpretação dos Sonhos* as moções inconscientes “não tem acesso à consciência *senão através do pré-consciente*, ao passar pelo qual seu processo excitatório é obrigado a submeter-se a modificações” (FREUD, 1900, p.308). Por último, o sistema consciente é definido pelo princípio da realidade e pela energia ligada.

Antes de prosseguir a argumentação, é necessário ao entendimento do leitor uma breve apresentação de alguns conceitos e como eles se relacionam entre si, sendo eles os conceitos de *processo primário*; *processo secundário*; *energia livre*; *energia ligada*; *princípio do prazer* e *princípio de realidade*.

Por *processo primário* e *processo secundário* no ponto de vista tópico, entende-se o processo primário como caracterização do inconsciente enquanto o secundário caracteriza o pré-consciente e o consciente. Já do ponto de vista econômico-dinâmico, entende-se que processo primário tem um funcionamento predominante de *energia livre* que recebe essa nomenclatura pois a energia tende ao escoamento e descarga através da forma mais rápida e direta possível, além disso no processo primário também é caracterizado pelo princípio do prazer, que será apresentado a seguir. O processo primário é encontrado com mais frequência na primeira infância e propicia o desenvolvimento do processo secundário. Por processo secundário entende-se como o modo de funcionamento onde é predominante, ao contrário do processo primário, a existência da *energia ligada* e do *princípio da realidade*. *Energia ligada*, quer dizer que a energia psíquica escoar de forma lenta e controlada.

Já os princípios de prazer e de realidade são princípios que, segundo Freud, regem o funcionamento mental. Em linhas gerais, o *princípio do prazer* é um princípio da teoria econômica, tem como objetivo evitar o desprazer e proporcionar prazer “na medida em que o desprazer está ligado ao aumento das quantidades de excitação e o prazer a sua redução” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 364). Já no *princípio da realidade* a busca pelo prazer é efetuada de maneira regulada conforme as condições impostas pelo mundo, adiando assim a busca do prazer e fazendo com que sejam feitos “desvios” antes da satisfação. Do ponto de

vista econômico, o princípio da realidade corresponde a transformação que ocorre da energia livre para energia ligada.

Retomando a argumentação, temos que os conteúdos e desejos inconscientes buscam sua realização através de uma representação consciente, e que, essa representação acontece de forma indireta pois no percurso a *censura* realiza modificações no conteúdo, tornando-os muitas vezes irreconhecíveis.

Modificações as quais constituem parte importante ao tema trabalhado neste capítulo, assim como nos posteriores a ele, são os mecanismos de condensação e deslocamento. Esses mecanismos são essenciais para que o conteúdo inconsciente, chamado de conteúdo latente, que é recheado de conteúdos que a consciência não tem acesso e contém o desejo, seja transformado em conteúdo manifesto. O conteúdo continua o mesmo, o desejo ainda é expresso, a diferença aqui demarcada é que segundo Freud esses conteúdos são-nos apresentados “como duas versões do mesmo assunto em duas linguagens diferentes” (1900, p.160).

Cabe aqui uma breve explicação sobre os conteúdos latente e manifesto. Conteúdo latente e conteúdo manifesto são conceitos psicanalíticos encontrados na *Interpretação dos Sonhos*, sendo: o conteúdo manifesto aquilo que o sonhante se lembra e relata, o conteúdo que se manifesta naquele sonho. O conteúdo latente é o conjunto de significados inconscientes que se encontram no sonho, estão, de certa forma, atrelados ao conteúdo manifesto e apenas se tem acesso ao conteúdo latente através da análise. As duas definições serão melhor trabalhadas posteriormente no presente trabalho.

O trabalho do sonho, que também é encontrado na constituição de outras formações do inconsciente, é o elemento responsável por fazer essa tradução do pensamento onírico de uma “linguagem” à outra por meio dos processos já citados de deslocamento e condensação. A condensação é o processo que torna um símbolo encontrado no conteúdo manifesto uma representação de várias cadeias associativas as quais esse elemento se insere ou se relaciona. Enquanto o deslocamento é o fenômeno que transpõe um elemento de grande valor psíquico para um segundo elemento, aparentemente menos importante ou significativo do que o primeiro.

Aqui temos um questionamento: por que esses conteúdos diversos passam por essa "tradução"? E qual o mecanismo responsável por ela? Pode-se dizer que esses conteúdos demandam essa tradução por tratarem-se de conteúdos relacionados ao sexual e que essa

"tradução" que estamos falando é produto do mecanismo denominado como *censura*. Cabe aqui dizer que quando se fala em "sexualidade" para Freud trata-se de um fenômeno que nada tem a ver com o sentido de sexualidade para o senso comum. Sexualidade para Freud, segundo o verbete "sexualidade" do *Vocabulário de Psicanálise*

não designa apenas as atividades e o prazer que dependem do funcionamento do aparelho genital, mas toda uma série de excitações e de atividades presentes desde a infância que proporcionam um prazer irredutível à satisfação de uma necessidade fisiológica fundamental (respiração, fome, função de excreção, etc.) (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 476)

Como apontado, o sexual envolve atividades prazerosas que estão presentes desde a infância. A função sexual nasce apoiada na função de autoconservação, tomemos o exemplo de uma criança pequena que sente o desconforto da fome, alimentar-se é uma função de autoconservação e essa fome cessa quando um outro, que pode por exemplo ser a mãe, realiza uma ação específica de alimentar a criança com leite materno, a criança suga o leite e tem um prazer ao afastar o desconforto inicial da fome. Posteriormente, essa criança pode desenvolver o hábito de sugar um outro objeto (como por exemplo: sua própria mão, uma chupeta, entre outros) e esse ato de sugar também lhe causa prazer, um prazer sexual já que o ato de sugar agora não está mais ligado a afastar a fome. O ato de sugar como atividade prazerosa inclusive configura uma das fases que Freud chama de "fases do desenvolvimento libidinal", a fase oral.

Após a passagem das fases do desenvolvimento sexual e o início da vida adulta a maioria das atividades que estão ligadas a essas fases são abandonadas em função da pulsão de autoconservação, e ficam armazenadas no inconsciente, a fantasia conserva esses modos e/ou objetos de satisfação, fazendo possível com que eles sejam expressos de novas formas, mesmo que não sejam nunca considerados como satisfeitos. Por isso, a fantasia, assim como o sonho, a neurose e a criação artística e a neurose tem como objeto esses desejos sexuais inconscientes.

No entanto, apesar desses conteúdos, como dito, não se tratam necessariamente de conteúdos relacionados a práticas sexuais, eles são permeados por desejos inconscientes, que, como já explicado para emergirem a consciência, necessitam de uma tradução, feita pela censura. A censura é definida no *Vocabulário de Psicanálise* no verbete "censura" como "Função que tende a interditar aos desejos inconscientes e às formações que dele derivam o acesso ao sistema pré-consciente-consciente" (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 64), a

censura é um mecanismo ou função permanente, isto é, ela atua continuamente em relação aos mais diferentes conteúdos e formações do aparelho inconsciente, tratando-se de uma barreira seletiva entre os sistemas psíquicos, esta barreira seleciona quais conteúdos passarão de uma instância a outra e de que forma esse conteúdo se apresentará. Ao serem modificados, os conteúdos inconscientes (sexuais) enganam, de certa forma, a censura e apesar disso continuam insatisfeitos mantendo um alto nível energético. Ainda, é importante pontuar que Freud considera que essa censura ocorre tanto entre os sistemas inconsciente e pré-consciente como entre os sistemas pré-consciente e consciência.

Freud, em *O Poeta e o Fantasiar*, apresenta uma grande curiosidade acerca do poeta (*Dichter*) e “de onde o poeta (*Dichter*), esta extraordinária personalidade, extrai seus temas (...) e como ele consegue nos comover tanto, despertar-nos emoções [*Erregungen*] que talvez julgassem jamais fôssemos capazes de sentir” (FREUD, 1908, p. 53). Se trata da figura do “criador”, não necessariamente um criador de versos líricos, mas também criador de contos ou novelas, ele trabalha neste texto com o criador que usa como ferramenta a palavra, a fala. Esta figura, de “extraordinária personalidade”, seria singular de tal forma cuja essência não há como se comparar ao que ele chama de “essência humana em geral”. Ao levar em consideração, no entanto, a perspectiva do poeta, que tenta diminuir este distanciamento, Freud expõe uma nova perspectiva contrária a esta quando aponta que “em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer com o último homem” (1908, p. 53), o autor começa, então, a buscar indícios da atividade poética no ser humano, e o encontra inicialmente nas crianças.

A brincadeira, principal atividade infantil, tem uma grande semelhança com a atividade do poeta: o uso da criatividade para a transposição de elementos do mundo real segundo uma nova ordem que mais lhe agrada, e mobilizando durante esse processo uma grande quantidade de afeto. Tal processo de transposição e criação pode ser entendido como o processo de fantasiar. Freud evidencia essa aproximação entre a fantasia da criação poética e a fantasia infantil na brincadeira através da linguagem: a palavra *Spiel* em alemão tem duplo significado, pode ser tanto traduzido como “jogo” quanto como “brincadeira” ou “atuação” em peça teatral; além disso, os termos *Trauerspiel* como tragédia, “um jogo, uma brincadeira com algo que entristece, enluta” e *Lustspiel* como comédia, “um jogo, uma brincadeira que dá prazer, provoca riso” evidenciam o uso da palavra para a atuação no palco e de sua relação com o sentimento que provoca no espectador. Além do alemão, essa relação

é encontrada em outros idiomas, no inglês, a palavra *play* também pode ser ao mesmo tempo brincar, jogar e atuar no teatro, outro exemplo é que na língua portuguesa a palavra *peça* pode ser empregada em momentos parecidos, pode-se assistir ou apresentar uma peça de teatro ou pode-se “pregar uma peça”, isto é, fazer uma brincadeira ou enganar outra pessoa a fim de causar riso.

Uma diferença observável entre o jogo cênico e a brincadeira infantil é a comunicabilidade. A criança não se preocupa em nenhum momento se existe algum outro assistindo sua brincadeira, enquanto o poeta sempre está ciente da existência de um terceiro, o espectador, e sempre tem o intuito de utilizar da fantasia para comunicar algo a essa terceira pessoa.

Como já apontado, a fantasia consiste no deslocamento de elementos do mundo real para uma ordem que mais agrada na realidade psíquica, este deslocamento ocorre impulsionado e intrinsecamente ligado a um desejo insatisfeito, como “uma correção da realidade insatisfatória”(FREUD, 1908, p. 57) , isto é, uma realidade que não comporta esse desejo, de forma que para ser realizado "o desejo utiliza uma oportunidade no presente para projetar, segundo um modelo do passado, uma imagem do futuro” (FREUD, 1908, p. 59). A criança que brinca não tem ainda motivos para esconder seu desejo, no entanto, na medida em que cresce, aprende em sua sociedade como os adultos que o cercam se comportam e passa a enxergar-se e ser lido pelo seu meio social como um adulto, isso tende a mudar, pois:

Por um lado, sabe que se espera que ele não brinque mais ou que não fantasie mais, mas que aja no mundo real e, por outro lado, que sob suas fantasias se produzem muitos desejos que, de qualquer modo, devem permanecer necessariamente ocultos; por isso, se envergonha de suas fantasias como coisas de crianças e proibidas. (FREUD, 1908, p. 56)

Quando o sujeito deixa de lado a brincadeira, que anteriormente lhe causava prazer, Freud entende que existe uma necessidade da continuidade de existência desse processo de emprestar coisas reais para sua realidade psíquica, uma necessidade do sujeito de corrigir sua realidade insatisfatória de alguma forma. A atividade substitutiva para a brincadeira seria o *fantasiar*, onde o sujeito “constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos” (FREUD, 1908, p.55)

Na *Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900, p. 66) aponta que “‘pensamentos involuntários’ estão aptos a liberar uma resistência muito violenta, que procura impedir seu surgimento” e que tal fenômeno também é encontrado nos processos oníricos e na produção

poética. Remete então ao filósofo Friedrich Schiller, que ao receber uma carta de um colega que queixa-se de improdutividade, responde-o colocando a improdutividade como produto de uma “restrição imposta à razão à sua imaginação” (FREUD, 1900, p.66). Para elucidar sua ideia, Schiller a compara a uma situação, que talvez possa nos ser comum, a qual Freud expõe:

Encarado isoladamente, um pensamento pode parecer muito trivial ou muito absurdo, mas pode se tornar importante em função de outro pensamento que suceda a ele, e, em conjunto com outros pensamentos que talvez pareçam igualmente absurdos, poderá vir a formar um elo muito eficaz (1900, p.66)

Como já foi citado, outro fenômeno que utiliza como força motora os desejos insatisfeitos é o processo onírico; nele o conteúdo latente também perpassa por diversas barreiras, de deslocamento e condensação. A partir de um processo fantasioso, o conteúdo apresenta-se à consciência em seu conteúdo manifesto; conteúdo manifesto e conteúdo latente são classificações utilizadas principalmente na *Interpretação dos Sonhos*. Retomando, conteúdo manifesto seria o conteúdo tal como o sonhante o relata e conteúdo latente seria o conjunto das significações produzidas pelo inconsciente a qual se chega após a análise do mesmo, “uma vez decifrado, o sonho deixa de aparecer com o um a narrativa em imagens para se tornar uma organização de pensamentos, um discurso, que exprime um ou vários desejos” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 99). Tais recursos de distorção como o deslocamento e a condensação são importantes para que o desejo inscrito possa ser expressado, como coloca Freud (1900, p.87) na *Interpretação*: “nos casos em que a realização do desejo é irreconhecível, em que é disfarçada, deve ter havido alguma inclinação para se erguer uma defesa contra o desejo; e, graças a essa defesa o desejo é incapaz de se expressar, a não ser de forma distorcida.”

Outra semelhança encontrada entre estes processos é a evidência da *ação* intrinsecamente posta no que se manifesta. Em todos esses processos, como aponta Soria (2010, p. 10): “A reprodução promovida pela fantasia não deve ser entendida como uma simples cópia de um certo original, mas como uma reinvenção a partir de um modelo que não pode ser posto em cena”.

Partindo disto, e voltando o olhar ao poeta ou criador que fantasia e seu produto - a arte -, lê-se então que “uma forte vivência atual deve despertar no poeta a lembrança de uma

vivência antiga, em geral uma vivência infantil, da qual então parte o desejo que será realizado na criação literária” (FREUD, 1908, p.62).

Na época em que escreveu *O Poeta e o Fantasiar*, Freud já observava em poetas que pareciam criar livremente seus temas um ponto comum nas narrativas: o *herói*, esta figura que “ocupa o centro dos interesses, para quem o autor procura, por todos os meios, ganhar nossa simpatia e que ele parece proteger com uma providência especial” (FREUD, 1908, p. 60), trata-se de uma figura cheia de coragem, de certa forma, remete a uma figura inexorável ou indestrutível na qual Freud pensa se tratar de uma representação do Eu, como coloca “o herói de todos os sonhos diurnos como em todos os romances” (FREUD, 1908, p. 61). Do ponto do herói, ainda pode ser destacado que durante suas aparições, na literatura ou mesmo nos sonhos diurnos, ele está sempre realizando uma ação.

Acredito que uma possível demonstração de todo este processo fantasioso egóico na Música Popular Brasileira pode ser encontrado na canção “João e Maria” composta em 1977 por Sivuca (Severino Dias de Oliveira) e Chico Buarque de Holanda que, em seu verso “Agora eu era...” contém o desejo de ser o herói, o rei, o bedel e o juiz, de ser a figura valente que enfrenta batalhões e possui o amor de uma linda mulher ao seu lado, porém, ao final demonstra sua insatisfação presente na vivência atual, por não ter o amor da mulher desejada ao seu lado e não saber o que será de sua vida, através das últimas estrofes quando canta: “Agora era fatal/ Que o faz-de-conta terminasse assim/ Pra lá deste quintal/ Era uma noite que não tem mais fim/ E você sumiu no mundo/ Sem me avisar/ E agora eu era um louco a perguntar/ O que é que a vida vai fazer de mim”.

Deste modo, pode-se assumir que as fantasias têm um caráter individual e subjetivo, assim como ganho de prazer que as acompanha, de tal forma que “mesmo se compartilhado o conteúdo das fantasias individuais com outros, dificilmente este outro experimentaria algum tipo de prazer, a não ser que o poeta apresentasse previamente algo que esclarecesse suas fantasias diurnas” (FREUD, 1908, p.63)

Como, geralmente, o poeta não nos apresenta nenhum desses conteúdos além da arte produzida, e mesmo assim o espectador consegue ter um ganho de prazer em admirar as mais diferentes obras de arte, Freud supõe em sua teoria que existe um ganho de prazer formal, ligado puramente à estética, que é possibilitado ao leitor através das técnicas do artista, conforme diz Cruxen: “O escritor criativo, todavia, articula e expõe sua fantasia, criando uma

cumplicidade com o leitor. Este, por sua vez, toma de empréstimo as fantasias do escritor para a realização de seus próprios anseios.” (2004, p.18) .

Temos então, os dois pontos em que o prazer pode ser obtido: o primeiro do artista, que em suas técnicas, ao transformar e expor suas fantasias, superar a repulsão, sublima-as, cabe aqui pontuar que a sublimação é segundo Laplanche e Pontalis “o processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual” (2001, p.495)

Retomando ainda, Cruzen “Ao estabelecer o sentido do termo sublimação, Freud evoca, primeiramente, a depuração e a transformação relacionadas ao desenvolvimento de fantasias que têm como objetivo proteger o sujeito da angústia” (2004, p. 16), prazer este que aponta como um “desafogar dos afetos”. E do outro lado , ainda segundo Freud o leitor, que ao identificar-se, ter o ganho de prazer estético em apreciar a obra, e também fantasiar sobre o tema obtém outro tipo de ganho de prazer, o de desafogar seus afetos, de “liberação das tensões de nossa psique” (1908, p. 64).

Como base de trabalho esse capítulo teve o texto *O poeta e o fantasiar* e através dele foram feitas análises sobre a fantasia e sua relação com a realização do desejo. O processo de fantasiar consiste em corrigir no imaginário um desejo que na realidade encontra-se insatisfeito, realizando-o na forma de uma fantasia, assim como faz a criança durante a brincadeira infantil. Parte importante a esse tema foi entender como funciona a figurabilidade das produções psíquicas, e os recursos utilizados pela psique para que afetos inconscientes possam emergir à consciência, de forma quase sempre distorcida e ainda sim realizar os desejos propulsores de seu surgimento. É interessante compreendermos que o artista utiliza-se da criatividade para moldar seus afetos à sua vontade, transformando-os em produtos com forma e comunicabilidade a fim de desafogar as tensões de sua psique, proporcionando ao espectador ou leitor da arte do poeta, por sua vez, que ao identificar-se com a obra também possa fazer um movimento semelhante.

3 CAPÍTULO SEGUNDO

Este capítulo irá trabalhar como texto base o escrito *Personagens Psicopatológicos no Palco* (1942 [1905-06]) assim como as construções literárias denominadas tragédias e o caráter catártico apresentado pelas mesmas, também será feito um paralelo entre a encenação das tragédias no palco e a criança que brinca com algo que o desagrada, a fim de trabalhar a possibilidade do ganho de prazer em situações que são ao primeiro olhar desprazerosas.

Personagens Psicopatológicos no Palco é o texto em que Freud aborda os dramas e tragédias que, segundo ele, têm a finalidade de despertar no público “medo e compaixão” e dessa forma promover uma “purificação dos afetos”, remetendo a ideia aristotélica do processo de catarse.

Em *A Poética*, Aristóteles elaborou uma análise do método de composição dos poemas, tratando, entre outras coisas, dos elementos que fazem parte da estrutura dos mesmos, tinha o propósito de ensinar os alunos da escola aristotélica a melhor forma de produzir um poema segundo o que Aristóteles defendia ser o ideal. Sobre a tragédia, ele definiu-a como “a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2004, p. 43).

A construção defendida aqui por Aristóteles é vista de forma clara na obra *Édipo Rei* de Sófocles, onde o enlace se dá quando Édipo tenta fugir das previsões do oráculo, que prevê que seu destino seria cometer parricídio e desposar sua própria mãe, e sai da cidade de Corinto, indo para Tebas. Nessa tentativa de fuga, acaba cumprindo seu destino: ele mata seu pai (Laio) por um desentendimento em uma encruzilhada da estrada e toma sua mãe (Jocasta) como esposa, descobrindo que estes eram seus pais só 10 anos depois do ocorrido, quando já havia se tornado rei de Tebas e tido 4 filhos com Jocasta. O principal drama envolvido aqui é que Édipo na mesma medida sabe de seu destino mas comete o assassinato não sabendo que aquele era seu pai, aqui se encontra o caráter trágico: entre o saber e o não saber de Édipo.

O termo grego *catharsis* significa, por sua vez, purificação ou purgação e remete ao tratamento do excesso das paixões, e este resgate da ideia grega de catarse nos é importante porque este termo serviu para dar nome a um importante método delineado para psicoterapia, o método catártico. No *Vocabulário da Psicanálise*, o método catártico é definido como:

método de psicoterapia em que o efeito terapêutico procurado é uma “purgação” (*catharsis*), uma descarga adequada dos afetos patogênicos. O tratamento permite ao indivíduo evocar e até reviver os acontecimentos traumáticos a que esses afetos estão ligados, e ab-reagi-los (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 95)

Nos primórdios da Psicanálise, como pode ser notado em *Estudos sobre a Histeria* (1895), Freud e Breuer realizaram uma extensa análise sobre a utilização do método catártico. Este era utilizado para “descarregar” os afetos que quando em excesso geram os efeitos patológicos encontrados na histeria. Na concepção deles, um trauma que não poderia ser expressado de forma consciente tomava forma através de uma patologia no corpo que não tinha causas físicas ou biológicas claras. Quando, por sua vez, através do método as pacientes tinham uma lembrança do trauma acompanhada de afeto, o sintoma era dissipado e assim o efeito catártico poderia ser alcançado.

No entanto, para que o processo catártico possa ocorrer no espectador de uma tragédia, a primeira coisa necessária é que exista a clareza de que os fatos encenados não são reais, que nada de perigoso ou nenhuma desgraça pode lhe acontecer, isto é, que sua integridade física continuará intacta, pois trata-se de ficção. E a segunda coisa é que se estabeleça uma identificação entre o público e o *herói* representado pelo ator/poeta.

Essa identificação, permite ao espectador o que Freud chama de “olhar participativo”, o qual “possibilita ao adulto o mesmo que a brincadeira possibilita à criança, cuja tocante expectativa pode ser igualmente tão satisfatória ao adulto” (FREUD, 1942 [1905-06], p. 45) isto é, permite que o espectador desloque-se para o lugar do ator/ poeta, e utilize daquela situação encenada (que inicialmente, antes da identificação e do deslocamento, nada tem a ver com o espectador) para reviver acontecimentos de sua vida, condensando-os e acoplando-os com o que está sendo representado por aquele outro que está no palco. A expressão “olhar participativo” é muito precisa, já que após produzida no público a identificação, no jogo fantasioso o espectador tem a oportunidade de também atuar como se realmente estivesse em cena.

Nesse caso, a identificação ocorre porque o espectador vê no ator/poeta algo que almeja em si, isto é: um Eu que não é passivo, e sim autônomo em frente a realidade, o espectador da peça utiliza-se do jogo para passar de alguém que antes vivenciava as experiências do mundo por meio de fortes impressões e afetos para alguém que atua em frente ao palco da vida. Da mesma forma como ocorre no exemplo dado por Freud em *Além do Princípio do Prazer* (1920) sobre a criança que tem uma "experiência aterradora" de um

médico examinando sua garganta e após isso em sua próxima brincadeira usa essa experiência para se tornar autônomo causando o mesmo desagrado a um colega. Nesse exemplo em questão, a criança obtém o prazer de transformar a energia livre, traumática, em energia ligada, e ao fazê-lo através da ligação que se cria entre energia, ato e palavra, também tem um ganho cultural.

Como já colocado por Freud em *O mal estar na Civilização* (1929/1990), a identificação é um fenômeno possível em dois casos, quando o sujeito vê no outros características de si mesmo ou quando o sujeito vê no outro características que constituem o seu ideal de eu. Aí então, surgem no público os sentimentos de medo e compaixão colocados por Aristóteles: compaixão a uma desgraça que ocorre a um semelhante ou medo que essa mesma desgraça ocorra a si mesmo. Segundo Brito (2013, p.46):

o terror é despertado na tragédia por catástrofes ou fatalidades que atravessam o personagem. As fatalidades que aterrorizam são causadas pelo destino. O público então se aterroriza e teme e, ao mesmo tempo, sente alguma satisfação por ver outro sofrendo em cena, e não ele mesmo.

O personagem que produz no público essa identificação “normalmente é um homem de prestígio, admirado, no qual se projeta o ideal de completude que, por uma desventura do destino, é acometido por uma falta que o ultrapassa.” (BRITO , 2013, p. 45) No que diz respeito ao poeta/ator, sua parte em produzir no público a identificação é em boa parte na criação do “caráter” do personagem: um personagem “bonzinho” que não comete falhas e é acometido por males do destino é muito capaz de provocar somente pena ao público. Ao mesmo tempo que um personagem perverso é capaz de provocar, quando acometido por desgraças do destino, apenas o sentimento de justiça, como se fosse merecedor.

Em *Alguns Tipo de Caráter encontrados na Prática Psicanalítica*, Freud dá um bom exemplo dessa construção através de Shakespeare em "Ricardo III", quando o autor mostra ao público, um personagem que foi exaustivamente castigado pelo destino, o que se produz é a ideia que este pode fazer o mal em justificativa dos males que sofreu suscita no público a própria exigência narcísica deste de reparação e/ou vingança. E ainda completa:

se trata de uma arte delicadamente econômica do poeta, que ele não revele todas as motivações secretas de seus heróis e não se pronuncie inteiramente sobre isso. Assim, ele força-nos a complementá-lo, possibilita nossa atividade intelectual, nos desvia do pensamento crítico e nos mantém identificados com o herói (FREUD, 1916, p.232)

A identificação entre espectador-personagem possibilita que este primeiro desloque-se ao papel representado, isto é, libertar-se de suas inibições e por um determinado tempo realmente “ser” o herói ali representado, sentir o que está em cena e utilizar-se da figura para purgar suas angústias e usufruir do prazer que o próprio alívio o proporciona. O desafogar-se de afetos sob tais condições é na perspectiva freudiana o principal ganho de prazer proporcionado ao espectador através da tragédia, e é possível encontrar em algumas outras manifestações artísticas elementos comuns que proporcionam a mesma catarse do que está, tais como na dança, poesia lírica, poesia épica e no drama.

Assumindo, no entanto, o caráter de fantasia contido na tragédia, o deslocamento do espectador ao papel representado, e tudo o que foi dito acerca da fantasia no capítulo anterior pressupõe-se que há um desejo que impulsiona tal deslocamento. Freud (1942 [1905-06], p. 46) comenta que o espectador o faz por sentir-se miserável, dono de poucas vivências e tem na identificação e projeção de si na figura do herói a possibilidade de sentir-se grande e “produzir efeitos, ordenar tudo de acordo com sua vontade”.

Tal passagem é facilmente relacionável com a brincadeira infantil através de um trecho encontrado em *Além do Princípio do Prazer*, Freud relata aqui um caso clínico de um menino de um ano e meio que acompanhou a rotina por algumas semanas e observou seu “primeiro jogo de invenção própria” (1920, p. 127). Este menino em questão tinha o hábito de jogar pequenos objetos para longe de si e balbuciar um “o-o-o-o”. Num dia, sob a observação de Freud brincava disso com um carretel amarrado a um cordão, jogando o carretel para fora de seu campo de visão e dizendo a expressão “o-o-o-o” a qual Freud relacionou com uma tentativa de falar a palavra alemã “fort” [“foi embora”]. Após isso, o menino puxava o carretel de volta ao seu campo de visão e com uma expressão alegre dizia “da” [“está aqui”]

Esta brincadeira relaciona-se à vivência desprazerosa que o menino tinha de ver a mãe sair de perto de si e em sua percepção o menino “ao repeti-la como jogo, embora fosse desprazerosa, assumiu um papel ativo” (FREUD, 1920, p.129) em sua vivência. Em uma segunda interpretação, que vai um pouco ao encontro dessa primeira, estaria representada “a satisfação de um impulso, suprimido na vida, de vingar-se da mãe por ter desaparecido para ele, tendo então o sentido desafiador: ‘Sim, vá embora, não preciso de você, eu mesmo a mando embora’ ” (FREUD, 1920, p.129).

Dentro da repetição infantil e representação do ato desprazeroso, o menino após uma identificação com a mãe desloca-se ao seu lugar e age em direção a ela, subvertendo a cena, se coloca como agente da situação enquanto a mãe a recebe; como já dito antes, a mãe ia embora e agora a criança que manda-a para longe. Freud nos dá outro exemplo da brincadeira infantil que contém esse caráter, quando uma criança vai ao médico e tem sua garganta examinada, de forma que essa situação é desagradável a mesma. Ele afirma que num futuro próximo é muito possível que a criança transfira esse desprazer a um colega através de uma brincadeira onde ela agora é o médico que causa o desconforto no colega examinando sua garganta “de mentirinha”.

Este capítulo trabalhou temas importantes para o entendimento de como ao apreciar uma criação literária é possível que o espectador sinta o prazer ligado à catarse e à liberação de afetos através de uma identificação criada pelo poeta que liga sua personagem a seu público, quais elementos são necessários ao poeta para produzir a identificação no público e por último como o principal efeito prazeroso de assistir a uma peça está em identificar-se com as personagens no palco, passar da passividade em relação aos acontecimentos que atravessam o sujeito para uma posição de ator no palco da vida.

4 CAPÍTULO TERCEIRO

Neste capítulo será trabalhado o texto *O Humor* (1927) buscando entender o que neste processo gera o prazer e causa riso. Freud (1927, p. 275) coloca nesse trabalho que “O humor não contém apenas algo de liberador, (...) mas também algo de extraordinário e elevado”, e acerca dos humoristas completa Morais (2008, p. 119):

São os humoristas aqueles que captam a fragilidade do homem, seus conflitos, sua finitude, sua dor e seu sofrimento, cravam as unhas no mal-estar, desviam do interdito e dali saem com um dito espirituoso que os faz rir de si mesmos, ou do outro, e faz o outro rir. São eles que revelam nossas contradições, nossas falhas, nossas imperfeições. Através do humor, todo poder constituído é gozado, as teorias perdem sua pomposidade, as religiões, as ideologias mostram sua face frágil e nua. O humor é transgressor!

Freud já havia trabalhado um tema semelhante ao encontrado em *O Humor* em seu livro *O Chiste e sua relação com o Inconsciente* publicado no ano de 1905. Nele a partir uma metódica análise dos chistes e do processo humorístico do ponto de vista econômico Freud chega à conclusão de que esses têm uma relação direta com o inconsciente - como evoca o título do trabalho - e agem de forma semelhante aos sonhos, atos falhos e sintomas neuróticos com uma função liberadora aos afetos inibidos. Porém, uma grande diferenciação entre esses processos se encontra em sua sociabilidade “enquanto o sonho é solipsista, só envolve o sonhador (a não ser quando narrado), o chiste é a formação do inconsciente que mais se insere no social, necessita do outro para referenda-lo” (MORAIS, 2008, p.114) e talvez, esse caráter social do chiste possa ser explicado porque o chiste é uma formação do inconsciente que se expressa essencialmente pela linguagem.

Sobre o chiste, Balbo (1999, p.18) resgata a definição dos mesmos baseada em Freud

Os chistes podem ser definidos como “habilidade de encontrar similaridades em coisas dessemelhantes”, “descobrir similaridades escondidas”, “habilidade de fundir várias idéias, diversas umas das outras”, “um contraste de idéias”, “sentido no nonsense”, “desconcerto e esclarecimento”, “conexão de duas idéias que de algum modo contrastam entre si”. Essas são as definições citadas por Freud (1905) dos vários autores que ele já havia lido na época e que discorriam sobre os chistes.

Freud tem um interesse nos elementos que levam à construção do chiste, maior do que nos elementos da compreensão do mesmo. Conforme Morais (2008, p.110), o fator liberador contido no humor consiste “para Freud, a suspensão da energia represada (recalcada) promove uma economia que corresponde à produção de prazer”, no entanto, em *O Humor*, Freud coloca que este “não contém apenas algo de liberador, como no chiste (*Witz*) e no

cômico (*Komic*), mas também algo de extraordinário e elevado, cujos traços não são encontrados nos dois outros tipos de ganho de prazer” (FREUD, 1927, p.275).

A fruição do chiste, ou seja, seu efeito, segundo Freud, é formado pela combinação de dois elementos: o conteúdo (substância do pensamento) e a forma (arranjo dado pelo emissor do chiste). Souza (2012, p.95) ainda coloca que em diversos casos “não haveria chiste se o pensamento fosse expresso diretamente” conforme exemplos fornecidos por Freud em *O Chiste e sua relação com o inconsciente*. Segundo Morais (2008, p.121), ainda “O dito humorístico só é humorístico e desperta o riso se preencher determinadas condições: a surpresa, a ambigüidade, o afeto doloroso suprimido. A mesma situação que despertou o riso passa a não ter graça se contada de outra maneira.”

Essa equação que relaciona conteúdo e forma apresentada por Freud nos remete a semelhança que o humor e os chistes apresentam em relação aos processos oníricos. Freud em *O Chiste e sua relação com o inconsciente* analisa diversos chistes e classifica-os, por assim dizer, conforme características que estes apresentam. Alguns dos mais conhecidos processos de formação onírica fazem parte dessas classificações, como por exemplo a condensação e o deslocamento. Enquanto no sonho o trabalho de formação se dá através desses processos aplicados a conteúdos imagéticos, no chiste esse trabalho de deformação do conteúdo latente se aplica na linguagem. Como expõe Balbo (1999, p. 20):

O chiste é feito do material linguístico enquanto o sonho é mais trabalhado em forma de imagens (figurabilidade), embora o sonho possa também ser sonhado em forma de palavras. Aqui pode-se fazer uma ligação com o inconsciente estruturado como uma linguagem de Lacan e pode-se, ainda, pensar o chiste como uma formação do inconsciente. O chiste estaria, dessa forma, assentado na língua.

Outra semelhança da piada com o processo onírico é a manifestação de um desejo circunscrito na constituição de ambas, e assim como em outras formações em que este se apresenta, o desejo inconsciente não é visto de forma nítida, como aponta Souza (2012, p.108): “O chiste, assim como o brincar, possui uma seriedade inerente - a de escancarar uma verdade. No chiste, a verdade do desejo é posta em jogo, mesmo que para isso seja preciso se utilizar de formas distorcidas ou invertidas”.

Ainda, uma última semelhança a ser citada é que em ambas as formações (chiste e sonho) um elemento amplamente utilizado é a ironia, técnica que representa uma coisa pelo seu contrário e ao ouvinte cabe fazer uma inversão do que foi dito para que possa entender o chiste, nessa configuração “o desejo se faz entender com o auxílio de algumas indicações - o

olhar, o tom de voz, um gesto” (SOUZA, 2012, p.100). Um exemplo é quando uma primeira pessoa ao apontar para uma cadeira vazia pergunta a uma segunda pessoa que ocupa um assento ao lado (o emissor do chiste) “essa cadeira está vazia?” e recebe como resposta do segundo um sonoro “não”.

Pensando nesse jogo chistoso e seu caráter social, existe uma separação entre as partes que participam do mesmo, inicialmente há o sujeito que emite o chiste ou piada, cria o jogo através do trabalho de sua inteligência e uma segunda parte, a do ouvinte que conforme aponta ainda Souza (2012, p.98) conclui o processo de codificação/ decodificação quando se dispõe a brincar junto com o emissor do chiste.

Temos ainda uma segunda organização do processo humorístico exposto por Freud. Essa configuração ocorre quando existem pelo menos três pessoas na produção do chiste: o emissor e o ouvinte- como já havia na configuração anterior- e a terceira pessoa que entra como objeto dos comentários irônicos ou humorísticos. Esta pessoa pode ser uma real ou não, podendo ser representante de um grupo de semelhantes e não precisa mostrar nada de engraçado por si só. Mas vale dizer que os dois primeiros integrantes dessa dinâmica “estabelecem juntas uma aliança para gozarem às custas de uma terceira, que seria depreciada e ridicularizada pelas duas primeiras”. Enfim, a terceira personagem seria transformada em objeto de *gozo* para quem conta e para quem escuta a piada. (BIRMAN, 2010, p. 183).

O processo humorístico acontece principalmente nessas duas diferentes formas citadas, tendo cada qual suas especificidades. Expondo de forma mais aprofundada a primeira delas, esta acontece quando o sujeito A (emissor) toma para si uma posição humorística enquanto o sujeito B desempenha o papel de espectador (ouvinte). Nesta configuração podemos citar um exemplo do texto *O Humor*, onde aponta Freud (1927, p.273): “o delinquente que foi mandado a forca na segunda-feira diz ‘veja só, a semana começa bem’, ele próprio desenvolve o humor, o processo humorístico se realiza na sua própria pessoa o que lhe proporciona uma certa satisfação”.

Nesta situação, complementa ainda que o fator que adiciona o chamado por ele de “extraordinário” do chiste está ligado ao que chama de “trunfo do narcisismo, à afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do eu” (FREUD, 1927, p.275) e a função do humor nos métodos para afastar o sofrimento, como no exemplo do delinquente que vai a forca é bom demonstrador desse triunfo. Em contrapartida, Morais (2008, p.119) coloca que “estamos lidando, na questão do humor, não com o triunfo do Eu, mas com a afirmação teimosa e

rebelde do erotismo e do desejo do sujeito, diante das adversidades impostas pelo destino, pelo acaso e pela morte” indo ao encontro do momento em que Freud (1927, p. 275) diz que “o humor não é resignado, é consolador”.

Ao transformar sua condenação em piada, o sujeito “recusa a se melindrar por algo causado pela realidade, a se deixar pressionar pelo sofrimento, teimando que os traumas do mundo exterior não podem lhe afligir, mostrando desse jeito, que estes lhe são apenas oportunidades para o ganho de prazer” (FREUD, 1927, p.275). Sobre isso, Morais (2008, p.120) cirurgicamente expõe que

Enquanto homens, estamos ameaçados constantemente pelo sofrimento psíquico provocado pela nossa condição humana — a morte, o envelhecimento, a doença, ameaças do mundo externo, a natureza com suas fúrias —, e pelos nossos *companheiros de descrença*, os outros homens. Em face destas exigências, criamos defesas regressivas contra o sofrimento psíquico que são a neurose, o delírio, as drogas, o auto-abandono, o êxtase, as sublimações. O humor, assim como a arte, é um destes caminhos onde o princípio do prazer triunfa sobre o princípio da realidade, dentro do campo da saúde psíquica, onde o desejo se realiza e se contrapõe à pulsão de morte, onde, na situação-limite de encontro com o real, a pulsão se inscreve no campo das representações, produzindo um efeito simbólico. Se o chiste é um modelo para se pensar o inconsciente, o humor é uma forma sublimada de lidar com as dores do existir, sem perder a graça.

Ainda, em *O Humor* Freud coloca que apesar do prazer do chiste e do prazer provindo do humor terem efeitos muito parecidos - o riso - o humor indica a uma terceira pessoa ou ao próprio humorista uma perspectiva de consolo ao Eu, como quem diz “veja aqui, este é o mundo, que parece tão perigoso. Uma brincadeira de criança, bem interessante, para se fazer piada a respeito” (FREUD, 1927, p.280).

Por fim, vale apontar também que o riso por si só é um liberador de prazer. Os desejos inconscientes procuram chegar à consciência para que ali possam ser transformados em ato, já que o sistema consciente é o responsável por “comandar” a motilidade do corpo. Em *Além do princípio do Prazer*, Freud ao falar sobre as neuroses de guerra e o trauma escreve que “o estremeamento mecânico deve ser reconhecido como uma das fontes de excitação sexual”(FREUD, 1920, p.144) acredito que podemos refletir sobre a motilidade do riso, o riso como se sabe, estimula diversos músculos e faz estremeecer diversas partes do corpo, como a face, garganta, diafragma, movimentando o tórax, o ventre, dentre outras reações observáveis que nosso corpo apresenta quando rimos.

Retomando, temos então que o chiste ou a piada é uma formação inconsciente expressada através da linguagem, onde um jogo com palavras utiliza-se dos mesmos recursos

encontrado no processo onírico (condensação e deslocamento) para expressar um desejo inconsciente relacionando duas (ou mais) ideias distantes. Riso esse que só é possível porque a piada ao ser ouvida passa por um processo que envolve “a surpresa, a ambigüidade, o afeto doloroso suprimido” (MORAIS, 2008, p.121) dessa forma suspende temporariamente a censura ao utilizar do jogo da linguagem para "contorná-la" para só assim finalmente eclodir no riso. Segundo Balbo (1999, p.20) o “chiste recupera o gozo impedido pelo recalque” e é aqui que se insere o antes citado neste trabalho: “o humor é transgressor “ (MORAIS, 2008, p. 119). Indo mais além, ainda é possível dizer que da mesma forma os outros fenômenos psíquicos trazidos neste texto também têm seu caráter transgressor nesse sentido, a fantasia é transgressora quando trabalha para recuperar um prazer impedido pela realidade, enquanto as representações cênicas trazem a possibilidade do sujeito reviver uma vivência passada e atribuir a ela um novo sentido.

5 CONCLUSÃO

Considerando que uma das principais contribuições freudianas para a psicologia foi apontar a existência do aparelho psíquico e dos processos psicológicos inconscientes, que abrangem uma gama de conteúdos e questões que apenas se tem acesso através do trabalho da análise, este estudo buscou situar a arte nessa nova forma de pensar o indivíduo. Freud, ao se debruçar sobre o estudo dos artistas, fez muitas contribuições para entender as vias de acesso ao inconsciente através da arte, a principal contribuição foi a de abrir caminho para pensar que a criação artística funciona assim como outros processos ditados pelo inconsciente como o sonho, o lapso, e a brincadeira infantil.

Quando Freud traz o questionamento “E se tivéssemos sucumbido ao destino de muitos intérpretes que acreditaram poder ver claramente o que o artista, consciente ou inconscientemente, resolveu criar?” (FREUD, 1914, p.217) deixa para nós sinalizado que é necessário levar em consideração a existência de uma diferença entre a intenção e a expressão do artista, acerca disso que Sousa (2015, p. 320) coloca que “podemos dizer que é no que falha entre a intenção e a expressão que um campo rico se abre para a Psicanálise”.

Foi nesse campo que Freud fez diversos dos paralelos abordados neste artigo e demonstrou que a criação artística é, sobretudo, um produto do inconsciente que utiliza de mecanismos comuns e muito bem compreendidos pela ciência psicanalítica, e amplamente trabalhados neste texto como os de deslocamento e condensação, perpassa pelo trabalho da censura e se assemelha muito a outros fenômenos conhecidos pela ciência analítica.

O objetivo de Freud foi aproximar as criações artísticas e a organização da neurose, na perspectiva que ambas se dão a partir de conteúdos inconscientes que emergem à consciência, sendo a principal diferença entre eles a forma que esse processo se dá, visto que, ao contrário do neurótico a beleza do processo criativo encontrado no artista consiste em dar comunicabilidade a esses conteúdos.

Desse modo, a arte permite a expressão de lugares, ideias e emoções secretos, por este caráter encontram-se de maneira quase ausente na obra apresentada mas mesmo assim são compartilhadas - através de inúmeras distorções e transgressões - entre o artista criador e o apreciador da arte. Segundo Soria (2013, p.181) “O discurso dos sonhos, dos enfermos, os atos falhos etc. nos mostram uma brecha, uma lacuna no próprio dizer do sujeito: algo é dito sem que o sujeito possa ter o controle disso ou saber o seu significado”.

Logo, o presente trabalho também se fez importante para que vejamos que as contribuições dos estudos freudianos, não funcionam como uma via de mão única. Na mesma medida em que a ciência aumenta nossos entendimentos sobre os processos de criação artística, a arte pode nos ensinar muito sobre a ciência psicanalítica. Como coloca Soria (2013, p.176) em *Homenagem à Marguerite Duras*, Lacan (1956, p. 7-15) escreve que mesmo se a escritora lhe dissesse não saber de onde provém o material para suas criações, teria de reconhecer, assim como Freud, “que no que lhe concerne, o artista sempre o precede e que ele só faz psicologia aí onde o artista lhe aplaina a via”.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. A Poética. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Coleção Os Pensadores)

AUTUORI, Sandra; RINALDI, Doris. A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. **Bol. - Acad. Paul. Psicol.**, São Paulo , v. 34, n. 87, p. 299-319, dez. 2014 .

Disponível em

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2014000200002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 04 fev. 2021.

BALBO, Luciana. A entrada do chiste na cena analítica. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo , v. 2, n. 4, p. 11-26, Dec. 1999 . Available from

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47141999000400011&lng=en&nrm=iso>. acesso em 27 Jan. 2021

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47141999000400011&lng=en&nrm=iso>. acesso em 27 Jan. 2021

BALEEIRO, Maria Clarice. Brincando com as palavras: o reencontro da alegria infantil.

Cogito, Salvador , v. 10, p. 46-50, out. 2009 . Disponível em

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792009000100008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 04 fev. 2021.

BIRMAN, Joel. O rei está nu: Contrapoder e realização de desejo, na piada e no humor.

Psicol. clin., Rio de Janeiro , v. 22, n. 1, p. 175-191, June 2010 . Available from

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652010000100011&lng=en&nrm=iso>. access on 04 Feb. 2021.

BREUER, J.; FREUD, S. (1895). *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1990

(FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 2.)

BRITO, J. M. M. M. de, *Teatro e Psicanálise: A Tragédia Revisitada* Dissertação (Mestrado em Psicologia) Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013

CARREIRA, Alessandra Fernandes. Algumas considerações sobre a fantasia em Freud e

Lacan. **Psicol. USP**, São Paulo , v. 20, n. 2, p. 157-171, June 2009 . Available from

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642009000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 04 Feb. 2021.

Carvalho, M. M. M. J., & Andrade, L. Q. A. (1995). Breve histórico do uso da arte em psicoterapia. In M. M. M. J Carvalho (Org.), *A arte cura? Recursos artísticos em psicoterapia* (pp. 27-38). Campinas, SP: Editorial Psy II.

CRUXEN, O. *A sublimação*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004 (Coleção psicanálise passo-a-passo)

FOCHESATTO, Waleska Pessato Farenzena. A cura pela fala. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte, n. 36, p. 165-171, dez. 2011. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372011000300016&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 04 fev. 2021

FREUD, S.; BREUER, J. (1893-95) Estudios sobre la histeria. In: FREUD, S. Obras completas. Vol. 2. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.

FREUD, S. (1900) *A Interpretação dos sonhos*, 1. ed., São Paulo, Folha de S. Paulo, 2010 (Coleção Folha: livros que mudaram o mundo; v.3)

FREUD, S. (1908) O Poeta e o fantasiar, In: *Arte, literatura e os artistas – Obras incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FREUD, S. (1916) Alguns tipos de caráter encontrados na Prática Psicanalítica, In: *Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e outros textos* Obras completas volume 12. Companhia das Letras, 2010

FREUD, S. (1920) Além do Princípio do Prazer, In: *História de uma neurose infantil [“o Homem dos Lobos”]*, *Além do Princípio do Prazer e outros textos*- Obras completas volume 14. Companhia das Letras, 2010

FREUD, S. (1927) O humor, In: *Arte, literatura e os artistas – Obras incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FREUD, S. (1930) O Mal-estar na Civilização, In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos* - Obras completas volume 18. Companhia das Letras, 2010

FREUD, S. (1977) *O Estranho* vol. XVII, Rio de Janeiro: Editora Imago. (Trabalho original publicado em 1919)

FREUD, S. (1977) Personagens psicopáticos no palco, In: *Arte, literatura e os artistas – Obras incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. *Dicionário de Psicanálise*, 4a ed. - São Paulo : Martins Fontes, 2001.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. Humor e psicanálise. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte , n. 31, p. 114-124, out. 2008 . Disponível em

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100014&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 04 fev. 2021.

SORIA, A. C. S. *Interpretação, sentido e jogo; um estudo sobre a concepção de fantasia (Phantasie) em Sigmund Freud* (Doutorado em Filosofia) Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SORIA, A. C. S. Linguagem e inconsciente em Lacan. *Discurso*, [S. l.], v. 1, n. 43, p. 171-190, 2013. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2013.84726. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/84726>. Acesso em: 9 abr. 2021.

SOUSA, E. L. A. Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a. p. 317-331.

SOUZA, R. J. A. *Do uso da ironia na neurose obsessiva: destrutividade e criação sublimatória* (Doutorado em Psicologia) Instituto de psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.