



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

**FELIPE BARATA AMARAL**

**MITO, FICÇÃO E PSICANÁLISE: FREUD E O PARRICÍDIO**

Belém – PA  
2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

**FELIPE BARATA AMARAL**

**MITO, FICÇÃO E PSICANÁLISE: FREUD E O PARRICÍDIO**

*Dissertação apresentada ao Programa em Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.*

*Orientador: Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves*

*Área de concentração: Psicanálise – Teria e Clínica*

Belém – PA  
2016

FELIPE BARATA AMARAL

**MITO, FICÇÃO E PSICANÁLISE: FREUD E O PARRICÍDIO**

*Dissertação apresentada ao Programa em Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Psicologia.*

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves (Orientador)  
Universidade Federal do Pará

---

Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha – Membro externo  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Mauricio Rodrigues de Sousa – Membro interno  
Universidade Federal do Pará

Apresentado em: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

Conceito: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

À CAPES pelo inestimável apoio financeiro à realização dessa dissertação.

Ao meu orientador pela escuta atenta, pelas pontuações e, principalmente, por não fazer barra a minha intenção de conduzir o texto pelos caminhos do meu desejo. Obrigado pela confiança depositada no trabalho.

À minha família (Leo, mãe, pai, Lea e Ana) por suportar a reclusão dos momentos de escrita e a ácida ironia dela decorrente.

“A ficção tem a faculdade de nos mostrar o que  
não conhecemos e o que não acontece”  
(Javier Marias, “Os enamoramentos”)

“Às vezes, as coisas mais reais só acontecem na  
imaginação, (...). A gente só se lembra do que  
nunca aconteceu”  
(Carlos Ruiz Zafón, “Marina”)

## RESUMO

A presente dissertação tem o objetivo de discutir a influência literária de Dostoiévski sobre Freud e, conseqüentemente, sobre a psicanálise. Buscamos demonstrar o quão importante – ética e esteticamente – é o autor russo para o pensamento freudiano no tocante a arte e à construção de um dos pontos mais importantes da teoria psicanalítica, como é o caso do mito parricida descrito em “Totem e Tabu”. Para tanto empreenderemos uma pesquisa bibliográfica que abrange os textos freudianos que discutam aspectos epistemológicos do recurso psicanalítico à arte, a literatura específica sobre Dostoiévski e os romances deste. O método utilizado para a análise do texto literário é o método interpretativo desenvolvido por Freud no qual o analista se atem ao texto, lendo-o e escutando-o, sem fazer nenhuma leitura das entrelinhas ou impor palavras para além daquelas já escritas. Com essa pesquisa bibliográfica percebemos que o recurso psicanalítico à arte se produz, majoritariamente, por uma via de mão única: a arte presta seus serviços para a construção do edifício psicanalítico. Segundo nossa hipótese, o romance “Os Irmãos Karamazov” empresta uma estrutura narrativa para o mito totêmico na medida que carrega uma enormidade de características e elementos que abordam o funcionamento psíquico humano sem a pretensão de formulá-lo como tal.

**Palavras-Chave:** Literatura, Dostoiévski, Inconsciente, Fantasia, Ficção, Mito.

## ABSTRACT

The present dissertation aimed to discuss the Dostoievski's literary influence on Freud and, consequently, on the psychoanalysis. We want to prove how important – ethic and esthetically – is the Russian writer to Freud's thought with respect to art and at the framing of the most important of psychoanalytical theory like the parricidal myth described in "Totem and Tabu". Therefore we engage a bibliographic study that covers Freud's texts committed to discuss the epistemological aspects of psychoanalytical resource to art, the specific literature about Dostoievski and then novels. The method utilized to analyze the literary text is the interpretative method developed by Freud in which the analyst is limited to the text, reading it and listening to it, without making any increase beyond what was written. Then, we understand that the psychoanalytical resource to art is produced by one way: the arts provide their services to the psychoanalysis theory's building. According to our hypothesis, the novel "The Brothers Karamazov" lends the narrative structure to totemic myth in the means that/since it bears many characteristics and elements that explain the human's psychic operation without the claim to formulate like that.

**Keywords:** Literatura, Dostoievski, Unconscious, Fantasy, Fiction, Myth.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1) CONEXÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE</b>	<b>14</b>
1.1) REFERÊNCIAS FREUDIANAS	14
1.2) ARTE COMO UM DOS PILARES DA PSICANÁLISE	17
<b>2) PERCURSO SOBRE O TRABALHO PSICANALÍTICA COM ARTE</b>	<b>20</b>
2.1) A POTÊNCIA CRIADORA DO INCONSCIENTE	23
2.2) DECIFRAMENTO DO TEXTO LITERÁRIO COMO OFÍCIO DA PSICANÁLISE	29
2.3) O TRABALHO COM ARTE PELA VIA DO RETORNO DO RECALCADO	34
<b>3) MITO, FANTASIA E PSICANÁLISE</b>	<b>37</b>
3.1) O QUE É O MITO?	37
3.2) MITO E PSICANÁLISE	39
3.3) O LUGAR DO MITO NA PSICANÁLISE	43
3.4) O VALOR HEURÍSTICO DA PSICANÁLISE	45
3.5) FREUD, A MITOLOGIA E O MODELO SOFOCLIANO	46
<b>4) PARRICÍDIO E FICÇÃO</b>	<b>51</b>
4.1) TOTEM E TABU	51
4.2) O MITO PARRICIDA DE FREUD	53
4.3) O LEGADO DO MITO TOTÊMICO	55
4.4) FANTASIA OU REALIDADE?	58
4.5) O CARÁTER FICCIONAL DO PARRICÍDIO	60
<b>5) DOSTOIEVSKI</b>	<b>65</b>
4.1) A IMPORTÂNCIA DE DOSTOIEVSKI	66
4.2) EXPERIMENTAÇÃO E A LÓGICA DO AFETO	66
4.3) FANTASIA EM DOSTOIEVSKI	70
4.3.1) SONHO E FANTASIA	70
<b>6) DOSTOIEVSKI E A ÉTICA DA RENÚNCIA</b>	<b>75</b>
6.1) FREUD – DOIS MOMENTOS DA RENÚNCIA	75
6.2) O MIOSÉS DE MICHELANGELO	76
6.3) DOSTOIEVSKI E A RENÚNCIA	78
<b>7) OS IRMÃOS KARAMÁZOV: TRANSGRESSÃO E PARRICÍDIO</b>	<b>83</b>
7.1) PARRICÍDIO E LITERATURA	83
7.2) A IMPORTÂNCIA DOS KARAMÁZOV À PSICANÁLISE	84
7.3) PRIMEIRO TEMPO: ÓDIO, IDEAÇÃO E ASSASSINATO	85
7.3.1) IVAN E O NIILISMO RUSSO	86
7.3.2) O PENSAMENTO RADICAL DE IVAN	88



7.4) SEGUNDO TEMPO: DEFLAGRAÇÃO DO PARRICÍDIO	90
7.5) TERCEIRO TEMPO: EMERGÊNCIA DO SENTIMENTO DE CULPA	91
7.6) A GRANDIOSIDADE DA PROSA DE DOSTOIEVSKI	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>97</b>
<b>8) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>102</b>

---

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem o objetivo de discutir a influência literária de Dostoiévski sobre Freud e, conseqüentemente, sobre a psicanálise. Buscamos demonstrar o quão importante – ética e esteticamente – é o autor russo para o pensamento freudiano no tocante a arte e na construção de um dos pontos mais importantes da teoria psicanalítica, como é o caso do mito parricida descrito em “Totem e Tabu”. Durante o trabalho visamos responder questões, como: qual a relação entre a psicanálise freudiana e a literatura? Como Freud vislumbra as questões relativas a criação artística? Qual a importância que Dostoiévski exerceu sobre Freud no sentido ético? O que Dostoiévski tem a oferecer à psicanálise no que concerne ao tema do parricídio?

Freud (FREUD, [1928] 1974) se baseia em três obras literárias (“Édipo Rei” de Sófocles, “Hamlet” de William Shakespeare, “Os Irmãos Karamazov” de Fiodor Dostoiévski) para pensar a noção de parricídio ao longo de sua obra, particularmente, desenvolvidas no episódio do Complexo de Édipo, no Mito Totêmico e nas explicações sobre Moisés. O Complexo de Édipo, editado aos moldes da tragédia grega de Sófocles, representa o conflito infantil entre o amor e o ódio dirigido as figuras parentais e o desejo de morte endereçado ao pai por conta do impedimento à união incestuosa com a mãe. Trata-se de um conflito entre demandas do Isso contra o Eu. Nele a questão do parricídio é apenas consumada intrapsiquicamente, pois permanece no campo do desejo barrado pela impossibilidade. Em “Totem e Tabu” (FREUD, [1912-1913] 2012), Freud cria uma narrativa ficcional que não apenas se esgota no desejo e na maquinação parricida, mas na consumação desse ato horripilante à moção consciente.

Se o Édipo representa a infância e a descoberta da sexualidade, o mito totêmico revela os primórdios da espécie humana e pensa a civilização lastreada em um crime, cuja culpa todos os humanos carregam uma parte com o intuito de amenizar o fardo. Freud vai mais além e aponta o motivo do crime: a rivalidade pelas mulheres. Mulheres estas que pertenciam somente ao pai. Episódio demasiadamente parecido com um descrito no último romance de Dostoiévski.

O trabalho pretende discutir qual a importância de Dostoiévski, mais especificamente o romance “Os Irmãos Karamazov” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008), para a concepção de parricídio particularmente desenvolvido no mito totêmico por meio de uma hipótese que comporte a decisão ética da renúncia. Apontamos uma possibilidade de análise na qual o

escritor russo desempenha uma dupla função para a psicanálise: 1) Antecipação de temas como desejo parricida, a culpa inconsciente e a transmissão da lei paterna através da morte deste; 2) O caráter de ficção emprestado ao mito totêmico.

Sustentamos a hipótese de que o mito totêmico – assim como outras referências utilizadas em “Totem e Tabu” (FREUD, [1912-1913] 2012) – possa se configurar como uma ficção construída a partir dos elementos lançados por Dostoievski em sua obra final e não apenas como um postulado teórico. Hipótese esta a ser desdobrada a partir do conceito de “ficcionalidade da ficção” proposto por Silva Júnior (2001) que se refere ao “poder da arte de suspensão da fantasia e da realidade” (p.290) assim como a possibilidade de “desocultar um nada anterior ao psiquismo, que retorna como tal e não apenas como um dos lugares de retorno dos conteúdos recalçados” (SILVA JUNIOR, 2001, p. 294).

A realização de tal proposta para ser apresentada na defesa desta dissertação se pauta na revisão bibliográfica e na discussão de temas como a relação entre psicanálise e manifestações artísticas e mitológicas, a função da arte e mitologia para a formatação da psicanálise e a importância e as contribuições de Dostoievski para Freud no que se refere a concepção do parricídio presente no mito totêmico e a renúncia pulsional posterior ao ato. Diante do exposto, a dissertação se estrutura do seguinte modo:

O primeiro capítulo cujo título é “Conexões entre Arte e Psicanálise” realiza um pequeno apanhado acerca das influências literárias freudianas em dois momentos de sua vida pré-psicanalítica assim como analisa as funções desempenhadas pela literatura em diferentes momentos da construção da teoria psicanalítica.

Aproveitando o ensejo do primeiro capítulo, o segundo – “Um percurso sobre o trabalho psicanalítico com arte” – aborda dois momentos específicos da obra freudiana nos quais Freud tece alguns comentários a respeito das incursões psicanalíticas no campo da estética. A partir da noção de que a arte pode ser um produto do inconsciente, recorreremos ao texto “O poeta e o fantasiar” para aprofundar essa discussão. Neste capítulo sustentamos um argumento no que se refere a potencia criadora do inconsciente e, portanto, na capacidade do psicanalista em “decifrar” o conteúdo escamoteado pelo trabalho elaborativo do poeta.

Já o terceiro capítulo – “Mito, Fantasia e Psicanálise” – inicia uma discussão acerca do valor heurístico da psicanálise em elaborar constructos puramente teóricos que visem explicar uma dada situação. Para tanto, Freud se valeu da bagagem ofertada pela literatura

(como Goethe, Shakespeare e Dostoievski) e pela mitologia (Édipo e Narciso). Se no capítulo anterior falou-se da influência literária sobre a psicanálise, neste a questão da mitologia entra em cena. Realizaremos um breve apanhado das acepções filosóficas do mito em diferentes estágios para depois discutir o lugar que o mito ocupa dentro da teoria psicanalítica.

O quarto capítulo – “Parricídio e ficção” – faz um breve apanhado do texto “Totem e tabu” (FREUD, [1912-1913] 2012), mais especificamente o seu quarto ensaio. A análise centra atenções sobre o mito totêmico, recontando-o e atentando para a marcação de momentos importantes. Logo em seguida, analisamos as implicações que o assassinato da figura paterna tem sobre seus filhos e sobre a formação de um novo tipo de organização social. Por fim, discutimos uma questão levantada pelo próprio Freud ([1912-1913] 2012) no que se refere ao caráter factual ou imaginário do crime. Essa discussão dá ensejo para sustentar a hipótese do mito totêmico possuir um forte acento ficcional, ressaltando que este não é o primeiro momento no qual a ficção protagoniza uma construção psicanalítica.

A partir do quinto capítulo introduzimos a figura de Dostoievski como ponto central da discussão. Empenhamo-nos em demonstrar a importância do escritor russo quanto as características de sua literatura como o caso da experimentação dos afetos e o uso do sonho. Para isso, recorreremos a indelével influência que a religiosidade russa ortodoxa desempenhou em sua literatura. Porém, esta influência da religião no que tange a vivência das emoções lastreará uma tônica da literatura de Dostoievski: a fantasia, como um outro plano de ação dos personagens.

O sexto capítulo – “Dostoievski e a ética da renúncia” – é voltado para a influência que Dostoievski desempenhará na construção da ética freudiana da renúncia. Para tanto, fazemos um breve apanhado bibliográfico de duas obras freudianas que discutam a renúncia como a base da organização cultural (FREUD [1928] 2010, [1930] 2014) e recorreremos ao texto sobre o Moisés de Michelangelo (FREUD [1914] 2015) para fazer um contraponto entre a postura de renúncia de Moisés e de Dostoievski.

Já o último capítulo – “Os irmãos Karamazov: Transgressão e parricídio” – é inteiramente dedicado para o estudo da questão do parricídio em Dostoievski.

Por fim, é importante fazermos duas ressalvas que podem responder as perguntas que o leitor venha a se fazer durante a leitura: 1) Por que o trabalho não utiliza Lacan como

referência direta tendo em vista que ele estudou arte e a partir dela fez grandes teorizações? 2) Por que o conceito de sublimação não é explorado?

A primeira questão se deve *a priori* a uma escolha pessoal. Confesso que a proposta lacaniana de trabalho com arte juntamente com suas referências literárias não despertam o mesmo interesse em mim como a proposta e as referências freudianas. E também deve-se a uma questão lógica. Se intentamos discutir a estética freudiana e a influência de Dostoiévski sobre Freud, seria estranho se introduzíssemos a estética lacaniana. O estudo de arte proposto por Lacan até se confunde, em um breve momento, com a estética freudiana. A análise do conto “A carta roubada” de Edgar Allan Poe é um belo exemplo. Porém, a grande maioria de seu estudo “estrutura-se em torno do problema do estatuto próprio ao objeto estético em sua irreduzibilidade” (SAFATLE, 2006, p. 273).

Mesmo que o autor francês não seja citado diretamente – exceto em alguns momentos pontuais – é possível notar durante a leitura do trabalho uma terminologia típica de Jacques Lacan, como é o caso do gozo, enunciado, enunciação, significante e etc. É impossível fugirmos a influência de Lacan no que se refere ao rigor ao qual este empregou na leitura de Freud, por isto justifica-se a utilização de tais termos.

Quanto a segunda questão, ela comporta por duas respostas. A primeira diz respeito a uma questão de escolha pessoal. Acho bem mais interessante a proposta de leitura da arte como um sintoma e, também, porque encontro poucos trabalhos sobre essa vertente diante de uma quantidade bem maior dos que versam sobre a sublimação. A segunda diz respeito a uma questão de economia de tempo. Nós não conseguiríamos no tempo hábil do mestrado percorrer os caminhos da produção de arte como um sintoma e ainda discutir o conceito de sublimação. O estudo da sublimação, por si só, já é trabalhoso na medida em que é um conceito não inteiramente definido dentro da obra de Freud, possuindo, assim, diferentes definições no decurso da obra e um suposto texto metapsicológico para sempre perdido. Sem contar que o próprio conceito aparece prevalentemente como objeto de citação do que como conceito a ser desenvolvido. Por isso, teríamos de recorrer a Jacques Lacan para conseguirmos oferecer um apanhado mais elaborado acerca do conceito graças a leitura que o psicanalista francês fez dele. Desse modo, optamos por não abordar o conceito de sublimação pela impossibilidade de desenvolver um trabalho mais aprofundado, restringindo, assim, o trabalho à concepção sintomática da arte para manter a qualidade de uma discussão aprofundada sobre o tema.

## **1. CONEXÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE**

A psicanálise, desde sua criação, sempre mantivera uma intensa comunicação com as produções culturais, a exemplo da literatura, pintura, escultura, poesia e mitologia. Em uma análise que enfoca a relação psicanalítica com a pintura, Rivera (2002) aponta que a psicanálise e a arte do século XX foram geradas em concomitância e suas existências sofreram momentos de atração e repulsão. A semelhança entre esses dois saberes reside na quebra de paradigma por eles impostas a partir de sua criação, pois ambos trazem em seu bojo modos de vislumbrar a realidade pautados pela subversão.

Paul Cézanne (1839-1906) instaura uma nova formatação do espaço na pintura, distanciando-se do modelo clássico do Renascimento. Rivera (2002) aponta que “a obra do pintor francês Paul Cézanne mostra que não há ordenação natural do espaço visual” (p.7). Já a psicanálise rompeu com a concepção do cogito cartesiano ao asseverar que “o ego não é o senhor de sua própria casa” (FREUD, [1917] 2004, p.153), instituindo desse modo o cogito freudiano. Mais especificamente a lógica inconsciente do sujeito, que não é inédita, já que aparece, por exemplo, em Dostoievski ([1864] 2000) e na tradição do romantismo alemão a exemplo de Karl Carus (1789-1869), mas é sistematizada e estruturada pela psicanálise. Freud – além de pensar o sujeito a partir de uma lógica discrepante em relação à filosofia de sua época – acrescenta que no inconsciente (Ics) “os processos são atemporais, eles não são cronologicamente organizados, não são afetados pelo tempo decorrido e não têm nenhuma relação com o tempo” ([1914] 2004, p.38). Portanto, o modo como a sociedade atual se articula em torno do conhecimento é derivada de uma revolução cezanniana e freudiana como lembra Rivera (2002) em referência a Jean-François Lyotard.

### **1.1. REFERÊNCIAS FREUDIANAS**

Começemos com uma paráfrase de Mezan quando convocado a discursar sobre o contexto histórico-cultural vienense no qual Freud estava inscrito: “dize-me com quem andas e dir-te-ei quem és” (MEZAN, 1988, p. 271). A frase cabe perfeitamente para nosso propósito de discorrer sobre algumas das inúmeras influências que Freud tivera durante sua formação. O criador da psicanálise crescera em companhia de uma miríade de autores literários lidos por pura curiosidade e identificação, por exigência do colégio ou apresentados por seus amigos.

A relação entre Freud e a arte sempre fora de muita proximidade. Prova disso é o uso de referências literárias ao longo de toda a obra psicanalítica como Goethe, Cervantes, Leonardo da Vinci, Sófocles, Shakespeare, Dostoievski, Michelangelo, etc. Freud sempre fora um aficionado por arte. Neste caso, diga-se arte clássica. Dentro dessa relação com a arte, Marialzira Perestrello (1996) vai mais além na tentativa de traçar uma sucinta biografia freudiana com alguns dados que escapam ao extenso e importante trabalho de Ernest Jones. Deste apanhado histórico, ressaltaremos de maneira breve dois momentos cruciais para a formatação do arcabouço cultural de Freud: a infância e o *gymnasium*.

Logo na infância, Freud fora um leitor bastante arguto e suas leituras se estendiam desde a Bíblia, passando por Shakespeare até chegar a Cervantes. Essas influências literárias tiveram um importante papel na educação e na fantasia do jovem Sigismund. A relação que as crianças pequenas normalmente mantêm com os contos de fadas, Freud mantivera com esses companheiros literários acima citados. De acordo com Perestrello (1996), eles “(...) foram lidos como tais: viveu-os segundo sua fantasia” (p. 20).

Quanto ao *gymnasium*, Perestrello (1996) ressalta o quão importante fora o contato de Freud com o grego, o latim, a história antiga e a literatura. A curiosidade do jovem Freud se depara com um alargamento dos horizontes de conhecimentos a serem obtidos na medida que o curso ginásial forneceu-lhe uma via de acesso à antiguidade clássica. Desse modo “essa cultura recebida do Gymnasium e pelo qual se entusiasmou, casou-se – é claro – à sua tendência epistemofílica” (PERESTRELLO, 1996, p. 21).

Outro ponto importante são as cartas de Freud com seus amigos. Tendo como exemplo as cartas escritas ao amigo Emil Fluss residente em Freiburg, Perestrello (1996) chama atenção para o modo como as citações são utilizadas na construção textual. Nesse caso, “(...) a Bíblia, Horácio, Shakespeare, Goethe e Heine são usados no meio da frase, fazendo corpo com o conteúdo, dando-lhe vida” (PERESTRELLO, 1996, p. 24).

Analisar a correspondência mantida por Freud com uma série de interlocutores é um interessante modo de desvelar a posição do texto literário e a importância de suas influências pessoais para a construção da teoria psicanalítica. Nestas, ele esclarece grande parte de suas influências e o caráter de informalidade acaba por aflorar depoimentos pessoais quanto a gostos e influências, assim como, prenunciam construções teóricas por vir. Teixeira (2009) destaca períodos e características dessas cartas. A fase correspondente a juventude de Freud é regada pelo interesse por Filosofia, por escritores ingleses, em especial William Shakespeare,

e o clássico alemão, Johann Wolfgang von Goethe. Durante a fase de seu noivado, Goethe permanece entre as suas referências, aliás uma referência que será carregada durante toda a obra de Freud, e vem acompanhado dos pensadores gregos, como Sócrates, Platão, Parmênides e Heráclito; e mais alguns autores da literatura como Miguel de Cervantes, Rabelais, Shakespeare, Moilière, Lessing, Schiller e outros.

O ponto máximo dessa interlocução entre as referências culturais freudianas e sua escrita foi a aproximação entre a literatura de Miguel de Cervantes e as confidências epistolares entre Freud e seu amigo Silberstein (TEIXEIRA, 2009; PONTALIS & MANGO, 2013). Nesse episódio, Freud ficara encantado por uma novela de Cervantes intitulada “O colóquio dos cães” ([1613] 2014), mais especificamente por um diálogo entre os cães Cipião e Berganza no qual o primeiro oferece escuta às inquietações do segundo. Freud adere ao pseudônimo de Cipião e seu amigo ao de Berganza durante as correspondências, “inaugurando o estilo epistolar da escrita freudiana, endereçada àqueles que, como *Dichter*, se rendem à escuta em companhia da feitiçaria metapsicológica” (TEIXEIRA, 2009, p.45). Ele passa a ocupar o lugar desse avatar e fala a partir de sua posição, apontando para um campo fabulativo.

Até o momento pontuou-se a interlocução de Freud com autores clássicos que eram o fundamento de sua educação erudita. Porém a atmosfera de subversão presente nos escritos psicanalíticos acabou por servir de referência para uma série de movimentos artísticos de vanguarda com os quais Freud mantinha uma relação negativa a ponto de classificar a arte moderna como uma arte entre aspas em suas correspondências com Karl Abraham (Rivera, 2002). Assoun (1996) esclarece que “no século de Joyce e Kafka, de Musil e de Proust, Freud continua fiel à obra de Anatole France (...)” (p.10). Porém, é inegável a influência de sua teoria nos movimentos estéticos europeus do século XX como o surrealismo e o dadaísmo através da “negação virulenta de todos os parâmetros vigentes e pela busca de uma expressão revolucionária que irromperia do inconsciente” (RIVERA, 2002, p.8).

Apesar do ranço pessoal com os movimentos artísticos que eclodiram na Europa em resposta a manutenção de um *status quo* artístico o qual não representava suas ideias sobre o fazer da arte, Freud deve a esses intelectuais a ampla divulgação da psicanálise nos países europeus, principalmente na França, onde se localiza o epicentro de uma cena artística inovadora. No caso específico da cena parisiense, a psicanálise encontrou um lugar o qual oferecia condições propícias para se espalhar por inúmeros campos do saber, da clínica à arte.



Mais ainda, não apenas de referências psicanalíticas se serviram tais movimentos, mas principalmente, a psicanálise foi responsável por expandir horizontes acerca da concepção sobre o que seja arte. Desse modo, Rivera (2002) indica que as vanguardas europeias, a partir da premissa da arte como fruto daquilo que está para além da razão, “se apaixonam pela arte africana, os pintores autodidatas, *naïfs*, e as obras de loucos internados em hospícios” (p.10). Feito este preâmbulo, surge-nos indagações: Qual a importância e a função da literatura, escultura, pintura e até da mitologia para a psicanálise? O que é arte para a psicanálise? Partamos à primeira indagação.

## **1.2. ARTE COMO UM DOS PILARES DA PSICANÁLISE**

Segundo Mezan (1997), a psicanálise deve seu nascimento à interlocução entre três campos do saber: a prática clínica do atendimento da neurose; a autoanálise de Freud; e suas influências culturais. Durante a gestação da psicanálise esses três campos conversaram entre si e alinhavaram costuras metodológicas e epistemológicas que suportassem a originalidade da teoria. As influências culturais freudianas – representadas pela arte, como pintura e literatura, e seu profundo conhecimento sobre mitologia grega – desempenharam um papel tão importante quanto os outros dois fatores.

Nesse contexto, a arte é convocada como uma via de “afiançar as hipóteses originais criadas” (KON, 2001, p.91). Ou seja, a arte desponta como corroboração para a construção das hipóteses advindas da autoanálise e da escuta de seus analisandos. Na obra freudiana, a arte, mais especificamente a literatura, possui uma dupla função, pois auxilia em teorizações ao figurar como um rico manancial para as especulações psicanalíticas acerca dos sonhos, dos conflitos intrapsíquicos, do parricídio e outros conceitos. Essa via de análise permite uma contrapartida na qual a arte é submetida ao escrutínio da Psicanálise na tentativa de revelar uma série de características latentes do texto. A literatura “(...) acompanhou toda a sua obra, ora como mediação entre clínica e teoria, ora como reservatório clínico, ora submetendo-se ao saber psicanalítico” (TEIXEIRA, 2009, p. 136).

A admiração de Freud pela arte e pela figura do artista se deve ao fato de ele reconhecer neste último “a superioridade de poder ‘conhecer’ o homem, poupando-se o trabalho, mais longo, realizado pelo homem de ciência” (KOFMAN, [1984] 1996, p.19). Ele

lhes atribui um saber sobre a natureza humana quase inalcançável pelo método científico, ou pelo menos, mais demorado em sua tarefa.

No texto “O Poeta e o Fantasiar” (FREUD, [1908] 2013), Freud traça um comparativo entre o escritor e o indivíduo que devaneia e, conseqüentemente, o texto escrito com o fantasiar. Dentro deste contexto, a escrita oferece uma via de acesso ao inconsciente através do ato criativo. Os escritores são capazes de abordar questões que os cientistas apenas tangenciam ou enxergam sob uma pátina turva. Isto é, o artista enxerga por sobre o muro que separa as gerações. Por isso é muito comum que eles abordem e antecipem temas que sua geração nem ao menos se questiona. Eles enxergam o por vir. Os escritores George Orwell e Aldous Huxley são grandes exemplos dessa dianteira da arte em relação ao mundo.

Vale ressaltar que essa admiração é cercada por sentimentos ambivalentes, pois ao mesmo tempo em que Freud eleva os artistas a um patamar superior ao dos cientistas, ele recrimina posturas e condutas de determinados artistas como é o caso de Dostoievski cuja pessoa e obra foram analisados no texto “Dostoievski e o Parricídio” (FREUD, [1928] 2015). Sua análise biográfica foi alvo de comentários de Theodor Reik (FREUD, [1928b] 1974) no que tange a severidade das críticas a moral do escritor russo, a fonte de dados equivocados e imprecisos, e a forma do ensaio. Eis a grosseria de Freud disfarçada pelo véu da cordialidade:

Você tem razão, também, em desconfiar de que, a despeito de toda minha admiração pela intensidade e premência de Dostoievski, de fato não gosto dele. Isso se deve a que minha paciência com as naturezas patológicas está exaurida na análise. Na arte e na vida, não as tolero. Trata-se de traços caracterológicos que me são pessoais e não obrigam a outros (FREUD, [1928b] 1974).

Kofman ([1984] 1996) caracteriza essa atitude como “sinal de um certo recalçamento e de um deslocamento de seu interesse pela arte para os artistas” (p.19). Dongier (1995, apud COELHO, 2011, p.70) supõe a existência de fatores pessoais atrelados a esse tipo de conduta de rivalidade quanto ao caráter criador que Dostoievski representava aos olhos de Freud.

Kon (2001) resalta que a arte, primeiramente, serve a psicanálise como “uma espécie de fiadora para a criação freudiana” (p.92) capaz de oferecer argumentos a hipóteses ousadas como o amor incestuoso direcionado aos pais no Complexo de Édipo; mas, logo depois, é esquadrihada, é “deitada, à sua revelia, no divã psicanalítico, para que dela se pudessem extrair as confirmações necessárias” (p.92). Ou seja, em um primeiro momento a arte é alçada ao panteão dos ídolos como “musa inspiradora para a obra freudiana” (KON,

2001, p.92) para, então, decair de seu posto e ter sua “trama cadaverizada e dissecada para a confirmação das premissas que (...) ela mesmo sustentou” (KON, 2001, p.92).

Essa aproximação pode ser vista em diversos textos como: “A Interpretação dos Sonhos” (1900); “Psicopatologia da Vida Cotidiana” (1901); “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” (1907); “Escritores criativos e devaneio” (1908); “O Estranho” (1919), etc. Por fim, a psicanálise analisa as obras a partir da concepção de “criação literária”, pois “Freud situa, portanto, a literatura do lado da criação” (ASSOUN, 1996, p.5).

Independente se a arte é utilizada para auxiliar em teorizações psicanalíticas, ou se ela é analisada em toda a sua trama pela escuta do analista, o que interessa ao trabalho é o modo como esta é definida em termos psicanalíticos. Em análise aos textos freudianos que versam por esta temática, é possível destacar que a arte, em especial a literatura, é circunstanciada como uma “criação”.

Abrimos um parênteses agora para explicar que as considerações que estão sendo tecidas no tocante a arte também são inteiramente válidas para a mitologia. A literatura e os mitos foram usados por Freud com a mesma finalidade. Se neste momento tomamos a arte como objeto de análise devido a futura discussão acerca da influência da literatura de Dostoievski em Freud; posteriormente, discutiremos a influência específica da mitologia na psicanálise.

## **2. UM PERCURSO SOBRE O TRABALHO PSICANALÍTICO COM ARTE**

Em dois momentos nos quais Freud disserta sobre os pressupostos da psicanálise e as suas possibilidades de relações entre alguns campos do saber aparecem delineamentos sobre o trabalho com arte descritos a partir de dois primas diferentes. Estamos falando dos seguintes textos: “O interesse da Psicanálise” publicado em 1913 e “Resumo da Psicanálise” publicado em 1924.

Em “O interesse da Psicanálise” (FREUD, [1913] 2012), num primeiro momento, Freud se incumba de ressaltar a importância que a psicanálise desempenharia na compreensão das formas de adoecer psíquico ao centrar esforços na análise dos atos falhos e, principalmente, em seu tratamento como uma alternativa ao tratamento médico que se mostrava ineficiente em tais casos ou, apenas, paliativo. Em um segundo momento, entende-se a influência da psicanálise como uma ferramenta que ofereceria um novo ponto de visada para a análise dos objetos de pesquisa e auxiliaria metodologicamente outras áreas do saber como a ciência da linguagem, a filosofia, a biologia, a história da evolução, a história da civilização, a estética, a sociologia e a pedagogia. O que ao trabalho interessa diz respeito as interlocuções entre o método psicanalítico e a estética.

Esse texto pinta o panorama no qual a psicanálise vislumbraria as manifestações artísticas como “uma atividade que objetiva a mitigação de desejos não realizados, inicialmente no próprio artista criador e depois no ouvinte ou espectador” (FREUD, [1913] 2012, p. 358). Freud circunscreve a obra de arte como debitária dos produtos inconscientes na medida em que são forjadas a partir dos “mesmos conflitos que empurram outras pessoas para a neurose, que moveram a sociedade na edificação de suas instituições” (FREUD, [1913] 2012, p. 359). Em última instância a produção artística seria regida pelos mesmos princípios e pelos mesmos conteúdos responsáveis por causar o adoecimento psíquico de um indivíduo. Esta é, indubitavelmente, a maior contribuição desse texto para a interface de estudos entre psicanálise e arte.

Apesar de sua origem, a obra nunca pode escancarar a olhos vistos esse material recalcado. A sua produção envolve um processo de elaboração no qual os conteúdos perniciosos a moção consciente são escamoteados através da condensação e do deslocamento. Por isso:

É certo que ela [obra do artista] apresenta como realizadas suas mais pessoais fantasias envolvendo desejos, mas essas se tornam obras de arte apenas mediante uma transformação que atenua o que houver de chocante nesses desejos, que esconda sua origem pessoal e ofereça aos outros, com a observância das regras da beleza, sedutoras prendas do prazer (FREUD, [1913] 2012, p. 359).

Não se trata apenas em trabalhar com desejos cuja realização seja marcada pela impossibilidade ou com material recalcado, mas em um trabalho pautado por uma elaboração posterior. Fornecendo, desse modo, uma obra na qual o inconsciente do autor se mostre nos pequenos detalhes. Neste sentido, as obras de artes são experienciadas a partir da emergência de um sentimento de estranha familiaridade com seu conteúdo ou com as sensações despertadas por ela. Pode-se concluir do texto que o campo da arte “constitui um reino intermediário entre a realidade que frustra os desejos e o mundo de fantasia que os satisfaz, um âmbito em que permanecem em vigor, por assim dizer, as aspirações de onipotência da humanidade primitiva” (FREUD, [1913] 2012, p. 360).

Vale ressaltar que aqui, Freud é categórico ao apontar algumas limitações do método psicanalítico no sentido de certas questões relativas à arte escaparem a compreensão psicanalítica (FREUD, [1913] 2012). Ele afirma que “a maioria dos problemas relativos à criação e fruição artística aguarda uma elaboração que sobre eles lance a luz do conhecimento e lhes indique seu lugar no complicado edifício das compensações de desejos” (FREUD, [1913] 2012, p. 359). Assim como no texto “O poeta e o fantasiar” (FREUD, [1908] 2013), não pleiteia-se descobrir as origens da capacidade criativa do artista. Questão esta que é arrolada como um objeto de investigação exterior a psicologia. Passemos ao texto seguinte.

No texto de 1924 – “Resumo da Psicanálise” (FREUD, [1924] 2011) – como o título sugere, Freud realiza um pequeno apanhado acerca de suas influências para a construção do edifício teórico psicanalítico. Ele inicia as discussões a partir da rememoração do tratamento médico oferecido a histeria na época em que ainda trabalhava como neurologista. Pondera sobre a influência de Charcot e de seu método que oferecia um novo ponto de ancoragem para pensar e tratar a histeria mediante a rememoração em estado hipnótico de um trauma desencadeador dos sintomas. Freud narra seu percurso desde o seu estágio no Hospital Geral de Salpêtrière na França até a assunção de um modelo de tratamento não mais lastreado em uma anatomopatologia orgânica, mas em uma de caráter imaginário.

Ao final do texto encontramos uma pequena distinção acerca dos interesses da atividade psíquica do ser humano. Enquanto uma parte direcionaria seus investimentos para a realidade externa no sentido de captar os estímulos físicos pela via sensorial; uma outra

estaria voltada à realidade intrapsíquica, aquela relacionada aos desejos e a serviço da “satisfação substitutiva dos desejos reprimidos que, desde a infância, habitam insatisfeitos a alma de cada pessoa” (FREUD, [1924] 2011, p. 248).

Com essa diferenciação, Freud estabelece um marco teórico-metodológico o qual circunscreve algumas produções como originárias a partir de material inconsciente. Ou seja, instância inconsciente começa a agregar em torno de si algumas produções que estão para além daquelas dotadas de conotação patológica. Dentre elas, estão a mitologia, a literatura, a escultura e outras criações artísticas.

A título de exemplificação, ele recorre a um trabalho de Otto Rank (“O artista”) responsável por aventar a possibilidade da arte ser interpretada aos moldes das narrativas oníricas. A partir da escuta dos elementos constituintes da obra consegue-se adentrar “(...) os emaranhados caminhos que vão do impulso do desejo inconsciente até a realização na obra de arte (...)” (FREUD, [1924] 2011, p. 248-249). É importante ressaltar que, não apenas o rastreamento desse desejo inconsciente travestido pelo processo de condensação e deslocamento foi alvo das elucubrações psicanalíticas, mas os sentimentos eliciados no indivíduo que admira essa obra, bem como as conexões e distanciamentos entre a personalidade do artista com a neurose.

De acordo com Freud ([1924] 2011), “(...) o trabalho dos psicanalistas lançou bastante luz sobre os campos da mitologia, dos estudos literários e da psicologia do artista” (p. 248). Porém, é possível notar que, apesar dos consideráveis avanços da técnica psicanalítica no manejo com a arte, novamente, Freud estabelece o limite de suas análises quanto a elucubração acerca das origens do talento artístico. Ele acrescenta ainda como algo para além de seu escopo a apreciação estética das obras estudadas. Sua intenção se restringe a analisar a obra e tudo o que há de material subjetivo e conflitos psíquicos de seu autor. Para tanto, ele fala sobre a importância do “Complexo de Édipo” no psiquismo infantil e, conseqüentemente, em suas produções como é o caso das manifestações artísticas. O Édipo, nesse caso, figura como um ponto de virada da história do indivíduo no qual, forçosamente, outros objetos de amor são elencados mediante o abandono dos pais como objetos de desejo. Guiando, desse modo, os investimentos libidinais infantis de caráter incestuosos para outros socialmente aceitos.

O que podemos apreender da leitura desses dois textos? Tendo em vista as contribuições apresentadas por eles, é possível identificar a consolidação da teoria do

inconsciente. Freud começa a enxergar possibilidades de ação da esfera inconsciente em diversos outros âmbitos que não se restrinjam apenas a clínica. Nesse intervalo entre 1913 e 1924, ele escrevera grande parte de seus trabalhos sobre arte, valendo o assento para o ano de 1919 no qual ele escreve “O inquietante” (FREUD, [1919] 2011). Este texto demonstra o quão imiscuída está a instância inconsciente no admirar e no fazer artístico.

Freud vincula os processos artísticos ao inconsciente, pelo menos em seu modo de estruturação e nas técnicas que o orientam. Certa feita, ele resgata um método de acesso descrito em 1900: a interpretação dos sonhos. De acordo com Kofman (1984 [1996]): “Freud descobriu correspondências estreitas entre as diferentes produções psíquicas: os mitos, os contos, a literatura, a arte se explicam como sonhos” (p. 9).

Assim, Freud elabora uma hipótese de incursão psicanalítica no campo da arte que está em perfeita consonância com o escopo de sua teoria. Tanto na clínica quanto no trabalho teórico sobre arte, visa-se da mesma forma o inconsciente. As produções artísticas, portanto, obedecem as mesmas leis de funcionamento dos sonhos e sofrem as mesmas modificações advindas do trabalho de elaboração onírica. De acordo com a letra freudiana:

Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque – graças à ilusão artística – efeitos emocionais como se fosse algo real (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 142-143).

## **2.1. A POTÊNCIA CRIADORA DO INCONSCIENTE**

Para trabalharmos a questão da potência criadora do inconsciente em um âmbito para além do patológico, recorreremos ao texto “O poeta e o fantasiar” (FREUD, [1908] 2013). Nele, Freud se indaga sobre a origem e procedência do material que os poetas usam para compor suas produções literárias para, logo em seguida, aventar como resposta um caminho que nos auxiliará a fundamentar a concepção da arte como proveniente de material recalcado.

Essas indagações esbarram em uma grande dificuldade, pois quem poderia fornecer respostas e observações enriquecedoras à pesquisa ignora por completo os motivos que o levaram a escrever e a fonte de tanto material. Freud aponta que “(...) o próprio poeta, quando perguntado a respeito, não nos fornece nenhuma informação ou nenhuma que seja satisfatória (...)” (FREUD, [1908] 2013, p. 268). Excluindo-se a melhor alternativa para obter uma resposta satisfatória a essa questão, restam apenas as especulações e, mesmo assim, por mais

completas que sejam as hipóteses, as respostas não nos permitem seguir a mesma estrada com a convicção de encontrar o sucesso literário em seu decorrer.

Antes de iniciar a argumentação, chamamos atenção para a primeira frase do escrito de 1908: “Sempre foi muito atraente para nós, **leigos** [grifo nosso], poder saber de onde o poeta, (...), extrai seus temas (...)” (FREUD, [1908] 2013, p. 268). Aqui, faz-se importante percebermos um estratagema, ou melhor, um recurso retórico. Sabemos de antemão que Freud pode não ser um catedrático em teoria literária, mas possui um intelecto prodigioso e uma vastíssima bagagem cultural tendo em vista todas as referências de arte presentes em textos como “A interpretação dos sonhos” (FREUD, [1900] 1969), “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (FREUD, [1907] 1976), dentre outros. Por isso não podemos vislumbrá-lo como um simples indivíduo sem grandes conhecimentos sobre arte ou um leigo como ele se autoproclama.

Por que o indivíduo que escreve um vasto estudo sobre os sonhos usando referências literárias como embasamento, agora se auto define como leigo? Devemos tomar cuidado ao ler tal afirmativa. Esse estatuto de ser apenas um diletante do mundo das artes permite-lhe lançar uma série de ideias originais sem a pretensão de ter um rigor científico para as mesmas ou a cobrança que seria exercida sobre alguém que se alce a posição de especialista. Prova disso é o fato de Freud capturar um excerto das falas comuns dos poetas para embasar sua proposição quanto a origem do saber destes.

Retornemos a argumentação sobre o texto. Freud afirma que “(...) o próprio poeta gosta de reduzir a distância entre o que lhe é singular e a essência humana em geral; ele nos assegura com frequência, que em cada um existe um poeta escondido (...)” (FREUD, [1908] 2013, p. 268-269). Mesmo que essa afirmativa seja lida com ressalvas, é importante dela depreender o trabalho de Freud em colocar o poeta e o homem comum em um patamar de igualdade. Por isso, questionamo-nos: qual a intersecção comum a ambos?

Nesse momento, Freud lança mão de um artifício na tentativa de recobrir teoricamente uma questão de grande dificuldade por meio da equiparação com um evento banal da vida cotidiana. Ou melhor, a comparação entre a atividade do poeta e o fantasiar do indivíduo comum encontrado no brincar infantil. A infância, segundo tal hipótese, desponta como um rico manancial a serviço dessas questões tendo em vista o caráter fabulativo do brincar. Freud versa pela alternativa da atividade do poeta estar minimamente presente em cada indivíduo e questiona-se quanto ao possível paralelo entre a criança que brinca e o poeta.



O fio que uniria ambos seria a atividade inventiva que consiste em erigir um mundo novo lastreado no reagrupamento de percepções sensoriais e objetos existentes no mundo habitado conforme o que lhe seja conveniente (FREUD, [1908] 2013). Portanto, a atividade do brincar manteria estreita proximidade com o fantasiar exercido pelos poetas em seus textos literários. Freud elenca o brincar típico da infância como o paradigma da fantasia.

Porém, como é sabido pela experiência cotidiana, o brincar é uma atividade específica da infância e, mesmo possuindo claras semelhanças com o ofício do poeta, é gradativamente abandonado pelo indivíduo. Porém, Freud denuncia a dificuldade diante da renúncia a algo que é prazeroso ao indivíduo e já aponta uma possibilidade do brincar ainda se fazer presente na vida adulta – travestido de uma máscara condizente com a austeridade deste mundo – ao falar que, “quando alguém está crescendo deixa de brincar, nada mais faz a não ser esse empréstimo aos objetos reais; em vez de brincar, agora fantasia” (FREUD, [1908] 2013, p. 270).

Isto é, a brincadeira que envolvia a relação com situações e objetos, as vezes, inexistentes na realidade concreta cede lugar a uma atividade onde as mesmas habilidades são exigidas, mas o resultado é recolhido ao íntimo de cada indivíduo e sua revelação à terceiros torna-se impraticável pela entrada da vergonha e do pudor. Brinca-se de uma outra maneira por meio do uso de uma ferramenta que no adulto é muito mais desenvolvida que na criança: o pensamento abstrato.

Até agora entendemos que o fazer poético está intimamente relacionado às brincadeiras infantis e ao fantasiar do adulto, porém o quê os incita? Diante dessa questão, Freud delinea as bases da estética psicanalítica por meio da localização do desejo como grande motor da fantasia. Aliás, um desejo insatisfeito que clama por satisfação em qualquer âmbito. Daí advém a importância da fantasia para os indivíduos submetidos ao recalçamento das moções pulsionais. Nesse sentido, “(...) toda fantasia individual é a realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, [1908] 2013, p. 271). Em outros termos, a fantasia é uma construção bastante intrincada baseada na atualização de fantasmas infantis levando em consideração a conjuntura presente, mas visando o futuro como possibilidade de satisfação desses desejos. Freud localiza no âmbito dos três tempos de constituição da fantasia e na questão do desejo a relação entre o poeta e o sonhador, pois:

Uma forte vivência antiga, em geral uma vivência infantil, da qual então parte o desejo que será realizado na criação artística; a própria criação permite que se

reconheçam tanto elementos de acontecimentos recentes quanto também antigas lembranças (FREUD, [1908] 2013, p. 275).

A título de ilustração e de reafirmação do que acima fora explanado, Kundera ([1984] 2008) faz um interessante adendo à teoria dos sonhos proposta por Freud quando vincula o sonho à realização de desejos não satisfeitos e ainda o eleva ao patamar de uma atividade estética.

O sonho não é apenas uma comunicação (às vezes uma comunicação codificada), é também uma atividade estética, um jogo da imaginação, e esse jogo tem em si mesmo um valor. O sonho é a prova de que imaginar, sonhar com aquilo que não aconteceu, é uma das mais profundas necessidades do homem, Eis aí a razão do perigo perverso que se esconde no sonho. Se o sonho não fosse belo, poderia ser rapidamente esquecido (KUNDERA, [1984] 2008, p. 60).

Na atividade do fantasiar não se busca apenas a restauração de um estado anterior, mas a construção de uma realidade na qual possa haver a tentativa de realização – em um plano diferente da realidade concreta – de desejos que normalmente seriam subsumidos pela censura psíquica. Além disto, a importante contribuição de Milan Kundera reside no fato de atribuir um sentido estético para essa atividade do fantasiar, revelando assim uma grande proximidade entre o fazer do poeta e do indivíduo que sonha durante o sono. Isto é, guardadas as devidas proporções, todos somos poetas que se aventuram por aventuras rocambolescas todas as vezes que fantasiamos.

Esse movimento pressupõe que o poeta seja capaz de manejar conteúdos que causariam um impacto terrível na consciência de uma maneira que ele possa vir a ser admirado como no caso da arte. Por conseguinte, ele pode ser definido como “uma pessoa que, por não conseguir se haver com a exigência de renúncia à satisfação pulsional de início requerida pela realidade, afastou-se da realidade e, no mundo da fantasia, deu livre curso a seus desejos eróticos e ambiciosos” (FREUD, [1911] 2004, p. 69). Podemos ainda acrescentar que esse indivíduo está apto a transitar entre o campo da realidade e da fantasia com desenvoltura não comum às demais pessoas. Ele consegue “(...) moldar suas fantasias em realidades de um novo tipo, aceitas pelas pessoas como imagens valiosas da realidade” (FREUD, [1911] 2004, p. 69).

Isto revela o caráter não-estático da fantasia já que ela não se restringe a mera reprodução de protótipos infantis, mas na livre expressão do desejo em um plano imaginário a partir de três bases: passado, presente e futuro. Isto é, de acordo com as palavras de Freud, este desejo “utiliza uma oportunidade no presente para projetar, segundo um modelo do passado, uma imagem do futuro” (FREUD, [1908] 2013, p. 272).

Se esse fantasiar é, portanto, advindo dos desejos, então, podemos deduzir que a arte como beneficiária destas fantasias construídas pelo poeta possui um lastro inconsciente. Essa ligação já vinha sendo trabalhada desde o texto sobre a Gradiva (FREUD, [1907] 1976) no excerto em que o protagonista – Norbert Hanold – é referenciado como portador de um vivo intelecto e de uma arguta imaginação. Segundo Freud ([1907] 1976), “essa divisão entre imaginação e intelecto o predisponha a tornar-se ou um artista ou um neurótico; ele estava entre aqueles cujo reino não é deste mundo” (p. 24).

O texto “O poeta e o fantasiar” (FREUD, [1908] 2012) demonstra em definitivo o quão interligados estão a criação artística e o conceito de fantasia, pois “(...) fica claro que toda produção humana é originada a partir desta estrutura psíquica que a psicanálise denominou ‘inconsciente’” (NASCIMENTO, DIAS & MELLO, 2011). Mais que isso, o texto demonstra o quanto “Freud situa, portanto, a literatura do lado da criação” (ASSOUN, 1996, p.5). A produção artística segundo a tônica freudiana é uma criação – baseada no modelo do fantasiar – a partir de conteúdos inconscientes somada ao processo de condensação e deslocamento. Ou seja, cria-se algo que, simultaneamente, sofre elaboração.

Rivera (1995) pontua que a criação literária “reproduz o processo de transposição de desejos que constitui o próprio ‘representar’” (p. 41). Sua leitura do texto freudiano se aprofunda ao comparar essa representação proposta pelo artista com o processo de elaboração onírica. Neste contexto, o aparelho psíquico costuma realizar esse processo de representação na medida em que o indivíduo necessita se apropriar dos objetos externos para que possa vir a se relacionar por meio do investimento de seu capital libidinal e também para a própria formação do eu por intermédio da introjeção de identificações. Ou seja, o Eu tem acesso a representações de objetos e fenômenos tendo em vista que lhe é impossível ter acesso ao conteúdo puro de um dado fenômeno.

A pulsão é um claro exemplo disso. Cria-se um representante para cada componente pulsional para que esta venha a ser representada sem por em risco a integridade do eu. Ela funda uma particularidade que é típica do humano: a representação de algo da ordem da realidade no psiquismo por intermédio de um aparato simbólico. No caso da atividade do fantasiar representa-se a realidade de uma nova maneira na qual as tintas utilizadas são os desejos e o material inconsciente. Porém todo esse conteúdo não pode ser expresso abertamente por isso, faz-se necessário o processo de elaboração.

Tendo em vista a aproximação realizada por Freud entre as produções artísticas e os sonhos, tomemos o caso da elaboração onírica como exemplo. Na trama onírica conseguimos detectar, de acordo com Freud ([1900] 2001), duas versões que atravessam todo sonho: os pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho. O primeiro se refere à comunicação mais direta dos representantes inconscientes presentes no sonho. São esses pensamentos que constituem o objeto a ser acessado pela interpretação psicanalítica. Já o segundo refere-se a uma espécie de rearranjo da mensagem original, cifrando-a. Segundo a letra freudiana, o conteúdo do sonho “(...) é expreso, por assim dizer, numa escrita pictográfica cujos caracteres têm de ser individualmente transpostos para a linguagem dos pensamentos do sonho” (FREUD, [1900] 2001, p. 276).

Portanto, “devemos sublinhar, (...), que tal elaboração se refere não só ao mascaramento defensivo das moções pulsionais que estão à base do sonho (...); muito além disso, deve-se dizer que é este processo que dá forma ao desejo” (RIVERA, 1995, p. 41). No âmbito da criação literária, essa transcrição nada mais é do que o registro simbólico de algo que se resumia apenas a uma ideia. É a verbalização do desejo que nasce, simbolicamente, por intermédio dessa escrita. Desse modo, podemos dizer que “a criação literária *imita*, a um nível próprio à arte, a estrutura do próprio processo de *Phantasieren*” (RIVERA, 1995, p. 41).

Por fim, a estruturação da fantasia e da criação literária seguem a mesma diretriz das produções oníricas: todas “são uma realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalçado)” (FREUD, [1900] 2001, p. 170) submetidas a uma elaboração posterior que distorce, mas também escreve. É dentro dessa proposição que se encaixa a noção do *Dichter* em Freud: aquele que detém o saber sobre o desejo que é escrito em forma de literatura, ou melhor, de *Dichtung*.

Este ensejo é o que leva Assoun a afirmar que “o escritor [*Dichter*] sabe” (ASSOUN, 1996, p.3) Este saber se refere ao saber inconsciente do qual o indivíduo desconhece conscientemente, mas presentifica em sua arte. Podemos dizer que "a linguagem da criança que brinca, do homem que sonha, do 'louco' é uma linguagem obscura, que o inconsciente habita e distorce permanentemente" (BELLEMIN-NOËL, 1978, p.36). A hipótese apresentada acima abre um precedente: quem será o responsável por analisar o resultado do processo de elaboração e restituir-lhe seu sentido original? O psicanalista.

## 2.2. O DECIFRAMENTO DO TEXTO LITERÁRIO COMO OFÍCIO DA PSICANÁLISE

Neste ponto, surge-nos uma indagação. Tendo em vista que qualquer produção mantém estreita conexão com o inconsciente e por conseguinte, é passível de se acessada por intermédio do modelo similar ao de interpretação onírica, poderíamos resumi-la em uma “aplicação” da psicanálise ao campo da arte?

O verbo “aplicar” carrega um sentido semântico relativo a “pôr ou ajustar algo sobre alguma coisa; sobrepor, justapor; adequar; empregar; etc.” (PRIBERAM ONLINE). Isto é, a palavra “sugere normalmente que se utilizam, num certo domínio, princípios e meios de investigação pertencentes a uma esfera estranha do saber” (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 17).

No caso do trabalho com a literatura a partir do arcabouço teórico psicanalítico é difícil, e até impróprio, empregarmos o verbo “aplicar”, pois este denotaria a articulação entre dois campos de saberes díspares, quando, na verdade, ambos estão sustentados em um mesmo esteio. Bellemin-Noël (1978) situa esta “aplicação” da teoria psicanalítica à literatura como pertencente a “uma mesma grade de interpretação que deveria servir para decifrar fenômenos humanos aparentemente muito distantes uns dos outros” (p. 17).

O principal responsável por implementar essa regularidade entre campos aparentemente distintos e abolir a superficialidade da distinção entre os diversos fazeres humanos foi a teoria do inconsciente, cuja a maior contribuição foi “ter mostrado que a separação entre as diversas atitudes e atividades do homem era superficial” (BELEMIN-NOËL, 1978, p. 17). O autor deixa claro que “a partir do momento em que tais fenômenos humanos são considerados em qualquer grau como realizações de um mesmo Inconsciente, torna-se legítimo que um mesmo intérprete ocupe-se deles” (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 17).

Com o implemento deste novo ponto de visada torna-se mais clara a íntima relação entre as instâncias psíquicas e, ainda traz a tiracolo a noção de que as produções das mais variadas ordens bebem de uma fonte comum. Consciente e Inconsciente mantêm conversações majoritariamente conflituosas ao invés da divisão existente na tradição filosófica entre o sujeito racional e seus arroubos sexuais e inconscientes. Um exemplo claro da assunção do inconsciente e derrocada da concepção estanque entre o sujeito racional e o sexual é o livro “O Lobo da estepe” (HESSE, [1927] 2010).

Já que não podemos nos referir a noção de “aplicação” da psicanálise à arte, qual o trabalho do psicanalista ao se deparar com um texto literário? Basicamente, ele “presta atenção ao que ouve no texto escrito” (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 18).

Nesse caso, o psicanalista se atem ao texto, lendo-o e escutando-o, sem fazer nenhuma leitura das entrelinhas ou impor palavras para além daquelas já escritas. Seu trabalho em nenhum momento se confunde com uma exegese, pois ele apenas lê uma informação contida na obra. A exemplo daquele que olha um mapa cartográfico e descobre as informações úteis para seu norteamento, o psicanalista admira uma obra e dali extrai material sobre as intenções do autor em retratar a cena daquela forma, as implicações com a própria história psíquica do artista e todos os conflitos que subjazem a obra. Podemos resumir as atribuições desse ofício com a designação de “intérprete”:

Freud não está aqui no lugar da Pítia que vaticina inspirada por Apolo; ele está na de seu assistente (os latinos dirão *interpretes*), do mediador que intervém, do intermediário que se interpõe entre a fala obscura do deus e o ouvido do consulente; coloca-se entre aquilo que declara literalmente o autor trágico e aquilo que somos autorizados a perceber, aí levando em conta estruturas inconscientes que aí se manifestam, impulsos libidinais que abrem para si um caminho apesar da oposição da censura (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 19).

O intérprete vislumbra o texto na qualidade de enigma a ser decifrado. Apesar de instigar o analista a solucioná-lo, a resposta está em sua posse, porém desconhece-a. De acordo com Bellemin-Noël (1978), o intérprete busca “ler numa obra literária aquilo que ela diz sem o revelar, porque o ignora” (p. 19). Em outras palavras, o texto é um enigma em enunciação a espera de ser transmutado em enunciado.

Essa atividade carrega uma peculiaridade, pois não se aliena na mera distinção a partir da análise da intensidade e espessura das pinceladas se a pintura pertence a Van Gogh, ou se a retração de formigas no sentido de representar a morte seja um forte indício da figura pertencer a Salvador Dali, ou associar a Rembrandt àquelas obras que versam por um jogo entre luz e sombra revelando inúmeras camadas da pintura. O real objetivo deste deciframento é entender o emaranhado psíquico que serve como pano de fundo para composição dos trabalhos.

Freud ([1919] 2011) dá as costas e ainda combate a análise estética que vise apenas nomear o autor das obras. Nesse sentido, a análise psicanalítica da arte é peremptória ao afirmar que “dizer o nome não é compreender a obra” (KOFMAN, [1984] 1996, p. 15). Kofman ([1984] 1996) toma o caso das esculturas de Moisés e de Davi para afirmar que

“Michelangelo (...) é conhecido por todos, e no entanto permanecem para ser compreendidas quais eram as ‘intenções’ do autor ao esculpi-la, e porque ela nos emociona” (p. 15).

Em exame aos textos freudianos (FREUD, [1900] 1969; [1907] 1976; [1908] 2013; [1914] 2012; [1919] 2014), percebemos o quanto Freud empenhou-se em pensar as criações artísticas, predominantemente a literatura e a escultura, como obras nas quais se encontra de uma maneira simbólica a expressão de algo que é da ordem do inconsciente, do sintoma. Porém, mesmo sob o efeito do processo de elaboração, ela é passível de ser analisada, pois este mecanismo é passível de ser “decifrado”.

Por isso, o trabalho do psicanalista se pauta em desvelar as tramas tecidas a partir de material recalcado responsáveis por forjar a obra de arte. A porta de entrada para a “interpretação” é a reverberação desses conteúdos recalcados expressos na obra no inconsciente de quem observa, deflagrando, assim, um estado afetivo específico. Nos textos “O inquietante” (FREUD, [1919] 2011) e “O Moisés de Michelangelo” (FREUD, [1914] 2015) delinea-se uma tentativa em abordar esse sentimento de “perturbação” e “fascínio”. A metodologia freudiana descrita nesses textos se pauta em dois momentos: a apreciação da obra em todos os seus detalhes e ângulos; e a elaboração de hipóteses que comportem os fatos observados.

O primeiro momento é caracterizado pelo domínio do afeto. É a irrupção das sensações e sentimentos suscitados pela obra. Valoriza-se a experiencição do que a obra é capaz de produzir no indivíduo. Neste ponto específico, a razão é deixada de lado tendo em vista que ela pouco auxiliaria. Este é o campo onde o conhecimento psicanalítico é secundário tendo em vista a importância da experiência pautada na admiração da obra e os sentimentos por ela eliciados.

Porém, *pari passu* ao acesso a esses afetos, demanda-se a sua compreensão. E, para tanto, é imprescindível o aporte do processo secundário. Em leitura a Freud, Kofman ([1984] 1996) assevera que “não seria possível apreciar sem compreender” (p. 10). Por isso, tal empreitada tem um pressuposto: o domínio sobre o assunto a ser abordado. Isto é, não estamos nos referindo a um curioso que admira uma escultura ou se aventura pela primeira vez por entre as páginas de um clássico da literatura, mas de um diletante, alguém versado na história das artes do ocidente. Prova disso seria a ausência de incursões psicanalíticas capitaneadas por Freud nos campos da música e pintura. Esse viés demonstra a herança da estética clássica e os ranços iluministas em Freud, tendo em vista que ele somente aborda

assuntos nos quais detêm certo conhecimento visando a transcrição de algo do processo primário para o processo secundário.

Nesse sentido o deciframento pode ser entendido ao compará-lo ao procedimento da tradução, pois o indivíduo só conseguirá transmitir a mensagem escrita no original com clareza se ele dominar a leitura e compreensão da mensagem e, por conseguinte, o código escrito necessário para transpor para outro idioma. Com base em todos os escritos da obra freudiana, podemos perceber que ele possuía uma vasta bagagem cultural assim como o domínio da técnica e da teoria da psicanálise.

O segundo momento se caracteriza pela tradução em linguagem psicanalítica dos fatos observados para, a partir disso, formular hipóteses capazes de lançar luzes sobre a natureza de tal sentimento, tornando-o inteligível. Ou melhor, uma maneira de “tornar inteligível esse efeito” (KOFMAN, [1984] 1996, p. 10) que as obras de arte nos causam. Guardadas as devidas proporções, trata-se de um procedimento similar àquele que, em âmbito terapêutico, busca a união entre um afeto livre e seu representante ideativo que nos permanecia obscuro. Para tanto, o pesquisador terá de desbravar o texto e desanuviar todas as distorções do trabalho elaborativo.

Lembremos que os conteúdos utilizados como base, tanto para as construções oníricas quanto aqueles utilizados em produções artísticas são submetidos à condensação e ao deslocamento de seus elementos com o objetivo de oferecer o menor risco à moção consciente. Porém esse processo não é infalível. Ao mesmo tempo em que ele distorce os conteúdos, acaba fornecendo pistas que apontam para significantes inconscientes ao indivíduo. Seguir esta trilha de pistas acaba por conduzir aquele que lê e escuta o texto para as reais motivações e conflitos que fomentaram aquela produção. Caminha-se em direção ao infantil, ao sexual, àquilo que a instância consciente execra.

Um exemplo de metodologia de trabalho visando o deciframento é aquela descrita por Freud no texto “O Moisés de Michelangelo” (FREUD, [1914] 2015) no qual ele se vale de uma técnica apontada por um conhecedor russo de arte Ivan Lermolieff (na verdade, era um médico italiano chamado Morelli) que consiste em não se deter em impressões gerais e grandes traços da pintura para distinguir o original de uma imitação, mas atentar-se aos pequenos detalhes e características secundárias próprias a cada autor.



Quanto a esse caráter decifratório do fazer psicanalítico frente à arte, Freud tem uma importante colaboração. No texto “O homem Moisés e a religião monoteísta” (FREUD, [1939] 2014), o autor - após haver apresentado a reconstrução da pré-história do povo de Israel – rebate possíveis críticas a sua hipótese ao ponderar sobre a incipiente quantidade de dados idôneos, os floreios poéticos, as revisões e mutilações de alguns textos históricos, a exemplo da Bíblia.

A explanação se volta para o vocábulo “*Entstellung*”. Este substantivo feminino da língua germânica teria como equivalente na língua portuguesa as seguintes palavras: “desvirtuação, deformação, deturpação ou desfiguração” (PAUKER ONLINE). Todas as significações remetem a uma espécie de transformação, a mudança de algo para um segundo aspecto de modo que seja difícil de identificar a aparência original, como se o houvessem posto um disfarce.

O texto freudiano aponta para uma outra possibilidade: “colocar em outro lugar, deslocar para outra parte” (FREUD, [1939] 2014, p. 76). Por esta perspectiva, o processo de distorção poderia ser entendido como uma transposição de elementos de um ponto para outro. Por isso, “(...) podemos contar com o fato de encontrar escondido em algum lugar aquilo que foi reprimido e desmentido, embora modificado e arrancado do contexto” (FREUD, [1939] 2014, p. 76).

Para tratar dessa temática, Freud lança mão de uma metáfora. Ele compara os efeitos da distorção no texto a um assassinato. Por conseguinte, “a dificuldade não está na execução do ato, e sim na eliminação de seus rastros” (FREUD, [1939] 2014, p. 76). A semelhança com o assassinato se dá na medida em que o conteúdo original inconsciente é espicaçado em detrimento da censura e na dificuldade em esconder todas as evidências desse ato sob uma pátina aprovada pelo teste de realidade. A tarefa hercúlea é dar fim a esse corpo que jaz mutilado, fazendo com que seu cadáver se passe por outra coisa. Portanto, a distorção é uma tentativa falha ou, uma tentativa que é investigada e na qual encontra-se o culpado. A cena do crime é a própria obra entregue ao leitor. A única diferença foi a rápida assepsia para se livrar do sangue, do cadáver e da arma do crime.

Para além do uso referente a distorção, Kofman estende a metáfora de Freud para o trabalho da psicanálise com arte no sentido de deciframento. Segundo a autora, o psicanalista “não consegue esconder um sentimento de culpabilidade, pois ‘aplicar’ a psicanálise à arte é, em certa medida, perpetrar um assassinato: o do artista como gênio, como grande homem”

(KOFMAN, [1984] 1996, p. 20-21). Ou seja, de acordo com a sua concepção tratar-se-ia de um duplo assassinato com dois alvos diferentes: primeiramente, a distorção e elaboração do material inconsciente; logo em seguida, o psicanalista.

### **2.3. O TRABALHO COM ARTE PELA VIA DO RETORNO DO RECALCADO**

Antes de mais nada, é importante ressaltar que nem todo produto do inconsciente pode ser vislumbrado como uma produção artística, assim como a arte não está atrelada e resumida apenas a aparição de conteúdos recalcados inconscientes tendo em vista a possibilidade de pensa-la por outras vias. Mesmo que a origem desse material seja inconsciente, porém os meios utilizados para que esse material venha se transformar em “tijolos” para a produção artística são diversos, como: a via sublimatória, a via da produção sintomática, etc.

Todas essas vias são inteiramente válidas, porém, para o trabalho, optamos em utilizar o entendimento da arte como proveniente de material recalcado e estruturado como sintoma. É importante frisar que esta hipótese de entendimento da arte como proveniente de material recalcado é apenas umas das possibilidades em estudar arte em Freud, além de ser uma daquelas metodologias trabalhadas por ele em textos como: “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (FREUD, [1907] 1976), “O poeta e o fantasiar” (FREUD, [1908] 2013), “O Moisés de Michelangelo” (FREUD, [1914] 2015).

O objetivo do trabalho não é impor uma concepção para o que venha a ser a arte, mas aborda-la por meio de um viés previamente selecionado devido a possível estruturação neurótica do psiquismo de Dostoiévski, apostando na capacidade e na potência criadora do inconsciente, quer seja por intermédio da fantasia ou pelo retorno do recalcado. Bakhtin (2004) em seus estudos sobre a psicanálise, afirma que o próprio Freud vislumbra essa especificidade do inconsciente em um período (1914-1915) no qual esse conceito sofre influências da metafísica de Schopenhauer, Hartman e Nietzsche. Segundo Bakhtin (2004), “o inconsciente se torna personificação de tudo o que há de mais baixo e mais elevado no homem” (p. 26). É nesta capacidade que lastreamos o trabalho. Retomemos a argumentação.

De acordo com os textos freudianos citados acima e com Kofman ([1984] 1996), o que é expresso através de qualquer modalidade de arte é passível de estar submetido ao

recalque. Isso “significa que, como na religião, a obra de arte implica o retorno de algo recalçado universalmente” (KOFMAN, [1984] 1996, p.20).

Para entender essa afirmação recorreremos ao texto “O Moisés de Michelangelo” (FREUD, [1914] 2015) no qual Freud defende a ideia que obras de arte são capazes de produzir uma extrema atração como acontecia nas oportunidades em que admirava a escultura de Moisés, porém não sabe responder o porquê dessa emoção frente a esculturas e obras literárias. Ele se questiona sobre o que possa causar a emoção diante dessas obras e avança a hipótese de que “o que nos empolga de forma tão intensa pode ser, de fato, (...), apenas a intenção do artista, na medida em que ele conseguiu expressá-la na obra e nos permite compreendê-la” (FREUD, [1914] 2015, p. 184). Ele próprio refuta essa abordagem ao alegar que essa emoção não perpassa um âmbito racional, mas baseia-se no eliciar, em quem admira a obra, de um “(...) estado dos afetos, da constelação psíquica, que devem levar no artista, a força pulsional até a criação” (FREUD, [1914] 2015, p. 184). Para descobrir a intenção do autor, o leitor terá de buscar o sentido e o conteúdo da obra. Isto é, trata-se de uma atividade decifratória.

Kofman ([1984] 1996) alega que esse efeito perturbatório típico da arte não se deve a um olhar desinteressado à obra, mas em uma “relação com o que está recalçado e que Freud pretende revelar” (p. 20). Ou melhor, em uma comunicação entre inconscientes. Por conseguinte:

(...) a obra de arte é uma das produções do que há de recalçado no artista e, como tal, é simbólica e sintomática: é possível decifrá-la a partir de certos traços, detalhes ínfimos, que são o sinal de que o recalque não foi totalmente bem sucedido, um fracasso que, só ele, pode permitir a abertura de um espaço de legibilidade da obra. Um desses traços é o efeito que a obra de arte produz sobre os outros homens: o que é recalçado pelo artista e que se lê em sua obra produz um forte e enigmático efeito afetivo (...).” (KOFMAN, [1984] 1996, p.20).

Freud ([1908] 2013; [1919] 2011) salienta que a psicanálise rompe com a concepção de produção artística como fruto de uma inspiração, iluminação ou racionalização para vislumbrá-la como um exercício do processo primário. A produção artística, necessariamente, não precisa estar submetida às regras da realidade, pois opera em outro lugar no qual o teste de realidade é dispensado. Ela erige um mundo dotado de regras novas para a expressão desses conteúdos de caráter inconsciente e recalçados.

A psicanálise equipara a neurose e a criação artística ao sustentar que o conflito entre as instâncias (Cs e Ics) funda o psiquismo, instaura o recalque e a falha deste oferece material

inconsciente para sintomas, sonhos, atos-falhos, chistes e para a criação artística. Na dinâmica psíquica, “a saída que a criação oferece para o conflito é semelhante ao sintoma, porém diferente deste pela ilusão artística que ela convoca” (RIVERA, 2002, p.17). Aqui se faz presente em toda a sua força o conceito de fantasia.

Em “O Mal-Estar na Cultura” (FREUD, [1930] 2010), Freud explica o caráter ilusório que a arte oferece como anteparo a miséria da realidade, classificando-a como um tipo de “satisfação substitutiva”, mas “nem por isso menos eficaz psiquicamente, graças ao papel que tem a fantasia na vida mental” (p.29).

Desse modo, a criação artística parece ser dotada de uma dupla face: uma se volta para a reedição de fantasias eróticas nunca antes satisfeitas por conta do teste de realidade e do caráter danoso de seu conteúdo a instância consciente; e outra voltada para a limitação à satisfação pulsional ou “a possibilidade de renúncia a essa satisfação, através da introjeção da lei paterna” (RIVERA, 2002, p.19). A primeira noção foi sustentada neste capítulo ao dissertarmos sobre o texto “O poeta e o fantasiar” (FREUD, [1908] 2013) e guia a compreensão de arte do trabalho, já a segunda é posta como um mais além da primeira e será abordada apenas no momento em que analisarmos o mito totêmico.

### 3. MITO, FANTASIA E PSICANÁLISE

#### 3.1. O QUE É O MITO?

Começemos por uma pergunta disparadora: o que se entende por mito? É algo falso e mentiroso? Antagônico à episteme? São apenas explicações sobre as sombras projetadas na parede de uma caverna enquanto o conhecimento científico é o sol que a todos ilumina?

Primeiramente, temos de nos afastar das acepções da palavra “mito” relativas ao senso comum. Por isso, sua significação não remete a algo fantasioso e oposto a verdade. Semanticamente, a palavra mito é um substantivo masculino que significa:

Fábula que relata a história dos deuses, semideuses e heróis da Antiguidade pagã; interpretação primitiva e ingênua do mundo e de sua origem; tradição que, sob forma alegórica, deixa entrever um fato natural, histórico ou filosófico; exposição simbólica de um fato; coisa inacreditável; enigma; utopia; pessoa ou coisa incompreensível (MICHAELIS ON-LINE).

O “mito” deriva da palavra grega *Mythos* e tem sua significação atrelada a um discurso ou uma narrativa que fale sobre o homem e suas relações com o mundo. Eles narram “todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras” (ELIADE, 1972, p. 16). Aqui, a mitologia estabelece estreitas relações com a literatura, pois ambas se definem a partir da narratividade com a diferença que a primeira é exclusivamente oral e a segunda, escrita.

Com relação a esta narratividade, Aristóteles ([335a.C./323a.C.] 2011) aponta uma ambiguidade no tocante ao mito. De acordo com sua análise na “Poética”, o filósofo grego atenta para o fato de que o mito tanto pode ser entendido como uma narrativa de caráter fabulativo como pode ser vislumbrado como o mecanismo que fomenta a construção destas histórias. Utilizando uma linguagem lacaniana, podemos explicar a proposição acima da seguinte forma: o mito não pode ser entendido apenas como algo que denota um significado, mas também, como o modo como este significado é constituído por meio da articulação de significantes. Azevedo (2004) resume esta proposição ao afirmar que o “*Mythos* diz respeito tanto à ‘fábulas fabulosas’, mais ou menos carregadas de sentido, quanto a um tipo de linguagem, a uma razão discursiva, ou *Logos*” (p. 12). A autora também aponta que pensadores importantes como Marcel Detienne e Paul Ricoeur partilham desta mesma lógica.

As compreensões acerca dos mitos possuem diferentes conceituações e métodos de interpretação independentes conforme a filiação teórica a qual pertençam. Abbagnano (2000) aponta três momentos importantes na história do estudo dos mitos<sup>1</sup>. O primeiro momento de grande importância para o estudo do mito ocorrera na Antiguidade Clássica. Ele era uma ferramenta que possibilitava ao homem a explicação sobre a origem de determinados eventos a partir da atuação dos personagens. Ou seja, os conflitos do mundo eram retratados de forma alegórica nos mitos. No período que fora o berço da filosofia ocidental, o mito ocupava uma posição de destaque no tocante a severa oposição ao pensamento racional. Nessa contenda, o *Mythos* era tido como uma forma de conhecimento não tão importante – ou, pelo menos, anterior – ao pensamento racional, *Lógos*. É importante percebermos que o surgimento do pensamento racional por meio da filosofia acaba por embargar a mitologia, relegando-a a um segundo plano de importância. Porém, a filosofia fazia incursões nos campos dos mitos quando estudava questões relativas ao humano.

O segundo tempo é marcado pela postura de igualdade entre o saber mitológico e filosófico. Se no momento anterior o mito figurava como algo oposto a verdade, agora, ele também é uma forma válida de acesso a esta. Os mitos são vislumbrados como uma maneira de apreender e pensar o mundo tão legítima quanto o pensamento racional. A apreensão do mundo e a construção de hipóteses para justificar seu funcionamento e seus fenômenos não acontece mais por meio de uma alegoria. Aliás, a grande marca da função mitológica deste período é o abandono de uma compreensão alegórica da mitologia.

Schelling (2001) é um dos autores responsáveis por implementar a ruptura da tradição alegórica nos estudos dos mitos sob o argumento de que “a realidade do alegórico é derivada somente do que ele revela, o alegórico carece de realidade em si mesmo e, nesse sentido, sua realidade é meramente substituta” (OCHOA, 2001, p. 31). Insistir nesse tipo de compreensão seria incorrer em um grave erro, pois o saber mitológico seria negado e sua contribuição estaria atrelada apenas a tradução de seu conteúdo para o pensamento racional. Ou seja, a importância do mito estaria naquilo que o pensamento racional dele pode deduzir. É contra esta concepção que o pensamento de Schelling se impõe.

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar que não nos aprofundaremos no pensamento de cada autor que discuta o mito e suas implicações históricas e filosóficas. Forneceremos um breve panorama acerca do percurso desses entendimentos apenas como forma de embasar nossa discussão acerca da relevância dos mitos para a psicanálise.

A noção de mitologia no pensamento de Schelling (2001), que no decurso de sua obra analisa os exemplares gregos, distancia-se de uma mera reprodução da natureza em matizes alegóricas na medida em que firma-se como uma representação como caráter iminentemente simbólico. Negar esse estatuto simbólico dos mitos é alienar-se no estrato mais superficial de uma produção que visa os abismos do humano e da natureza. Nesse sentido, “os mitos não são esforços insuficientes para expressar uma verdade lógica, mas ao contrário, eles encarnam a própria unidade de sentido do ser, unidade de conteúdo e forma” (GABRIEL, 2012, p. 102). Daí surge a noção tautegórica da mitologia proposta por Schelling. De acordo com esta nova noção, o mito passa a ser percebido como uma realidade objetiva e não como algo obscuro a ser decifrado. Isto é, os mitos não se referem a outros eventos, portando assim, diversos significados tendo em vista que sua significação está atrelada unicamente ao que eles são (SCHELLING, 2001). A narrativa mitológica “diz o que diz e da forma como diz como única maneira possível de tratar a realidade, sem poder dizer de outra maneira” (AZEVEDO, 2004, p. 555). Podemos afirmar que, de acordo com Schelling, o mito delinea-se como uma espécie de linguagem primordial na medida em que “não há conteúdo absoluto anterior à forma mitológica” (GABRIEL, 2012, p. 103). Isto é, “qualquer conteúdo absoluto emerge do processo mitológico, não o precede” (GABRIEL, 2012, p. 103).

Por fim, o terceiro momento traz o mito como um bem cultural na medida em que este integra a cultura desde as sociedades primitivas até a atualidade. Estudar o mito corresponde basicamente a pensar a função e o lugar que ele ocupa dentro da cultura. O antropólogo Claude Levi-Strauss com seu livro “O pensamento selvagem” é um dos grandes pensadores que trabalham os mitos por este viés teórico-metodológico.

### **3.2. MITO E PSICANÁLISE**

Questionemos agora, qual a função do mito para a psicanálise? Freud afirma que o percurso da humanidade fora balizado por três grandes formas de apreender o mundo: o animismo (mitologia), a religião e a ciência (FREUD, [1912-1913] 2012). O desejo de saber e entender a natureza e seus fenômenos ocupa um lugar de destaque na criação desses sistemas. Mas não deve ser tido como objetivo primordial, pois em paralelo a ele, Freud pontua que “a necessidade prática de sujeitar o mundo teve, certamente, participação nesse esforço” (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 125). Esta noção será de grande importância para compreender a mitologia.

Em primeira instância, o mito “(...) funciona como lugar estratégico de uma interrogação sobre as relações entre o simbólico e o social” (TEIXEIRA, 2009, p. 74). Ele seria o elo de comunicação entre uma apreensão simbólica da realidade e questões voltadas à psicologia dos povos. Todo este procedimento é marcado pelo tom fantástico na medida em que o mito trata da realidade, mas não se encontra inteiramente lastreado nela.

Contudo, seu aporte à teoria psicanalítica se dá na medida em que ele fornece “um modo privilegiado de acessar o real” (TEIXEIRA, 2009, p. 75) no que concerne ao fato de atribuir “uma dimensão subjetiva que dá conta do que escapa à análise científica” (TEIXEIRA, 2009, p. 75). O mito é capaz de remeter o indivíduo para “um tempo originário anterior ao próprio tempo, a um tempo dos começos” (TEIXEIRA, 2009, p. 74). Isto é, envia o indivíduo para um ponto no qual fora necessário usar de um artifício da linguagem para abordar o desamparo e angústia diante de sua origem.

A partir desse movimento de retorno, temos acesso a uma forma de pensamento anterior ao pensamento racional. Deparamo-nos com um modo de organização psíquica em vias de desenvolvimento. Em “Totem e Tabu”, Freud ([1912-1913] 2012) disserta sobre uma forma de pensamento típica dos povos primitivos – o animismo – no qual não havia ainda distinção entre a unidade do eu e o meio externo. Portanto, o animismo “(...) não só explica um fenômeno particular, mas permite compreender o mundo como unidade” (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 124).

Sua principal característica reside no fato de que os povos primitivos “povoam o mundo com inúmeros seres espirituais que lhes são benévolos ou malignos (...)” (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 122). Uma infinidade de seres inanimados, elementos da natureza e seres pertencentes à imaginação coabitam a natureza junto aos humanos e, ainda, manifestam afetos, sentimentos e características tipicamente humanas. Trata-se, desse modo, de uma espécie de “animação” (derivado do verbo “animar”) ou uma ação que vise “dotar de alma” (utilizando o verbo em alemão empregado por Freud, *Beseelung*) e humanizar animais, fenômenos da natureza e deuses.

A natureza é vislumbrada como um reflexo de seus próprios pensamentos. O que se percebe é um tom metafórico com o qual os eventos do mundo são tratados na medida em que eles representam alegoricamente a agitação pulsional do indivíduo. Por isso, podemos localizar como força motriz para essa operação o próprio desejo.



A contribuição teórica que a compreensão das crenças animistas nos proporciona incide, justamente, na inexistência de barreiras entre o eu e o mundo. O eu se estende ao mundo como se este funcionasse como uma espécie de apêndice externo para o qual são direcionados conteúdos perniciosos ao Eu. Seus desejos e vontades são exteriorizados e, a partir disso, assumem uma condição própria como se estivessem dissociadas do indivíduo. Gabriel (2012) afirma que “o animismo projeta o aparato mental (o mundo interno) sobre o mundo externo, de tal modo que se torna cego para esta mesma operação” (p. 103).

Por isso, o que as narrativas mitológicas propiciam à psicanálise é a confrontação com conflitos psíquicos que foram externalizados por conta de possíveis desprazeres que estes pudessem implicar ao psiquismo do indivíduo, e lá permaneceram numa espécie de cristalização. Todos os conteúdos que representem a impossibilidade da satisfação pulsional são delegados a figuras externas como os deuses e os fenômenos naturais. Essa operação recebe um tratamento alegórico, erige-se um enredo que fundamenta toda a questão a ser colocada e, finalmente, percebemos dramas e conflitos típicos do ser humano encenados e travestidos de máscaras anímicas. Segundo Gabriel (2012) em referência a Schelling, “o animismo é uma ‘consciência mitopoiética’ que objetifica o mundo interno e sua ambivalência emocional criando assim um reino de demônios e deuses” (GABRIEL, 2012, p. 103). Desse jeito, a mitologia é uma fonte inestimável na qual temos acesso a conteúdos submetidos a uma defesa psíquica projetiva. Isto é, ela só se fazia efetiva na medida em que afastava e incumbia a terceiros a responsabilidade por eles, tendo em vista que a sua satisfação destruiria a unidade do Eu.

Essa unidade do Eu – conseguida a partir da introjeção de conteúdos para o mundo externo – é representada por um dos mecanismos do animismo: a onipotência do pensamento. Freud afirma que dentre as três formas de pensamento acima descritas, o animismo é a única no qual “o homem atribui a si mesmo a onipotência” (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 140). Nas etapas religiosa e científica, a onipotência fica a cargo, respectivamente; dos deuses e parcialmente sobre o homem, pois este nutre a expectativa de possuir alguma influência sobre os deuses; do pensamento racional, pois a onipotência humana sofrera uma derrocada diante da descoberta de sua real situação de insignificância perante o mundo.

Contudo, o que implica para o assunto o fato do homem ainda estar aderido a essa ilusão onipotente? Implica no fato de o psiquismo estar atrelado a um modelo auto-erótico de satisfação pulsional. Porém, este autoerotismo não é o mesmo daquele presente na infância

cuja prevalência de obtenção de prazer se deve a excitação de zonas erógenas. Na verdade, esse estágio autoerótico está na intersecção entre o autoerotismo e a fase de escolha objetal. Suas pulsões sexuais já apresentam um certo grau de organização e encontram-se integradas na busca por um objeto. Porém, este não é externo ao indivíduo, mas seu próprio corpo.

Os investimentos sexuais objetais reforçam o narcisismo e o Eu encontra-se maciçamente investido. O resultado prático disso se reflete em dois momentos: primeiro, “a pessoa se comporta como se estivesse enamorada de si mesma” (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 140-141); e posteriormente, na crença acerca da importância e influência no meio externo dos atos psíquicos do Eu.

Diríamos que nos primitivos o pensar ainda é, em grande medida, sexualizado, daí se originando a fé na onipotência dos pensamentos, a inabalável confiança na possibilidade de controlar o mundo e a impermeabilidade às simples experiências que poderiam instruir o homem sobre seu verdadeiro lugar no mundo (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 141).

Com a evolução do psiquismo, a onipotência do pensamento não é totalmente suplantada, ela ainda subjaz em um recanto da própria cultura: as produções artísticas e mitológicas. Isto abre o precedente no que tange ao fazer e consumir arte estar ligado a revivescência desse estado a tempos superados.

Sob a pátina de uma simples narrativa, a mitologia e a arte trazem à baila uma série de assuntos obscuros e delicados (como as relações sexuais endôgamicas, os castigos impingidos devido a desobediência às ordens dos deuses, a ambivalência afetiva para com os pais, o absurdo e a repetição cotidiana da vida, questões originárias, etc.) normalmente apartados dos questionamentos e da curiosidade adulta. Alguns deles continuam a sofrer restrições e proibições por parte da cultura, recebendo a alcunha de “tabu” assim como acontecia nos povos primitivos (FREUD, [1912-1913] 2012), porém passam a ser vivenciados como se cada espectador fosse o herói mitológico em questão. De acordo com a letra freudiana:

Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque – graças à ilusão artística – efeitos emocionais como se fosse algo real (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 142-143).

Os mitos referenciam uma realidade fantasística na qual preza-se pela experimentação dos dramas retratados por meio de uma roupagem teatral com teor trágico. Mais ainda, pela construção de uma realidade lastreada na fantasia com o intuito de manejar a presença de conteúdos nocivos ao Eu, o desamparo e a angústia diante da vida e da

constituição iminentemente faltosa do humano. Por fim, o mito permite ultrapassar a barreira do desconhecido e mergulhar mais fundo em nós mesmos.

### **3.3. O LUGAR DO MITO NA PSICANÁLISE**

Retomamos a posição de Mezan (1997) – trabalhada no capítulo anterior – para sustentar a hipótese acerca da posição basilar das referências culturais de Freud na construção do edifício teórico psicanalítico. Se Freud reserva um lugar de destaque para a literatura e para a mitologia, ora servindo-se de ambas como interlocutoras, ora utilizando-as como objeto de análise, minimamente elas teriam algo a dizer sobre a própria constituição da psicanálise. O próprio Freud oferece material para corroborar a hipótese do trabalho em sua carta à Albert Einstein intitulada “Porque a guerra?” (FREUD, [1932] 2010).

Enquanto explana a seu interlocutor ilustre a respeito da teoria das pulsões e sua divisão em pulsões de vida e pulsões de morte, ressaltando a importância destas últimas para o entendimento do envolvimento humano em guerras, o psicanalista avança uma espécie de crítica que um possível interlocutor poderia lhe dirigir diante deste relato: “talvez o senhor tenha a impressão de que nossas teorias são uma espécie de mitologia, e nem mesmo agradável nesse ponto” (FREUD, [1932] 2010, p. 429). Ele próprio rebate esta possível arguição quando indaga-o sobre o fato de o fundamento de toda e qualquer ciência vir a ser uma mitologia, inclusive a física (FREUD, [1932] 2010).

Com uma argumentação que não excede três linhas, Freud – de maneira sucinta e brilhante – acaba por afirmar que toda ciência se constitui enquanto mitologia no tocante às tentativas de elucubração de aspectos do mundo que ao cientista são obscuras (FREUD, [1932] 2010). O cientista, munido de todo seu conhecimento positivista passível de testagem, observação direta e replicação, se comporta do mesmo modo que a criança que se questiona sobre o mundo (“quem sou eu?”, “de onde eu vim?”, “como nascem os bebês?”) e, para tanto, erige um saber que dê conta de responder as suas origens e aplacar a angústia da falta de respostas. Portanto, se toda ciência tem em seu cerne a mitologia, então a psicanálise, como um conhecimento científico, também tem de ter a sua. De acordo com suas palavras na carta à Einstein, Freud afirma que a mitologia psicanalítica é a própria teoria das pulsões – um de seus conceitos metapsicológicos mais importantes.

A estratégia argumentativa de Freud é tão sagaz que, mesmo se Einstein ousasse responder de modo a desvalorizar a psicanálise por se lastrear em uma mitologia, este já estaria acuado pelo fato de a própria Física estar dependente da mitologia. Freud tem claro domínio e conhecimento sobre os avanços implementados na Física através dos estudos de Einstein no que concerne ao efeito fotoelétrico, a teoria da relatividade geral e específica e a base para os estudos da Física quântica. Desse modo, Freud percebe o quanto a teoria da relatividade necessita de metáforas para trabalhar conceitos novos devido a sua originalidade.

Vale ressaltar que esta não é uma manobra típica das ciências humanas. Sustentar a hipótese de que o trabalho com mitos sofra algum descrédito perante as construções científicas de outras ciências seria incorrer em um grave engano. A própria Física apela para este mecanismo na medida em que seus estudos empíricos em aceleradores de partículas conseguem oferecer dados referentes a uma fração de segundos muito próxima da origem do universo, mas ainda se mostra ineficiente para esclarecer o que deflagrara a origem e como esta se sucedera nos momentos iniciais. Por isso, os cientistas são obrigados a lançar mão de um artifício teórico hipotético capaz de explicar a origem do universo e sustentar toda a evolução posterior como é o caso do Big Bang.

Em “Pulsões e destinos da pulsão” (FREUD, [1915] 2004) encontramos material para discutir essa proposição sobre as bases da ciência. O texto pondera sobre o fazer científico ao afirmar que seu início “consiste muito mais na descrição de fenômenos que são em seguida agrupados, ordenados e correlacionados entre si” (p. 145). Freud articula a construção de um saber científico não apenas atrelado a obtenção de dados objetivos ou advindos de experimentos, mas apostando na originalidade de ideias que o indivíduo possa ter. Certa feita, “tais ideias iniciais – os futuros conceitos básicos da ciência – se tornam ainda mais indispensáveis quando mais tarde se trabalha com os dados observados” (FREUD, [1915] 2004, p. 145). Isto é, ele não é apenas um frio cientista amparado pelo Princípio de Occam com o intuito de fornecer hipóteses que não extrapolem o estritamente necessário para compor uma explicação satisfatória para o fenômeno estudado. Mas um pensador que se serve de suas próprias experiências e de sua capacidade em depreender “postulados” a partir da observação de terceiros para a construção de hipóteses originais.

Portanto, “é inevitável que já ao descrever o material, apliquemos sobre ele algumas ideias abstratas obtidas não só a partir de novas experiências, mas também oriundas de outras fontes” (FREUD, [1915] 2004, p. 145). Quais fontes seriam essas? No caso da psicanálise,

podemos facilmente responder: a autoanálise freudiana, sua escuta clínica e suas referências culturais que abarcam temas como a literatura e a mitologia.

### **3.4. O VALOR HEURÍSTICO DA PSICANÁLISE**

O que fora apresentado acima se coaduna ao conteúdo do capítulo anterior quando comentamos a respeito do uso da literatura como uma ferramenta para a construção da teoria psicanalítica e também sobre o esforço freudiano em compreender psicanaliticamente a produção desses materiais. Não apenas fornecendo exemplos, mas dissertando sobre uma proposição basilar acerca da estética em Freud. A psicanálise se beneficia em muito com o refinamento teórico empregado por Freud em seu pensamento. Toda essa verve científica de Freud tem como pressuposto sua inquieta curiosidade na medida que a aproximação com a mitologia denota tanto uma questão de pura apreciação quanto um interesse quanto a origem do mundo e da vida.

Fato este que nos leva a depreender uma preocupação freudiana em levantar hipóteses e esboçar explicações relacionadas ao ser e aos elementos fundamentais do mundo, mas, principalmente, um comprometimento em embasar suas especulações com uma série de constructos – como o conceito de pulsão, inconsciente, transferência, sublimação, etc. – sustentados pela literatura e pela mitologia. Exemplos claros disto são as contribuições dos mitos de Édipo e Narciso, e as constantes vezes que as vozes de escritores como Goethe eram convocadas pelo texto psicanalítico para embasar uma ideia.

A leitura dos textos psicanalíticos acaba por desvelar uma preocupação ontológica por parte da psicanálise na medida em que referenciamos a ontologia como algo que “tem a ver com o estrato basal das explicações metafísicas, com o problema do ser ou do existente, considerado em geral” (GIACOIA, 2008, p. 22). Ou seja, Freud acaba por conferir um valor heurístico ao edifício teórico psicanalítico no momento em que elenca como sustentáculos para sua teoria constructos puramente intelectuais independente de sua verificação empírica.

É importante ressaltar que Freud é um médico neurologista versado em pesquisas científicas e, portanto, positivista de formação. Durante toda a sua obra, Freud trava um embate no qual ele se esforça ao máximo para conceder à sua teoria o estatuto científico em todos os seus termos. O texto “Projeto para um Psicologia científica” (FREUD, [1895] 1975) é o marco desse período. Por vezes, ele se desviava desse ideal de ciência pura e acabava

enveredando por um percurso claramente filosófico. Prova disso fora uma confissão a seu amigo Fliess no qual ele confia seu júbilo ao concretizar, com a construção da psicanálise, seu profundo desejo pela filosofia (BIRMAN, 2003). A partir das palavras de Freud, neste momento “a psicanálise nada tinha que ver com a prática médica e não tinha nenhuma pretensão terapêutica, estando bem mais próxima da filosofia” (GIACOIA, 2008, p. 20).

Obviamente, não podemos generalizar esta fala de Freud para toda sua obra, pois em outros momentos ele próprio se contradiz ao falar exatamente o oposto. A própria construção da psicanálise é atravessada por este embate sobre suas aspirações ora filosóficas, ora positivistas, ora terapêuticas, ora puramente intelectuais. Debates estes que eram questionamentos pessoais do próprio Freud como pensador. Porém, é importante ter em mente que, apesar das críticas à visão metafísica da filosofia, Freud não deixa de lastrear sua teoria – nascida dentro de um berço científico – em uma série de conceitos e convenções que estavam para além da psicologia, constituindo, assim, uma metapsicologia psicanalítica. A existência destes conceitos favoreceu a posição subversiva da psicanálise em comparação às demais teorias psicológicas, aproximando-a indelevelmente da filosofia. Portanto, a metapsicologia da psicanálise manteria claras relações com a metafísica filosófica no tocante ao fato de que:

A psicanálise seria um saber fundado na interpretação e no que esta implica; sendo assim, o psiquismo seria investigado a partir de conceitos de sentido e de significação, na medida em que a interpretação só seria possível se estivesse remetida ao mundo do sentido como seu correlato (GIACOIA, 2008, p. 21).

Podemos dizer que este aporte da filosofia não se restringe à formatação de sua metapsicologia, mas a retomada de temas caros a filosofia como a questão do inconsciente, a investigação de questões estéticas, a influência pré-romântica para a construção do conceito de pulsão, dentre outros como a utilização e o estudo dos mitos.

### **3.5. FREUD, A MITOLOGIA E O MODELO SOFOCLIANO**

Não deixemos de considerar Freud como uma figura incrustada no pensamento alemão e, portanto, não escaparia a influência do resgate da Antiguidade Clássica em seu pensamento<sup>2</sup>. Porém, faz-se importante localizarmos que Freud vai buscar suas referências

---

<sup>2</sup> Aqui não poderemos discutir essa filiação teórica e muito menos discutir a utilização do mito dentro do pensamento alemão, mas sinalizamos que esta é uma importante questão a ser trabalhada futuramente em outros trabalhos e por outros pesquisadores empenhados em estudar a estética freudiana. Um excelente exemplo de trabalho com essa temática é o livro “Freud e Édipo” de Peter Rudnytsky.

mitológicas a partir de uma lógica aristotélica como aponta o texto “Personagens psicopáticos no palco” (FREUD, [1942] 2015) na medida em que mergulha na tragédia de Sófocles e elenca o personagem Édipo como figura central de suas elucubrações.

O objetivo do presente capítulo é justamente discutir a importância e a função que os mitos tiveram no percurso teórico freudiano assim como fizemos nos dois primeiros capítulos no que se refere a literatura não se resumir apenas a exemplificação, localizando sua função estruturante na construção do edifício teórico psicanalítico. Aliás, tudo o que fora explanado acerca dos usos psicanalíticos da literatura pode ser generalizado ao campo da mitologia. Pois esta também é escrutinada por Freud como se fosse um caso a ser interpretado, muito embora, também seja convocada como uma espécie de consultora para embasar, exemplificar e até mesmo recobrir simbolicamente algo que em Freud se encontra apenas na ordem do afeto.

Essa convocação da mitologia alinhava um capítulo da psicanálise referente a hipótese do amor incestuoso infantil que se inicia com os conteúdos obtidos com a escuta clínica de Freud somado aos dados provenientes de um minucioso processo de autoanálise por meio da lembrança de fatos acontecidos em sua infância. O aporte mitológico lhe permite, enfim, generalizar uma hipótese que permeava as lembranças de seus pacientes e até dele próprio. A peça “Édipo Rei” lhe permite crer que seja “(...) o destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual no sentido de nossa mãe e o nosso primeiro ódio e o nosso desejo assassino contra nosso pai” (FREUD, [1900] 1969, p. 278).

Portanto, “a ação da peça consiste em nada mais do que o processo de revelar, com pausas engenhosas e sensação sempre crescente — que o próprio Édipo é o assassino de Laio, mas, ainda, que é o filho do homem assassinado e de Jocasta” (FREUD, [1900] 1969, p. 277). Freud já suspeitava da relevância que essa hipótese teria durante a infância, porém a tragédia vem ilustrar o quanto o indivíduo tem de assumir, mesmo que momentaneamente, sua identidade incestuosa e parricida. Tal fato nos conduz a pensar que a tragédia reproduz “(...) um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise (...)” (FREUD, [1900] 1969, p. 277) no que tange a revelação de um desejo inconsciente e a assunção deste como algo que é pertencente ao indivíduo em um período de sua história psíquica.

Sustentamos a hipótese que Freud lastreia seu trabalho com arte em um modelo sofocliano: um “(...) roteiro sofocliano de revelação do segredo” (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Pois, em suas incursões pela arte, algo necessariamente terá de ser traduzido ou revelado a partir de dados autobiográficos. Lembremos que esse algo a ser revelado não é um segredo inédito, mas um conteúdo que atravessa a obra inteira camuflado pela condensação e pelo deslocamento: o desejo infantil e inconsciente.

Por esse motivo é que a tragédia de Édipo se adequa tão bem ao pensamento psicanalítico já que ambas se pautam em um esquema de uma dupla revelação: a primeira acontece através da linguagem e a segunda é baseada no aflorar do afeto que acompanha a ideia já revelada. Ao contrário do que diz Rancière (2012), a trama da tragédia grega não falha “ao fazer ver demais o que deveria se apenas dito, e ao fazer saber cedo demais o que deveria permanecer ignorado” (p. 19). Pelo contrário, ela esconde a olhos vistos a sina do herói que mesmo conhecendo-a, só aceita seu infortúnio depois de realiza-lo. Esse fato abre um precedente importante na medida em que tanto no caso do Édipo Rei quanto na clínica psicanalítica, “(...) o saber se define não como o ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão, ou mesmo uma enfermidade do vivente” (RANCIÈRE, 2012, p. 26)

Édipo, portanto, é o herói dos contrários, “é aquele que sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente” (RANCIÈRE, 2012, p.27). A questão do padecimento em Sófocles oferece as bases para entendermos a ética freudiana da renúncia. Pois, segundo Rancière (2012), Édipo é um herói impossível “(...) pelo modo como aprende, pela identidade que encarna nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Seu padecimento se baseia na assunção da identidade parricida e incestuosa. Ele precisa aceitar que esse desejo é operante para, então, elaborá-lo pela via da renúncia.

Rancière (2012) elenca o ímpeto em conhecer sua própria sina – *pathos* do saber – como a parte mais fundamental da tragédia de Édipo, pois entregar-se a experientiação de sua identidade vaticinada desde antes de seu nascimento culmina na postura de assumir seu impulso parricida para, então, renunciar ao gozo da satisfação aceitando sua parcela de culpa. Toda essa “obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo visível” (RANCIÈRE, 2012, p. 23) nada mais é do que a força com que um desejo clama por satisfação.



Desta tragédia de Sófocles, já sabemos que a psicanálise toma emprestado o modelo da revelação baseada no *pathos*. Porém ela, a semelhança da peça grega, também deixa à mostra a verdade enquanto o sujeito teima em permanecer cego a esta? Aqui corroboramos com Rancière (2012) quando este pondera – a partir das críticas de Corneille e Voltaire acerca do “Édipo Rei” – que “o roteiro estabelece uma relação defeituosa entre o que é ouvido e o que é dito, entre o que é dito e o que é ouvido” (p. 21). Pois esta é a própria condição do discurso construído em análise. Ele é incompleto na medida em que porta apenas uma meia verdade ou, pelo menos, a parte ideativa de algo mais profundo.

Deixemos momentaneamente de lado o trabalho psicanalítico com literatura e mitologia para nos voltar para o âmbito clínico. Quantas vezes um analisando deita no divã queixando-se de um sintoma quando, na verdade, a própria solução para este problema já se encontra em sua fala? Quantas vezes o paciente tangencia um tema de fulcral importância para sua análise, mas sem ao menos implicar-se e descamba a repetir os comportamentos dos quais tanto se queixa? Para que a revelação aconteça existe a figura do analista e suas intervenções. O trabalho do analista tanto dentro do setting clínico quanto durante o estudo de um texto tem o escopo de revelar algo que subjaz dentro do próprio discurso do falante. Não se trata de uma revelação racional, mas uma revelação de um impulso que fomenta um estado afetivo.

Por fim, Rudnytsky (2002), em referência a correspondência destinada a Emil Fluss no episódio em que Freud optara por cursar Medicina ao invés de Direito, afirma que “o desejo de Freud é ‘conhecer os registros das eras primevas da Natureza’ é, na verdade, o desejo de decifrar o enigma da Esfinge, e sua promessa de ‘partilhar minhas descobertas com quem quiser aprender’ prefigura a função da psicanálise” (p. 11). Isto é, desde muito cedo se fazia notar a vocação freudiana para desvendar os enigmas da natureza humana.

O texto “A questão da análise leiga” (FREUD, [1926] 2014) nos ajuda a entender essa posição de revelação do que se encontra distorcido pelo trabalho de elaboração na medida em que reflete uma vocação freudiana para desvendar enigmas. Enquanto disserta sobre a sua incipiente disposição para praticar a medicina em sua plenitude, Freud confia que, quando jovem, “tornou-se muito forte a necessidade de compreender algo dos enigmas do mundo e talvez contribuir para solucioná-los” (p. 222). Nesse ponto, criatura e criador se confundem, pois enveredar pelas pesquisas acerca das preocupações científicas e ontológicas

da psicanálise é, necessariamente, percorrer as motivações pessoais de Freud em estudar e explicar o mundo.

Porém, precisamos pontuar que tal aproximação entre Freud e a mitologia possui uma grande diferença. Quando Freud se aproxima da literatura, ele inevitavelmente se compara a figura do poeta por conta do aspecto criativo, visionário e ousado em propor hipóteses extremamente originais (FREUD, [1908] 2013). Já a aproximação com a mitologia é balizada por outra tônica: Freud estabelece um laço identificatório não mais com o poeta, mas o herói da tragédia.

## 4. PARRICÍDIO E FICÇÃO

### 4.1. TOTEM E TABU

Em 1912-1913, Freud ([1912-1913], 2012) empreende uma “tentativa de aplicar perspectivas e resultados da psicanálise a problemas ainda não solucionados da psicologia dos povos” (p.14) ao trabalhar o totemismo e o tabu nela presente. Nos três primeiros artigos, Freud vai discorrer sobre as raízes do totemismo e suas características, atribuindo grande valor de análise ao horror perante a possibilidade de uma relação incestuosa entre membros de um mesmo totem; sobre o tabu como uma proibição dentro do totemismo e as relações de amor e ódio despertadas por essas obrigações; e sobre as formas de pensamento extremamente rudimentares e onipotentes dos selvagens.

Mas o que interessa ao trabalho é o conteúdo do quarto artigo do livro intitulado “O retorno do totemismo na infância”. Nesse texto, Freud ([1912-1913] 2012) se empenha em desnudar as origens da exogamia vigente no sistema totêmico. Sua pesquisa envereda por uma via de análise que demonstra o desconhecimento quanto ao fato da concepção estar atrelada a atividade sexual e, principalmente, a ignorância quanto ao papel do macho na fecundação. Portanto, a fecundação se dá a partir da entrada do espírito totêmico no corpo da mulher e, conseqüentemente, de seu nascimento. Isso explica o fato do totemismo advir da linhagem feminina e a proibição quanto ao consumo alimentício do totem, porém faz-nos questionar qual o papel do pai dentro do totemismo. Os povos primitivos “parecem ter sacrificado a paternidade a um tipo de especulação, a fim de venerar os espíritos ancestrais” (FREUD, [1912-1913] 2012, p.182-183). É nítido o empenho em explicar a origem da exogamia, mas o que nos chama atenção é a ausência da presença do pai. Onde esse pai se faz presente?

Freud esboça uma tentativa de explicação acerca do horror ao incesto e a existência da exogamia sustentada por três dados etnográficos: 1) a horda primal descrita no livro “A descendência do homem e a seleção em relação ao sexo” (1871) de Charles Darwin; 2) as observações de James Jasper Atkinson relatadas em seu trabalho intitulado “Primal Law” (1903) no qual defende-se a tese de que a organização familiar possuía apenas um macho como líder e progenitor de todos os filhotes; 3) o conceito de “refeição totêmica” de Robertson Smith.

A referência a Darwin oferece o esboço de uma organização social derivada de observações de primatas chamada de horda primeva. Nela, um macho mais velho e mais forte acumula ao seu redor todas as fêmeas da horda e veta o acesso aos machos mais novos. Aliás, esses machos crescem e há uma disputa na qual dois machos se digladiam e, em caso de vitória, o mais forte firma-se como líder do bando e executa ou expulsa o derrotado da horda. Desse modo, a proibição ao incesto é vislumbrada através das sanções advindas de um macho mais forte e ciumento.

Aliado a isso, o texto freudiano faz um retorno ao conceito de fobia ao afirmar que “a criança vê o animal como seu igual” (FREUD, [1912-1913] 2012, p.196) para depois desenvolver um temor diante dele. Este temor é advindo do deslocamento de sentimentos hostis da figura paterna para o animal. Isto é, o animal passa a se comportar como um referente do pai.

Freud se debruça ante a possibilidade de pensar o sistema totêmico por um viés ainda não utilizado e menosprezado pelos etnógrafos à época: a inserção da figura paterna no lugar ocupado pelo animal totêmico. Isto se deve a dois pontos de contato entre a infância e o totemismo: a completa identificação com o animal totêmico e a atividade emocional ambivalente em relação a ele. Tal especulação não é um fato inovador da psicanálise já que os primitivos já possuíam essa noção, porém os etnólogos não sabiam o destino a ser dado a esse fato. A psicanálise apenas utiliza esse fato como um meio para acessar as origens do totemismo e da exogamia. As provas que corroboram essa aproximação residem nas leis do totem: não matar o totem e não ter relações sexuais com as mulheres do clã totêmico.

Logo em seguida, toma-se de empréstimo o termo “refeição totêmica” de Robertson Smith para tratar o sacrifício como um “ato de comunhão dos crentes com seu deus” (FREUD, [1912-1913] 2012) no qual o animal totêmico é morto, pranteado como forma de expurgar a culpa e sua carne é partilhada por todo o clã com o objetivo de introjetar características do totem e dividir a responsabilidade por aquele ato. O conceito de “refeição totêmica possui grandes implicações para a hipótese freudiana na medida em que ela prevê um ato transgressor (matar e alimentar-se da carne do animal sagrado) ou, pelo menos, justifica a transgressão de um tabu tendo em vistas a homenagem ao animal totêmico.

Após sedimentar a situação da horda primeva, a aproximação entre o pai e o animal totêmico e a refeição totêmica, Freud arquiteta a hipótese psicanalítica do pai da horda – que, posteriormente receberá o estatuto de mito científico. Nela, o homem, nos primórdios de sua

existência, se organizava em grupos consanguíneos onde não havia o estabelecimento de leis escritas e orais, no qual as relações eram mediadas através do regime de força e da imposição, tendo o tirano da horda como símbolo do poder. Essa espécie de pai se delineia como “o ideal de cada um deles, venerado e temido ao mesmo tempo” (FREUD, [1921] 2011, p.101).

#### **4.2. O MITO PARRICIDA DE FREUD**

É nesse contexto marcadamente ambivalente que acontece o ato fundador da cultura: o assassinato do pai perpetrado pelos próprios filhos. A partir de agora, abordaremos esta narrativa mitológica e, para tanto, utilizaremos a proposta de Koltai (2010) em dividir o mito em três tempos: 1) a formatação social caracterizada pelo total controle paterno sobre os alimentos e as mulheres; 2) a elaboração do complô que destituirá o poder paterno; 3) a tomada de consciência acerca da impossibilidade de algum dos filhos vir a ocupar o lugar do pai.

Começamos pelo primeiro tempo. Houve um momento no qual um único macho detinha o poder sobre toda a sua horda. Ele comandava tudo e possuía acesso exclusivo a todas as fêmeas, as principais fontes de alimentação e ocupava as melhores terras, reservando para seus filhos apenas o que sobrasse de sua partilha desigual. Esta espécie de organização social era regida com mãos de ferro por parte deste líder tirânico. O modo para lidar com possíveis motins ou insatisfações de outros membros se baseava num mecanismo de exercício de força e poder contra os insurgentes. Os demais machos adultos tinham de se conformar com tal arranjo no qual eles não possuíam direito algum quanto a posse de parceiras sexuais e ainda teriam de ser submissos ao macho mais forte. A única alternativa socialmente aceita para romper este *status quo* era desafiar o macho mais forte para um duelo onde o vencedor ocuparia o lugar de líder da horda e, por conseguinte, usufruiria de todos os privilégios concernentes a tal posto. O perdedor poderia ser expulso da horda ou morto. Porém, haveria outra opção mais ousada que as demais.

A passagem para o segundo tempo é marcada pelo momento no qual os filhos – enfurecidos diante do gozo pleno do pai em detrimento de uma economia pulsional por parte deles – vislumbram uma alternativa: voltar-se contra os desmandos desse pai tirânico e assassiná-lo. Porém, não apenas com um único filho, mas um motim entre todos. A partir daí instaura-se o conluio dos filhos com vista a depor o pai de seu trono. Apesar do ódio que os

movia a matar o próprio pai, não podemos desenvolver uma visão unidimensional da situação. Pois, ao mesmo tempo em que era odiado, o pai ocupava um lugar de destaque e veneração a ponto de desempenhar, para cada um de seus filhos, um ideal a ser seguido. Denotando, assim, a presença de um forte laço amoroso.

O assassinato paterno é o ápice do mito freudiano. Os filhos, outrora submissos, despejam todo o seu ódio ao pai nesse ato homicida e realizam coletivamente algo que nenhum deles, individualmente, seria capaz de fazer. Porém, se rememorarmos a tradição totêmica, o sacrifício do animal sagrado em rituais tem de ser seguido da ingestão de sua carne com o intuito de absorver as características daquele animal e para honrar a sua morte. Portanto, à guisa de arcar com todas as responsabilidades do ritual, eles matam, pranteiam, comemoram e oferecem a carne do próprio pai como oferenda. Os filhos partilham esta carne durante a refeição totêmica com o objetivo de dividir a culpa entre si, expurgar a sombra do assassinato e a tentativa de introjetar as características daquele pai tão poderoso.

Mas, apesar do ritual antropofágico realizado com a carne paterna e desse estabelecimento de laços fraternais, nenhum dos filhos consegue ocupar o lugar faltoso. Em qualquer tentativa, repetem-se as disputas em torno do poder e chega-se a conclusão “que todos tinham de renunciar à herança do pai” (FREUD, [1921] 2011, p. 101). Eles para sempre perdem a condição de livre gozo desfrutada pelo pai, porém descobrem-se não apenas filhos daquele pai, mas irmãos entre si. O sangue do pai que ainda maculava seus corpos batiza-os como irmãos. O que antes era apenas uma união de filhos revoltados, transforma-se em uma fraternidade de iguais que buscam dissipar a culpa por meio da comunhão entre si.

Diante da impossibilidade de ocupar o lugar desse grande pai, os irmãos implementam um estado de direito no qual as leis e interdições param de ser reguladas pela força e violência para serem regidas e exercidas por algo mais poderoso: o espectro do pai morto e o rastro de culpa pela sua morte. Nesse nova sociedade de irmãos, cada indivíduo pode reivindicar para si o direito de erigir pequenos *loci*: a família.

Desta forma, todos podem vir a se tornar pais, mas de núcleos menores, existindo, assim, diversos pais dentro de um mesmo clã. Mesmo que o convívio despótico no âmbito social tenha sido extinto, as regras de proibição do incesto e a prevalência da exogamia se mantêm como grandes dogmas inquestionáveis. Neste panorama pintado com cores mitológicas:

Freud descreve uma sucessão de acontecimentos por meio dos quais a humanidade teria abandonado o estado arcaico, no qual reinavam incesto e violência, para desembocar num outro regido por um contrato social, no qual tanto o incesto quanto o monopólio da violência eram proibidos (KOLTAI, 2010, p. 46).

### 4.3. O LEGADO DO MITO TOTÊMICO

Podemos inferir que o mito totêmico fala de um pai “gozador” não barrado pela castração. Ele é um grande Saturno que, ao invés de devorar seus filhos, mina suas possibilidades de constituição, reduzindo-os a meras sombras suas. Ou seja, “é um pai imaginário como um gozo ilimitado” (MARISCAL e BECKER, 1997, p. 33).

A partir do mito, passamos a vislumbrar a elevação da figura paterna ao estatuto de lei, assim como a impossibilidade dos filhos desfrutarem do gozo que lhe era particular e exclusivo, instaurando, portanto, o gérmen da castração. Desse modo, “o assassinato do pai não libera o gozo, mas o proíbe, e o amor ao pai se torna mais forte que o desejo pela mãe” (COELHO, 2011, p. 71).

O ato que impõe uma barreira a essa plenitude paterna de gozo é o assassinato dessa figura. A morte do pai fundamenta o laço social e possibilita a entrada destes filhos na Ordem Simbólica. O pai que representava o gozo perde o seu papel como uma figura presente na realidade e é alçado ao patamar de Lei. Lei que instaura e ordena o simbólico, funda o inconsciente e interdita o incesto. Mariscal e Becker (1997) afirmam que “neste mito que o pai simbólico é o pai morto, um lugar que se deve instaurar na estrutura” (p. 33). Mais especificamente, o pai só adquire o seu estatuto de pai após a morte. Freud nos mostra que o pai simbólico da cultura ocidental tem de morrer pelas próprias mãos de seus filhos para originar a cultura.

Em outras palavras, apesar da influência do pai morto impor a lei da cultura, o esforço que a engendra é realizado pelos próprios indivíduos subsumidos ao tirano. Eles pagam a entrada na cultura com gozo. Ou melhor, com a perda de um gozo hipotético e absoluto mas, em contrapartida, descobrem-se irmãos. Neste ponto, Freud credita a passagem do estado de natureza para a cultura (*Kultur*, em alemão) inteiramente ao trabalho executado pelo homem. Os agente criadores são os próprios irmãos coadunados com seus desejos.

A partir da entrada na organização cultural, o crime fundador é “esquecido”, renuncia-se a herança paterna. Relegando-o a uma instância exterior a consciência. Porém,

“esse assassinato é um acontecimento único, inacessível a nossa experiência sensível, que não cessa de retornar em seu desejo de se repetir” (KOLTAI, 2010, p. 68-69). Contra estas investidas, erigem-se defesas psíquicas. O funcionamento de outrora que não diferenciava a realidade psíquica da realidade material começa a sofrer um refinamento.

Para manter esses conteúdos alijados da consciência e realizar a diferenciação entre a realidade e a fantasia constitui-se um mecanismo de defesa: o recalque. O recalque não é inato na medida em que surge apenas a partir de uma cisão entre a atividade psíquica consciente e inconsciente. Consequentemente não é o processo de recalque quem cinde o psiquismo, pois para que ele execute sua função essa polaridade já deve estar minimamente instaurada. A cisão é realizada no momento em que a presença de um conteúdo pernicioso à instância consciente tem de ser afastada com o intuito de minorar o sentimento de culpa. Por isso, podemos deduzir que o assassinato do pai não apenas funda a cultura como instaura a barra que divide o sujeito.

Sob este prisma, a nova organização fraternal impõe o recalque do crime cometido e a renúncia a satisfação total e imediata das pulsões. A cultura pode ser caracterizada como uma tentativa por parte do homem de proteger-se das forças da natureza e impedir que, novamente, um indivíduo muito poderoso (a exemplo do Pai da Horda) se insinue a livre gozar de seus filhos e do meio.

Nesse novo arranjo social baseado no laço fraterno realiza-se uma espécie de *quid pro quo*, pois ele concede uma maneira do indivíduo conviver com os outros seres humanos e com a natureza – sem ser assolado por sua magnitude e nem se consumir diante das angústias provenientes de uma organização despótica – em troca da renúncia do gozo desmedido. Porém, mesmo diante dessa troca que lhe é vantajosa, o ser humano carrega em si uma série de tendências de cunho autodestrutivo que atentam contra a organização cultural (FREUD, [1927/28] 2010), revelando sua postura ambivalente em relação a esta.

Portanto, é válido afirmarmos que “todo indivíduo é virtualmente um inimigo da cultura” (FREUD, [1927/28] 2010, p. 34) pelo fato de ela atentar contra sua liberdade no sentido da livre satisfação pulsional e todas suas consequências permitidas pelo estado de natureza, assim como pela repressão de impulsos destrutivos. Ambivalência esta que possui uma origem infantil.



É possível perceber que a questão central do trabalho de cultura não é a dominação da natureza ou uma espécie de apropriação com o intuito de minorar suas forças, mas um trabalho com o material psíquico de cada indivíduo na tentativa de propiciar uma convivência social minimamente pacífica e respeitosa no que se refere a imposição de limites sem combalir os modos de subjetivação e expressão do desejo. Trata-se da imposição de sacrifícios à satisfação pulsional, bem como a reconciliação com as possibilidades restantes de obtenção de prazer e as compensações advindas dessa renúncia.

O trabalho de cultura se propõe a ofertar ao ser humano um novo tipo de organização social um pouco mais complexa que o estado de natureza. É a tentativa em oferecer um arranjo lastreado no recalçamento pulsional e recoberto simbolicamente em detrimento de algo da ordem do real e do irrepresentável que se faz sentir através da força de suas irrupções. Trata-se de abrir mão de um gesto de radicalismo em prol dos interesses pessoais para assumir posturas mediadas por uma instância reguladora e superior a todos (a lei paterna) que garanta a convivência e o estabelecimento de laços fraternais entre os seres.

Voltando ao âmbito infantil, o mecanismo que opera nessa situação em muito se assemelha às imposições edípicas tendo em vista que existem imposições necessárias mesmo que suplantem o desejo (como no caso da proibição ao incesto), restando ao indivíduo outras alternativas de subjetivação exceto aquela que incluía o gozo em uma relação simbiótica com a figura materna. Desse modo, Freud postula que “a cultura (...) precisa ser defendida contra o indivíduo, e as suas disposições, instituições e mandamentos se colocam a serviço dessa tarefa (...)” (FREUD, [1927/28] 2010, p. 38). Pois, ao mesmo tempo em que ela se oferece como escudo e anteparo contra o caráter real e irrepresentável da natureza, ela acaba por erigir um mecanismo de autopreservação contras as investidas do homem. Ele paga o preço para se resguardar sob o guarda-chuva da cultura assim como vê suas forças serem podadas, impossibilitando possíveis rebeliões. Contudo, o que impede que qualquer atitude de violência seja deflagrada é a lei representada pelo pai morto.

Esse mito freudiano não se resumiu apenas a uma ilustração da passagem do estado de natureza para a cultura. Autores importantes da psicanálise partiram da ideia suscitada por Freud no quarto ensaio de Totem e Tabu para embasar suas teorias. Um exemplo importante é o caso de Jacques Lacan e o desdobramento do conceito de função paterna, metáfora paterna e o Nome-do Pai.

#### 4.4. FANTASIA OU REALIDADE?

Ao adentrarmos a discussão acima e advêm-nos a questão: o mito totêmico fala de um ato factual ou apenas fantasístico? Se o campo de atuação da psicanálise é a realidade psíquica, por que então a ânsia em dotar o ato parricida com um estatuto de realidade?

O próprio Freud responde ao final do texto “Totem e Tabu”, mas antes de oferecer a resposta, façamos uma sucinta elucubração. Se entendermos a realidade psíquica como prevalente em relação a realidade concreta, aboliríamos a existência de um ato criminoso deflagrado contra o pai real. Portanto, ao abordar o mito totêmico não estaríamos falando de um crime real no qual o sangue do pai morto ainda mancharia as mãos dos filhos homicidas, mas de uma intenção, de um potencial, de um vir-a-ser materializado apenas nos confins inconscientes do homem. Desse modo, “o nexos causal que vai desde o começo ao nosso presente não sofreria dano algum, pois a realidade psíquica seria suficientemente relevante para levar o peso das consequências” (FREUD [1912-1913] 2012, p. 242).

Objecções serão feitas a essa hipótese no tocante a passagem do estado de natureza para a organização fraterna resguardada pela cultura. Exige-se um acontecimento que tenha motivado as reais mudanças ocorridas durante a evolução histórica do ser humano. Freud sustenta a hipótese que esse momento de virada pode ter se dado sob a égide da fantasia. Ele ainda alerta que “devemos cuidar de não transferir o menosprezo pelo apenas pensado e desejado, de nosso mundo prosaico, cheio de valores materiais, para o mundo do primitivo e do neurótico, rico apenas interiormente” (FREUD [1912-1913] 2012, p. 243).

Com o intuito de resolver esse impasse, Freud recorre às considerações psicanalíticas acerca do animismo e da onipotência do pensamento para embasar o fato de tendências serem interpretadas como puro ato para os primitivos. Para estes últimos, o desejo ganha estatuto de realidade. Isto é, “se os desejos e impulsos têm o pleno valor de fatos para os primitivos, cabe a nós seguir compreensivamente essa atitude, em vez de corrigi-la conforme nossos critérios” (FREUD [1912-1913] 2012, p. 243).

No caso particular do neurótico percebemos que restrições provenientes de fatos acontecidos em realidade psíquica têm importantes reverberações na vida do indivíduo. Portanto, é possível asseverar que há “um quê de realidade histórica nisso” (FREUD [1912-1913] 2012, p. 243). É algo da ordem do imaginário que se atualiza na realidade concreta em forma de punições e sanções de cunho moral. Isso se deve a um fator que demarca a distinção

entre o neurótico e o primitivo. A resposta encontra-se dentro do próprio “Totem e Tabu” no momento em que o autor disserta sobre as características do animismo.

Como já fora mencionado, a neurose é caracterizada pela presença de sentimentos ambivalentes direcionados ao pai, inclusive sua execução em nome do ódio e da possibilidade de vir a ter a mãe como amante. Porém, todo esse conluio parricida sofre restrições quanto ao agir. Se em âmbito fantasístico suas ações são liberadas mesmo que tenha de vir a sofrer punições; no âmbito real, todo o seu agir rumo a este objetivo é podado devido a intervenções advindas do supereu. O ato, via de regra, seria realizado em dois tempos. O neurótico arquiteta e executa o crime, primeiramente, em uma instância imaginária. No tocante ao ato criminoso, ele arca com as consequências que se impõem como um obstáculo real para a execução, a posteriori, na realidade factual. O que é curioso nesse arranjo é o modo como ações imaginárias deflagram punições reais. Por que ocorre desta maneira? Será que houve algum momento da evolução do psiquismo que o simples fantasiar era o gatilho quase instantâneo para a passagem ao ato?

De acordo com “Totem e Tabu” (FREUD, [1912-1913] 2012), existe sim esse momento: a infância e os povos primitivos. O modo de funcionamento psíquico dos povos primitivos porta a indelével marca da quase ausência de fronteiras entre a atividade de fantasiar (típica do imaginário) e a atuação (típica da realidade). Já na criança, em um estágio entre o sadismo anal e a vigência do Complexo de Édipo, as tendências perversas inconscientes não se detinham sob a vigilância do recalque e da repressão e são rapidamente traduzidas em ato, em ações direcionadas ao mundo externo. De acordo com a letra freudiana,

A analogia dos primitivos com os neuróticos se estabelece mais profundamente, então, se supomos que também naqueles a realidade psíquica, acerca de cuja configuração não há dúvida, inicialmente coincidiu com a realidade factual, que os primitivos realmente fizeram o que a evidência mostra que pretendiam (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 244).

Pode-se dizer que fantasia e realidade encontram-se, portanto, coligadas. No caso dos povos primitivos, “o pensamento logo se converte em ato, nele o ato seria antes um substituto para o pensamento...” (FREUD, [1912-1913] 2012, p. 244).

Por isso, em resposta à pergunta inicial, independente se foi uma ação histórica documentada etnograficamente ou se pertenceu ao plano da fantasia do autor desse mito, Freud afirma que acima de qualquer dúvida, houve um Ato. Para isto, ele retoma uma fala do Fausto de Goethe ao afirmar que “no princípio foi o Ato” (GOETHE apud FREUD, [1912-

1913] 2012, p. 244). Um ato que instaura a falta, aponta a impossibilidade de vir a ocupar o mesmo lugar que o pai primevo, inscrevendo, assim, o homem na ordem da cultura. Isto é, o psiquismo tem de ser marcado pela perda para poder se inscrever em uma união de frateros.

#### 4.5. O CARÁTER FICCIONAL DO PARRICÍDIO

Primeiramente falemos de uma especificidade da escrita de Freud que chama bastante atenção em seus textos em geral e, principalmente, nos seus casos clínicos transformados em livros. Nestes termos, ao analisar a escrita freudiana e a quantidade de personagens nela existente – quer sejam provenientes da clínica, quer sejam da literatura –, Teixeira (2009) aponta que o relato sobre eles não se restringe a um apanhado acerca de seus traços patológicos como ocorre nos estudos de caso atuais. Ele versa pela tessitura de suas histórias pessoais as quais são atravessadas por inúmeros fatos inclusive aspectos patológicos e manifestações sintomáticas. Ou seja, Freud está preocupado em narrar a trama que engendra a fala de cada indivíduo que se propõem a deitar em seu divã. Teixeira (2009) resume tal situação por meio do emprego das palavras de Paul-Laurent Assoun quando este afirma que “uma história é, em seu gênero, uma ‘ficção’, mas na medida em que se reflete a tragédia do mal neurótico, ela adquire valor de *Dichtung* (...)” (ASSOUN, 1990, p. 173 apud TEIXEIRA, 2009, p. 68).

O pensamento de Assoun (1990) nos leva a inferir que os relatos clínicos, assim como as narrativas criadas pelos escritores, adquirem o valor de *Dichtung* (literatura) por carregarem uma trama composta por conteúdos inconscientes e fantasias. Mais especificamente, Assoun (1996) – em leitura a Freud – situa essa capacidade de “ficcional” – e, conseqüentemente a literatura – no patamar da criação, de uma criação advinda de material inconsciente. Isto é, “o escritor [DICHTER] sabe” (ASSOUN, 1996, p. 3) e exerce-o por meio da escrita.

Podemos desdobrar essa fala para dois momentos. No âmbito clínico podemos dizer que o sujeito falante sabe e exerce este saber por meio das ficções que erige sobre si mesmo. Se seguirmos essa mesma tônica, mas direcionando para o texto “Totem e Tabu”, podemos dizer que Freud “sabe” quando realiza a escrita do mito totêmico. A prova mais contundente desse saber se encontra na carta escrita em 9 de agosto de 1911 à Ernest Jones (JONES, 1989) na qual ele confia que a narração do episódio do parricídio primordial seria “uma ordem

que recebo de minhas conexões inconscientes” (JONES, 1989, p. 377). Se a psicanálise já utiliza esse mecanismo de contar a ficção de cada indivíduo, não seria diferente para especulações de cunho social e para a pré-história do homem.

O mito totêmico – presente no quarto artigo de “Totem e Tabu” – passa, então, a ser percebido como uma ficção. Azevedo (2001) corrobora esta hipótese ao afirmar que o mito criado por Freud “é uma ficcionalização que nos revela não uma cultura remota e suas normas, mas a versão psicanalítica dessas normas” (p.30). Esse status de ficção não é inédito. Em “A Interpretação dos Sonhos”, Freud qualifica a psicanálise como uma “ficção teórica” (FREUD, [1900] 2001, p.603) e no texto “A questão da análise leiga” (FREUD, [1926] 2014), em resposta as afirmações de que a psicanálise criara um mito para explicar o mito das origens, Freud afirma que “o valor de uma ‘ficção’ desse tipo (...) depende do quanto se pode conseguir através dela” (p.194). E consegue-se muito com ela na medida em que viabiliza simbolicamente a transição do estado de natureza para a cultura, instaura a lei do horror ao incesto, a importância do pai como o transmissor da lei, seu caráter simbólico e ainda inscreve a ficção como o cerne da teoria psicanalítica.

A ficção, portanto, “surge como uma característica sem a qual a psicanálise não existiria” (TEIXEIRA, 2009, p. 90). De acordo com Teixeira (2009), o percurso que flerta entre a antropologia e a elaboração de um saber psicanalítico realizado em “Totem e Tabu” revela “o acento na ficção como solo de construção da teoria” (p. 92). Nesse texto, Freud lança mão de um novo artifício. Se antes ele postulava ideias ousadas e originais para a época e se servia da literatura, da mitologia e das artes em geral para corroborar suas especulações; neste caso, para sustentar a hipótese da existência da exogamia, ele toma a literatura como lastro para criar uma narrativa mitológica, uma ficção que dê conta de explicar esta questão para a qual não havia fundamentação antropológica, apenas especulações.

A falta de evidências etnográficas referentes à origem da exogamia não se configura como obstáculo ao avanço da psicanálise, mas como pontes para alinhar hipóteses psicanalíticas com a fantasia e a literatura. Mas quais são as referências utilizadas? No texto “Dostoiévski e o Parricídio” (FREUD, [1928] 2015), Freud cita três: “Édipo Rei” (427 a.C.) de Sófocles, “Hamlet” (1603) de William Shakespeare e “Os Irmãos Karamazov” (1880) de Fiodor Karamazov. No caso deste último, apontamos a possibilidade na qual o escritor russo possa ter desempenhado a função de antecipar temas como desejo parricida, a culpa

inconsciente e a transmissão da lei paterna através da morte deste; além de emprestar o caráter ficcional ao mito totêmico.

Apesar de construir um sólido embasamento como dados etnográficos – faltoso apenas em relação a fontes sobre a origem da exogamia como apontamos acima –, “Totem e Tabu” é um texto no qual a psicanálise interage e faz uso de outros campos do conhecimento de um modo não literal, pois “trata-os de maneira radicalmente metafórica na medida em que escreve e inscreve suas construções teóricas sob o abrigo desses conceitos” (AZEVEDO, 2001, p. 29). Freud não só forja uma narrativa aos moldes dos mitos e histórias fantásticas, como cruza esta linha e adentra na modalidade de escrita inquietante ao falar de algo que é constituinte de todo ser humano, como veremos adiante.

Freud, por meio de seu mito totêmico, realiza “uma ficcionalização da realidade material tecida com o intuito de identificar os fundamentos daquilo que dá forma e sentido ao ser humano” (AZEVEDO, 2001, p. 29). Ou seja, ele para de buscar substratos da realidade e remete esta problemática ao campo da fantasia, à um conflito de ordem ficcional encenado por todos os humanos.

Nesta altura da discussão, advêm-nos um questionamento: como Freud aborda a questão da ficção? Em um primeiro momento, Freud aborda-a como um instrumento de grande valia para as especulações psicanalíticas de um modo geral por se tratar de um exercício do processo primário através da manifestação de conteúdos que não seriam aceitos pelo processo secundário.

Porém, a partir de 1919, a ficção é imbuída de uma nova característica. O texto “O Inquietante” ([1919] 2011) especula que ela “possuiria igualmente o poder de colocar entre parênteses tanto a realidade como os conteúdos imaginários” (SILVA JUNIOR, 2001, p. 290). Isto é, “a ficção seria sob tal princípio, uma das formações de compromisso entre o recalque e o retorno do recalado” (SILVA JUNIOR, 2001, p. 293). Silva Junior chama atenção para a prevalência do caráter ativo da concepção presente no texto em detrimento do polo passivo. Para o autor, o caráter passivo da ficção revela uma importante característica que extrapola o retorno de conteúdos obscuros outrora conhecidos. A ficção traria à baila a própria condição de desamparo típica do humano, pois “parece desocultar um nada anterior ao psiquismo, que retorna como tal e não apenas como um dos lugares de retorno de conteúdos recalcados” (SILVA JUNIOR, 2001, p. 294).

A ficção, por sua vez, realizaria um caminho regressivo para um tempo no qual não havia a existência do psiquismo, do recalque, da cisão entre inconsciente e consciente. Ela aborda um momento em que foi necessária a intervenção da linguagem para dotar de simbólico algo que era da ordem do puro Ato, do irrepresentável. Seguindo a tônica acima, podemos comparar a trilha percorrida pela ficção com a pulsão de morte no que concerne ao caminho regressivo. Silva Junior fala da importância da pulsão de morte para a constituição da ficcionalidade psicanalítica no sentido posto por Freud em “Além do Princípio do Prazer” como um retorno ao inorgânico, ao não-ser. Mais que isso, a pulsão de morte “representa o único poder do psiquismo de liberdade diante da realidade enquanto necessidade e da ficção como realização dos desejos” (SILVA JUNIOR, 2001, p. 318).

Por isso é possível asseverarmos que o poder da ficção se mostra em sua magnitude nessa possibilidade de se abster tanto da realidade material quanto da realidade fantasística para retornar, assim, para um momento vazio. Ela possuía a capacidade de conduzir à um nada anterior a tudo. Portanto, a única maneira de recobri-lo é através da construção de narrativas e especulações a seu respeito. Isto é, trata-se de uma tentativa de recobrir algo simbolicamente por meio da mitologia.

Os dados científicos podem oferecer um enorme auxílio na construção do percurso teórico acerca de um evento. Porém, partindo de seu final rumo ao início, o pesquisador depara-se com um ponto cego no qual nenhum instrumento científico é capaz de oferecer maior aporte. Diante desse impasse, a ficção oferece meios de erigir um saber a respeito dessa situação que lhe é inteiramente desconhecida. Sua simbolização fica a cargo da potência da narrativa criadora. Para tanto, suspende-se a realidade em vistas de construir uma narrativa que dê conta de explicar o que lhe é demandado (responder as seguintes questões “O que eu sou?” e “De onde eu venho?”).

Comumente, esses pontos nodais costumam aparecer em momentos nos quais pleiteia-se elucubrar acerca das origens de um determinado evento. Frente a isso, o ser humano reedita a situação de curiosidade da criança pequena em relação a sua própria origem, a origem de seus irmãos e sobre a estranheza do que se chama sexualidade. Motivado por uma resposta insatisfatória da parte dos adultos – no caso das crianças – ou da ausência de indícios – no caso da origem da exogamia –, ambos começam a preencher as lacunas de sua compreensão com teorias próprias baseadas em seus saberes, vivências e, principalmente, em suas próprias fantasias. Eles são obrigados a lançar mão de um artifício ficcional e mitológico

capaz de explicar suas origens e sustentar toda a evolução posterior. Ou seja, esse regresso para as origens de determinado evento implica, necessariamente, um momento de criação.

Desse modo, a comparação com a pulsão de morte não deve se restringir ao movimento regressivo e muito menos deve se alienar em sua tendência destrutiva. *Pari passu* ao desejo de destruição, surge uma grande necessidade de construção a partir do nada. Para melhor nos explicarmos, tomamos de empréstimo a proposição feita por Jacques Lacan em seu Seminário sobre a ética da psicanálise na qual ele reitera toda a destrutividade da pulsão de morte, mas chama a atenção para uma faceta desconhecida da pulsão de morte: uma “vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar”(LACAN, [1959-60] 1991, p. 260).

Diante desse panorama, a ficção se comportaria tal qual a pulsão de morte por extrapolar o princípio do prazer em busca de uma regressão a um estado anterior. Ela extrapola a busca do prazer na medida em que nos revela conteúdos intoleráveis para a instância consciente que servem de tijolo para a construção das narrativas.



## 5. DOSTOIEVSKI

Dostoievski é um autor cuja influência não se restringiu aos meios literários. Sua obra fora bibliografia básica para uma série de autores como André Gide e George Steiner (SCHNAIDERMAN, 2000) que, conseqüentemente não passaram incólumes a essa leitura. Gorki (1968 apud SCHNAIDERMAN, 2000) assevera que “(...) todo Nietzsche está em Memórias do Subsolo. Neste livro se dá para toda a Europa a fundamentação do niilismo e do anarquismo (...)” (p.10). Carpeaux (1976) ressalta a importância do autor russo no panorama literário europeu e mundial ao afirmar que:

Existem poucos escritores cuja obra tenha sido tão tenazmente mal compreendida como a de Dostoievski, Dostoievski é, senão o maior, decerto o mais poderoso escritor do século XIX, ou do século XX, pois a sua obra constitui o marco entre dois séculos de literatura. Literariamente, tudo o que é pré-dostoievskiano é pré-histórico; ninguém escapa à sua influência subjugadora, nem sequer os mais contrários (CARPEAUX, 1976, p176).

Se considerarmos que Dostoievski é um escritor extremamente importante a ponto de influenciar os rumos da literatura russa e europeia com o seu estilo moderno, inegavelmente deve ter tido alguma relevância para a teoria psicanalítica. Conforme sabemos, Freud era um grande leitor do autor russo – alegando que “(...) não há quase nenhuma dúvida de que ele não está muito atrás de Shakespeare” (FREUD, [1928] 2015, p. 283) – e um grande entusiasta de sua mais importante obra (“Os irmãos Karamazov”), descrevendo-a como “(...) o mais extraordinário romance que já foi escrito (...)” (FREUD, [1928] 2015, p. 283).

Ao escritor fora dedicado um artigo intitulado “Dostoievski e o Parricídio” (FREUD, [1928] 2015), publicado originalmente em 1928, a convite dos editores R. Füllöp-Millere F. Eckstein para integrar o prefácio de uma edição comemorativa em alemão de “Os irmãos Karamazov”. A escolha por Freud não fora fortuita. Os editores acreditavam que um homem versado em desbravar nuances escamoteadas e escondidas do indivíduo pudesse abordar e discutir o intenso aprofundamento psicológico característico dos romances de Dostoievski.

Porém, como podemos indicar a influência de Dostoievski sobre Freud? Mais ainda, será que podemos falar de uma influência contundente em um momento específico da obra freudiana: o mito totêmico? Momento no qual aborda dois possíveis temas localizados na intersecção comum a ambos, o parricídio e a ficção. A hipótese sustentada pelo trabalho diz respeito à existência dessa influência, a qual será explanada a seguir.

## **5.1. A IMPORTÂNCIA DE DOSTOIEVSKI**

A prosa de Dostoievski é rica e universal na medida em que, a partir da retratação e a crítica de sua realidade local, ele acaba por capturar algo que não se restringe apenas ao povo russo, mas à toda a humanidade. Dostoievski parece pintar um quadro acerca da condição humana de estranhamento consigo próprio ao se deparar com a emergência de um sujeito diferente daquele por ele proferido cotidianamente e, posteriormente, a assunção deste estranho por meio da fantasia. Ele perscruta a alma e as inquietações tanto do mais típico russo quanto de qualquer outro indivíduo humano. Por essa “excepcional capacidade de Dostoievski para perceber e sentir a ideia artisticamente” (BAKHTIN, 2010, p. 171), podemos qualificá-lo com o “verdadeiro artista da ideia” (BAKHTIN, 2010, p. 171).

Por conseguinte, como homem atento as movimentações políticas, sociais, culturais e religiosas de seu tempo, não podemos deixar de lado a influência que estas tiveram sobre o escritor e, principalmente, sobre o seu fazer literário. A análise das referências literárias ficará a cargo das contribuições de Mikhail Bakhtin. Por hora, centraremos nossas atenções na importante matiz religiosa presente na literatura do escritor russo e suas implicações no modo como pensaremos o uso literário da fantasia e suas relações com a teoria psicanalítica.

## **5.2. EXPERIMENTAÇÃO E A LÓGICA DO AFETO**

O escritor russo professava sua fé a partir de um credo baseado no misticismo ortodoxo (CARPEAUX, [1947] 2011; PONDÉ, [2003] 2013). Tal fato tem importante reverberação em sua obra.

Uma particularidade da ortodoxia que é encontrada muito fortemente em Dostoievski é a pregnância do afeto em detrimento do intelecto no âmbito religioso<sup>3</sup>. Em leitura as obras

---

<sup>3</sup> Faz-se necessário abrir um parênteses para explicar o motivo pelo qual o trabalho não se utiliza das fontes originais acerca da religião ortodoxa. Para tanto, pontuaremos nossos motivos. Primeiramente, a bibliografia empenhada em discutir os aspectos histórico-conceituais da religião ortodoxa são razoavelmente extensos. Se delimitarmos apenas dois pesquisadores importantes para o estudo da ortodoxia e da religiosidade em Dostoievski (Heschel e Evdokimov, respectivamente), teríamos de pesquisar, no mínimo, três livros de cada para compor o panorama introdutório acerca das questões que envolvem a religião ortodoxa em um âmbito histórico e posteriormente, sua inserção na maioria dos livros do escritor em questão. Tal empreendimento demandaria uma carga horária extra de dedicação a leitura e a escrita que o pesquisador não dispõe, bem como desviaria a atenção de questões cruciais ao trabalho como a análise do mais extenso livro de Dostoievski (“Os irmãos Karamazov”) e a incursão em material que verse sobre a ficcionalidade e fantasia. Por isso optamos por trazer em nossas discussões o compêndio realizado por Pondé em um trabalho primoroso sobre a religiosidade do escritor russo.

do rabino Abraham Joshua Heschel<sup>4</sup>, Pondé ([2003] 2013) delimita a diferença quanto a área de atuação de ambas as igrejas. Dele extrai-se a tese de que a Igreja Católica e a Ortodoxa possuem dois esteios bastante diferentes e, diga-se de passagem, contraditórios. A primeira se lastrearia na lógica da compreensão (*intellectus*, em latim) e a segunda, nos sentimentos (*affectus*, em latim). Na compreensão do filósofo brasileiro, a palavra grega *páthos* – cujo correspondente em português equivaleria a “paixão” – abarcaria a noção de vivência de um sentimento bastante intenso característico da fé religiosa. O próprio Freud ([1928] 2010) circunstancia a religião como relacionada as paixões. Desse modo, “para o ortodoxo, a linguagem evidentemente não fala de Deus e a pessoa que tem a experiência não está preocupada em descrevê-la” (PONDÉ, [2003] 2013, p. 71).

Para corroborar essa concepção, Pondé busca auxílio nos estudos do teólogo russo Paul Evdokimov<sup>5</sup>. De acordo com sua visão, uma marca pungente entre o catolicismo ocidental e o ortodoxo seria o tipo de apreensão do que seja Igreja, ou melhor, a presença de uma “eclesiologia conceitual” (PONDÉ, [2003] 2013, p. 79). A Igreja Católica se estrutura a partir de uma apreensão conceitual do que venha a ser a Igreja, Deus e os desígnios em geral. Enquanto que, a Igreja Ortodoxa carece de tantos apetrechos conceituais, pois pauta sua crença na experiência de seus preceitos por parte do fiel.

De uma maneira mais direta, “quando, portanto, estamos na experiência (do que é Igreja), não há a necessidade da definição ou de uma teologia racional sobre o que seja Igreja (eclesiologia)” (PONDÉ, [2003] 2013, p. 79). Desse modo, a apreensão da religião ortodoxa, como indica Pondé ([2003] 2013), pode parecer uma tanto quanto lacunar na medida em que não impõe preceitos conceituais já que ela abre margem para a livre experimentação do indivíduo. Esse é um ponto fundamental para entendermos a pessoa e a literatura de Dostoievski. É importante salientarmos que discussões acerca do caráter religioso do autor não são o escopo do trabalho. Se nos aventuramos a tratar deste aspecto, fora unicamente para

---

<sup>4</sup> Os textos de Heschel utilizados por Pondé ([2003] 2013) foram os seguintes: 1. *Prophetic Inspirations after Prophets, Maimonids and other Medieval Authorities*. Hoboken (NJ): Ktav Publishing House, 1994; 2. *God in Search of Man (A Philosophy of Judaism)*. Nova York: Farrar/Strauss/Giroux, 1999; 3. *The Prophets*. Nova York: Perennial Classics, 2001.

<sup>5</sup> Os textos de Evdokimov utilizados por Pondé ([2003] 2013) foram os seguintes: 1. *Gogol et Dostoïevski, ou la descente aux enfers*. Paris: DDB, 1961; 2. *L'Orthodoxie*. Paris: DDB, 1979; 3. *Dostoïevski et le problème du mal*. Paris: DDB, 1998.

estabelecermos uma relação acerca do modo como o afeto e sua vivência reverberam em sua escrita e em sua personalidade.

Existem dois momentos icônicos na obra de Dostoievski nos quais podemos encontrar ecos da postura religiosa experiencial. São eles: a construção onírica em “O Sonho de um Homem Ridículo” (DOSTOIEVSKI, [1877] 2003) e as rumações quanto ao caráter extraordinário ou ordinário de Rodion Raskolnikov em “Crime e Castigo” (DOSTOIEVSKI, [1866] 2001). Em ambos percebemos que Dostoievski constrói um cenário no qual o personagem carrega algo – um mistério, para usar o termo proposto por Pondé ou um enigma, se usarmos a linguagem psicanalítica – que não consegue ser passado ao leitor por mera descrição ou racionalização do que venha a ser. Para o compreendermos, o texto nos convida a vivenciar a mesma situação do personagem, a estar ali ao seu lado como um observador participante de sua experiência. Neste momento a compreensão de sua herança religiosa nos ajuda a compreender este movimento de convite do texto.

Tomemos o caso do protagonista do conto “O sonho de um homem ridículo” (DOSTOIEVSKI, [1877] 2003) como exemplo e deixemos “Crime e Castigo” para a discussão vindoura sobre ficção e fantasia. A partir de uma narrativa confessional o narrador despeja sobre o leitor o que lhe angustia. Logo na primeira fase do conto, o protagonista já denuncia sua condição malograda: “Eu sou um homem ridículo” (DOSTOIEVSKI, [1877] 2003, p. 91). Mas a proclamação dessa condição em nada nos esclarece.

O sentido atribuído a tal adjetivo não se esgota em seu significado morfológico-semântico, pois ao mesmo tempo em que o próprio protagonista se desmerece ao autoproclamar-se ridículo, ele expõe ser o único detentor de uma verdade inconfessável a qual os outros não sabem e nem podem saber, já que o menor rumor de sua revelação exigiria a morte de seu portador. Este traço é vivenciado como uma experiência de estranhamento consigo próprio no qual o leitor é coparticipante. Ao mesmo tempo em que explica de maneira detalhada a sua condição, a trama nos conduz a vivenciar o que o levou a se qualificar como ridículo ou, pelo menos, o que reacendera essa chama a tempos amainada. Nesse sentido, por meio da escrita, Dostoievski encena o descontentamento humano para com diversas instâncias – como Deus, a humanidade, as instituições políticas, o nacionalismo russo e, principalmente, consigo próprio – e a possibilidade de alterar este panorama mesmo que, inicialmente, seja por intermédio da fantasia e do devaneio.

Pondé ([2003] 2013) é peremptório ao asseverar que a grandeza de Dostoievski se encontra no fato de “(...) ele não fazer concessões às idealizações que o humanismo faz a si mesmo” (p. 276). Esta asserção fora feita no sentido da importância do escritor como um “teólogo”, mesmo que ele nunca tenha se considerado como tal. Porém ela é passível de generalização na medida em que Dostoievski não se restringe ao âmbito religioso. Ele delinea-se como um pensador da cultura.

Em seu discurso não há a preocupação em escamotear a falta desse Outro incompleto. Pelo contrário, Dostoievski oferece-lhe vez e voz para que através de suas tentativas de fazer-se completo, suas inconstâncias sejam expostas. A exemplo da Esfinge, ele indaga aqueles que se aventuram por suas paragens, ouve suas respostas e não as rejeita. Ele apenas pontua-as como respostas de uma pessoa que se arvora a conceder explicações lógicas e racionais para algo que tem de ser acessado, individualmente, pela via do afeto. Aos moldes do trabalho analítico, ele coloca o outro a trabalhar sobre suas verdades.

Aliás, não há prerrogativas e privilégios nem ao próprio autor. Ele encarna o próprio embate contra essa coerção das pulsões em prol da cultura. Prova disto são sua biografia conturbada e os questionamentos de seus personagens. É óbvio que ele pagava um preço alto por essa postura. As crises epiléticas e os constantes pedidos de desculpa à esposa por conta do gasto excessivo no jogo são exemplos cabais dessa autocrítica. Suas atitudes são ambivalentes, pois atacam uma convenção assim como comisera-se em um turbilhão de penitências e desculpas.

O próprio Freud escreve em “Dostoievski e o Parricídio” (FREUD, [1928] 2015) que todo este movimento de revolta e transgressão era coibido em um dado momento, sofrendo, por conseguinte, um intenso recrudescimento. Ou seja, “após a mais dura luta para reconciliar as exigências pulsionais do indivíduo com as exigências da comunidade humana, ele acaba por se submeter tanto à autoridade universal quanto à espiritual” (FREUD, [1928] 2015, p. 284).

Em sua fantasia, o amor e o ódio direcionados a figura do pai coexistiam na base desses conflitos. Ora um deles assumia a situação, ora outro, descambando em momentos opostos como um amor infantil pelo pai e um ódio extremo a ponto de vitimá-lo com a morte. Seu quadro epilético era, segundo Freud, imbuído de conotação punitiva para alguém que ousou, mesmo sob o disfarce da fantasia, extrapolar os limites da castração e tomar o poder do pai. Deparamo-nos com um indivíduo perspicaz, mas ao mesmo tempo, temeroso. Talvez esta

postura ambivalente ou a passividade posterior as suas confrontações tenham sido os fatores que influenciaram Freud a descrevê-lo de maneira tão dura em seu ensaio. Pois, um indivíduo com este potencial não deveria se deixar subsumir com tamanha resignação a punições, internas ou externas.

A despeito dessas admoestações auto impingidas, é possível percebermos que os personagens de Dostoievski têm clara noção da insignificância do homem diante do mundo. Suas lutas revelam um indivíduo que não se acomoda frente ao conformismo. Ele não estagna diante dessa constatação, muito menos aceita-a de forma resignada. Ele se debate e arrisca caminhar, mesmo que sejam caminhos tortuosos, no intuito de apaziguar suas angústias. Por meio dessa confrontação à verdades podemos perceber “a questão do ‘critério de verdade’, que é tão dura na obra de Dostoievski – ele não faz concessão ao desejo humano de encontrar um porto seguro” (PONDÉ, [2003] 2013, p. 300). Porém, de que maneira ocorre esse movimento de revolta e transgressão? Como ele aparece na obra?

### **5.3. FANTASIA EM DOSTOIEVSKI**

Para iniciar a resposta, resgatemos o que fora mencionado acima acerca da ousadia da parte do autor em se lançar sobre o proibido mesmo que sob o disfarce da fantasia. Neste momento, a fantasia desponta como um conceito chave por meio do qual acontece o movimento de questionamentos e revolta dos personagens.

Até agora abordamos apenas o que a postura religiosa de Dostoievski tem a contribuir para a questão da fantasia. A religiosidade presente em seus escritos não nos interessa como objeto de estudo, apenas como meio para pensarmos o modo como ele trabalha a confrontação com a natureza do inconsciente. Se a fantasia porta a busca por essa experimentação, pelo fluxo do afeto, como ela aparece na literatura de Dostoievski e de que modo?

#### **5.3.1. SONHO E FANTASIA**

A fantasia aparece em sua obra por meio da instauração de um plano onírico de atuação dos personagens. É neste âmbito que eles colocam em prática a experimentação de ideias e principalmente o questionamento a si próprios. O trabalho com sonhos e, por conseguinte, o aporte da fantasia despontam na obra de Dostoievski a partir de uma influência

literária. Dentre todos os estilos e gêneros literários que influenciaram Dostoievski, Bakhtin elenca a sátira menipeia como um gênero de extrema relevância para o entendimento de sua obra por conceder-lhe a alternativa do trabalho com sonhos.

Em linhas gerais, a sátira menipeia é um gênero literário, similar a sátira convencional no que tange aos elementos e alguns objetivos, mas dispare pelo fato de estruturar-se em prosa. Sua estrutura se assemelha a formatação de contos e romances devido a extensão. Em suma, ela “se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo-filosófico” (BAKHTIN, 2010, p. 130), pelo uso do sonho como um elemento narrativo e por ser qualificada como “o gênero das últimas questões onde se experimentam as últimas posições filosóficas” (BAKHTIN, 2010, p. 131).

Bakhtin (2010) aponta para uma inovação introduzida pela menipeia na literatura europeia, especialmente na do autor russo: o trabalho com sonhos. O sonho era um artifício literário já em voga na Europa, mas é a menipeia a responsável por trabalhá-lo como a “possibilidade de outra vida totalmente diferente, organizada segundo leis diferentes da vida comum” (BAKHTIN, 2010, p. 169). Isto é, esta produção onírica destrói a unidade da vida ao instaurar um segundo plano de ação à história. Portanto estabelece-se a contraposição entre o mundo real e um mundo possível. A literatura de Dostoievski engloba esta característica mesmo que apenas duas de suas obras – “Bobok” e “O sonho de um Homem Ridículo” – sejam consideradas sátiras menipeias. O importante, nesse caso, é a incorporação da temática onírica e da fantasia em seus escritos.

A partir desse novo viés, o uso do sonho e da fantasia como artifício literário tem o objetivo de conduzir à “experimentação da ideia do homem das ideias” (BAKHTIN, 2010, p. 169). É na fantasia que a experimentação em Dostoievski atinge sua máxima força e se faz importante para a psicanálise. O sonho é a via régia na qual “o homem se torna outro, descobre em si novas possibilidades” (BAKHTIN, 2010, p. 169). É, justamente, esse movimento de torna-se outro que é importante para o trabalho. Em âmbito fantasístico, o personagem para de se preocupar com as restrições morais que sofreria caso desempenhasse suas ações no mundo material e dá-se a liberdade de experienciá-las.

A fantasia ocupa um lugar de destaque dentro dessa perspectiva, pois ela é o meio facilitador para a realização das experiências oníricas. Para Bakhtin (2010), “a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade” (p. 130). Aqui se encaixa perfeitamente o exemplo de Rodion

Raskolnikov, o protagonista de “Crime e Castigo” (DOSTOIEVSKI, [1866] 2001). O protagonista do romance cria uma série de conjecturas imaginárias nas quais ele divide a humanidade em dois grupos determinados: os ordinários e os extraordinários. De acordo com sua divisão, a história mundial fora traçada por figuras extraordinárias que se elevaram aos ordinários impondo suas vontades e por motivos idiossincráticos ele nutre a fantasia de também o ser. A fantasia deflagra uma série de ações que visam testar esta ideia sobre sua condição de extraordinário.

Todos os percalços enfrentados pelos heróis são justificados em prol de uma ideia em um plano onírico. Ou seja, transpõem-se para a realidade da fantasia a execução de ações determinadas e motivadas pela busca de uma verdade ou ideia. Trata-se de uma testagem em um âmbito no qual as defesas psíquicas estão rebaixadas. Tendo em vista este caráter da experimentação, Bakhtin (2010) afirma que:

A fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são inteiramente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade (p. 130).

Dostoievski se valeu das possibilidades abertas pela introdução da fantasia na literatura desdobrando o plano de ação para uma outra instância, conferindo maior densidade aos personagens e enredos. Segundo a análise de Bakhtin (2010), “talvez em toda literatura europeia não haja um escritor em cuja obra os sonhos tenham desempenhado papel tão importante e essencial quanto em Dostoievski” (p. 170). Ousamos dizer que Freud pode integrar esta lista ao lado do escritor russo, e as implicações deste uso exporemos a seguir. Vale lembrar que a utilização do sonho na obra de Dostoievski possui uma especificidade ao enveredar por um claro predomínio da “variação dos sonhos de crise” (BAKHTIN, 2010, p. 170) como no caso dos sonhos persecutórios de Raskolnikov, os sonhos pós- crise epilépticas de Svidrigáilov, os sonhos de Aliocha e Dmitri Karamazov e o do Homem Ridículo.

A utilização da fantasia nos escritos de Dostoievski possui duas características fundamentais. Primeiro, ela oferece a possibilidade de experimentação de uma verdade. Ou melhor, cria-se a fantasia em resposta a uma devastadora angústia como uma nova cena que prima pela livre expressão e atuação de conteúdos que não encontram expressão na realidade concreta. A segunda característica se refere ao fato de a fantasia estar a serviço da lógica do desejo cujo caráter é inconsciente como podemos depreender da leitura dos textos. Todas as



experimentações não são algo inédito. São possibilidades apontadas por seus discursos, mas negadas, escamoteadas ou não assumidas em sua totalidade

Segundo essa tônica, a fantasia não se restringe apenas ao imaginar o que não aconteceu, mas dar liberdade para conteúdos que não receberiam representação na vida cotidiana devido ao teste de realidade. É a possibilidade de acessar um outro indivíduo que coabita todo nós, mesmo que momentaneamente, deixando-se conduzir através da estranheza que ele nos causa. Trata-se de assumir, por meio da fantasia, este estranho que nos habita e tanto insiste em falar. Desse modo, Dostoievski acaba denunciando a presença da divisão do sujeito e falando de um sujeito inconsciente.

Nesse sentido, a concepção de fantasia para Dostoievski se coaduna com a de Freud no sentido da realização de algo que é vetado ao indivíduo. Laplanche e Pontalis (2001) fornecem uma definição psicanalítica sobre a fantasia que poderia ser muito bem empregada para defini-la em Dostoievski. Segundo os autores, a fantasia é um “roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001, p. 169).

Uma grande contribuição da literatura de Dostoievski para a psicanálise é a capacidade de dotar a fantasia deste caráter experiencial. Não apenas uma experiência fortuita, mas uma experiência inquietante na medida em que traz à cena conteúdos que atormentam o indivíduo pela via do sintoma. Ou seja, podemos dizer que a maior contribuição à psicanálise é oferecer uma via de expressão desses conteúdos. Uma via que acaba gerando identificação em terceiros.

Para este ponto da discussão, o texto “Personagens psicopáticos no palco” (FREUD, [1942] 2015) ampliará nosso horizonte de entendimento. Nele, Freud retrata o poder da tragédia e do drama em eliciar sentimentos no espectador. Segundo Freud, “o olhar participativo durante o espetáculo possibilita ao adulto o mesmo que a brincadeira possibilita à criança, cuja tocante expectativa pode ser igualmente tão satisfatória para o adulto” (FREUD, [1942] 2015, p. 45). O olhar adulto readquire um caráter de voyeurismo infantil na qual a sua curiosidade diante do mundo é expressa pelo ato de admirar e dali auferir prazer. No caso do adulto diante de um espetáculo, está em jogo o polo prazer-desprazer centrado na experiência, mesmo que em fantasia, dos dramas assistidos.

Reeditam-se conflitos da história pessoal de cada indivíduo quando ele toma para si as tragédias contadas. O expectador “(...) quer sentir, produzir efeitos, ordenar tudo de acordo com sua vontade, em outras palavras, ser herói, e os poetas-atores [*Dichter-Schauspieler*] lhe possibilitam isso, na medida em que permitem sua *identificação* com um herói” (FREUD, [1942] 2015, p. 46). Toda essa experimentação só acontece pois o expectador tem clara noção que esse desenrolar acontece apenas em um plano fantasístico tendo em vista que “sua ação heroica não é possível sem dores, sofrimentos e sombrios temores, que quase suspendem o gozo” (FREUD, [1942] 2015, p. 46). Durante todo o espetáculo, ele encontra-se a salvo em sua torre de marfim protegida pela barra do recalque. Freud é brilhante ao afirmar que o gozo do expectador “tem como pressuposto a ilusão” (FREUD, [1942] 2015, p. 46).

A prosa de Dostoievski é capaz de realizar tal proposta. Tanto para o personagem que se vê as voltas com dramas infantis e experimentações rocambolescas, quanto para o leitor que se deixa voluntariamente ocupar o lugar do herói para também sentir o afeto por ele vivenciado. Por isso, podemos asseverar que na ficção de Dostoievski não há espaço para especulações, pois “a questão é colocada com tal intensidade que só admite soluções extremas” (CAMUS, [1942] 2010, p. 119). Por isso, podemos dizer que ele encena essas questões, ou melhor, “ilustra as consequências que esses jogos do espírito podem ter na vida de um homem e por isso é um artista” (CAMUS, [1942] 2010, p. 119).

## 6. DOSTOIEVSKI E A ÉTICA DA RENÚNCIA

Iniciamos a presente seção do trabalho com o seguinte questionamento: qual a influência de Dostoievski sobre a teoria freudiana, mais especificamente sobre o episódio do mito totêmico em “Totem e Tabu” (FREUD [1912-1913] 2012)?

Nesta seção do trabalho pretendemos dissertar acerca da ética freudiana: a ética da renúncia. Primeiramente, realizaremos um breve apanhado bibliográfico a partir de duas referências freudianas: “O Futuro de uma Ilusão” (FREUD, [1928] 2010) e “O Mal-estar na Cultura” (FREUD, [1930] 2014). A partir daí, ilustraremos como a renúncia pulsional aparece em um momento no qual Freud analisa uma obra de arte (no caso, o Moisés esculpido por Michelangelo). Para, então, introduzir a figura de Dostoievski e o modo como este desafia a renúncia pulsional, explicitando a maneira com a qual o escritor se rebelava entregando-se ao livre gozo para depois comiserar-se pela culpa. Questionamo-nos: se todo indivíduo balizado pela castração, tem sua vida pulsional regida pela renúncia pulsional, o que acontece com Dostoievski?

### 6.1. DOIS MOMENTOS DA RENÚNCIA

Em “O Futuro de uma Ilusão” (FREUD, [1927/1928] 2010), Freud sedimenta a noção de renúncia como a base da constituição da vida em sociedade. Este ensaio aponta que a cultura pode ser caracterizada como uma tentativa por parte do homem de proteger-se da força da natureza. Porém, esta proteção comporta uma contrapartida na medida em que o ser humano tem de efetuar um pagamento: submeter-se a coerção dos desígnios da cultura e renunciar a satisfação plena de suas pulsões. Trocando em miúdos, a cultura realiza uma espécie de *quid pro quo*, pois concede uma maneira do indivíduo conviver com os outros seres humanos e com a natureza – sem ser assolado pela sua magnitude e nem se consumir por angústias quanto a sua insignificância diante desse todo – em troca da renúncia do gozo desmedido. Trata-se de realizar o caminho descrito por Freud em “Totem e Tabu” (FREUD, [1913] 2012): abrir mão de um gesto de radicalismo em prol dos interesses pessoais para assumir posturas mediadas por uma instância reguladora e superior a todos (a lei paterna) que garantam a convivência e o estabelecimento de laços fraternais entre os seres.

É possível perceber que a questão central do trabalho de cultura não é a dominação da natureza ou uma espécie de apropriação com o intuito de minorar suas forças, mas um trabalho com o material psíquico de cada indivíduo na tentativa de propiciar uma convivência social minimamente pacífica e respeitosa no que se refere a imposição de limites sem combalir os modos de subjetivação e expressão do desejo. Trata-se da imposição de sacrifícios à satisfação pulsional, bem como a reconciliação com as possibilidades restantes de obtenção de prazer e as compensações advindas dessa renúncia.

No texto de 1930 intitulado “O mal-estar na cultura” (FREUD, [1930] 2014), Freud reitera o caráter de renúncia imposto ao ser humano no desenvolvimento cultural. Segundo o autor, este processo é passível de ser caracterizado “por meio das modificações que efetua nas conhecidas disposições dos impulsos humanos, cuja satisfação, contudo, é a tarefa econômica de nossa vida” (FREUD, [1930] 2014, p. 100). Se a cultura incide sobre o arranjo pulsional do indivíduo, Freud é assertivo ao analisar a liberdade como um bem não pertencente ao arcabouço cultural (FREUD, [1930] 2014). Lê-se liberdade, nesse caso, como uma situação imaginária de livre satisfação pulsional.

Portanto, a liberdade na cultura é virtualmente ilusória na medida em que se baseia em uma série de ações que não venham a por em risco a integridade do pacto social. As sequelas dessa retaliação da liberdade em dar vazão aos impulsos aparecem sob o disfarce da hostilidade contra a cultura. O que se pode observar é que “uma boa parte da luta da humanidade se concentra em torno da tarefa de encontrar um equilíbrio convincente (...) entre essas exigências individuais e as reivindicações culturais das massas” (FREUD, [1930] 2014, p. 99). Dessa forma, torna-se “(...) impossível não enxergar em que medida a cultura está alicerçada na renúncia aos impulsos (...)” (FREUD, [1930] 2014, p. 101) ou na sublimação desses impulsos para metas que não agridam a cultura e os seres humanos.

## **6.2. O MOISÉS DE MICHELANGELO**

A interpretação para a escultura de Moisés, proposta no texto de 1914 (FREUD, [1914] 2015), é importante para o trabalho na medida em que lança as bases para a concepção da ética freudiana. Enquanto grande parte dos estudiosos – que se aventuravam a conjecturar sobre a postura de Moisés – sustentavam a hipótese deste estar a beira de um grande ataque de fúria, Freud trilha a contra mão até mesmo dos fatos históricos ao afirmar que a representação

criada por Michelangelo “não é o preparativo para uma ação violenta, mas o que restou de um movimento iniciado” (FREUD, [1914] 2015, p. 207) e fora mitigado.

Rocha (2012) afirma que “(...) ao descongelar a imagem secularmente fixada no mármore por seu artífice, Freud nela discerne um conjunto de movimentos que têm por horizonte distinguir certa posição que não é somente a da figura retratada, mas do sujeito em questão (...)” (p. 70). A escultura não apenas apresenta certa discordância quanto aos fatos históricos descritos no texto bíblico, mas possui uma nova faceta implementada por Michelangelo: a renúncia.

O Moisés bíblico sucumbiu aos seus impulsos, entregou-se a ira e despedaçou as tábuas sagradas ao lança-las ao chão. Já no Moisés de Michelangelo, há um primeiro momento em que a visão de seu povo gera uma reação a ponto de haver um certo deslocamento corporal que, conseqüentemente, altera a posição das tábuas. Rapidamente, ele se policia e interrompe a emergência desse ímpeto agressivo por conta do possível risco a ser infringido a integridade das tábuas. Ele “pensou na sua missão e renunciou, por ela, à satisfação de seus afetos” (FREUD, [1914] 2015, p. 208).

Porém, todo esse processo permanece tatuado em suas feições. O seu corpo deixa transparecer a sombra de ódio aviltada em si e, dali fora expulsa. Os rastros denunciados pelas feições corporais indicam o subjugar dos impulsos e o controle de seus atos “(...) em prol do rebaixamento de sua própria paixão e do cumprimento de uma determinação, para a qual se foi consagrado” (FREUD, [1914] 2015, p. 211-212). Aqui, Moisés encarna o próprio papel do homem que se submete a proteção da cultura e da Lei. Isto é, uma satisfação momentânea e prófuga é abdicada em prol de algo mais duradouro.

Dado o caráter irascível de Moisés, “não deveríamos, então, nos admirar, se o artista que quis representar a reação do herói a essa dolorosa surpresa [adoração ao bezerro de ouro] tenha se tornado, por motivos internos, independente do texto bíblico” (FREUD, [1914] 2015, p. 410). O que está em questão não é o quão fidedigna a obra de arte tem de ser ao retratar um fato histórico, mas a mudança implementada no caráter do personagem.

O artista confere à personagem o estatuto de sujeito de suas próprias ações que não se aliena na qualidade de marionete de seus próprios desejos por meio da renúncia a passagem ao ato. Logo, “a deflexão do impulso, característica elementar da disposição sublimatória,

aqui realmente se faz notar como aquela que parece algo extrair da própria carne do herói, um quinhão de sua natureza” (ROCHA, 2012, p. 72).

O Moisés de Michelangelo é ético, segundo a ótica freudiana, na medida em que diante da irrupção de um impulso destrutivo interno, busca refreá-lo, sem submeter-se a ele com vistas a manutenção de algo mais duradouro: as leis ditadas pelo próprio Deus. Nesse caso, “a conservação da lei seja talvez a insígnia da conservação de um mandamento que equivale à própria dignidade do real sem o qual, todavia, nenhuma liberdade é possível” (ROCHA, 2012, p. 72). Michelangelo, portanto, projeta em seu Moisés o avesso do que as tradições narram sobre o episódio de fúria diante da adoração do povo judeu ao bezerro de ouro. Ele constrói, assim, uma figura humana capaz de debelar seus impulsos em respeito a importância da tarefa a ele confiada.

### **6.3. DOSTOIEVSKI E A RENÚNCIA**

Agora, voltemos nossos olhos para a figura de Dostoiévski. Qual sua importância para a construção da ética freudiana?

Se a escultura de Michelangelo representa um momento de hesitação diante de um acesso de fúria frente a cena de adoração ao bezerro de ouro, Dostoiévski se encaixa na lógica freudiana por um outro viés. Mais precisamente, como aquele que extrapola os limites para, apenas posteriormente, haver-se com a renúncia dos impulsos. Em “Dostoiévski e o parricídio” (FREUD, [1928] 2015), Freud aborda essa questão.

No momento em que disserta sobre o aspecto moralista – ou ético, dependendo da tradução utilizada –, o artigo tece uma crítica à concepção de homem moral como aquele que passou por uma série de sortilégios do pecado e, por isso, pode ser considerado um moralista. Para Freud, o homem ético é identificado como “aquele que reage a uma tentação sentida internamente, sem a ela ceder” (FREUD, [1928] 2015, p. 283).

Pode-se dizer que o pressuposto para a moralidade é a renúncia. Aliás, Freud elenca-a como o “essencial da eticidade” (FREUD, [1928] 2015, p. 283). Isto é, o indivíduo ético abdica de algumas experiências a ele danosas, resiste incólume a tentações e fustiga-as para longe de seu alcance. Esta é a premissa da ética freudiana: a renúncia a objetos proibidos e o combate a satisfação plena das pulsões.

Voltemos ao artigo freudiano sobre Dostoievski. Em certo momento, o fato de Dostoievski se embrenhar em experiências desastrosas e remedia-las a partir de sucessivas penitências é forçosamente comparado ao ritual bárbaro de penitenciar-se após as execuções de inimigos como uma maneira de permiti-las. Segundo Freud, diante das lutas de conciliação entre as demandas pulsionais e as exigências sociais, Dostoievski culpava-se por exceder as limitações culturais em nome da satisfação de um desejo e acabava por se deixar subsumir a uma posição de veneração a ordens superiores, quer seja da autoridade czarista russa, quer seja da autoridade divina do cristianismo ortodoxo, ou até mesmo a própria submissão a lei paterna. Este seria, para Freud, um ponto de fragilidade no escritor russo, pois ele atirara fora a oportunidade de “(...) se tornar um mestre e um libertador dos homens (...)”(FREUD, [1928] 2015, p. 284) quando “(...) se associou ao seu carcereiro (...)”(FREUD, [1928] 2015, p. 284).

Um bom exemplo no qual os limites sociais são excedidos e, posteriormente, tenta-se expiar a culpa por tal ato é o jogo. Ou melhor, a paixão pelo jogo presente em Dostoievski. Freud ([1928] 2015) recorre a documentos póstumos, relatos de pessoas próximas e correspondências pessoais para entender os episódios de obsessão pelo jogo. Obsessão essa que era “um ataque irreconhecível de paixão patológica e que também não poderia ser avaliado de outra maneira qualquer” (FREUD, [1928] 2015, p. 300). Para tanto são identificadas duas condutas: uma baseada em culpa e outra baseada na recriminação advindo do outro.

O escritor russo se sentia impelido a jogar, porém o sentimento de culpa o consumia por arriscar o dinheiro em jogos de azar cuja probabilidade da banca ganhar era elevadíssima, mas justificava esse ato impulsivo como uma tentativa de garantir o aumento de seus rendimentos possibilitando assim, o retorno ao país de origem e melhores condições de vida. A partir daí, sua postura diante da roleta é de completa entrega. Segundo Rosa (1980):

Junto da roleta, ele perdia a serenidade e, não dominando seus nervos, arriscava até a última ficha. O que ganha em uma partida, perde em outra. E persiste jogando como um alucinado, enquanto lhe resta dinheiro ou pode obtê-lo de qualquer modo. Gasta tudo o que possui, empenha a roupa do corpo, comete indignidades sem nome para arranjar com quem adquirir mais uma ficha” (ROSA, 1980, p. 260).

Ali naquele momento de apostas, Dostoievski investe tanto o dinheiro que não lhe era abundante quanto seu capital libidinal. Tudo o que existia era apenas a roleta, os jogos de cartas e a prodigalidade de opções numéricas a serem investidas. Não existia medo, temor ou hesitação, pelo simples fato de o medo estar atrelado a noção de futuro. Nessa situação,

Dostoievski vivencia apenas o presente, um presente absoluto que propicia a satisfação plena das demandas pulsionais sem a presença de qualquer admoestação futura.

Depois de efetuar as apostas e depauperar seu parco patrimônio, ele reconhecia os impulsos que o encaminhavam à sucessivas partidas e derrotas, rebaixava-se, praguejava contra si mesmo, prometia melhoras para o futuro e convidava a esposa a desprezá-lo e “lamentar-se de que ela se casou com um velho pecador e após esse alívio da consciência o jogo poderia continuar no próximo dia” (FREUD, [1928] 2015, p. 301). Isto é, “se ele tivesse levado a si mesmo e a sua mulher a mais extrema miséria por ter perdido, isso mostraria um segundo significado patológico” (FREUD, [1928] 2015, p. 300-301): convidar o outro a vilipendiar de seu fracasso. Nesse sentido, o jogo funcionava como uma espécie de punição na qual ele teria de vivenciar as agruras da humilhação como uma forma de espiar alguma ação por ele realizada. Freud revela que essas punições pós-jogo são indícios da forte tendência auto-destrutiva do escritor, pois tanto ao próprio indivíduo se direciona autocríticas e reprimendas quanto ele oferece-se como objeto a ser achincalhado pelo outro.

*Pari passu* a esse ciclo de autopunição, a produção literária de Dostoievski era alavancada. Na verdade, ela “(...) nunca caminhava melhor do que quando ele perdia tudo e seu último bem tivesse sido penhorado” (FREUD, [1928] 2015, p. 301). É como se a escrita dependesse desse ritual autopunitivo para se presentificar. Freud ([1928] 2015) assevera que, “(...) o sentimento de culpa de Dostoievski era satisfeito por meio da punição que ele próprio lançara contra si, sua inibição para o trabalho diminuía e então ele se permitia dar alguns passos no caminho rumo ao êxito” (p. 301). Em momentos de bloqueio criativo ou de urgência na entrega dos manuscritos era algo muito comum que a esposa de Dostoievski – Anna Grigórievna – empurrasse-o ao jogo com o intuito dele escrever após se culpabilizar pelas apostas e perdas.

Aqui se faz presente o tópico que introduzimos no capítulo sobre “Totem e Tabu” acerca do papel criador da pulsão de morte. A pulsão de morte funciona como um arado que sulca a terra para que ali seja introduzida uma semente que florescerá. No caso de Dostoievski, a pulsão agressiva fusionada com a pulsão de vida articula uma trama na qual as demandas destrutivas têm de se fazerem presentes, conduzindo o indivíduo pelos desfiladeiros de seu desejo até que este se defronte com uma quase completa saciedade correspondente a sua ruína moral e financeira. Ali naquele cenário devastado a culpa funciona como um motor que acelere a produção de sua escrita. Isto é, floresce uma atividade simbólica que dá sentido



a toda sua errância e, conseqüentemente, retroalimenta o seu sintoma na medida em que apazigua a culpa pelos gastos e pela vergonha pública assim como lhe traz uma devolutiva em forma de dinheiro pelo pagamento de seus manuscritos.

Este aspecto pode ser debatido por meio da interlocução com o romance “O jogador” (DOSTOIEVSKI, [1866] 2014). Não temos o objetivo de entrar na discussão acerca da existência ou não de um traço autobiográfico na obra, apenas a utilizaremos como um meio de expor a paixão pelo jogo descrita pelo próprio Dostoievski. Em carta à N. N. Strákhov com vistas a receber uma quantia como adiantamento, Dostoievski expressa o desejo em escrever uma obra que versasse sobre o vício em jogo nas estações de águas russas. Ele faz questão de frisar ao interlocutor que seu herói não é um jogador ordinário como o Cavaleiro Avarento de Púchkin, mas “um homem impulsivo, extremamente culto, mas ainda assim incompleto em todos os seus aspectos (...)” (FRANK, 2003, p. 234) cujo objetivo primordial reside no fato de “(...) toda a sua seiva vital, suas energias, sua rebeldia, sua audácia tenham sido canalizadas para a roleta” (FRANK, 2003, p. 234).

É justamente nessa diferenciação de seu jogador ao de Púchkin que reside um fato de imenso valor para pensarmos a própria postura de Dostoievski quanto ao jogo. O herói de Dostoievski “é um poeta à sua maneira, mas o certo é que tem vergonha do elemento poético que existe nele, porque sente profundamente que essa poesia é inferior, embora a necessidade de correr riscos enobreça-o a seus olhos” (FRANK, 2003, p. 234). Frank (2003) analisa o conceito de “poesia” empregado por Dostoievski como algo que “significa agir não por interesse pessoal imediato ou para satisfazer algum desejo material carnal, mas exclusivamente para realizar um forte anseio da personalidade humana, seja para o bem para o mal” (p. 235).

Dessa forma, o jogo desponta como mais uma possibilidade de dar vazão a demandas pulsionais proibidas, experimentando-as, mesmo que posteriormente ele venha a se flagelar por ter incorrido em determinado ato. O caráter de experimentação presente na literatura do autor russo aparece por meio da expressão na vida cotidiano dos mais obscuros e abjetos desejos do eu. Assim, podemos afirmar que Dostoievski representa o embate do desejo contra os muros da interdição. A lei paterna se faz presente em seu arranjo psíquico, porém, em determinados momentos como no caso do jogo, ele transgride-a com a força irrefreável das pulsões, entregando-se ao mais descomedido gozo.

A Horda Primeva comporta uma situação parecida. Os filhos mesmo sabendo dos limites existentes no grupo, entregam-se ao desejo de aniquilar o pai castrador com o intuito de abolir as proibições para, enfim, a satisfação de impulsos ser liberada. Porém, o que se verifica é o aflorar de um sentimento de culpa diante do assassinato e a conseqüente instauração de uma Lei, mais rígida e severa que a anterior para puni-los por tão insolente ato. Isto é, suas ações não são coibidas pela lei imposta pelo pai vivo. De algum modo, os filhos desafiam-na com o ato simbólico de destronar o pai, assassinando-o. Mas o peso da culpa acaba por fazê-los curvarem-se diante da premissa da cultura quanto a renúncia de uma parte dos impulsos.

Dostoievski, assim como os filhos da Horda Primeva, entrega-se ao livre gozo do jogo para depois padecer sob o julgo da culpa. Nele, “o sentimento de culpa criou, como não é raro entre os neuróticos, um substituto concreto e indigno por meio de uma culpa pesada (...)” (FREUD, [1928] 2015, p. 300). Aqui a ética freudiana se presentifica com toda a sua força na medida em que explicita que, até para os indivíduos que ousam exceder os limites pulsionais, existe um controle posterior representado pelo supereu e por suas admoestações. Dostoievski transgrede os limites, entregava-se a satisfação pulsional para posteriormente se comiserar pela culpa.

Esta é a grande influência de Dostoievski para o desenvolvimento da ética freudiana, pois, desse modo, ele comporta tanto o indivíduo que mitiga suas ações ao pressentir o menor rumor da agitação pulsional, quanto ao indivíduo que entrega-se ao gozo para depois ser assolado pela culpa. No mais, se Michelangelo fosse convocado a eternizar em mármore um momento do escritor, com toda certeza não se trataria de um momento de renúncia como o de Moisés. Ele teria de fazer uma representação de Dostoievski por meio de um tríptico retratando três momentos distintos: a angústia e o desejo; a satisfação pulsional e o ato; a culpa e o gozo.

## 7. OS IRMÃOS KARAMAZOV: TRANSGRESSÃO E PARRICÍDIO

### 7.1. PARRICÍDIO E LITERATURA

Em seu trabalho sobre Dostoievski (FREUD, [1928] 2015), Freud chama atenção para o fato de três das maiores obras da literatura universal abordarem o tema do parricídio. Fato este, que não deve ser creditado a aleatoriedade, mas à importância e relevância desse tema para a estruturação psíquica do indivíduo. Freud ([1928] 2015) se baseia em obras literárias para pensar a noção de parricídio ao longo de sua obra, particularmente, desenvolvida no episódio do Complexo de Édipo e no Mito Totêmico. Sua análise é pautada pelo modo como o parricídio é articulado em cada um em uma espécie de progressão do crime mais cego até o mais deliberado.

Na tragédia “Édipo Rei” (SÓFOCLES, [427 a.C.] 2001), quem comete o crime contra o pai é o próprio herói, mas não há admissão *a priori* do desejo parricida, pois este é atenuado pelo destino trágico do personagem pronunciado desde antes de seu nascimento. Isto é, “(...) o motivo inconsciente do herói é projetado como uma coerção do destino, que lhe é estranha, no real” (FREUD, [1928] 2015, p. 298). Sob este prisma, Édipo não assassina o pai, mas um estranho desconhecido que lhe cruza o caminho na estrada. A revelação da culpa é acompanhada de punição. Édipo, nem sequer, recorre a sua sina como uma justificativa para tal ato, ele logo fura os olhos, abdica o trono e vaga como um mendigo. Tal fato nos leva a pensar em até que ponto seu destino e seu desejo lhe eram verdadeiramente inconscientes ou desconhecidos.

Em “Hamlet” (SHAKESPEARE, [1603] 2008), o herói da trama não comete crime algum, mas comisera-se e é tomado pela culpa como se fosse o algoz. O crime é consumado por outra pessoa, configurando apenas um assassinato e não um parricídio. Ou seja, o crime contra o pai é deflagrado por um terceiro, mas quem acaba carregando o estigma da culpa é o herói. Na obra, “(...) entrevemos, ao mesmo tempo, sob uma luz refletida, o complexo de Édipo do herói, na medida em que experimentamos nele o efeito da ação do outro” (FREUD, [1928] 2015, p. 298). O sentimento de revolta diante da morte de seu pai poderia se transformar em vingança, mas essa virada não acontece por incapacidade do próprio herói. Freud diz que a culpa, nesse caso, desloca-se para a inaptidão. Ele culpa-se por não conseguir vingar a morte de seu pai, revelando – nas entrelinhas – seu próprio desejo parricida.

A culpa remete a ideação do ato, rememora a ambivalência afetiva em relação a figura paterna e reanima representações, até então, submetidas a operação do recalque, ocasionando inúmeras recriminações por ter desejado a morte de seu pai e naquele momento tê-lo sem vida em seus braços. É possível perceber que a realização do ato fica por conta de um terceiro, mas já revela a existência desse desejo de morte endereçado ao antigo rival enquanto que em “Édipo Rei”, o parricídio é consumado por uma força para além do desejo dos indivíduos, o Destino.

Em “Os irmãos Karamazov” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008), a contenda entre pai e filhos claramente assume matizes referentes a rivalidade sexual com um dos filhos, mas o assassinato é cometido por um segundo filho, enquanto que a ideia do parricídio é disseminada por um terceiro. Todos parecem se interligar através do ódio ao pai, cada qual com o seu motivo. Apenas um atenta realmente contra a sua vida, mas todos padecem e comiseram-se pela culpa diante do crime. Ou seja, na obra de Dostoiévski a intenção quanto a morte do pai e a culpa pelo ato não aparecem sob máscaras. Pelo contrário, ela aparece nua e crua desde o início do romance. Nela se faz presente a noção basilar para o entendimento do psiquismo humano que é a ambivalência sentimental, no caso do romance, nutrida em relação ao pai despótico.

## **7.2. A IMPORTÂNCIA DOS KARAMAZOV À PSICANÁLISE**

O movimento de transgressão descrito no capítulo anterior não se resume, apenas, a personalidade de Dostoiévski, mas figura como um objetivo de sua literatura como brevemente apontamos acima. Por isto, o caráter de experimentação como um espaço livre para a expressão das mais variadas tendências e impulsos do escritor e dos personagens nos é tão caro para a análise da obra de Dostoiévski.

Por mais que Freud rechace o conceito de moralidade alcançada por meio da experimentação (FREUD, [1928] 2015), ele o utiliza como o cerne da cultura: uma moral forjada pela culpa diante do assassinato do pai. Fato este que aponta para a grande semelhança entre o assassinato do pai da horda descrito em Totem e Tabu (FREUD, [1913] 2012) e o assassinato do patriarca da família Karamazov.

Além dessa influência ética em Freud, Dostoiévski, segundo nossa hipótese, ainda empresta uma estrutura narrativa para o mito totêmico. O romance “Os Irmãos Karamazov” carrega uma enormidade de características e elementos que abordam o funcionamento psíquico humano. Nesse texto, estão presentes elementos como a figura centralizadora e despótica do pai que sobrepuja os filhos, toma as mulheres para si através de atos selvagens (como no caso do rapto da mãe de Dmitri e no estupro de uma mendiga taxada como doente dos nervos); o ódio e o desejo de pôr fim a esse pai presente no discurso de todos os personagens; a culpa inconsciente dos filhos após o assassinato do pai; a rivalidade sexual na relação pai e filho; e diante de tamanha barbárie e depredação do ambiente familiar, existe a convocação à humanidade realizado por Aliocha como uma maneira de construir algo a partir daquela miséria.

O trabalho pretende discutir qual a importância de Dostoiévski, mais especificamente o romance “Os Irmãos Karamazov” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008), para a concepção do mito totêmico. Apontamos uma possibilidade de análise na qual o escritor russo desempenha uma dupla função para a psicanálise: 1) antecipação de temas como desejo parricida, a culpa inconsciente e a transmissão da lei paterna através da morte deste; 2) o caráter de ficção emprestado ao mito totêmico.

Para trabalhar essa influência, faremos uma incursão no extenso romance a partir de três momentos: 1) a insuflação do ódio contra o pai e a maturação da ideia de seu assassinato, cujo principal mentor é Ivan; 2) a deflagração do parricídio; 3) a reação dos filhos após a morte do pai e a emergência do sentimento de culpa. Esses mesmos três tempos foram utilizados para esquadriñar o mito totêmico, apontando, assim, mais uma semelhança quanto a estrutura e ao tema explorado. Nossa intenção é demonstrar como Dostoiévski arquitetou uma sinfonia em três tempos, ressaltando o percurso de ideação, execução e redenção dos personagens. Partamos ao primeiro momento.

### **7.3. PRIMEIRO TEMPO: ÓDIO, IDEAÇÃO E ASSASSINATO**

A família Karamazov é composta por indivíduos incrustados em uma cultura nobiliárquica russa no qual cada um representa uma voz diferente no momento histórico da época. No caso, deteremo-nos apenas no personagem Ivan e na simbologia que este representa. A escolha desse personagem para guiar nossa incursão no romance se deve ao fato

dele desempenhar o papel de uma espécie de mentor intelectual do crime por vir. A partir de seus diálogos repletos de ideias insurgentes e transgressoras, ele oferece um espaço para que seu interlocutor possa questionar suas crenças mais íntimas, possibilitando, assim, a emergência de sentimentos escamoteados.

### **7.3.1. IVAN E O NIILISMO RUSSO**

Ivan Karamazov – juntamente com Kirilov (DOSTOIEVSKI, [1872] 2004) – é o expoente de uma leva de personagens imersos nos mais profundos dilemas do niilismo russo. Movimento que não se inicia com Dostoievski. Este é apenas aquele que lhe confere uma voz mais firme e expressiva dentro da literatura. Sua origem remonta ao século XVII com as rusgas provenientes da cisão da Igreja em Igreja Apostólica Romana e a Igreja Ortodoxa. Mas é com Ivan Turgueniev (1818-1883) que o niilismo se populariza e alcança um status literário.

O niilismo literário de Turgueniev tem como principal herói o jovem médico Bazárov. É necessário frisar que Bazárov e os demais niilistas não devem ser tomados como baderneiros ou descrentes de tudo, mas como indivíduos que utilizam um crivo deveras crítico para analisar a sociedade. Uma definição mais específica é realizada pelo personagem Arkádi – amigo de Bazárov. Ele afirma que “o niilista é uma pessoa que não se curva diante de nenhuma autoridade, que não admite nenhum princípio aceito sem provas, com base na fé, por mais que esse princípio esteja cercado de respeito” (TURGUENIEV [1862] 2004, p. 46-47)

De acordo com Volpi (1999), Bazárov “sabe que deve negar, sabe que, para seguir adiante, deve atropelar crenças e valores tradicionais e segue em frente, impávido, ignorando as cinzas e os destroços que vai deixando para trás” (p. 12). Aqui percebemos a postura de transgressão aos valores estabelecidos pela cultura. Esta é uma prerrogativa ética encontrada em muitos personagens da literatura de Dostoievski, como o caso de Ivan Karamazov, Kirilov e Raskolnikov.

Portanto, podemos pensar o niilismo de Turgueniev como um conflito transgeracional que, diga-se de passagem, faz-se necessário para a cultura e para reavaliação de crenças até então intocáveis. Parafraseando o título de seu livro, um conflito entre pais e filhos. Isto é, o choque entre as concepções “dos pais, ancorados nos antigos princípios, e a dos filhos, que não são capazes de cultivar uma crença” (VOLPI, 1999, p. 14).

A noção niilista desenvolvida no romance “Pais e Filhos” nos auxilia na compreensão de Ivan em “Os irmãos Karamazov” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008). Dostoievski soube ler o romance de Turgueniev e dele extrair seu teor trágico. Ele capturou a intenção do autor em criar “um herói cuja tragédia reside no conflito entre suas ideias ocidentais e seu coração” (OLIVEIRA, 2012, p. 53). A base desse conflito é extremamente importante para Dostoievski tendo em vista que em sua primeira viagem à Europa Ocidental em 1862, ele se depara com o sentimento de disparidade entre ideologias. Ele relata em “Notas de Inverno sobre impressões de verão” (DOSTOIEVSKI, [1865] 2011) sua experiência:

Na natureza do francês, na verdade na natureza do europeu ocidental em geral, a fraternidade não está presente. Encontramos nela apenas o princípio pessoal, o princípio do isolamento, um grande egoísmo, auto-afirmação, autodeterminação, dentro dos limites do próprio eu. Esse eu se coloca em oposição a toda a natureza e a todos os outros seres humanos, como um princípio separado, autojustificado; ele reclama igualdade e igual valor com tudo o que existe fora de si próprio (p. 92).

Logo, podemos pensar o movimento niilista como o retorno a sua terra natal de uma geração educada na Europa que traz a tiracolo todas as vanguardas ideológicas, causando, assim, estranhamento quanto a seu pertencimento àquela realidade. Dentro dessa bagagem europeia estão a supremacia da razão e uma espécie de “egoísmo racional” (FRANK, 2007) com o qual o indivíduo deteria certos direitos de suplantar os outros em prol de uma ideia ou pelo simples benefício a isto. Essa noção é bastante bem delineada nos personagens de “Crime e Castigo” (DOSTOIEVSKI, [1866] 2001) e “Os Irmãos Karamazov” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008). Dostoievski observa uma deterioração no sentimento de coesão grupal importante ao povo russo em detrimento da ascensão do individualismo. Oliveira (2012) afirma que “essa nova geração, influenciada pelas ideias oriundas do Ocidente, pregava o materialismo, o individualismo e o utilitarismo” (p. 52).

Se nós trouxemos a baila a questão do niilismo foi para que ela servisse de ensejo para abordar o modo como Ivan questiona a ordem vigente e, assim, dá voz ao desejo de mudança de todos os outros irmãos. Ivan é o grande intelectual do romance que fora estudar na Europa e de lá retornara tempos depois para a casa de seu pai. Ele é o próprio dilema encarnado do conflito de ideologias. De acordo com Pondé ([2003] 2013), Ivan “é um representante daquele estágio que podemos denominar de ‘estágio intelectual’ por excelência, o estágio da agonia intelectual, o embate com Deus o tempo todo (...)” (p. 297).

### 7.3.2. O PENSAMENTO RADICAL DE IVAN

Ivan utiliza todas as conversas, até mesmo as mais corriqueiras, que entabula com os personagens do romance como um palco para expressar suas ideias transgressoras. Uma situação importante para entendermos isto se dá durante as discussões e exposições dos temas presentes em seus artigos. O artigo que aborda a temática dos tribunais sócio-eclesiásticos rendeu um rico debate entre Ivan e os monges do mosteiro do stárietz Zósima. Neste artigo, Ivan rejeita a separação entre Estado e Igreja sob o argumento de que esta última ocupa apenas um lugar definido dentro da máquina estatal quando na verdade, ela “deve abarcar todo o Estado e não ocupar nele apenas um canto qualquer” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 96).

À primeira vista este argumento pode parecer conter uma motivação de cunho religioso em reforçar o poderio eclesiástico, minando a influência estatal. Mas esse possível engano é desbaratado pela escuta atenta do padre Paissi. Ele objeta que o argumento de Ivan abre margem para pensar que “a Igreja deve transformar-se em Estado, como se passasse de um tipo inferior de Estado para um superior, para em seguida desaparecer nele, dando lugar à ciência, ao espírito da época e à civilização (...)” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 99). Pelo contrário, de acordo com a opinião do clérigo, o Estado é quem tem de sofrer ajustes com o intuito de vir a se transformar em Igreja (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008)<sup>6</sup>.

A proposta de criação de um tribunal sócioeclesiástico e o englobamento da Igreja pelo Estado nos é interessante justamente pelas reverberações que ela provocará no âmbito moral da sociedade. Pois:

Se tudo se tornasse Igreja, ela excomungaria o criminoso e o rebelde, mas não cortaria cabeças. Eu lhe pergunto: por onde iria o excomungado? Porque teria de afastar-se não só dos homens, como agora, mas até de Cristo. Com seu crime, ele se teria rebelado não apenas contra os homens, mas contra a Igreja de Cristo (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 100).

Sob esse ponto de vista, a deflagração de um ato criminoso iria de encontro aos preceitos do Estado e da Igreja. Portanto, o criminoso não poderia mais se abrigar na fé em Cristo como acontece quando este é submetido apenas a um castigo judicial, pois ambas

---

<sup>6</sup> Essa observação do padre Paissi, como aponta as Notas do Editor (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 99) baseado nos estudos do filósofo Vladímir Solovióv, seria uma posição teórica na qual o próprio Dostoiévski estaria engajado durante a escrita de “Os irmãos Karamazov”.



estariam unidas na decisão de lhe impingir uma pena sobre seus atos. Diante da nova situação sobriariam duas opções: o criminoso declarar-se como a verdadeira Igreja – opção mais difícil – ou eximir-se de toda a culpa pelo ato.

O stárietz Zósima é quem dá voz a aquilo que Ivan deixara subentendido ao afirmar que “se hoje não existisse a Igreja de Cristo, para o criminoso não haveria nenhum impedimento para o crime e nem mesmo castigo posterior (...)” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 102). A manobra de Ivan começa se desanuviar durante esta conversa com os padres. Por meio de explicações que demonstrem o vigor de sua racionalidade, ele atenta contra todas as formas de leis da sociedade, encontrando maneiras de enfraquecê-las e, assim, dirimir qualquer tipo de punição e culpa *a posteriori*. Este é o ponto central do pensamento de Ivan: libertar os humanos dos grilhões que restringem suas ações e liberá-los das consequências de seus atos. O filho intelectual dos Karamazov é a personificação do desejo de emancipação do homem.

O seu pensamento defende a não existência de preceitos que obriguem a humanidade a nutrir amor por seus semelhantes. Ele vai além ao afirmar que “essa lei da natureza, que reza que o homem ame a humanidade, não existe em absoluto e que, se até hoje existiu o amor na Terra, este não se deveu à lei da natureza, mas tão só ao fato de que os homens acreditavam na própria imortalidade” (DOSTOIEVSKI [1881] 2008, p. 109-110).

Seu ponto chave é a destruição da crença na imortalidade da alma. Segundo o próprio Ivan, “não há virtude se não há imortalidade” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 110). A imortalidade aqui figura como a via para a expiação das faltas e pecados cometidos em vida, pois quem não foi digno de alcançar o reino dos céus terá de trilhar um caminho mais duro e árido. Ocorre a negação do estatuto da alma como imortal, apostando apenas no corpo físico perecível por natureza. Recusa-se, portanto, a transcendência da alma. Isto é, extingue-se esse momento posterior a vida, pregado pelo Cristianismo, de responsabilização pelos atos cometidos. Ele rompe com a possibilidade de redenção pregada pela Igreja de Cristo, unicamente pelo fato do homem não precisar se redimir por nada.

Se a alma é mortal, “então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido, até a antropofagia” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 110). O homem torna-se consciente de sua situação de liberdade e, a partir daí, desenvolve uma postura egoísta podendo chegar até mesmo às raias do crime que, “não só deve ser permitido ao homem, mas até reconhecido como a saída indispensável, a mais racional e quase mais nobre para sua situação”

(DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 110). Quando, na verdade, futuramente Ivan irá descobrir que a partir da entrada na cultura, inevitavelmente, todo ser humano têm de se haver com uma culpa monumental, mas sem chance alguma de espia-la.

Nesse exposição percebemos o quão arraigado está o gérmen da transgressão ao discurso de Ivan Karamazov. A partir de seus diálogos repletos de ideias insurgentes e transgressoras, ele oferece um espaço para que seu interlocutor possa questionar suas crenças mais íntimas, possibilitando, assim, a emergência de sentimentos escamoteados. Ele é aquele que ousa questionar os valores e, por conseguinte, insuflar a dúvida em cada um de seus ouvintes, fazendo-os questionar e sentir-se livres para expressar seus mais escondidos desejos. Porém, o próprio Dostoiévski nos mostrará que seu mais exuberante personagem não conseguirá manejar a liberdade pregada por si mesmo.

#### **7.4. SEGUNDO TEMPO: DEFLAGRAÇÃO DO PARRICÍDIO**

Neste segundo tempo, os rumos da narrativa são trilhados de acordo com um perfeito sincronismo. Até este momento, já estão as claras todas as rugas – concernentes a dívidas financeiras e a disputa pelo amor de Grúchenka – entre Dmitri e Fiódor Karamazov, a relação de dependência intelectual de Smierdiákov para com Ivan e, principalmente, este último já conversara com cada irmão em particular, apresentando suas ideias e suscitando a transgressão diante desse pai autoritário.

O momento fatídico do romance se apresenta como um enigma. Quem matou Fiódor Karamazov? Na própria narrativa, existe uma quebra. O leitor não tem acesso direto ao que aconteceu com Dmitri e ele figura como o principal suspeito. Mesmo que posteriormente, descobramos que fora o criado e suposto filho bastardo Pavel Smierdiákov, porém todos os filhos eram potenciais suspeitos posto que nutriam o desejo de morte à este pai tão lascivo, cada um a sua maneira. A morte real desse pai atinge a todos na forma de culpa, mesmo que apenas um personagem tenha sido o responsável por desferir o golpe que vitima o pai.

Dmitri é aquele que externaliza seus sentimentos por meio de palavras duras, brigas e até confrontações físicas, dando voz a indignação de todos os filhos. Em Ivan, esse desejo se expressa por meio da condução que o personagem faz com seus interlocutores com o objetivo de implantar o gérmen da dúvida em suas ideias. Até o caçula Aliocha – detentor de uma alma

pura e cândida – guardava em seu íntimo tal desejo como tomamos conhecimento a partir da confrontação de Rakitin após a reunião com os monges e o stárietz Zósima.

Aqui, necessita-se de poucas palavras tendo em vista que é neste momento em que o ato fora operado. O fatídico ato com o qual todo indivíduo tem de se haver para poder constituir seu eu, lidar com a castração e entrar na cultura.

## **7.5. TERCEIRO MOMENTO: EMERGÊNCIA DO SENTIMENTO DE CULPA**

Duas figuras são essenciais para discutirmos o momento posterior ao parricídio. A primeira é Dmitri Karamazov, o primogênito e iracundo filho de Fiodor Pavlóvitch. Nele encontramos uma demanda de ódio claramente manifesta ao pai. Ele se excede, grita, esperneia, direcionando o ódio e o impulso destrutivo para qualquer outro objeto que não venha a ser o pai. O próprio Dmitri admite esse jeito violento como uma tentativa de dar conta de uma demanda interna que não se saciava. Ele afirma que:

Talvez eu bebesse, e brigasse, e me tomasse de fúria justamente porque ideias desconhecidas se desencadeavam dentro de mim. Eu brigava para saciá-las em mim, para reprimi-las, esmagá-las (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 770).

É esse ímpeto violento que o conduz, munido com a mãozinha de um pilão como arma, à casa de seu pai após saber que Gruchenka havia desaparecido de sua residência. Desde o começo do romance, a contenda entre ambos está circunscrita ao âmbito amoroso e financeiro. Mesmo que existam outros fatores desencadeadores (como as ideias desconhecidas de Dmitri), foi no palco dos ciúmes amorosos que essa rusga encontrou condições propícias para florescer.

Essa informação nos permite vislumbrar com mais clareza o fato de Dmitri – após constatar na noite do assassinato que sua amada não se encontrava com Fiodor – sair as pressas da casa do pai, abastecer-se com comida e muita bebida e rumar para Mókroie ao encontro de Gruchenka. Com sua chegada, “começou uma quase orgia, um rega-bofe” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 574). Ele comemora uma vitória contra o pai, pois, imaginariamente, seu oponente fora obliterado. Gruchenka não tem mais olhos para o velho patriarca mesmo que este lhe entregue toda sua fortuna, tendo em vista que ela escolhe o filho do velho como amante.

Querendo ou não, Dmitri não sucumbe a força dessas ideias desconhecidas que emergem de seu íntimo. Na verdade, ele desvia a pulsão de sua meta final, deslocando-a para objetos substitutivos. O que se percebe é que ele maneja essas demandas e o recalque se faz contundente na medida em que a meta pulsional não se satisfaz em sua plenitude. Apesar de seus excessos – comprovados pela agressão ao pai durante um almoço e as inúmeras indiretas provocativas durante o encontro com o stariétz –, Dmitri é cômico da existência de um sentimento indizível que o atormenta e o obriga a reagir com agressões.

Este ato de conhecer a si próprio é algo que Dmitri não encontra em um de seus irmãos. Ele nos indica um fato novo na medida em que localiza em seu irmão Ivan uma ideia. Mais especificamente, uma ideia a todo custo escondida. Para tanto, Dmitri afirma que o “o irmão é uma esfinge e cala, está sempre calado” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 770).

Essa esfinge transmutada em homem pode até calar, mas seus conteúdos inconscientes continuam a se movimentar em seu psiquismo, possibilitando assim, questionamentos quanto a sua implicação em toda essa constelação familiar. Daí surgem questões, como: por que ele se ausentara justamente no momento mais delicado do conflito entre Dmitri e Fiodor? Por que ele partira como se anísse com a deflagração dos fatos sem que ele estivesse presente para intervir? Por que ao chegar em Moscou, ele “dissera a si mesmo: ‘sou um canalha’” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 791)?

O que acontece é a tomada de consciência por parte de Ivan, após sua primeira conversa com Smierdiákov, de seu desejo e da magnitude que eles podem alcançar quando satisfeitos. Prova disso é o frenesi com o qual ele interpela Aliócha durante uma conversa referente a inocência de Dmitri e sobre quem seria o verdadeiro assassino. O irmão mais novo se limita a responder de maneira nervosa e arquejante: “tu mesmo sabes quem é” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 779). E diante da impaciência de Ivan, ele completa: “só uma coisa eu sei (...) quem matou nosso pai *não foste tu*” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 779). O próprio Ivan captura o sentido da frase, espantando-se e afirmando que sabe que não fora ele quem cometera o assassinato.

O fato curioso desse trecho é justamente a construção da resposta de Aliócha. De um modo geral, poderíamos atribuir tal frase a um artifício retórico com o qual o agente emissor da fala se valeu para indicar que a dúvida quanto a quem possa ser o assassino não se estende ao seu interlocutor. Porém, para a psicanálise, a fala de Aliócha traz a marca de algo que se deseja reprimir, mas insiste em aparecer, mesmo que precedido por uma negativa. Isto é,

“através do símbolo da negação, o pensamento se livra das limitações da repressão e se enriquece de conteúdos de que não pode prescindir para o seu funcionamento” (FREUD, [1925] 2011, p. 278).

Essa irrupção de material inconsciente na fala de Aliocha é de suma importância para quem lê o texto com lentes psicanalíticas. Pois, sob o disfarce da negação, “o conteúdo reprimido de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência” (FREUD [1925] 2011, p. 277), mesmo que não haja uma aceitação desse conteúdo.

O que depreendemos dessa fala de Aliocha – que, diga-se de passagem já desejou a morte do pai – faz parte do processo do parricídio no sentido da culpabilização de cada indivíduo implicado no ato e a conseqüente renúncia ao lugar impossível do pai. Porém, Ivan continua relutante como se ele não fosse parte integrante desse complô parricida. Sua implicação possui outra toada. Ele precisa se deparar com os restos de suas ideias para, a partir de então, ser assolado por uma culpa inconsciente e aí implicar-se. Vale ressaltar que essa tomada de consciência não acontece por demanda espontânea, mas a partir da pontuação que o outro faz sobre a fala e os atos de Ivan. Quem executa essa tarefa é seu principal interlocutor durante o romance: Pavel Smierdiákov.

O ponto de encontro entre a ideação parricida e o ato em si é a relação entre Ivan e Smierdiákov. Em seus diálogos, decorridos durante todo o romance e mais detidamente nos três últimos antes de Smierdiákov se suicidar, o filho bastardo de Fiódor revela acreditar que Ivan nutria o desejo de morte direcionado a seu pai, mas faltava-lhe coragem para consumá-lo. Por isso, seria de grande valia encontrar alguém motivado o suficiente para dar cabo do plano. Esse alguém seria seu irmão bastardo. Porém, esse personagem não é apenas uma marionete de Ivan. Sua coragem é grande o suficiente tanto para golpear o pai até mata-lo, quanto para confrontar Ivan, obrigando-o a se deparar com seu desejo.

No momento em que o antigo criado da família se revela como o assassino de Fiódor à Ivan, este se assusta e questiona: “Ouve: tu o mataste sozinho? Sem o meu irmão ou junto com ele?” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 808). Smierdiákov é sagaz ao responder: “Só junto com o senhor; só junto com o senhor eu matei (...)” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 808). A confrontação de Smierdiákov é precisa e, como toda interpretação, gera uma enorme resistência em quem a ouve. Ou seja, ele confessa o crime, mas implica Ivan no processo.

Podemos dizer que, se Aliócha fora o responsável por apontar o desejo parricida de Ivan, Smierdiákov é aquele que culpabiliza-o por este desejo, fazendo-o arcar com suas consequências e escancara a impotência daquele em depender de terceiros para transformar em ato suas vontades. É ele o responsável por destronar Ivan de seu lugar da onde enuncia que “tudo é permitido” e inscrevê-lo como um sujeito da cultura que tem de arcar o preço da renúncia pulsional.

A filosofia de Ivan prega a liberação de todas as ações humanas quando lastreadas em um desejo genuíno de libertação, podendo o indivíduo chegar até as raias do assassinato. Isso revela que nada daquilo que ele executa porta a carga de agressividade percebida por terceiros. Ou melhor, no âmbito da fala, ele elimina as conexões que sustentem simbolicamente a palavra proibida que denuncia o desejo. Por isso, seu discurso é recheado com palavras de cunho mortífero, já que nenhuma delas está remetida a seu real significado, mas apartadas deles como uma estratégia para proteger seu frágil recalque.

Ivan não é apenas o filho intelectual dos Karamazov, ele é a representação do desejo impossível. Este ocupa o lugar da impossibilidade, pois é proibido, incestuoso e identificatório com o pai. Ao longo do romance, Dostoievski aborda uma tentativa de conferir um sujeito a um desejo escondido e, por vezes, negado, mas operante. Fato este que nos possibilita asseverar que Ivan é o protótipo do neurótico obsessivo.

Sua postura transgressora em muito se assemelha aos próprios filhos da horda primitiva com uma grande diferença. Estes últimos ousaram se rebelar, descobrindo posteriormente que o posto de pai gozador é um lugar imaginário e insustentável, enquanto que Ivan não executa esse movimento, pois a menor menção de ter seu desejo satisfeito, leva a bancarrotas seu psiquismo. Ao se deparar com este presentificado no cadáver do pai, Ivan desenvolve um quadro de adoecimento psíquico severo. Pondé ([2003] 2013) comenta que Ivan Karamazov possuía todas as condições para caminhar rumo a emancipação humana, porém, ao contrário, ele os conduz ao abismo da culpa estagnadora. O filósofo ainda discorre que “o ser humano está sempre abrindo mão da liberdade porque quer garantias, e o inquisidor é a garantia” (PONDÉ, [2003] 2013, p. 304).

## 7.6. A GRANDIOSIDADE DA PROSA DE DOSTOIEVSKI

Dostoievski é um dos mais importantes escritores da literatura mundial pela sua sagacidade em perceber os dilemas humanos e ilustrá-los em suas narrativas. Em “Os irmãos Karamazov”, o autor consegue captar um dilema demasiadamente humano: a instauração/fabricação da função do pai e a ambivalência emocional em relação a essa figura. O autor cria uma trama dialógica na qual seus personagens se questionam sobre o que é ser pai e problematizam as relações familiares. O próprio filho Ivan Karamázov é quem dá voz a uma das mais fundamentais questões com as quais o humano tem de se deparar: “quem não deseja a morte do pai?” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 888).

Segundo tal perspectiva, desassocia-se a questão do amor familiar da seara da obrigatoriedade, realocando-a no lugar da dúvida. Para isso, ele duvida até mesmo das figuras que pouco tempo antes eram apenas objetos de amor incondicional. Dostoievski traduz, simbolicamente, a dúvida que permeia a imaginação da criança ao se deparar com um indivíduo que se intromete em sua relação simbiótica com a mãe, obrigando que ambos não prolonguem aquele momento impossível de ser mantido. Para tanto, a criança tem de aceitar o poderio desse outro mais forte, as consequências decorrentes de suas ações quando inserido na triangulação edípica e, em concomitância, elaborar o ódio nutrido por esse intruso.

A dúvida quanto ao amor e ao ódio endereçados as figuras parentais é plantada no cerne da constituição da criança como Eu. Dostoievski sugere que “deixemos que o filho se coloque diante de seu pai e lhe pergunte (...): ‘Pai, dize-me: por que devo te amar? Pai, prova-me que devo te amar!’”(DOSTOIEVSKI [1881] 2008, p. 959). Isto é, o filho interroga o pai e este, impreterivelmente, responderá do alto de sua função paterna. Se diante dessa convocação o pai vacilar em sua resposta, segundo Dostoievski, o filho tem todo o direito de renegar esse pai. De acordo com as palavras do promotor Fietiukóvitch durante seu discurso de defesa a Dmitri Karamazov, “o amor a um pai que não se justificou como pai é um absurdo, é algo intolerável” (DOSTOIEVSKI, [1881] 2008, p. 956).

Essa convocação é o próprio chamado pela Lei, pela interdição, para, a partir daí, “matar” este representante e construir algo novo a partir da identificação que esse outro intrometido lhe oferece. Neste momento o arcabouço teórico do Complexo de Édipo tem de depor suas armas elucidativas e abrir caminho para o mito totêmico. A criança tem, obrigatoriamente, de assassinar esse pai imponente e incrivelmente perigoso para a sua integridade. Tem de comemorar o feito, pranteá-lo, devorá-lo para, assim, descobrir que

aquele é um lugar vago, vazio por natureza, imaginário por excelência. A partir daí, o horizonte se expande para a construção de um caminho novo, para a formatação de novos arranjos subjetivos assentados na pedra fundamental da Lei paterna. Sua morte representará a ordenação, a inscrição de um significante primordial que fundará e organizará o psiquismo.

Por fim, Dostoievski “tem uma consciência muito clara de que, com a perda da tradição, algo gigantesco se perdeu, e quando se perdia a tradição, o que resta é uma produção contínua do novo” (PONDÉ, [2003] 2013, p. 308).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da dissertação intentamos nos aprofundar no trabalho freudiano com arte e, por conseguinte, pudemos vislumbrar a enorme influência de Dostoiévski, tanto no que se refere a estética quanto a ética freudiana. Com essa pesquisa bibliográfica – realizada nos capítulos 1 e 2 – percebemos que o recurso psicanalítico à arte se produz, majoritariamente, por uma via de mão única: a arte presta seus serviços para a construção do edifício psicanalítico (KON, 2001; SAFATLE, 2006).

Longe de valorarmos esse procedimento, chamamos atenção para o escopo das análises de Freud: analisar o conteúdo de obras artísticas por meio do método interpretativo utilizado com os sonhos. Nesse sentido, ele cria um modelo clínico passível de ser aplicado ao estudo da arte. Diferente de outros pensadores alemães como Schopenhauer, Nietzsche e Hegel, Freud não se propõe desenvolver um pensamento estético, apenas um pequeno esboço lastreado no inconsciente e no recalque. Ele analisa a arte por meio de uma determinada teoria, reproduzindo, assim, um procedimento comum em outras áreas do conhecimento. Por exemplo, um pesquisador pode estudar um texto literário tendo a semiótica como ferramenta para suas teorizações. Na verdade, ele cruza esse umbral da literatura como um diletante do mundo artístico e, principalmente, como um psicanalista empenhado em apreender, por intermédio da arte, os processos psíquicos do homem comum. Apesar dos artifícios retóricos utilizados na análise dessas obras (como pontuamos no capítulo 2), reafirmamos que Freud é bastante honesto sobre suas intenções. Mesmo que tenhamos outra teoria estética como preferência, temos de concordar com a grande contribuição do pensamento freudiano ao campo das artes em geral (como por exemplo as vanguardas artísticas europeias do século XX) e à atividade hermenêutica.

A afirmação quanto a relação unidirecional entre os dois saberes é corroborada quando compreendemos que “Freud nunca modificará a estrutura de um conceito metapsicológico ou de um processo de subjetivação analítica porque ele teria se mostrado insuficiente para apreender as produções estéticas” (SAFATLE, 2006, p. 270). Nesse caso, as obras de arte fornecem o inestimável conteúdo responsável por afiançar algumas de suas hipóteses que não encontravam correspondentes na literatura médica e filosófica da época como é o caso da sexualidade infantil tão bem representada pela tragédia de Édipo Rei. Pouco suscitava inquietação em Freud o modo como as obras eram escritas, pintadas ou esculpidas e

qualquer tipo de delineamento quanto a historicidade delas. Haja vista que o próprio Freud dominava em certa medida a estilística da escrita.

Este fato acaba por nos introduzir no chamado “programa estético” (SAFATLE, 2006, p. 271) da psicanálise o qual consiste na pregnância do conteúdo em detrimento da forma. Ou melhor, um procedimento interpretativo baseado na “procura arqueológica de sentido que visa desvelar a racionalidade causal do fenômeno estético ao reconstruir uma espécie de texto latente que estaria obliterado pelo trabalho do artista” (SAFATLE, 2006, p. 270). No texto sobre a análise da escultura de Moisés (FREUD, [1914] 2015), Freud expõe seu modo de apreciação: “Percebi com frequência que o conteúdo de uma obra me atrai mais fortemente do que suas qualidades formais e técnicas, às quais, de fato o artista atribui valor em primeira linha” (p. 183).

Ousamos asseverar que, talvez, esse procedimento de Freud não seja um claro desrespeito a fonte de saber dos poetas a quem ele tanto requisitou auxílio em momentos de dificuldade na escrita e de quem tanto absorveu elementos. Por exemplo, no momento em que ele elenca o sofrimento psíquico como seu objeto de estudo (FREUD, [1900] 2000), as fontes de pesquisa bibliográfica cessam e para dar início a sua empreitada o autor se vale de saberes pouco estudados ao invés do conhecimento concreto e testado positivamente. O que é demandado nessa etapa da teoria é um material que apenas quem experiencia o sofrimento psíquico é capaz de relatar. Necessariamente, Freud mergulha em suas recordações infantis e sonhos em busca de um saber inconsciente sobre si próprio e proporciona essa possibilidade à seus pacientes ao lhes oferecer escuta. A partir de então, as falas provenientes de sua prática clínica, suas próprias lembranças e o material advindo da literatura figuram como um rico material sobre o psiquismo. Essa quebra no paradigma cientificista de Freud, obriga-o a se fazer presente enquanto sujeito que relata sobre si mesmo, aflorando, portanto, um estilo próprio. Mais ainda, ali ele se presentifica como autor/poeta [*Dichter*]. Vale ressaltar que essa mudança só acontece na medida em que a escuta flutuante ganha mais espaço em âmbito clínico. Posteriormente, ela será de fundamental auxílio no “deciframento” do texto pelo psicanalista que o lê.

Feito esse percurso, observamos que a escolha do escritor russo, assim como qualquer outro escritor estudado e citado na extensa obra de Freud, traz a baila uma questão de extrema importância para a compreensão da arte pela psicanálise assim como seu estilo próprio de construir conhecimento: o poeta (*Dichter*) e sua função de criação.

Utilizemos uma metáfora para a situação do poeta. Enquanto os neuróticos ordinários são como pipas tremulando aos desígnios de um furacão, o poeta é aquele que também está sob a ação desse evento incontrolável, mas usufruindo da força dos ventos, entregando-se aos seus caminhos e, dali, extraindo um excelente motor que o traciona rumo aos desfiladeiros de seus próprios desejos. Ou seja, mesmo diante da fragilidade de seu eu e da falta de controle sob os conteúdos que escapam ao recalçamento, ele se vale de uma capacidade em estabelecer estratégias de manejo desses eventos ao transformá-los em algo socialmente aceito, diminuindo, portanto, a quantidade de desprazer causado ao eu.

Ao longo do texto, não nos referimos ao termo “criação” como uma mera invenção ou origem de algo, mas como um ato de feitura de alguma coisa a partir da transformação de uma matéria prima bruta em um produto refinado. Por meio dessa compreensão, o poeta se vale de seu próprio inconsciente para produzir suas obras. O mesmo material que forja o indivíduo como sujeito do desejo, forja, também, sua produção artística. Por isso, Freud opta por realizar uma espécie de arqueologia das obras de arte em busca dos vestígios que remetam à história psíquica do indivíduo. Mais precisamente, ele busca desvelar o material resultante do intrincado processo de elaboração com o intuito de alcançar aquilo que é da ordem do desejo e do infantil.

Isto posto, a criação artística passa a ser vislumbrada como um sintoma, pois serve-se de material inconsciente para sua produção assim como os sintomas psicopatológicos. Seria mais uma tentativa em expressar algo que não encontra cobertura simbólica e, por isso, é descarregado através de um ato criativo ou de uma produção sintomática corporal. A acepção do termo “sintoma” sofre, portanto, um processo de resignificação à medida em que perde uma significação puramente patológica para conceber-se como uma criação, como aquilo que é gerado por um ato.

Já sabemos de antemão da grandiosidade de Dostoievski no cenário literário enquanto um grande poeta, de acordo com a acepção de criação que o termo comporta, porém qual seria a relevância do escritor russo para a psicanálise? Podemos dizer que Dostoievski, juntamente com escritores como Sófocles e Shakespeare, oferece um pródigo material a respeito dos desejos de morte que a criança direciona a seu pai. A prerrogativa desses escritores se deve ao fato de nenhum deles possuir uma formação acadêmica em psicologia ou filosofia e, mesmo assim, foram capazes de sintetizar em magníficas obras algumas das maiores inquietações humanas. O próprio Freud admite que eles são verdadeiros visionários

ao abordarem assuntos delicados de uma maneira incisiva e contumaz, elogiando seu pioneirismo e o belíssimo saber por eles construído tendo a ficção como ferramenta.

Nesse caso, Dostoievski se difere dos demais escritores na medida em que lastreia sua literatura em uma dinâmica experiencial (vide capítulo 5). Todas suas ideias acerca do humano não são transmitidas ao leitor por um via intelectual. A potência de sua escrita se mostra quando ele encena em cada personagem as diversas ideias que circundariam um determinado evento, formando, assim, um coral de vozes que dialogam e a partir desse “conflito” convocam o leitor a inserir-se e dali produzir sua verdade. Essa convocação não é fortuita. Dostoievski reencena em suas obras os grandes dilemas com os quais o homem se depara em seu amadurecimento psíquico, tais como: o narcisismo de quem teima se manter em uma posição insustentável ao guerrear contra a castração iminente; o modo como uma criança percebe e se relaciona com seu pai; o desejo parricida travestido das mais diversas maneiras, desde o ódio cego até o amor filial, dentre muitos outros.

Nesse ponto reafirmamos a influência de Dostoievski sobre Freud no momento da construção do mito parricida que, nada mais é, do que uma ficção elaborada pelo psicanalista com o intuito de lançar luzes sobre um momento remoto e, muito provavelmente, impossível de ser explicado simbolicamente. O Freud pesquisador que flertava com a literatura devido ao modo como tecia seus textos em 1913 assume em definitivo sua condição de Dichter ao criar a partir de dados etnográficos e de conteúdos inconscientes uma pequena história sobre um levante filial fomentado pelo desejo de morte direcionado à um pai gozador e o, conseqüente, arrependimento posterior por meio da ação da culpa.

Quanto ao aspecto ético, Dostoievski é uma peça chave para entendermos a diferença da postura ética pregada por Freud em “Totem e Tabu” (FREUD, [1913] 2012) e no artigo destinado ao escritor russo (FREUD, [1928] 2015). Apesar do que é apresentado em “Dostoievski e o parricídio” (FREUD, [1928] 2015), Freud é bastante influenciado pela postura ética de Dostoievski na medida em que erige seu mito totêmico na clara desobediência à lei e a entrega momentânea a um gozo proibido, mesmo que, posteriormente, manifeste-se a culpa pelo ato e o erigir de barreiras para que o ato desobediente não mais aconteça.

Por fim, Dostoievski nos mostra que o indivíduo, sucumbindo ou não à satisfação de seus desejos, tem de dar um destino a toda essa energia pulsional. Ele apregoa durante sua

obra que os desejos são grandes motores que impulsionam, até mesmo destrutivamente, o humano para fora de um poço de desamparo. Ele, obrigatoriamente, cria!

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARISTÓTELES. (335a.C./323a.C.). *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- ASSOUN, P. L. *Freud e as ciências sociais – Psicanálise e Teoria da Cultura*. São Paulo:Edições Loyola, 2012.
- ASSOUN, P.L. *Littérature et psychanalyse*. Paris: Ellipses, 1996.
- AZEVEDO, A. V. *A Metáfora Paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- AZEVEDO, A. V. *Mito e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- AZEVEDO, C. A. A *Spätphilosophie* de F. W. Schelling e o desdobrar da consciência humana. *KRITERION*, n.130, p.549-560, 2014.
- BAKHTIN, M. *O Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARTUCCI, G. *Onde tudo acontece – Cultura e psicanálise no século XXI*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BELLEMIN-NÖEL, J. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BIRMAN, J. *Freud & a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.
- BORGES, J. L. (1944). Funnes, o memorioso. In: BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUENO, F. S. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 1996.
- CAMUS, A. (1942). *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CARPEAUX, O. M. (1947). *História da Literatura Ocidental – vol. 3*. São Paulo: LeYa, 2011.

- CARPEAUX, O. M. *Ensaio de interpretação dostoievskiana*. In: A cinza do purgatório. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1976
- CARPEAUX, O. M. *Prefácio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- CERVANTES, M. (1613). *O colóquio dos cães*. São Paulo: Grua Livros, 2014.
- COELHO, M. T. *O parricídio na obra de Freud*. *Cógito* (n.12), 2011, 69-73.
- COUTINHO JORGE, M. A. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: A Clínica da Fantasia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.
- DETIENNE, M. *A invenção da Mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, UnB, 1998.
- DOSTOIEVSKI, F (1864). *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34., 2000
- DOSTOIEVSKI, F. (1846). *Gente Pobre*. São Paulo: Editora 34, 2009
- DOSTOIEVSKI, F. (1865). *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DOSTOIEVSKI, F. (1866). *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34., 2001
- DOSTOIEVSKI, F. (1866). *O jogador*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- DOSTOIEVSKI, F. (1872). *Os demônios*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DOSTOIEVSKI, F. (1877). O sonho de um Homem Ridículo. In: DOSTOIEVSKI, F. *Dois narrativas fantásticas: A Dócil e O Sonho de um Homem Ridículo*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- DOSTOIEVSKI, F. (1881). *Os Irmãos Karamazov*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DOSTOIEVSKI, F. (1881). *Os Irmãos Karamázov*. Tradução Rachel de Queiroz e introdução de Otto M. Carpeaux. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FRANK, J. *Dostoiévski – O manto do profeta (1871-1881)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2007.

FRANK, J. *Dostoiévski – Os anos milagrosos (1865-1871)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2003.

FREUD, S. (1895). *Projeto para um Psicologia Científica – Pequena Coleção das Obras de Freud Livro 12*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FREUD, S. (1900). *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, S. (1900). *A interpretação dos Sonhos*. Edição comemorativa 100 anos. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, S. (1907). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX.

FREUD, S. (1908). Escritores criativos e devaneio. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX.

FREUD, S. (1908). Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX.

FREUD, S. (1908). O Poeta e o Fantasiar. In: DUARTE, R. (org.). *O belo autônomo – Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica editora; Crisálida, 2013.

FREUD, S. (1908). O Poeta e o Fantasiar. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX.

FREUD, S. (1908). Sobre as terias sexuais das crianças. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX.

FREUD, S. (1909 [1908]). Romances familiares. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX.

FREUD, S. (1911). Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico. In: FREUD, S. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente (191-1915) vol. 1*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.



FREUD, S. (1913). O interesse da Psicanálise. In: FREUD, S. *Obras Completas, volume 11: Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. (1913). Totem e Tabu. In: FREUD, S. *Obras Completas, volume 11: Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. (1914). À Guisa de introdução ao Narcisismo. In: FREUD, S. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente (191-1915) vol. 1*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. (1914). O Moisés de Michelangelo. In: FREUD, S. *Obras Completas, volume 11: Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. (1914). O Moisés, de Michelangelo. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas – Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, S. (1915). O Inconsciente. In: FREUD, S. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente (1915-1920) vol. 2*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1915). O Recalque. In: FREUD, S. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente (191-1915) vol. 1*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. (1915). Pulsões e destino da pulsão. In: FREUD, S. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente (191-1915) vol. 1*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. (1917). Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004. Vol. XVI.

FREUD, S. (1919). Deve-se ensinar a psicanálise nas universidades? . In: FREUD, S. *Obras Completas, volume 14: História de uma Neurose Infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1919). O Inquietante. In: FREUD, S. *Obras Completas, volume 14: História de uma Neurose Infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1921). Psicologia das Massas e Análise do Eu. In: FREUD, S. *Obras Compelas, volume 15: Psicologia das Massas e Análise do Eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1923). O Eu e o Id. In: FREUD, S. *Obras Compelas, volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1924). A dissolução do Complexo de Édipo. In: FREUD, S. *Obras Compelas, volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1924). A perda da realidade na neurose e na psicose. In: FREUD, S. *Obras Compelas, volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1924). Resumo da psicanálise. In: FREUD, S. *Obras Completas, volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1925). A negação. In: FREUD, S. *Obras Compelas, volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1925). A negação. In: FREUD, S. *Obras Compelas, volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. (1926). A questão da análise leiga – Diálogo com um interlocutor imparcial. In: FREUD, S. *Obras Completas, volume 17: Inibição, Sintoma e Angústia, O Futuro de uma Ilusão e outros textos (1926-1929)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, S. (1927/28). O Futuro de uma ilusão. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol. XXI.

FREUD, S. (1928). Dostoievski e o parricídio. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas – Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, S. (1928). Dostoievski e o Parricídio. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol. XXI.

FREUD, S. (1928). *O Futuro de uma Ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FREUD, S. (1928). Uma experiência religiosa. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol. XXI.

FREUD, S. (1930). O Mal-Estar na Civilização. In: FREUD, S. *O Futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização e Outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1927-1931) v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, S. (1930). *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FREUD, S. (1932). Por que a guerra? (Carta a Einstein). In: FREUD, S. *Obras Completas, volume 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. (1939). *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FREUD, S. (1942). Personagens Psicopáticos no palco. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas – Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas – Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, S. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1917) v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, S. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente (1911-1915) vol. 1*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. *O Futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização e Outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1927-1931) v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, S. *Obras Completas, volume 11: Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- GABRIEL, M.; ZIZEK, S. *Mitologia, loucura e riso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- GAY, P. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GIACOIA, O. *Além do Princípio do Prazer: um dualismo incontornável* – Coleção Para ler Freud. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- HESSE, H. (1927). *O lobo da estepe*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- JONES, E. *A vida e a obra de Sigmund Freud – Volume 2*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- KOFMAN, S. (1984). *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- KOLTAI, C. *Totem e Tabu: Um mito freudiano* – Coleção Para ler Freud. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- KON, N. M. De Poe a Freud - O Gato Preto. In: G. B. (Org.), *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação* (pp. 91-128). Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- KON, N. M. *Freud e seu duplo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1996.
- KUNDERA, M. (1984). *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LACAN, J. (1959-1960). *O Seminário – Livro 7: A ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1991.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAGALHÃES, A. W. L. *Entre o belo e feio: das unheimliche como Princípio estético em Freud*. Dissertação de Mestrado PPGP. UFPA – Belém, 2008.
- MAHONY, P. *Freud como escritor*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MARISCAL, D. L.; BECKER, P. Versões do Pai. *Letra Freudiana – Escola, Psicanálise e Transmissão. Do Pai – O limite em Psicanálise*. Ano XVI, n. 21. Rio de Janeiro: Ed. Revinter, 1997.

- MEZAN, R. *A vingança da esfinge – Ensaios de psicanálise*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- MEZAN, R. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- MEZAN, R. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- MEZAN, R. Viena e as origens da psicanálise. In: PERESTRELLO, M. (org.). *A formação cultural de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MICHAELIS. *Dicionário on-line* (<http://michaelis.uol.com.br>).
- NASCIMENTO, L. V.; DIAS, M. G. L. V.; MELLO, D. M. O estilo e a criação artística em Freud, pelas mãos do poeta. *Psicanálise & Barroco*, v.9, n.2, p.23-43, 2011.
- OCHOA, H. R. Mito y Filosofía en Schelling. *HYPNOΣ*, n.7, p.25-36, São Paulo, 2001.
- OLIVEIRA, C. C. Dostoiévski e o niilismo russo. *INTERAÇÕES - Cultura e Comunidade*, v.7 n.12, pp. p.49-68, jul/dez, 2012.
- PAUKER. *Dicionário de alemão* ([http://www.pauker.at/pauker/DE\\_PT/PT/wb/](http://www.pauker.at/pauker/DE_PT/PT/wb/)).
- PERESTRELLO, M. (org.). *A formação cultural de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- PERESTRELLO, M. Infância e juventude de Freud. In: PERESTRELLO, M. (org.). *A formação cultural de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- PONDÉ, L. F. (2003). *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: LeYa, 2013.
- PONDÉ, L. F. *Contra um mundo melhor – Ensaios do afeto*. São Paulo: LeYa, 2010.
- PONTALIS, J. B.; MANGO, E. G. *Freud com os escritores*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- PRIBERAM. *Dicionário on-line* (<http://www.priberam.pt>).
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- RIVERA, T. O fantasiar: Afastamento da realidade e criação artística. *Temp. Psic.*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 33-54, 1995.

- ROBERT, M. *A revolução psicanalítica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- ROCHA, G. M. O Moisés de Freud: entre o sublime e a sublimação. *Cógito*, Salvador, n. 13, 2012.
- ROCHA, G. M. Olho clínico: ensaios e estudos sobre arte e psicanálise. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2008.
- ROSA, V. S. *Dostoievski, um cristão torturado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- RUDNYTSKY, P. L. *Freud e Édipo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- SAFATLE, W. *A paixão do negativo – Lacan e a dialética negativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: EdUSP, 2001.
- SCHNAIDERMAN, B. *Prefácio*. São Paulo: Editora 34., 2000
- SHAKESPEARE, W. (1603). Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Teatro Completo – Tragédias*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- SILVA JUNIOR, N. Trauma e Fantasia: A ficcionalidade da psicanálise. Hipótese a partir do inquietante em Fernando Pessoa. In: G. B. (Org.), *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação* (pp. 289-322). Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- SÓFOCLES (427 a.C.). *Édipo Rei*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- TEIXEIRA, L. C. *Freud e a Literatura: destinos de uma travessia*. Fortaleza: As Musas, 2009.
- TEIXEIRA, L. C. O lugar da literatura na constituição da clínica psicanalítica em Freud. *Psychê*, São Paulo, n.16, p.115-132, 2005.
- TURGUENIEV, I. (1862). *Pais e filhos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Oliveira, 2012)
- VOLPI, F. *O niilismo*. São Paulo: Loyola, 1999.
- WILLEMART, P. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria: FAPESP, 1995.

