

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PAPEL DO PSICANALISTA FRENTE À ARTE

*Marcelo de Oliveira Prado*¹

*Tiago Ravello*²

RESUMO

Buscamos neste trabalho estabelecer uma categorização da relação entre a arte e a psicanálise na obra freudiana a partir de uma análise utilizando os quatro discursos propostos por Lacan. A partir deste objetivo, propomos três categorias, em que a primeira, a análise do autor a partir da obra, pode ser articulada predominantemente com o discurso de mestria, a partir do qual a noção de caráter e as comparações entre a transferência do analista com o autor e a sua contratransferência na análise também puderam ser articuladas. A segunda categoria, a análise do discurso de personagens de uma obra de ficção para demonstração de um saber já construído, pode ser relacionada com os discursos histórico e universitário. Na terceira categoria, pudemos articular o efeito da arte enquanto explicitador do impacto real de *das Ding* com o discurso do analista.

PALAVRAS-CHAVES: Sublimação. Arte. Discursos. Psicanálise.

¹ Bacharel em Psicologia pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Rua Aidê de Souza, 86, 79060-010, Vila Olinda, Campo Grande, MS. (67) 3029-2126, (67) 9215-3586. deoliveiraprado9@gmail.com

² Professor adjunto do Centro de Ciências Humanas e Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Mestrado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCHS), Cidade Universitária, s/n, 79070-900, Campo Grande, MS, Caixa-postal: 549. (67) 3345-7585. tiagoravello@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A aproximação entre a psicanálise e a literatura em Freud possui várias possibilidades, como quando por diversas vezes ao longo de sua extensa produção, focou nas possibilidades de análise do autor através da obra. É neste enfoque que se situa, apenas para citar um exemplo, o artigo sobre Leonardo da Vinci. Freud escreveu que o artista provavelmente não teve uma vida sexual intensa ou mesmo ativa – por falta de interesse –, e que esta seria sublimada através da criação artística e em sua ânsia pelo conhecimento (1910/1996). Fazer uma análise deste tipo impõe limitações éticas, uma vez que é baseada em biografias e documentos e não no discurso do analisando em uma situação de análise. Em outros momentos, Freud utilizou trechos literários e até mesmo obras inteiras, como no texto *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907/1996). Nesta, Freud as tomou como campo de trabalho para suas hipóteses – na forma de análise dos discursos de personagens –, partindo de um pressuposto por ele lançado de que ao artista era possível alcançar a verdade antes do cientista. Da mesma forma, questionamos como seria um discurso analítico – segundo orientação lacaniana – frente aos efeitos estéticos produzidos a partir da experiência de contato com uma obra de arte. Uma vez que esta pode sugerir uma posição subjetiva frente ao desejo, que poderá ser assumido, de diferentes maneiras pelo indivíduo. Os efeitos estéticos da arte são tratados por Freud (1919/1996), por exemplo, em relação ao fenômeno do estranho, em que algo é sentido desta maneira justamente pelo contrário, por ser familiar, por indicar o retorno do recaiado, como na compulsão à repetição, dando a possibilidade de retomar uma experiência e em alguns casos demandar a ressignificação da história individual. Os efeitos estéticos podem levar um sujeito para a análise a partir de um corte ou criando um enigma, em que o sujeito se questione do porque de tais efeitos, por exemplo. Da mesma maneira, a sublimação, por vezes comparece enquanto uma saída possível para a análise e uma alternativa ao recalque (FREUD, 1910/1996), na forma de criação ou fruição artística.

Frente a estas questões, propomos a partir de uma reflexão sobre a aproximação entre psicanálise e arte na obra freudiana – atravessado por uma leitura lacaniana –, relacionar a posição do psicanalista frente à arte, em especial a literatura, tanto em relação a uma obra, quanto aos efeitos estéticos que com frequência se constata na fala de pacientes e na cultura, de maneira geral. Para isso, desenvolveremos uma

articulação das abordagens freudianas da arte com a ética da psicanálise, no que se refere aos discursos que formam laço social e a possibilidade da produção de uma fala plena (LACAN, 1970/1992 e 1953/1998). Num segundo momento, discutiremos o fenômeno do estranho (FREUD, 1919/1996) produzido pela arte e sua relação com o impacto de das Ding (LACAN, 1969 -1970/1992), considerando também a discussão lacaniana do conceito de sublimação enquanto elevação do objeto à dignidade da coisa (LACAN, 1959-60/2008).

ANÁLISE DO AUTOR A PARTIR DA SUA OBRA: A NOÇÃO DE CARÁTER E O DISCURSO DO MESTRE

Com o objetivo de pesquisar na obra freudiana textos que relacionem a psicanálise com a arte, tomamos de início o ensaio Dostoievski e o parricídio (1928/1996), por este permitir um ponto de discussão que nos interessa; a relação do psicanalista com a arte, uma vez que Freud escreveu a respeito do autor e de sua obra. Segundo nota de Strachey, editor inglês das Obras Completas de Freud, tal texto foi escrito a pedido de editores, para que servisse de introdução ao volume de um livro sobre o caráter e obra de Dostoievski³, especificamente a respeito das supostas origens do romance Os irmãos Karamazov. A noção de caráter na psicanálise está ligada às leituras nas quais é dado destaque às fixações em fases do desenvolvimento psicosssexual, que ocorreriam por conta de traumas experienciados, por exemplo, no período de desmame, controle dos esfíncteres ou no período de pesquisas sexuais infantis.⁴ Essas leituras, das quais não compartilhamos se apoiam

³ Freud realizou análises de autor a partir da obra e de biografias em outros momentos, como indicado na Introdução deste trabalho a respeito de Leonardo da Vinci (1910/1996). Freud (1900/1996) também realizou análises a respeito das motivações profundas no ato de criação de Shakespeare ao escrever as obras *Hamlet* e *Macbeth*, em que teriam sua origem nos sentimentos do autor pelo filho que teria morrido e nos conflitos com seu próprio pai. Freud (1917/1996) escreveu ainda uma análise a respeito de uma lembrança de Goethe, presente em uma autobiografia do autor. Freud faz a análise a partir da comparação com um paciente que atendeu e que tinha uma lembrança e história semelhantes à de Goethe.

⁴ Estas noções de caráter estão presentes, por exemplo, em Zimerman (1999, p. 200) que discute a etiologia da fobia, em que cita a visão da “[...] escola kleiniana, que enfatiza o fato de a fobia resultar da fixação na fase evolutiva do sadismo oral canibalístico, com a respectiva projeção dos primitivos objetos aterrorizantes sobre o espaço exterior que, então o transforma em fobígeno”. Outro momento em que discorre sobre a temática se dá em relação à “[...] *caracterologia obsessiva* [que] implica na presença permanente e predominante dos conhecidos traços de meticulosidade, dúvida, intolerância,

em passagens do texto freudiano como nas que indica que o caráter seria resultado de fixações, sublimações e formações reativas de pulsões infantis, especialmente as ligadas à disposição perverso-polimorfa (FREUD, 1905/1996). O problema desta noção de caráter está no teor rígido e naturalizante que pode assumir, como quando Freud escreve que “[...] o caráter, em sua configuração final, se forma a partir das pulsões⁵ constituintes: os traços de caráter permanentes são ou prolongamentos inalterados das pulsões originais, ou sublimação dessas pulsões, ou formação reativa contra os mesmos” (1908/1996, p. 164).

Tal noção tem como argumento a hipótese de que indivíduos que nascem com a zona erógena anal preponderante em relação às outras, podem, no decorrer do desenvolvimento psicosssexual, abandonar tal erotismo por este não servir aos fins de reprodução, dando origem a características de personalidade como ordem, parcimônia e obstinação. Estas características são apontadas, por vezes, como traços permanentes e imutáveis ou indicando a necessidade de superar tais fixações patológicas e avançar para a fase genital da sexualidade. Porém, devemos considerar que Freud, no decorrer de sua obra modificou a importância do orgânico na construção psíquica, priorizando a percepção que se tem das diferenças anatômicas entre os sexos na construção do masculino e do feminino (1925/1996), por exemplo.

Portanto, a dimensão do corpo na neurose obsessiva não deve ser requisitada na suposta reação ao erotismo anal ou à homossexualidade, mas sim, nas dificuldades de implicação e identificação com o corpo, como discutem Coppus & Bastos (2012), a respeito de queixas comuns na clínica de mulheres obsessivas que buscam um corpo perfeito, idealizado, que funcione “sem rateios” (p. 118). Desta maneira, em uma leitura lacaniana, este corpo que é psíquico, construído e abordado pela linguagem, no qual se considera o papel do significante, de maneira que ele “[...] é a causa do gozo. Sem o significante, como mesmo abordar aquela parte do corpo? Como, sem o significante, centrar esse algo que, do gozo, é a causa material?” (LACAN, 1972-73/1985, p. 36). Ou seja, o significante é a via pela

etc., sem que isso altere a harmonia do indivíduo ou que o faça sofrer exageradamente [...]”.
(ZIMERMAN, 1999, p. 202, *itálicos no original*).

⁵ Optamos por substituir pulsões onde havia instintos – substituição esta bem aceita no campo psicanalítico – por este último carregar uma noção naturalizante que não corresponde ao *trieb*, em alemão.

qual se constrói um corpo e modifica as relações do sujeito com o mundo, não sendo, o órgão, o determinante nestas relações.

Em outros momentos de sua obra, Freud propõe uma forma diferente de abordar o caráter, em oposição à preponderância do erotismo, a favor de um papel maior do recalque, por conta das influências da cultura em que “costuma-se dizer que a luta contra uma pulsão tão poderosa, com a acentuação de todas as forças éticas e estéticas necessárias para tal, ‘enrijecem’ o caráter.” (FREUD, 1908/1996, 181). Logo, estas duas últimas noções de formação do caráter, uma com preponderância do erotismo e inatismo – se *trieb* do alemão for lido como instinto, leitura esta reforçada pela tradução da edição inglesa da *Imago*, com a qual não concordamos –, e a outra privilegiando o papel das restrições culturais, podem ser entendidas como complementares, em vez de antagônicas, “elas simplesmente apontam para extremidades diferentes do conflito entre as pulsões sexuais e a repressão” como propõem Silva & Albertini (2005, p. 290). Porém, isto não elimina, a nosso ver, o teor naturalizante e de rigidez das produções psíquicas contidas na noção de caráter, presente na própria análise que Freud realizou a respeito de Dostoievski, segundo qual afirma ser possível distinguir quatro facetas da personalidade do autor: o artista criador, o neurótico, o moralista e o pecador (1928/1996). O talento do artista criador não é colocado em questão, porém, quando diz de sua moral, Freud aponta que os conflitos do escritor para conciliar suas exigências pulsionais com as exigências da cultura implicaram em sua neurose. Sendo que esta teria o impedido de contribuir para o avanço da humanidade, uma vez que se tornou submisso às autoridades temporal e espiritual, no caso, o czar e o Deus cristão. Tais interpretações a respeito de Dostoievski implicam em dois problemas: a fragilidade de tais análises do autor feitas a partir de biografias e de produções artísticas, e, o posicionamento do psicanalista, no lugar da assunção de um determinado saber, ao invés da sustentação de um local de um suposto saber, no que pese a interpretação como relação entre saber e verdade (LACAN, 1969-1970/1992).

O primeiro problema se dá uma vez que tais interpretações não são como a análise do discurso de um paciente em uma situação de análise, na qual há processos tratados por Freud (1914/1996) como fundamentais para tal experiência: a associação livre, a transferência e a compulsão à repetição por parte do paciente. Este modelo de interpretação endereçada a Dostoievski por Freud não favorece a produção de um sujeito da enunciação, mas somente um sujeito do enunciado, um sujeito falado como

é o eu. Lacan (1960/1998) trata do sujeito do enunciado como aquele que é designado pelo sujeito da enunciação, o sujeito do Inconsciente, que se apresenta como descontinuidade no real, que causa furos no sentido e que por sua vez determina o discurso. Ou seja, o sujeito do enunciado é discurso do ego consciente, que tenta manter uma coerência e uma totalidade. Porém, ele é determinado pelo sujeito do inconsciente, que por sua vez, se apresenta no ato falho e no chiste, por exemplo, como aquilo que marca uma ausência de saber sobre si. No texto a respeito de Dostoievski, Freud tomou sua obra e dados biográficos como um conjunto de saber, não se preocupando com as lacunas existentes, o que produz um sujeito do enunciado. Na análise do autor a partir de sua obra não é possível produzir um sujeito da enunciação, que pode vir a ser presente no discurso de um paciente ou na própria cultura a partir do efeito de uma obra de arte, por exemplo. Da mesma maneira, não há como – utilizando-se de biografias ou de obras de arte – o analista dar a sua contrapartida com a atenção flutuante (FREUD, 1912/1996). Sem estes requisitos, como sustentar uma interpretação que se enquadre eticamente no discurso analítico? Em relação ao segundo problema, é reconhecido que a suposição de um saber do psicanalista pelo analisando é condição para que haja uma transferência pela via do saber. Todavia, este deve ser apenas um suposto saber, não podendo o analista se colocar como início da cadeia significativa do paciente, o S^1 , ocupando a posição que Lacan (1969-1970/1992) chamaria de mestria.

Para continuarmos a discussão a respeito das implicações na relação do psicanalista com a arte, tomaremos como base os discursos que formam laço social, presentes em O Seminário XVII – O avesso da psicanálise (LACAN, 1969-1970/1992), recurso ao qual recorreremos no decorrer de todo o texto. Neste, Lacan discorre a respeito da produção dos quatro discursos: do mestre, do universitário, do analista e da histérica, representados respectivamente por S^1 , S^2 , a e $\$$. O S^1 , chamado de significativo mestre, que intervém no campo da linguagem para representar a incidência do significativo como organizador inicial da cadeia; o S^2 , a bateria de significantes nomeada como saber, responsável pela ligação dos significantes em uma relação de rede; o $\$$, chamado sujeito barrado ou sujeito dividido, ou seja, a posição de seu descentramento imposto pela castração; o objeto a, definido como um resto da operação de surgimento do sujeito na cadeia significativa, sendo causa de desejo.

$\frac{S_1}{\$} \rightarrow \frac{S_2}{a}$	$\frac{\$}{a} \rightarrow \frac{S_1}{S_2}$	$\frac{S_2}{S_1} \rightarrow \frac{a}{\$}$	$\frac{a}{S_2} \rightarrow \frac{\$}{S_1}$
<i>DM</i>	<i>DH</i>	<i>DU</i>	<i>DA</i>

De modo que os quatro elementos estão presentes em cada modalidade de discurso, que diferirão entre si na medida em que se dá um quarto de giro de volta no matema e um dos elementos assume a posição de agente do discurso, considerando que:

O agente: Estrutura a produção discursiva, domina o laço social, ao dar o *tom* ao discurso e ao possibilitar que haja alteridade. O agente não é aquele que age, é o agenciador, promove o discurso. É movido pela verdade, lugar que pode ser ocupado por qualquer termo. *O outro*: É aquele a quem o discurso se dirige. O outro precisa do agente para se constituir. *A verdade*: A verdade sustenta o discurso, mas é acessível apenas pelo *semidito*. Ela não pode ser toda dita, havendo uma interdição entre a produção e a verdade. *A produção*: É o efeito do discurso, é aquilo que resta. (SANTOS, SADALA; BORGES, 2012, p.559, itálicos no original).

$\frac{\textit{agente}}{\textit{verdade}} \rightarrow \frac{\textit{outro}}{\textit{produção}}$

A partir da teoria dos quatro discursos proposta por Lacan, podemos fazer uma crítica às leituras baseadas na noção de caráter uma vez que estas seriam operadas a partir do discurso do mestre, criando a ilusão de que quem fala também saberia e dominaria totalmente o objeto do qual fala. Esta noção implica no recalçamento da falta, em que não se considera os traços estruturais do sujeito em sua matéria composta de linguagem, que impõe as vacilações da cadeia significante, em que podemos questionar a suposta estabilidade e constância de produções psíquicas rígidas e naturalizantes, como a de caráter (DOR, 1991). É neste sentido que relacionamos a análise do autor a partir da obra com o discurso de mestria, uma vez que Freud – ocupando a posição de agente do discurso, o S¹, toma a obra de Dostoiévski como um conjunto de saber, o S², sem se preocupar com as lacunas existentes. Esta análise remete à suposta possibilidade de conhecimento prévio e totalizante do objeto, representado pelo objeto a no lugar de produção. O objeto a testemunha a não inscrição do real e, portanto a não possibilidade de conhecimento

do objeto real, o que o \$ no lugar da verdade⁶ revela, já que o texto escrito por Dostoievski não se endereçava a um analista, em que este último recalca sua castração em não poder saber e dominar tudo sobre o objeto. Todavia, sabe-se que sustentar a ilusão de mestria exige um alto preço a se pagar com os imperativos superegóicos (KOSOVSKI, 2010), em que o analista pode deslocar-se à posição do escravo na articulação do discurso do mestre, no intuito de manter a ilusão de mestria na qual o gozo se encontra como produção. Segundo Kosovski (2010, p. 293), “quanto mais alheio à sua divisão, mais exigente se faz o imperativo categórico, instância que toma o eu como objeto, maltratando-o e incitando-o a gozar”. Esta não é uma boa saída para o analista, porém corre-se este risco caso não se esteja constantemente refletindo a respeito de sua práxis e de sua análise pessoal.

Com este primeiro dado, podemos fazer um questionamento: qual o papel do psicanalista frente a uma obra de arte? Deveria ele atender a uma demanda relativa à curiosidade sobre a intimidade de um artista? Outro questionamento possível é o seguinte: de quem é a demanda deste tipo de análise? Não seria, na maioria das vezes, uma demanda do próprio analista? Retomaremos a discussão da demanda de análise de um autor na parte final do próximo subcapítulo. As análises realizadas por Freud a respeito de Dostoievski a partir de sua obra, contrariamente ao que se faz em uma situação de análise na qual as interpretações são feitas no intuito de que o sujeito se reconheça como barrado e possa produzir um saber no lugar de verdade – em vez do analista oferecer respostas prontas –, nos faz pensar na necessidade de reafirmar o reconhecimento do sujeito do inconsciente no fazer do psicanalista, para que se possa ter uma atitude diferente das posturas realistas e que se supõem totalmente neutras (LACAN, 1966/1998). Ser totalmente neutro implicaria na possibilidade de existir um sujeito coincidente consigo mesmo, um sujeito que não implicaria em um posicionamento subjetivo ao qual se tenha que estar constantemente refletindo a respeito de qual lugar se está ocupando em seu discurso (LACAN, 1960/1998). O que é contrário ao sujeito proposto por Lacan (1969-70/1992), como um efeito de

⁶ No decorrer do texto, quando usarmos o termo verdade não será no sentido do senso comum, mas sim como conceito proposto por Lacan (1966/1998) como aquilo que se encontra no registro do Real, testemunha do furo do Real no Imaginário humano, sendo, portanto acessível apenas pela via do Simbólico enquanto um semidito. Logo, no processo analítico visa-se a produção de uma saber que se aproxime da verdade do sujeito.

significante, um sujeito que gira nos discursos se posicionando ao ser uma hora jogado no discurso histórico, em outro momento no discurso do analista, do universitário, do mestre, ou outros que vão além desta formalização. Isto não quer dizer que devemos investigar o que de Freud haveria nas suas interpretações de Dostoiévski e assim repetir tal equívoco, mas sim no intuito de reconhecer que a análise de um autor a partir da sua obra ou de biografias não produz um sujeito da enunciação, mas somente um sujeito falado, como discutido anteriormente.

Ou seja, se partirmos da concepção lacaniana de sujeito como posição, a análise do autor pela obra implica também em fixar a posição do analista como sujeito neutro, como um intérprete/observador. Sem a suposição de saber por parte do analisando que sustenta a experiência transferencial, perde-se a lógica da análise das posições frente ao significante e, sendo o sujeito o que representa um significante para outro significante, o analista abriria mão de um questionamento frente ao sujeito do inconsciente. Por isso insistimos na seguinte crítica: não seria esta uma proposta inconsistente com o discurso do analista, no qual este deveria interpretar criando um enigma (LACAN, 1970/1992) que faça o sujeito se questionar e impulsioná-lo a buscar um saber de si?

A TRANSFERÊNCIA DO ANALISTA EM RELAÇÃO AO AUTOR DE UMA OBRA E A CONTRATRANSFERÊNCIA NA ANÁLISE

Frente às questões levantadas no subitem anterior, persistimos na busca de qual o papel do psicanalista frente à arte. Se considerarmos a situação da formação de um analista lacaniano, esta implica na construção de um sujeito e de uma ética, que depende essencialmente de sua própria análise. Freud (1912/1996) já recomendava a análise dos psicanalistas, advertindo a respeito dos riscos de projetar no paciente seus próprios conflitos inconscientes caso o analista não se digne à experiência de se analisar. De forma semelhante, em uma análise lacaniana, o analista fará suas intervenções a partir da fala do paciente, e somente a partir desta, tirando o foco do que o analista pode vir a sentir a partir do discurso do paciente. Porém, considerando a pluralidade de vertentes da psicanálise, na formação de um analista, por vezes, este precisará fazer uma análise com duração determinada, que

pode não garantir uma experiência analítica por ser padronizada⁷. Por conta desta variedade de vertentes da psicanálise, discutiremos brevemente a temática da contratransferência, um dos pontos mais controversos a respeito da formação dos analistas e que implicam na sua prática, logo podem implicar também na relação do psicanalista com a arte. Zambelliet *al.* (2013) discutem duas vertentes opostas da contratransferência, ditas clássica e contemporânea, de maneira que, em sua versão clássica, a contratransferência é vista como um problema a ser dominado pelo analista e na versão contemporânea ela é considerada uma ferramenta essencial do processo analítico (Zambelliet *al.* 2013).

Os autores destacam Ferenczi como um representante da noção contemporânea de contratransferência, em que este defendeu a tese de que o analista pode, a partir de sua sensibilidade e empatia, compreender mais profundamente as reações emocionais do paciente que não são expressos pela fala. Isso, na medida em que o analisando mobiliza sentimentos contratransferenciais no analista, este pode usar tais sentimentos como instrumento para compreender o paciente e então usar da “benevolência” (Zambelliet *al.*, 2013, p. 10), no objetivo de não repetir um trauma infantil do paciente com postura distante ou rígida do analista. Sobre esta afirmação, podemos fazer alguns questionamentos: qual o controle que o analista tem na repetição que o paciente opera em análise? Freud admite (1914/1996) não ser de serventia, muitas vezes, pedir ao paciente que prometa não tomar decisões importantes durante a análise. Entendemos que o analista não pode contar com este tipo de controle em hipótese alguma, pois isto seria uma tentativa de adaptação ao sintoma e não de asenhoramento do mesmo, como propõe Lacan na sua ética do bem dizer o sintoma.

A respeito desta questão ética, Quinet (2000) escreve que a passagem do semi-dizer ao bem dizer o sintoma significa uma mudança na economia do gozo a partir do efeito na enunciação do sujeito, uma mudança que visa o advir da

⁷ No site da Federação Brasileira de Psicanálise - FEBRAPSI, instituição filiada à IPA, é possível acessar a lista de exigências para a formação do analista. Entre as exigências estão a análise de alta frequência (3 a 5 sessões semanais) com analista determinado para esta função, em que a formação varia entre 5 a 10 anos, dependendo do programa de cada Instituto vinculado à FEBRAPSI e o tempo que o candidato leva para cumprir o programa. Disponível em: <http://febrapsi.org.br/formacao/>, acesso em 21 de nov. de 2013.

singularidade do sujeito, o que é diferente de uma adaptação ou eliminação do sintoma. Antes mesmo de questionar o controle que o analista teria sobre a compulsão à repetição, nos perguntamos, há análise sem repetição? Freud (1914/1996) escreve a respeito do começo do tratamento como sendo marcado pela compulsão à repetição, não podendo o paciente escapar a ela enquanto estiver em análise. Este posicionamento que criticamos se encaixa ainda nos seguintes problemas discutidos por Lacan como aqueles que advêm na psicanálise quando se abandona a fala como fundamento de sua práxis: “[...] a pedagogia materna, a ajuda samaritana e a mestria/dominação dialética” (1953/1998, p. 244). Neste caso, a ajuda samaritana estaria, portanto, presente na utilização da benevolência enquanto instrumento contratransferencial e mestria na tentativa de controlar como se dá a compulsão à repetição do paciente. Zambelliet *al.* (2013, p. 12) também discute a leitura de Heimann a respeito do conceito de contratransferência, em que “se o ego do analista é suficientemente capaz de tolerar tais sentimentos sem evitá-los ou julgá-los, ele poderá compreender e acompanhar os movimentos internos e fantasias inconscientes do paciente [...] na qual a contratransferência pode ser compreendida como parte da comunicação afetiva e inconsciente da relação transferencial”.

Estes posicionamentos sobre a contratransferência que apostam na compreensão do paciente e, no caso de Heimann, também em comunicação afetiva inconsciente, podem sugerir posicionamentos realistas. O que implica no não reconhecimento da castração imposta pela linguagem – que impede o acesso à realidade factual e objetiva – (LACAN, 1966/1998) e da não possibilidade de comunicação na transmissão de uma mensagem de um emissor a um receptor a partir do momento em que se trata sempre de dois sujeitos. Mais do que isso, não seriam estes posicionamentos próximos aos de uma psicoterapia pela identificação com o mestre, em um assujeitamento do analisando ao Outro, como discute Miller (1997)? Isto na medida em que o analista passaria a compreender o que o analisando quer lhe dizer, inclusive naquilo que o paciente não pode comunicar através da fala. Como propõem Zaslavsky & Santos (2005), na qual a relação de objeto primária pré-verbal que determinaria a personalidade do paciente só poderia ser apreensível pela transferência e captada pelo analista a partir da contratransferência. Posição esta que Miller (1997, p.17) articula categoricamente como: “o avesso da psicanálise é o discurso do mestre”.

Compartilhamos da orientação lacaniana em psicanálise, em que consideramos a discussão sobre a contratransferência como o posicionamento de Souza & Coelho (2012) no que discutem a neutralidade analítica que, apesar da filiação, não é correspondente à neutralidade científica, que pressupõe objetividade e distanciamento. Nossa posição é de que tal neutralidade científica é impossível de ser alcançada uma vez que somos seres de linguagem – e, portanto, não temos acesso a uma realidade que seja independente do sujeito nem a um código ordenador da linguagem para além do próprio campo da linguagem, expresso na máxima lacaniana da inexistência da metalinguagem. Logo, o que entra em questão não é a existência ou não da contratransferência, mas sim, a dimensão ética do posicionamento do analista frente a ela para que a relação imaginária não seja um obstáculo aos atos de enunciação. Em outras palavras, é necessário lidar com a contratransferência em sua própria análise e não sobrepujá-la, como teria afirmado Freud (1910/1996, p. 150). Porém, é questionável se Freud teria mesmo feito esta indicação, como propõem Andrade & Herzog (2011) ao escrever a respeito de um equívoco na tradução do termo alemão *bewältigen*, usado por Freud e traduzido como sobrepujar – ultrapassar, dominar – referindo-se ao destino da contratransferência na análise. Para Andrade & Herzog (2011) o termo que melhor traduz o sentido proposto por Freud é “lidar com, elaborar”. Desta maneira, segundo Andrade e Herzog (2011), o analista deve lidar com a sua contratransferência e elaborá-la para evitar a atuação a partir da mesma na sua prática analítica.

Mas, em relação à arte, como o analista deve se posicionar? Freud, ao escrever sobre Dostoiévski, fez suas análises a partir de associações suas e não do próprio escritor, uma vez que este não endereçou sua criação a um analista, o que é a base da relação de transferência. Portanto, não podemos considerar condizentes com o discurso do analista as análises freudianas como as que dizem respeito das crises históricas de Dostoiévski, assim como seu masoquismo expresso no grande sentimento de culpa e a expressão de sua perversão em seus personagens, bem como o desejo de matar seu pai satisfeito no ato de um personagem (FREUD, 1928/1996). Freud, neste texto, acaba por se aproximar de uma abordagem realista dos fenômenos psíquicos – o que pode levar a uma desconsideração da implicação do sujeito pesquisador no seu fazer –, além de assumir o discurso do mestre, quando poderia ter assumido um discurso diferente, mais próximo do discurso do analista como o faz em outros textos, os quais discutiremos no decorrer deste

trabalho. No momento, acreditamos ser importante frisar que Freud, na leitura que propomos não ocupou em todos os momentos ou em sua maioria a posição de mestre na sua relação com a literatura, mas apenas em alguns momentos. É nesse mesmo sentido que Castro (2009) atribui parcialmente a Freud a posição de mestre na criação da IPA enquanto Instituição por ele inicialmente controlada, na qual exercia de certa maneira o papel de pai e de ideal da massa de psicanalistas a ela ligada, bem como no seu ensino, em que controlava rigidamente a produção de seus discípulos.

Retomando a questão da demanda de análise de um autor, podemos recorrer a Freud (1930/1996), em uma carta escrita em consequência de ter ganhado o prêmio Goethe – de reconhecimento da importância de sua obra –, na qual relaciona a psicanálise com a obra do escritor. Freud relaciona a obra de Goethe com a psicanálise dizendo que este tinha a compreensão da importância das primeiras relações afetivas nos humanos e da força de Eros, em que também parafraseava conteúdos oníricos e por vezes, aproximava-se da técnica psicanalítica ao tentar aliviar o sofrimento de outro⁸. No discurso lido por Anna Freud na entrega do prêmio, Freud analisa a necessidade de obter dados pessoais dos artistas por parte dos biógrafos e de admiradores das obras de autores. Estes teriam uma motivação ambivalente, em que expressam “[...] a necessidade de adquirir relações afetivas com esses homens, acrescentá-los aos pais, aos professores, aos exemplos que conhecemos ou cuja influência já experimentamos, na expectativa de que suas personalidades sejam tão belas e admiráveis quanto as obras de arte deles que possuímos.” (FREUD, 1930/1996, p. 216).

Freud (1930/1996) se referia à motivação dos biógrafos, mas não seriam estas, na maioria das vezes para não cairmos em uma generalização, motivações dos analistas também? Quanto aos analistas, ele defende serem justificáveis tais análises ao se colocarem a serviço da biografia quando estas tornam possível uma melhor compreensão de uma obra. Entendemos que a motivação do analista não pode ser esta, pois isso seria uma racionalização e redução da produção artística, o que é incoerente com o discurso do analista que tem a motivação de implicar o real e permitir o advir da verdade.

⁸ A relação de trechos da obra de Goethe com tais temas podem ser vistas no texto *O prêmio Goethe* (Freud, 1930/1996).

$$\frac{S2}{S1} \rightarrow \frac{a}{\$} \quad \frac{\textit{professor}}{\textit{significante mestre}} \rightarrow \frac{a - \textit{estudante}}{\textit{sujeito dividido e alienado}}$$

Neste texto predomina o discurso universitário, na medida em que o saber, S², constituído por Freud é o agente que de certa maneira implica outros analistas no lugar do objeto a, a produzir análises a respeito de autores, desde que estas supostamente respondam às expectativas do agente. No caso ao qual nos referimos nos dois parágrafos anteriores, há margem para que se entenda que Freud defenderia uma complementariedade no trabalho do analista e do biógrafo, quando se esperaria que o analista procurasse na biografia de um autor as motivações da sua obra enquanto criação singular. A produção é de um sujeito dividido, o \$, que nunca alcançará as exigências do agente. O S¹ no lugar da verdade ordena ao analista enquanto estudante que este continue a produzir e a querer saber sempre mais. Por sua vez, o agente ao mesmo tempo que é um sujeito é também assujeitado, já que não produz o saber pelo qual se julga as suas expectativas estarem ou não satisfeitas. O agente também obedece a uma Instituição, que supostamente o autoriza a pensar livremente, logo ele se autoriza por outros, a respeito, por exemplo, do professor como principal agente no discurso universitário (SANTOS; SADALA; BORGES, 2012). A transferência do analista com um autor também se faz presente no trecho destacado acima, o que tentamos relacionar neste trabalho com a contratransferência do analista em relação ao analisando, o que distancia sua prática do discurso analítico. Frente a todas estas questões, insistimos que fazer uma análise deste tipo impõe limitações éticas, uma vez que o autor não endereçou sua criação a um analista – não havendo transferência e repetição –, distanciando-se do discurso analítico e aproximando-se, sobretudo do discurso do mestre e, por vezes, do discurso universitário.

ANÁLISE FREUDIANA DO DISCURSO DAS PERSONAGENS DE UMA OBRA FICTÍCIA E O DISCURSO UNIVERSITÁRIO

A análise do discurso de uma personagem de uma obra fictícia, num primeiro momento, não aponta grandes problemas, uma vez que se trata de personagens, logo não se está violando a vida de um sujeito, nem produzindo um falso saber a respeito de uma história individual. As objeções a estas interpretações podem perder força

ainda mais se pensarmos nelas enquanto instrumentos didáticos, para demonstração e articulação de conceitos e proposição de hipóteses, ou como um convite ao engajamento numa forma discursiva. É nesse contexto que Freud (1900/1996) se utiliza, por exemplo, de um conto de fadas para explicar a função da censura na formação de sonhos típicos de nudez⁹. Neste texto, Freud faz uma homologia entre a função do mal entendido neste conto de fadas – o receio das pessoas em serem punidas por não ver a roupa do rei em vez de se questionarem sobre a honestidade dos falsos tecelões – e o mal entendido do conteúdo manifesto do sonho de nudez – em que a pessoa nua se envergonha e as pessoas agem com indiferença, quando o desejo realizado e disfarçado é o de exibição. Freud (1900/1996, p. 291) também propôs outras análises do discurso de personagens, como o complexo de Édipo da personagem shakespereana Hamlet – que supostamente seria um histórico por renunciar às investidas de Ofélia – e da própria personagem Édipo, de Sófocles. Assim como quando apresenta rapidamente alguns casos clínicos e paralelamente faz análise das falas das personagens como Lady Macbeth que se viu arruinada pelo êxito, enlouquecendo depois de ter concretizado seu plano de matar o Rei ao incitar seu marido a fazê-lo (FREUD, 1916/1996).

Estas análises dos discursos das personagens para demonstração de fenômenos psicológicos aproximam a psicanálise da arte pela operação do discurso universitário. Nesse discurso, o agente, encarnação do todo-saber (S2), toma o outro (a), personagem, como objeto sobre o qual aplica seu saber prévio, sem se dar conta que é gozado pelo saber do mestre (S¹), que de fato constituiu o saber que o orienta. Questionamos se Freud não estaria fazendo estas análises como demonstração de um saber constituído por ele mesmo, nesse caso circulando entre as posições de verdade – enquanto início das cadeias significantes que estruturam o saber psicanalítico – e de agente do discurso universitário na medida em que incita outros

⁹ O conto de fadas *A roupa nova do Imperador*, de Hans Anderson, que conta a história de um rei que foi enganado por dois charlatões que foram ao seu reino dizendo-se tecelões, que faziam um tipo de roupa especial, a qual somente os inteligentes e que faziam bem seu trabalho poderiam ver. O rei pagou uma fortuna aos tecelões, mas quando lhe entregaram a roupa ele não a conseguia ver, nem ninguém, mas todos fingiam vê-la, pois nenhum deles queria passar-se por burro ou que não fazia bem seu trabalho.

psicanalistas a fazer o mesmo, como quando propõem a análise da *Gradiva* de Jensen (1907/1996) na medida em que poderia lançar luz sobre os processos de criação.

Queremos destacar que as análises freudianas dos discursos das personagens e de conjuntos de obras de ficção foram uma importante contribuição para que a arte ganhasse dignidade enquanto objeto científico de pesquisa. Tais análises tem ainda uma importância didática e, portanto não podem ser negligenciadas, ainda que não superem o peso da experiência analítica na formação de um analista ou de quem se interesse em conhecer a psicanálise. Outro ponto importante a ser destacado é que estas análises a respeito de personagens servem também à popularização e circulação do saber, em que a psicanálise se relaciona com outras áreas e adentra na cultura.

A partir do que foi discutido até aqui, pudemos ter uma visão da obra freudiana em que vários posicionamentos discursivos são assumidos em relação à arte, por exemplo, quando Freud (1900/1996) analisa Shakespeare a partir de sua obra – ao propor a hipótese de que Hamlet teria como inspiração a morte de seu filho Hamnet e a relação do próprio autor com seu pai; e *Macbeth*, segundo Freud também trataria de temática semelhante na ausência de filhos do casal principal da referida obra – e operaria, assim, o discurso do mestre. Bem como no mesmo texto analisa o discurso das personagens criadas pelo autor, como a histeria de Hamlet a partir da recusa sexual do mesmo em relação à personagem Ofélia, no qual é predominante o discurso universitário. Por este motivo, propomos a reflexão sobre os aspectos éticos envolvidos no que tange ao discurso do analista (LACAN, 1970/1992) – presente ou não nestas articulações uma vez que é própria aos discursos a possibilidade de girar e mudar o posicionamento do sujeito. Considerando ainda que cada discurso implica em ganhos e obstáculos, destacamos a importância da reflexão de tais relações implicadas pelos discursos e não uma normatização da relação entre psicanálise e literatura. Esta reflexão constante é necessária, pois qualquer que seja a atuação do psicanalista, ela tem seus reflexos na clínica e na formação de um analista, como discutido no subcapítulo anterior a respeito da contratransferência do analista em relação ao paciente comparada com a transferência daquele em relação a um autor de uma obra de arte.

ANÁLISES DO DISCURSO DAS PERSONAGENS DE UMA OBRA FICTÍCIA POR AUTORES ATUAIS

Tomamos como exemplificação de autores atuais que se propõem a realizar análise de discursos de personagens de histórias fictícias, Nascimento & Fontenele (2010). As autoras partem da obra *A serpente*¹⁰ de Nelson Rodrigues, para percorrer a respeito dos caminhos da feminilidade de duas irmãs, interpretando os discursos das personagens para fazer uma articulação entre a psicanálise e a literatura dramática, no que se refere à feminilidade. O que, no conjunto da obra e pela fala das personagens, permite análises como a seguinte: “parece-nos que Lígia só pode tornar-se mulher na medida em que seu cunhado a remete à Guida, ou seja, ao mesmo tempo em que se coloca no lugar da outra, o faz tomando para si o homem dessa. Guida, por sua vez, só é mulher quando Lígia não o é.” (NASCIMENTO; FONTENELE, 2010, p. 127). As autoras discutem ainda em suas análises conceitos como do estágio do espelho na formação do eu de Guida, tendo a irmã como sustentáculo de sua imagem e da feminilidade possível de Lígia – que fingiu por um ano ser feliz no casamento –, assim como seu desejo de insatisfação.

Ferreira (2013) também utiliza do discurso das personagens presentes nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues para articulação de temáticas e conceitos freudianos e lacanianos como ideal de ego, crimes motivados pelo sentimento de culpa e desejo enquanto desejo do Outro. Em seu recente livro, Ferreira (2013) também recorre a obras de autores como Fernando Pessoa e Gregório de Matos Guerra – entre outros – nas suas diversas propostas de interlocução entre a psicanálise e a literatura. No presente momento, selecionamos uma passagem do livro da autora em que ela faz uma análise a partir de um apanhado geral da obra de Fernando Pessoa:

¹⁰ A obra que as autoras utilizam para suas análises trata-se de duas irmãs que vivem no mesmo apartamento com seus respectivos maridos, porém uma delas, Lígia, continua virgem depois de um ano de casada e inveja a irmã, Guida, a quem escuta todas as noites os gemidos de amor, através das paredes finas do quarto. No desenrolar da estória, Guida oferece o marido para que Lígia – que acabara de se separar e ameaçava atirar-se da janela – perca a virgindade e sinta os prazeres do sexo.

O drama da existência humana é um dos temas que persegue os escritos de Fernando Pessoa: um sujeito, sem acesso à sua verdade, sendo sustentado por um desejo sem objeto. A cada dizer, uma dor escrita sem encontrar um porto seguro. Tal qual o sorriso de Monalisa e o gesto de São João Batista, nos quadros de Leonardo da Vinci, a poesia de Fernando Pessoa aponta para alguma coisa da ordem do inapreensível que resiste a toda interpretação. (FERREIRA, 2013, p. 121)

Conforme temos discutido neste trabalho, o trecho acima pode ser lido como operado a partir do discurso universitário. Ferreira enquanto agente do discurso, ocupando a posição do S² toma a obra de Fernando Pessoa como objeto a ser descrito e analisado por um saber prévio, constituído antes mesmo de Ferreira e que tem seu representante no lugar da verdade como S¹. O sujeito dividido na produção pode ser representado ainda pelo analista quando este se depara com as limitações deste tipo de análise, como a possibilidade de produção de um sujeito do enunciado – sujeito falado da personagem – muito maior que a de um sujeito da enunciação produzido pelo efeito de significante, que seria mais provável de ocorrer operando-se o discurso do analista. Isto porque estes tipos de análise são comuns no ambiente universitário, como aulas de psicopatologia nas quais personagens são tidas como exemplos de neuroses, ambiente este em que o psicanalista atua prioritariamente com o discurso universitário, preocupado com a transmissão do saber psicanalítico, o que é necessário e de extrema importância para a formação de um futuro analista. Na mesma medida, o discurso diametralmente oposto da histeria pode fazer-se comparecer como forma de engajamento do aluno no campo analítico, ou seja, ofertando a personagem como um passo necessário a *fazer desejar* o saber do mestre (o que reinvocaria para a leitura dos autores que balizam o campo).

Torna-se importante para a presente discussão, a consideração de que os discursos são cíclicos, o que permite que um efeito analítico possa ocorrer a partir da fala de um professor que atue prioritariamente com o discurso universitário. De maneira semelhante, a ciclicidade dos discursos também permite que se mude o posicionamento do sujeito nas análises que envolvam a literatura. Para ressaltarmos esta facilidade de dar um giro discursivo e mudar de posicionamento em relação a um mesmo autor e obra, recorreremos também a Ferreira (2013) em que, depois de citar

um trecho¹¹ da obra de Fernando Pessoa, a autora faz uma ressalva quanto as suas análises:

Essa afirmação – “não sei quem sou” – poderia tanto se inscrever na histeria, desembocando na premência de fabricar um mestre, na dúvida crucial do obsessivo ou no delírio do psicótico. A denegação faz parte da neurose, assim como a forclusão da psicose. Não estou afirmando que Fernando Pessoa é neurótico ou psicótico. Em absoluto. O nome Fernando Pessoa tem como referência um homem que existiu em uma época determinada, o que implica, é lógico, a possibilidade de inscrição em uma dessas estruturas. Mas existe uma obra que sobreviveu ao corpo desse homem e que foi arcada por um nome próprio. É do que ficou escrito com o selo desse nome que me ocupo. (FERREIRA, 2013, p. 122).

A autora afirma que não pretende com suas análises tomar como objeto a subjetividade de Fernando Pessoa, o que pode deixar de caracterizar seu discurso como de mestria e aproximá-lo do discurso universitário como discutido no parágrafo anterior. Isto porque ela se abstém de classificar o autor em alguma estrutura, posicionamento com o qual concordamos, uma vez que a obra de Fernando Pessoa não foi direcionada a um analista, não havendo processos essenciais a uma análise como a transferência, a associação livre e a repetição. Porém, a autora assume um posicionamento diferente em relação a análises feitas do autor Gregório de Matos Guerra. Ainda que a autora tente manter-se no discurso do analista, a ciclicidade dos discursos é inevitável e assim, o discurso de mestria pode ser visto na seguinte análise a respeito das denúncias de Gregório de Matos à sociedade baiana, lugar onde viveu o autor, em que este “vítima dos próprios impulsos sexuais, desloca o sentimento de culpa, tema de seus poemas religiosos, para o compromisso de proclamar ao mundo as chagas sociais, tornando-se vítima da própria obsessão” (FERREIRA, 2013, p. 85).

O posicionamento da autora nesta análise se assemelha com o discurso de mestria, pois toma a obra do autor como um discurso direcionado a um analista e, portanto, como um discurso analisável. Ferreira enquanto agente, no lugar do S¹, aparentemente se coloca como início da cadeia associativa de Gregório de Matos – o que não quer dizer que tenha sido intencional por parte da autora, mas apenas uma

¹¹ O trecho em questão é o seguinte:
“NÃO SEI QUEM SOU, que alma tenho.
Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo.
Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).
Sinto crenças que não tenho
[...] Sinto-me múltiplo.”
(PESSOA, 1976, apud FERREIRA, 2013, p. 121).

consequência da inevitabilidade do giro nos discursos, como destacado no parágrafo anterior –, uma vez que não tem acesso à fala do próprio autor. Ela parte então do saber psicanalítico, o S^2 , e toma o autor e sua obra como objeto a , o que denuncia no lugar da produção do discurso a impossibilidade de conhecimento real do objeto. A questão de a autora ter partido de um saber prévio para propor suas análises aproxima estas interpretações do discurso universitário, porém, ele parece estar prioritariamente articulado no discurso do mestre, pois há no lugar da verdade o $\$$, que denota a impossibilidade de um saber totalizante sobre o objeto.

Ressaltamos a importância de obras como as de Ferreira, de grande contribuição para a popularização e transmissão do saber psicanalítico, podendo ser ainda fonte de efeitos estéticos e analíticos por parte do leitor. Portanto, a leitura que propomos de que suas análises por hora circulem entre os discursos universitários e do mestre não significam demérito, mas sim posicionamentos que fazem parte da construção do saber. Isto é facilmente perceptível nas diversas possibilidades de relação entre a psicanálise e a literatura em Freud, como temos tratado neste texto, bem como na obra de Lacan (1953/1987), que propõem a análise da recusa de Goethe frente ao objeto desejado, a partir de seu livro de memórias, para discutir a tese do mito individual do neurótico. Dessa maneira, tanto Freud como Lacan se posicionaram como analistas, mas também se posicionaram como agentes do discurso do mestre em articulações teóricas pontuais, o que não implica no descrédito de suas contribuições à construção do saber psicanalítico.

ANÁLISE DOS EFEITOS ANALÍTICOS DA ARTE

Além da primeira forma de relação da psicanálise com a arte presente na obra de Freud – análise de personagens fictícias – no texto sobre a Gradiva, há uma segunda proposta, de que ao artista é possível chegar à verdade antes do cientista. Esta tese abre a possibilidade de uma relação com a arte mais coerente com o discurso do analista, uma vez que os efeitos produzidos pela arte compõem como operantes na produção de discursos. Entre os possíveis efeitos causados pela arte está o estranho, que é tratado por Freud (1919/1996) como um efeito estético que está para além do belo, enquanto qualidades de sentir. Neste texto, Freud destaca a facilidade que o autor de uma ficção demonstra, por vezes, em permitir por meio de sua obra que o leitor retome experiências universais como o complexo de castração e a compulsão à repetição, sentindo um estranhamento, por exemplo. Desta maneira,

o impacto da arte pode variar muito de sujeito para sujeito, podendo também ser compartilhado a partir de “núcleos especiais de sensibilidade” (FREUD, 1919/1996). A respeito disto, Freud se diz curioso sobre que núcleo comum seria este, que permitiria aos integrantes de uma cultura denominar como estranhos determinados fenômenos, apesar do termo muitas vezes não ter um sentido claramente definível, ou seja, parece haver ligado à própria definição de estranho algo de inapreensível. É esta parte inabordável da experiência de estranhamento, ligada aos núcleos especiais de sensibilidade, que iremos relacionar com a sublimação enquanto um ato do sujeito em elevar o objeto à dignidade da Coisa¹² (LACAN, 1959-1960/2008).

A arte, anterior à psicanálise, se mostra como um lugar que é possível ao sujeito do inconsciente advir, enquanto “[...] o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado” (LACAN, 1953/1998, p. 260). Ao lado da psicanálise, a arte considera e dá valor aquilo que permite, segundo Lacan (1953/1998, pp. 260-261) resgatar a verdade e que este chamou de “monumento” – o corpo enquanto estrutura de linguagem e núcleo histórico da neurose –, os “documentos de arquivo” – remetendo-se às lembranças da infância –, as tradições, os sonhos, as contradições do discurso consciente e a fala. Isto pode ser visto na obra de Nelson Rodrigues, que é apontada por Nascimento & Fontenele (2010) – em seu estudo sobre a sexualidade feminina presente na obra “A serpente” –, como “pestilenta” (p.114), assim como a psicanálise freudiana, por exporem, de diferentes maneiras os mecanismos e fantasias inconscientes. A arte, portanto, encontra-se no caminho contrário às tentativas de objetivação do homem – como, por exemplo, o excesso de medicalização – que promovem a alienação do sujeito sobre a sua verdade, que é inconsciente.

Tomaremos como base para o encaminhamento final da presente discussão, as temáticas lacanianas da fala plena e fala vazia, assim como o conceito de sublimação proposto pelo autor. Fala plena e fala vazia, presentes no texto *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (LACAN 1953/1998) são conceitos que queremos

¹² A Coisa, ou *das Ding* é um conceito que Lacan retoma do texto *Projeto para uma psicologia científica* (FREUD, 1895/1996) como aquilo que do objeto decai, aquela parte do fenômeno que sempre falta quando experienciada pelo indivíduo. Essa falta se dá pela impossibilidade de se apreender o objeto em sua totalidade através da percepção, consequência da própria impossibilidade de apreensão do real, o que por sua vez permite a construção de uma realidade subjetiva.

articular com a hipótese do efeito artístico ser promotor de uma fala plena. A sublimação enquanto elevação do objeto à dignidade da Coisa, presente na segunda parte do Seminário VII (LACAN, 1959-1960/2008) denominado O problema da sublimação, é um conceito que relacionaremos com o efeito estético da arte que inclui o estranho, para além do belo, enquanto o convite ao posicionamento do sujeito frente ao seu desejo.

Ao propor a sublimação como o ato de elevar o objeto à dignidade da Coisa, Lacan (1959-1960/2008, p. 158) destaca que “toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio”. Segundo Lacan (p.144), a Coisa, “[...] se ela ocupa esse lugar na construção psíquica que Freud definiu sobre a base da temática do princípio do prazer, é que ela é [...] o que do real primordial, diremos, padece de significante”. Padecer do significante, entretanto, não quer dizer apenas sofrer da falta de significantes que sejam suficientes para dar um fechamento à experiência – o que demanda sempre novos encadeamentos na cadeia –, mas sim da falta implicada em todo significante na sua arbitrariedade e não referência ao real, o que é causa de toda a sorte de enganos. A Coisa, ao implicar o real¹³, não se inscreve, podendo apenas ser contornada pelo sujeito, de maneira que a arte explicita esse vazio da experiência humana advinda da falta de um objeto para a pulsão (LUCERO; VORCARO, 2013). E seu efeito enquanto sublimação está justamente no impacto causado por essa falta, que convida o sujeito a se posicionar frente ao seu desejo, uma vez que ele seja tocado pelo fenômeno artístico.

A questão do sujeito ser ou não afetado pela arte nos faz questionar se não seria a partir dos núcleos especiais de sensibilidade ao qual Freud se refere no texto sobre o estranho, como destacamos no início deste subitem. Pois tais experiências retomam a castração e a compulsão à repetição, por exemplo, que tem um impacto da ordem do real, que implica o sujeito em sua falta estrutural enquanto ser de linguagem, permanecendo para o sujeito algo de inassimilável e inabordável em algum nível

¹³ Considerando a estrutura do nó borromeano, *das Ding* implica o real, porém, “no nível da sublimação o objeto é inseparável de elaborações imaginárias e, muito especialmente, culturais”. (LACAN, p. 123, 1959-1960). Ou seja, a partir de uma construção imaginária, com recursos simbólicos, há maneiras prontas de se lidar com a falta colocada por *das Ding*, oferecidas como objeto a pela cultura, onde reside o reconhecimento social nas “sublimações coletivas”.

mesmo que ele faça elaborações e construções simbólicas a respeito. Lucero & Vorcaro (2013, p. 29, *itálicos no original*) discorrem sobre o assunto:

A elaboração de construções fantasmáticas, místicas, religiosas, científicas, enfim, tudo que se pode fazer com o significante, relaciona-se, de alguma maneira, com das Ding. No entanto, se a maioria desses processos se coloca ao lado do princípio de prazer, de evitar das Ding, a criação artística possui algo além do princípio de prazer, que vai ao encontro de das Ding, causando a sensação do estranho.

Independente de ser um sentimento bom, de fruição ou de estranhamento, ou ainda de catarse, quando a arte é elevada à dignidade da Coisa, algo que escapa à possibilidade de inscrição no real é explicitado e colocado no centro da experiência de sujeito. Para Freud (1905/1996), o efeito estético da arte dependia em grande parte da identificação de quem frui da arte com o que está sendo apresentado na obra, como por exemplo, no caso do teatro. Freud (1905/1996) propõe ainda que a identificação com o herói pode atingir seu público causando-lhe efeitos essencialmente catárticos, se causa prazer em vez de sofrimento ao retratar conflitos que na realidade do sujeito lhe trazem grande pesar. Lacan tem um posicionamento diferente em relação a isto:

Para Lacan, o reconhecimento social da verdadeira obra de arte não advém da identificação dos espectadores/leitores com as fantasias do artista, mas de algo que permanece enigmático, inassimilável em seu trabalho. [...] Esse ponto estranho (Unheimlich), que o psicanalista francês encontra descrito no próprio texto freudiano, remete à das Ding, ao que é inexplicável até para os próprios artistas. Há algo da criação artística que escapa ao próprio artista. (LUCERO; VORCARO, 2013, pp. 30-31, *itálicos no original*).

Concordamos com a posição lacaniana de que o efeito estético da arte reside, no tocante a das Ding, no que de inassimilável há na experiência humana e não na identificação – esta última pode estar presente, mas não é a base do efeito estético. Os núcleos de sensibilidade que permitem o compartilhamento de experiências a partir de efeitos estéticos residiriam também neste efeito inabordável da dimensão real de das Ding. Os núcleos de sensibilidade seriam, neste sentido, uma maneira de lidar com a castração sem ter que deixar de levar em consideração o reconhecimento de seu impacto. Por conseguinte, há a implicação do real na experiência, logo, os núcleos de sensibilidade no sentido freudiano seriam, no sentido lacaniano, justamente o posicionamento do sujeito na sublimação ao elevar o objeto que lhe expõe o vazio à dignidade da Coisa. As experiências a partir das quais o indivíduo constrói a sua história singular lhe possibilitam a construção de núcleos de

sensibilidade na relação dialética entre o impacto da castração e o posicionamento do sujeito frente a ela. O efeito do fenômeno artístico ao implicar o real, não permitiria, então, o advir de uma fala plena?

Retomaremos agora a discussão a respeito da fala vazia e fala plena, conceitos que consideramos importantes, no que propomos com sua relação aos núcleos de sensibilidade. Lacan (1953/1998) destaca o excesso de imaginarização enquanto fator que favorece a perpetuação de uma fala vazia, um engodo, distante da verdade subjetiva, que é inconsciente e tem determinação simbólica. Contrariamente, a fala plena se realizaria a partir da história do sujeito, o que não tem nada a ver com uma rememoração realista e fatídica dos acontecimentos. Logo também vai ao sentido contrário do *hic et nunc* – aqui e agora –, mas se realiza na referência à história do sujeito no contexto da relação com o outro, em um intersubjetividade. Esta intersubjetividade pode nos ajudar a compreender os efeitos de arte que afetam a tantos sujeitos, Sales (2004, p. 54):

O objeto da psicanálise, para Lacan, não é uma realidade individual, mas a realidade intersubjetiva concreta e autônoma do discurso. [...] Logo, o inconsciente, apesar de não remeter à miragem de uma coletividade, é uma estrutura simultaneamente singular, porque determina a urdidura subjetiva do desejo e, social, porque sinônima, em última instância da estruturado discurso humano em geral [...]. Assim, a verdade mais íntima é também uma verdade universal.

Desta maneira, podemos aproximar a intersubjetividade destacada por Lacan com os núcleos de sensibilidade a que Freud se refere ao falar da possibilidade de se compartilhar os elementos necessários para definir o que é estranho, por exemplo. Considerando o interesse lacaniano de retorno às teses fundamentais de Freud sob a égide do axioma de um inconsciente estruturado pela linguagem, nossa hipótese é de que estes núcleos de sensibilidade, que tratam da possibilidade de compartilhar uma experiência afetiva pela arte podem ser uma via de acesso a uma fala plena, na medida em que mobilizam os sujeitos a se engajarem em discursos. A posição do analista, neste caso, seria a de desejar que o paciente fale mais a respeito destes efeitos e se possível tentar produzir um efeito como o da arte em sua interpretação. Sobre o discurso do analista, Teixeira & Couto propõem que ele “[...] engendra a situação analítica a partir do lugar do outro ocupado pelo sujeito dividido e possibilita que o analisante produza um saber no lugar da verdade em vez de o analista oferecer-lhe soluções prontas” (2010, p. 586).

$\frac{a \rightarrow \$}{S_2 // S_1} \quad \frac{\textit{desejo inconsciente}}{\textit{enigma}} \rightarrow \frac{\textit{sujeito dividido}}{\textit{significante mestre}}$

O fenômeno artístico, quando produz um efeito de explicitação do real, colocando o vazio no centro da experiência do indivíduo ocupa a posição de objeto a, causa de desejo. Neste contexto, o outro, que frui da arte, é tratado como sujeito dividido, o que permite o desvelamento do recalcado. O sujeito tocado pela arte em seus núcleos de sensibilidade tem a condição necessária de tentar produzir seu próprio S¹. Pois como Lacan (1959-1960/2008) destaca, a arte, por vezes nos mostra a partir da ilusão, que esta transcende a si mesma, de modo que o que buscamos nela só é abordável pela via do significante. “É o que torna a dar eminentemente a primazia do âmbito da linguagem, onde só lidamos deveras, em todos os casos, com o significante. E é o que, da ordem das artes, confere sua primazia à poesia.” (p. 166). Neste sentido o analista deve ser como o poeta que joga com o significante em detrimento do sentido e do significado que lhe são posteriores, para que possa emergir a experiência de sujeito. Ainda que a produção do S¹ não chegue a se concretizar, é possível a produção de um saber tocado pela verdade.

De acordo com a nossa proposta, consideramos importante retomar o que Lacan (1953/1998) afirmou em outro momento, a respeito da importância de se conhecer profundamente os recursos de uma língua, em especial os que se realizam nos textos poéticos para o aprimoramento da técnica psicanalítica, de maneira que “[...] o psicanalista deveria tornar-se mestre/senhor, das funções da fala” (p. 245). Desta forma, o estudo da arte, e especialmente da linguagem presente na poesia é um dos caminhos para que o analista aprimore a sua interpretação e permaneça em sua função, de acordo com o discurso do analista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de retomarmos as conexões entre as formas de relação entre a arte e a psicanálise, a partir de uma leitura com os discursos propostos por Lacan, devemos fazer uma ressalva importante de que os discursos são cíclicos. O que significa que ocupar, por vezes, na produção do saber, a posição de agente nos discursos de mestre e universitário, ou até mesmo o discurso histórico – uma vez que a dimensão da sedução e da alienação do desejo na alteridade se fazem presentes nos convites

ao campo psi – é inevitável, o que não significa necessariamente um demérito, mas algo que faz parte da construção do saber. Consideradas estas questões, retomamos os resultados da pesquisa, em que Freud, em determinados momentos de sua extensa obra, propôs análises de autores a partir de suas obras e biografias, como fez com Dostoiévski, Leonardo da Vinci e Shakespeare. Neste tipo de análise, pudemos ver a articulação predominante do discurso de mestria. Uma vez que não há da parte do autor o endereçamento da obra a um analista, não havendo desta maneira transferência, repetição e associação livre, fenômenos essenciais a um processo analítico. Questionamos se a não consideração destas questões por parte do psicanalista, em que se posiciona como se tivesse domínio total e completo sobre o objeto, implicaria num escamoteamento de sua castração. O discurso de mestria também pode ser articulado com a noção de caráter proposta na análise de Dostoiévski, e com a comparação entre a transferência do psicanalista em relação a um autor de uma obra e a sua contratransferência na análise.

Buscamos por meio desta comparação, reafirmar a necessidade de constante reflexão do psicanalista para que ele não se deixar levar pelo imaginário do discurso do mestre tentando ser o início da cadeia significante para o paciente, por exemplo, mas de se colocar como objeto a, de permitir que o sujeito reconheça sua falta e produza o início de sua cadeia, no caminho para uma fala plena.

Em outros momentos, a relação entre a psicanálise e arte em Freud se deu a partir das análises dos discursos de personagens, com o objetivo de exemplificar o saber já construído e propor novas hipóteses de fenômenos psicológicos, ao qual podemos articular prioritariamente com o discurso universitário. Este tipo de análise é de grande importância para a popularização e transmissão da psicanálise, e ainda que num primeiro momento o sujeito produzido seja da ordem de um enunciado, um sujeito falado – a personagem –, isso não impede que o leitor experiencie um efeito estético ou analítico a partir de tais construções.

Sobre a relação do discurso analítico com a arte, Lacan (1967-1968/2006, p. 54) propõe que “o mínimo seria que os psicanalistas percebessem que são poetas”. Isto no sentido de que a base de seu trabalho se detém no significante e em seus efeitos, o que não acontece, por exemplo, numa análise didática ou numa intervenção na qual o psicanalista se coloca como mestre, produzindo significados prontos para o paciente, favorecendo o advir de um sujeito do enunciado, calando assim o sujeito da enunciação. O poeta, pelo contrário, não tem

um compromisso com o significado, pois trabalha com a metáfora, por exemplo, o que expõem vazios de significação. Desse vazio advém a possibilidade do leitor fazer seus próprios encadeamentos significantes, se posicionando ao lidar com o furo, que remete à castração. Furo este que relacionamos com os núcleos de sensibilidade em Freud que, construídos a partir da história do sujeito na dialética de impacto da castração e sua elaboração, permitem a vários indivíduos serem afetados pelo fenômeno artístico, ao atingi-los naquilo que há de comum entre eles, ao explicitar o vazio da experiência, de *das Ding*. A partir deste impacto de *das Ding* o sujeito pode se posicionar e sublimar, elevando o objeto de sua fruição artística à dignidade da Coisa.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, A. B. T.; HERZOG, R. Os afetos do analista na obra freudiana. *Psicol. clin.* [online], Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652011000100008&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 out. 2013.
- CASTRO, J. E. Considerações sobre a escrita lacaniana dos discursos. *Ágora* (Rio de Janeiro). v. XII, n. 2: 245-258, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S151614982009000200006&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 27 dez. 2013.
- COPPUS, A. N.; BASTOS, Angélica. O corpo na neurose obsessiva. *Psicol. clin.* [online], Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, Dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652012000200009> Acesso em: 17 abr. 2013.
- DOR, J. Estruturas e clínica psicanalítica. Rio de Janeiro: Taurus-Timbres Ed., 1991.
- FERREIRA, N. Malditos, obscenos e trágicos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FREUD, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. (1900) A interpretação dos sonhos. vol. IV.
- _____. (1905a) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. vol. VII.
- _____. (1905b) Personagens psicopáticos no palco. vol. VII.
- _____. (1907) Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen. v. IX.
- _____. (1908a) Caráter e erotismo anal. vol. IX.
- _____. (1908b) Moral sexual civilizada. vol. IX.
- _____. (1910a) Cinco lições de psicanálise. vol. XI.
- _____. (1910b) Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. vol. XI.
- _____. (1910c) As perspectivas futuras da terapêutica psicanalítica. vol. XI.
- _____. (1912) Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. Vol. XII.
- _____. (1914) Recordar, repetir e elaborar. vol. XII.
- _____. (1916) Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico. vol. XIV.
- _____. (1917) Uma recordação de infância de Dichtungund Wahrheit. Vol. XVII.
- _____. (1919) O estranho. vol. XVII.
- _____. (1925) Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. vol. XIV.
- _____. (1928) Dostoievski e o parricídio. vol. XXI.
- _____. (1930) O prêmio Goethe. vol. XXI.
- KOSOVSKI, G. F. O semblante, o corpo e o objeto. *Fractal: Rev. de Psic.*, vol. 22, nº 2, pp. 285-296, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v22n2/05.pdf>> Acesso em: 30 dez. 2013.

LACAN, J. (1953a) Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1953b) O mito individual do neurótico. In: FALO – Rev. Bras. do Campo Freudiano. Brasil: Fator Ed., 1987, pp. 9-19.

_____. (1959-1970) O Seminário, Livro VII: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª ed., 2008.

_____. (1960) Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1966) A ciência e a verdade. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1967-1968) Meu ensino. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. (1969-1970) O Seminário, Livro XVII: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. (1972-1973) O Seminário, Livro XX: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LUCERO, A.; VORCARO, A. Do vazio ao objeto: das Ding e a sublimação em Jacques Lacan. *Ágora* (Rio de Janeiro) [online], vol. XVI, nº especial abril, pp. 25-39, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982013000300003&script=sci_arttext> Acesso em: 05 mar. 2014.

MILLER, J. A. Psicoterapia e psicanálise. In: *Psicanálise ou Psicoterapia* (org. Jorge Forbes). São Paulo: Papirus, pp. 9-19, 1997.

NASCIMENTO; FONTENELE. Aspectos da sexualidade feminina em A Serpente, de Nelson Rodrigues. *Rev. Letras, Curitiba*, n. 82, p. 113-130, set./dez. 2010. Editora

UFPR. Disponível: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/25087/16783>> Acesso em: 13 dez. 2012.

PESSOA, F. Obra em prosa. In: FERREIRA, N. *Malditos, obscenos e trágicos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

QUINET, A. *A descoberta do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2000.

SALES, L. S. Linguagem no Discurso de Roma: Programa de Leitura da Psicanálise. *Rev. Psicologia: Teoria e Prática*, vol. 20, nº 1, pp. 049-058, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010237722004000100007&script=sci_arttext> . Acesso em: 13 fev. 2013.

SANTOS; SADALA; BORGES. Avaliação Institucional: por que os atores silenciam? *Rev. Educ. Real.* [online], Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 551 -568, maio/ago. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt&pid=S2175-62362012000200012> Acesso em: 08 dez. 2013.

SILVA, J. R. O. ; ALBERTINI, P. Notas sobre a noção de caráter em Reich. *Rev. Psicol. Cien. Prof.* [online], vol. 25, nº 2, pp. 286-303, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932005000200010&script=sci_arttext> Acesso em: 13 fev. 2013.

SOUZA, C. R. A.; COELHO, D. M. O neutro em psicanálise: da técnica à ética. *Fractal, Rev. Psicol.* [online], Rio de Janeiro, v. 24, n.1, Abril de 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-02922012000100007&script=sci_arttext> Acesso em: 21 nov. 2013.

Considerações sobre o Papel do Psicanalista Frente à Arte

TEIXEIRA, V. L.; COUTO, L. F. S. A cultura do consumo: uma leitura psicanalítica lacaniana. *Rev. Psicologia em Estudo* [online], Maringá, v.15, n. 3, pp. 583-591, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v15n3/v15n3a16>> Acesso em: 03 dez. 2013.

ZAMBELLI, C. K.; TAFURI, M. I. ; VIANA, T. C.; LAZZARINI, E. R. Sobre o conceito de contratransferência em Freud, Ferenczi e Heimann. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro [online], vol. 25, nº 1, pp. 179-195, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652013000100012&script=sci_arttext> Acesso em: 15 out. 2013.

ZASLAVSKY, J.; SANTOS, M. J. P. dos. Contratransferência em psicoterapia e psiquiatria hoje. *Rev. psiquiatr. Rio Gd. Sul, Porto Alegre*, v. 27, n. 3, dez. Disponível em: 2005. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010181082005000300008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 05 nov. 2013

ZIMERMAN, D. *Fundamentos psicanalíticos*. Porto Alegre: Artmed, 1999.

CONSIDERATIONS ON THE ROLE OF PSYCHOANALYST FORWARD TO ART

ABSTRACT

We seek in this paper to establish a categorization of the rapport between art and psychoanalysis in Freud's work from an analysis using the four discourses proposed by Lacan. From this goal we propose three categories, in which the first, the analysis of the author through the artistic creation can be linked predominantly with the discourse of mastery. In which the personality notion and a comparison between the transfer of the analyst with the author and countertransference in the analysis could also be articulated. The second category, the analysis of characters' discourse in a fiction novel for knowledge purposes already built can be related to the hysterical and university discourse. In the third category we articulate the art as proposing a form to explicit the real's impact of *das Ding* with the analyst's discourse.

KEYWORDS: Sublimation. Art. Discourses. Psychoanalysis.

CONSIDERATIONS SUR LE RÔLE DU PSYCHANALYSTE DEVANT L'ART

RÉSUMÉ

On cherche dans ce travail établir une catégorisation de la relation entre l'art et la psychanalyse dans l'œuvre de Freud à partir d'une analyse qui fait usage des quatre discours proposés par Lacan. On propose trois catégories, dont la première, l'analyse de l'auteur à partir de l'œuvre peut être liée principalement au discours du maître, d'où la notion de caractère et ses rapports avec le transfert de l'analyste sur l'auteur et son contre-transfert dans l'analyse pourraient également être articulés. La deuxième catégorie, l'analyse du discours des personnages dans une œuvre de fiction pour la démonstration d'un savoir déjà construit, peut être liée aux discours de l'universitaire et des hystériques. Dans la troisième catégorie, nous articulons le but de l'art comme ce qu'explique l'impact réel de das Ding avec le discours de l'analyste.

MOTS-CLÉS: Sublimation. Art. Discours. Psychanalyse.

Recebido em: 11-02-2017

Aprovado em: 05-04-2017

© 2017 Psicanálise & Barroco em revista

<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br>

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

Programa de Pós-Graduação em Memória Social — UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

<http://www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php>