

# PROCESSO PRIMÁRIO E EMOÇÃO ESTÉTICA

---

*Claudio Ferreira Costa*

Departamento de Filosofia da UFRN

## ABSTRACT

Freud explains not only the neurotic symptoms and dreams as products of the primary process; works of art are also products of it. Although being the product of a primary process can't be a sufficient condition for the identification of an artwork, it can be conceived as a necessary condition of it; a condition that works as well in the creation of artworks as in its correct apprehension by us.

Costuma-se dizer que a psicanálise não se ocupa do fato estético em si mesmo. Isso é amplamente verificado a um primeiro exame dos ensaios dedicados por Freud ao assunto. Neles, o que se busca é, preferencialmente, uma compreensão da psicologia individual do artista por intermédio do exame de sua obra. Exemplos disso são "Dostoiévski e o parricídio", "O Moisés de Michelangelo", "Uma recordação infantil de Goethe" e o estudo sobre Leonardo da Vinci. Também pode ser encontrada a análise, não do artista, mas de um personagem específico de sua obra, como é o

Princ.	Natal	Ano 3	n. 4	p. 86-102	jan./dez. 1996
--------	-------	-------	------	-----------	----------------

caso de Hanold, figura central da *Gradiva* de Jensen. Em qualquer dos casos, porém, o objetivo principal não vai além da ambição de encontrar, na obra de arte, evidências confirmadoras da teoria psicanalítica. Justifica-se assim a freqüente afirmação de que a psicanálise se ocupa, quase que exclusivamente, do conteúdo da obra de arte e não de sua forma.

Nas notas esboçadas a seguir, gostaria de demonstrar a possibilidade de que a obra de arte, em ao menos alguns de seus aspectos mais genéricos, seja susceptível de uma compreensão psicanalítica feita sob o exclusivo ponto de vista de sua forma. Penso que isso possa ser concebido à maneira de um estudo introdutório ao reconhecimento de uma dimensão da estética compreendida pela teoria psicanalítica, ainda que, como veremos, dentro de limites bastante estritos. Afinal, o fenômeno estético apresenta uma variedade de dimensões: uma dimensão semiológica, outra psicológica, outra sociológica, outra histórica... e não seria de todo surpreendente se este múltiplo fenômeno - a arte - caso viesse a ser compreendido em seus limites últimos, forçasse a estética especulativa a revelar-se aquilo que ela freqüentemente dá a impressão de ser: por meio de "metáforas", uma tentativa de dizer aquilo que ainda não sabemos.

## II

Uma primeira característica descoberta pela psicanálise na obra de arte é que esta última costuma apresentar-se como resultado do que Freud chamou de *processo primário*. Neste aspecto, a arte compartilha seu lugar com o sintoma neurótico, o sonho, o devaneio, o pensamento infantil e primitivo, a religião e a mitologia, que para Freud também são resultantes do processo primário. Essa não seria, portanto, uma característica distintiva suficiente para uma demarcação psicanalítica dos limites da obra de arte enquanto tal, mas uma característica necessária à sua existência. Se,

como estratégia inicial, admitirmos a inclusão da obra de arte entre os efeitos do processo primário, pode se extrair daí uma sugestão inicial um tanto óbvia: a obra arte, tanto para a sua produção como para a sua apreciação, pressupõe a dimensão inconsciente ou pré-consciente do psiquismo humano.

### III

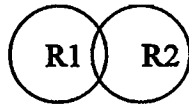
Pode-se definir o processo primário como o pensamento no qual as *cargas* (*Besetzungen*) ou intensidades afetivas não se encontram estritamente ligadas às representações que lhes são correspondentes, mas permanecem relativamente livres. Nesse caso, as cargas podem desligar-se das representações inconscientes para fixar-se a outras representações (de um ou de outro modo associadas às primeiras), as assim chamadas representações substitutivas, as quais são por si mesmas passíveis de se tornarem conscientes. Ao se ligarem a tais representações substitutivas, as cargas afetivas inconscientes podem penetrar na consciência, obtendo com isso uma espécie de liberação ou descarga afetiva. Tal descarga, por sua vez, produz prazer ao fazer baixar o nível de tensão endopsíquica.

O processo primário é, de acordo com Freud, essencialmente caracterizado por dois mecanismos fundamentais: a *condensação* e o *deslocamento*. Ao esclarecer o deslocamento nos sonhos, Freud diz que ele se manifesta de duas maneiras: "na primeira delas, um elemento latente é substituído, não por uma parte componente de si mesmo e sim por algo mais remoto - isto é, por uma alusão; e, na segunda, o acento psíquico é transferido de um elemento importante para um outro sem importância, de modo que o sonho se apresenta centrado de forma diferente e insólita"<sup>1</sup>. Generalizando, podemos dizer que o essencial daquilo que Freud chama de deslocamento é que a carga psíquica de uma representação (ou grupo de representações) R1 passa para uma representa-

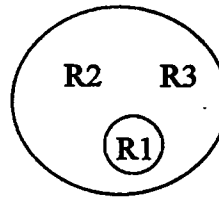
ção (ou grupo delas) R2, que se torna consciente. Exemplo de Freud: uma paciente de religião judaica sonha que dá seu pente a alguém; a representação desse ato vem no lugar da representação de sua união com um homem não judeu, o qual ela secretamente deseja. A representação do pente, que é substitutiva, é associada à representação inconsciente de sua união com um homem não judeu devido a um episódio no qual ela é advertida de não usar certo pente que fora antes usado por um empregado da casa, para "não misturar as raças". A representação substitutiva recebe, em circunstância da vigência do processo primário, a carga afetiva da representação inconsciente, passando então à consciência.

A condensação, por sua vez, é apresentada como uma espécie de tradução abreviada ou fundida do conteúdo latente. Segundo Freud, ela se realiza no sonho das seguintes maneiras: "1) determinados elementos latentes são totalmente omitidos; 2) apenas um fragmento de alguns complexos do sonho latente transparecem no sonho manifesto e, 3) determinados elementos latentes que tem algo em comum, são combinados e fundidos em uma mesma unidade no sonho manifesto"<sup>2</sup>. Também para a noção de condensação podemos sugerir uma fórmula generalizadora: na condensação, a carga psíquica do conjunto de representações (ou da representação composta) R1, R2, R3... é concentrada em uma representação (ou representação parcial) R1, que se torna consciente. Exemplo: se a paciente do sonho anterior tivesse sonhado ter encontrado o anel usado pelo homem a quem deseja, a representação do anel pode estar no lugar da completa representação desta pessoa, condensando em si as cargas afetivas referentes à última. A diferença entre os dois mecanismos considerados pode ser ilustrada por meio do seguinte diagrama:

Deslocamento:



Condensação:

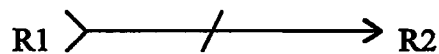


O deslocamento, por permitir um aparentemente completo desaparecimento da representação inconsciente, foi considerado por Freud como sendo *necessariamente* um produto da censura. A condensação, por sua vez, tanto poderia ser efeito da censura como simples resultado de causas mecânicas e econômicas<sup>3</sup>.

## IV

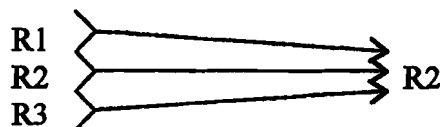
Pode-se adicionar às considerações anteriores a sugestão de que *a intensidade da emoção estética também depende dos dois principais mecanismos do processo primário*.

No caso do deslocamento pode-se supor que a intensidade da emoção estética se deva ao fato de a obra de arte tornar possível o desenvolvimento e a descarga de intensidades afetivas que ter-se-iam acumulado em torno de representações reprimidas. Nesse caso, uma intensidade afetiva ligada a uma representação R1 e longamente acumulada será liberada ao ser cedida a uma representação R2, passível de ser tornada consciente. Simbolizando com uma seta a passagem da carga psíquica de uma representação para outra, e com um traço oblíquo a instância censora pela qual ela passa, podemos esquematizar tal passagem como se segue:



Podemos também aventar a hipótese - interessante para o caso de produções estéticas - de que uma intensidade afetiva coarctada em seu desenvolvimento pudesse ter seu potencial desenvolvido ao ser cedida a representações que, ao se tornarem conscientes, se associasse a toda uma complexa teia de representações.

Já no caso da condensação, a intensidade da emoção estética deve resultar, não da descarga de uma intensidade afetiva acumulada e necessariamente vinculada a representações inconscientes, mas, por razões predominantemente econômicas, da *concentração* de cargas psíquicas provenientes de diferentes representações (geralmente apenas pré-conscientes) sobre uma menor quantidade de elementos ou representações substitutivas. Isso pode ser ilustrado pelo seguinte esquema, no qual a censura não está necessariamente presente:



Desse modo a emoção estética, aquilo que desde Aristóteles tem sido vagamente chamado de *catarse*, ainda que sob um ponto de vista estritamente quantitativo, pode ser abstratamente justificada pela teoria psicanalítica. Ela deve resultar da liberação de cargas psíquicas intensificadas, quer devido ao seu represamento, ao serem repetidamente ligada a representações reprimidas no trabalho psíquico inconsciente (ou talvez também pela possibilidade de seu desenvolvimento não-coarctado), no deslocamento, quer através de sua concentração em uma única representação (ou grupo delas), na condensação.

Tais suposições, podem afigurar-se estranhas a que não estiver habituado a ver na um sistema teórico explicativo das dimensões afetivas da mente. Elas se encontravam, contudo, pressupostas nos próprios comentários de Freud, o que justifica, por exemplo, a sua observação sobre Hamlet em "O 'Moisés' de Michelangelo"<sup>4</sup>, onde ele sugere que o enigma do efeito produzido seja explicável pelo envolvimento do tema edipiano. Apenas que tais conseqüências, engendradas pela própria teoria, não obtiveram de Freud uma consideração mais particularizada.

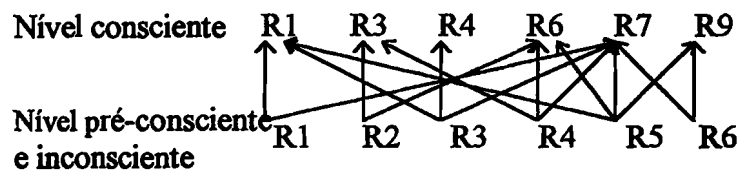
## V

Falamos do aspecto quantitativo da emoção estética. Com efeito, cabe distinguir explicitamente entre um aspecto quantitativo e um aspecto qualitativo da mesma. O primeiro, o único ao qual efetivamente me refiro, diz respeito tão somente à *intensidade* da emoção estética. Sob o aspecto da intensidade, a emoção estética não se distingue de outras: emoções podem ser mais ou menos intensas, independentemente de sua tonalidade própria. Chamo de *qualidade* da emoção às suas características peculiares, que nos permitem identificar uma emoção e diferenciá-la de outras. Ela pode ser muito específica, digamos, o sentimento de uma suave melancolia evocado por uma tela de Jean-Francois Millet. Mas ela pode ser, em um nível mais geral, aquilo que distingue o sentimento estético do sentimento proveniente de outros resultados (não estéticos) do processo primário (e. g., o sonho, o chiste ou o sintoma neurótico), e ainda de outras. Para exemplificar: a qualidade das emoções envolvidas na apreciação de obras de arte singulares, digamos, a envolvida na tela de Max Ernst, *L'oeil du silence*, ou no poema de Mallarmé, *L'après midi d'un faune*, psicanálise só surge como efeito, não só, como veremos, de condensações, mas de *determinadas* condensações; a misteriosa beleza e a injustificada juventude esculpidas no rosto da *Pietà* de Michelangelo podem

ser efeito de um deslocamento, mas isso não é por si só suficiente para que possamos compreender a razão pela qual a emoção resultante torna-se investida de qualidades estéticas. Ao nível essencial da qualidade da emoção, que pode bem ser o elemento mais distintivo do que pertence a arte, a consideração dos dois mecanismos fundamentais do processo primário não chega a ser por si só esclarecedora.

## VI

O que dissemos até aqui parece ser facilmente aplicável às artes plásticas, representadas em um meio espacial, como no caso da pintura, onde diferentes imagens se fundem ou se aludem umas às outras. Como explicar, no entanto, a emoção estética muito mais intensa, que é proveniente da apreciação de obras de arte representadas em uma seqüência temporal, como é o caso da literatura e da música? Pois bem: também aqui a intensidade da emoção estética pode ser explicada como devendo-se à intervenção de mecanismos do processo primário. Aqui as representações presentes na consciência em um dado momento devem obter a sua carga afetiva de outras representações, que não se encontram atualmente na consciência, mas cujas ligações com ela tenham sido ativadas ou reforçadas, quer porque a obra de arte já as tivesse evocado em momentos anteriores de sua seqüência temporal, quer porque ela as antecipe como possibilidade para momentos posteriores da mesma seqüência. Essa seqüência ou processo temporal no qual se desenvolve um processo de recepção estética pode ser também toscamente ilustrada em um esquema como o que se segue:





Neste esquema, na linha superior vêm simbolizadas as representações dispostas em sua seqüência temporal, R1, R3, R4..., na ordem em que elas poderiam se apresentar, por exemplo, em um texto literário; na linha inferior, R1, R2, R3... encontra-se simbolizada a seqüência temporalmente disposta de representações inconscientes, reprimidas ou não, cujas cargas afetivas lhes foram cedidas. As setas que se entrecruzam e convergem conjugam as representações de uma multiplicidade de maneiras, simbolizando a passagem das cargas afetivas das representações inconscientes (mas geralmente não atualizadas) para as representações que em um dado momento se tornam conscientes. Não obstante, como mostra a figura, esta passagem não se dá, como anteriormente, apenas em um "eixo paradigmático" no qual, por exemplo, uma representação como R6 recebe sua carga apenas de representações inconscientes a ela proximamente relacionadas, como poderia ser o caso de R4. Aqui, a passagem de intensidades afetivas dá-se também ao longo de um "eixo sintagmático" em que a carga de outras representações inconscientes, cujos correlatos representacionais simbólicos conscientes foram ou serão atualizados em tempos distintos (*i.e.*, materializando-se em diferentes regiões do enredo, da melodia etc.) é de algum modo transferida para representações atualmente presentes na consciência. Em tal caso, a intensidade das emoções estéticas parece dever-se predominantemente a uma certa forma de concentração de intensidades afetivas (condensação) que, pelo seu modo peculiar, distinguiremos pelo nome específico de *superdeterminação* (*Überdeterminierung*), com isso nos referimos, pois, à determinação de conteúdos psíquicos a partir de seqüências de representações inconscientes.

## VII

O que dissemos torna-se evidenciável na análise feita por Freud da *Gradiva* de Jensen, onde o leitor deve vincular-se repre-

sentacionalmente (o que é essencial à compreensão das múltiplas relações inconscientes entre as várias regiões do texto), conscientemente ou não, a algumas expectativas que mais tarde serão realizadas, e a outras, como confirmações de expectativas antecipadoras criadas por passagens anteriores. Semelhante processo de superdeterminação mostra-se particularmente evidente se tomarmos como exemplo um gênero literário fortemente coeso, como é o caso da tragédia. Desde a cena inicial da tragédia de Sófocles, quando Édipo fala ao povo, já podemos pressentir que estamos próximos do culpado. Este pressentimento inicial torna-se mais intenso com o desenvolvimento da ação dramática, que termina pelo cumprimento da profecia. Pode-se encontrar em *Édipo Rei* a concretização de um esquema como o precedente, em que o conteúdo inicial remete nossa atenção à possibilidade de outros, permitindo, nessa antecipação inconsciente, uma intensificação afetiva que se reforça a cada passo do desdobramento evolutivo da ação dramática. Identicamente, as cenas finais da tragédia parecem retirar toda a sua eficácia do que, em retrospecto, nossa memória reteve das cenas precedentes - o que justificaria a elevada intensidade catártica a elas inerente (mas não, obviamente, a sua "qualidade"). *Édipo Rei* ilustra e exemplifica a fórmula ideal da unidade literária: em meu princípio está meu fim.

Não só na literatura, mas supostamente também na música, um processo semelhante poderia ser concebido. Em tal caso, seria talvez possível pensar na superdeterminação como caracterizada pela condensação de emoções relativas a diferentes combinações de sons, as quais seriam unificadas como partes componentes de seqüências de combinações que constituíssem unidades melódicas mais abrangentes (e.g., o coro na frase final da cantata de Bach "*Mensch, wo gehet du hin*"). Assim, a emoção que se impõe à audição das primeiras notas de uma melodia pode ser resultante de alguma forma de superdeterminação premonitória do que virá a seguir. Por outro lado, a conclusão de uma seqüência melódica

mais abrangente pode também ser superdeterminada por intensidades afetivas inerentes à seqüências de sons anteriores, por ela abrangidas. Tais seriam as razões pelas quais sentimos menor prazer diante de uma melodia da primeira vez que a ouvimos, a menos que já tenhamos uma grande familiaridade com o seu estilo: não sabemos, pelo reconhecimento de uns poucos sons iniciais, formar uma idéia do que a eles se poderá suceder, e não podemos relacionar premonitoriamente a conclusão com aqueles sons iniciais, dado que a atenção que lhes havíamos concedido não supôs semelhante possibilidade. A maior intensidade da emoção em formas de arte representadas em um processo temporal unificado se deve à eficácia catártica dessa superdeterminação.

### VIII

Com base no que já foi dito, poderíamos ir um pouco além, sugerindo a existência de dois gêneros fundamentais de emoção estética, conforme esta última se derive primariamente de condensações ou deslocamentos.

Um primeiro gênero de emoção estética é aquele caracterizado por obras de arte primariamente fundadas no mecanismo de deslocamento. Ele é mais conveniente à expressão de conteúdos inconscientes recalcados, uma vez que, como observou o próprio Freud, o deslocamento é *in totum* um produto da censura. O gênero de emoção estética fundado no deslocamento, se identifica aproximadamente com o *sentimento apolíneo*, de maneira similar àquela pela qual esse sentimento foi reconhecido pela filosofia alemã, de Schelling a Nietzsche. Esse sentimento, tendo como pressuposto mecanismos culturais de repressão, se caracteriza pela sustentação dos ideais clássicos de perfeição, modulação e disciplina espiritual, por isso mesmo só podendo ser alcançado por

intermédio de um mecanismo *que permita um completo afastamento das representações perturbadoras* - o que é o caso do deslocamento.

Do lado oposto temos um segundo gênero de emoção estética, caracterizado por obras de arte primariamente fundadas no mecanismo de condensação. Estas obras de arte são mais propícias à expressão de conteúdos inconscientes (pré-conscientes) não necessariamente recalcados. O gênero de emoção estética é aqui fundado na condensação; é o caso da emoção *dionisiaca*, caracterizada pelo sentimento obscuro, rudimentar e grotesco, uma vez que é própria da livre manifestação de conteúdos inconscientes, a qual só é em certa medida possibilitada por um mecanismo que admita a conscientização geralmente parcial das próprias representações perturbadoras, como é o caso da condensação. Isso explica também o caráter mais intenso do sentimento dionisiaco. A intensidade afetiva liberada pela condensação deve ser maior, dado que aqui a carga psíquica que se associa a uma multiplicidade de representações se concentra em uma única.

## IX

Para trazer alguma evidência a favor das hipóteses aqui aventadas, apresentarei agora alguns exemplos de condensação e deslocamento predominantes em artes plásticas, literatura e música.

No que diz respeito à condensação, a pintura moderna, especialmente em seus estilos cubista e surrealista, oferece um campo de exemplificação bastante claro. Por caracterizar-se pela omissão de detalhes e simplificação das formas, o cubismo fundamenta-se predominantemente na condensação; um elemento toma o lugar de uma multiplicidade de elementos. Também encontramos a condensação ainda mais evidente no surrealismo. Se considerarmos, por exemplo, obras de Salvador Dalí como *España, Méta-*

*morphose de Narcisse e Apparition of face and fruit dish on a beach*, o que encontraremos será a mistura e a fusão de fragmentos surpreendentes e incoerentes do mundo real. No que se refere a última tela citada os mesmos traços admitem duas interpretações alternativas completas, condensado-a em si. Por isso o cubismo e o surrealismo costumam revestir-se de um caráter dionisiaco imanente: o surrealismo de Dalí é conhecido pela facilidade com que penetra no domínio do insólito e do grotesco; as telas cubistas e expressionistas de Picasso, não fosse a consagração de sua arte, teriam sido consideradas escandalosas e ofensivas ao bom gosto. Se atentarmos, por exemplo, para a versão picasseana do *Almoço na relva*, veremos que, apesar de uma certa amenização causada pela economia de detalhes característica da condensação, é um elemento erótico espontâneo, grosseiro e insublimado, o que emerge das figuras, cumprindo assim com uma intenção satírica e destrutiva do autor. De maneira semelhante, em outras épocas, obras como as de Hieronimus Bosch, Pieter Breughel e algumas telas de Goya - um bom exemplo é *Saturno devorando seus filhos* cujo efeito emocional revela-se obviamente dionisiaco - usavam de tais recursos. Em Bosch e Breughel, por meio de *formações mistas* proporcionadas por uma multidão de aparições perturbadoras; na citada tela de Goya, pela sobreposição de um repelente jogo de cores à uma monstruosa cena de canibalismo ancestral.

Os casos predominantemente fundados no deslocamento são mais difíceis de ser analisados, pois sendo o deslocamento obra da censura, a relação mantida com o conteúdo psíquico inconsciente costuma ser muito melhor dissimulada do que aquela mantida na condensação. Tal seria, contudo, o caso do símbolo fálico visto por Freud na *Virgem e o menino* de Leonardo da Vinci. Como evidente resultado da censura, nada poderia despertar nessa tela qualquer repúdio moral, pois que nem público nem autor puderam percebê-lo, mas somente a perspicácia talvez demasiado imaginosa de O. Pfister.

Também é possível aventurar alguns exemplos em artes cuja forma de representação envolve seqüências temporais de acontecimentos, como a literatura e a música. Nesses casos, como vimos, passado memorizado e futuro esperado são capazes de serem condensados no presente em um processo de superdeterminação. No que diz respeito à literatura, é possível contrastarmos a poesia simbolista de Rimbaud, altamente polissêmica e portanto rica em condensações (os conflitos passionais que produzem *Une Saison en Enfer* servem, no plano emocional, como uma síntese abstrata potencialmente aplicável a uma grande multiplicidade de situações concretas), com a poesia de Dante ou T. S. Eliot, menos polissêmicos e comparativamente mais apoiados em deslocamentos. A essas diferenças corresponderiam, como conseqüência, o predomínio do sentimento dionisíaco em Rimbaud e o predomínio do sentimento apolíneo na poesia casta de Dante e Eliot.

Também na música poderia ser insinuada a hipótese de uma oposição semelhante. As obras de Berlioz e Beethoven, por exemplo, nos soam comparativamente mais dionisíacas - e, por suposto, mais extensamente apoiadas nos mecanismos de condensação - do que as obras de Mozart e Bach, mais marcadas pelo puritanismo classista, razão de se fundarem mais no deslocamento. A propósito, se a música é por excelência efeito de algum modo de superdeterminação, deveria sê-lo também especialmente da condensação, o que justificaria o fato de ter sido frequentemente considerada como essencialmente dionisíaca. Não temos, porém, um claro indício de como poderíamos explicar a ocorrência de tais mecanismos em uma forma tão pouco compreendida de expressão artística.

## X

Um leitor crítico poderia, neste ponto, opor-nos uma variedade de contra-exemplos. No que diz respeito à condensação, ele

poderia contra-argumentar observando que não é difícil encontrar pinturas cubistas e surrealistas apolíneas, ou que uma poesia de Mallarmé, por exemplo, apesar de não ser propriamente dionisiaca, parece capaz de condensar em suas palavras uma imensa polissemia virtual, sem nisso permitir uma liberação de conteúdos inconscientes reprimidos. Já no que diz respeito ao deslocamento, poderia ser também contra-argumentado que na literatura erótica "dionisiaca" de nossa época, que reúne escritores como o Henry Miller de *Tropic of Cancer*, formas de deslocamento são constantemente empregadas em um plano retórico, como recurso satírico e humorístico.

Uma resposta a essa objeção seria a de que nossas considerações anteriores constituem uma esquematização muito simplificada do que realmente ocorre. Em uma obra de arte tão complexa como um romance ou uma poesia há uma diversidade de níveis nos quais os mecanismos do processo primário podem de diversos modos desempenhar o seu papel. Pode ser sugerido que os mecanismos de condensação e deslocamento, em suas várias formas, possam, em um romance, se superpor, articulando entre si em uma diversidade de planos semânticos, sendo os mais superiores identificadores da singularidade da obra de arte em seu aspecto qualitativo, e de alguma forma dependentes dos níveis mais inferiores, responsáveis pelo *tonus* geral das emoções. É neste último plano que se fundamentam os sentimentos dionisiaco e apolíneo, que não são privilégio exclusivo da obra de arte. Aplicando essa distinção aos contra-exemplos acima, diríamos que em um segundo nível, aquele no qual emerge a singularidade de sua escrita, a poesia de Mallarmé se caracteriza por condensações; mas em um primeiro nível, mais básico, no qual se realiza a escolha de seu universo semântico, sua poesia já havia realizado, pelo recurso à abstração, uma prévia eliminação de quaisquer expressões alusivas a coisas tais como, digamos, formas insublimadas de erotismo. Diríamos que esta última escolha poderia ser por si mesma entendida como

constituindo-se de deslocamentos prévios, subentendidos anteriormente ao próprio texto. Algo assim poderia ser dito a respeito de uma literatura como a de Henry Miller. No plano superficial de sua retórica, encontramos deslocamentos chistosos; mas ao nível mais primário da escolha de seu universo semântico, a condensação desempenhou um papel no sentido de converter o seu texto em um escandaloso mostruário de materiais psíquicos socialmente reprimidos.

## XI

Nada do que foi sugerido até aqui consiste, é verdade, em pressupostos exclusivos da obra de arte, podendo em certa medida ser tudo isso encontrado em outras manifestações do processo primário, como o sintoma neurótico, o sonho, o devaneio, o chiste, o mito e a religião. Permanece assim inexplicado o que para a estética realmente importa: o aspecto qualitativo, verdadeiramente individualizador do fenômeno estético. Um sonho, só costuma interessar àquele que o sonhou. A obra de arte, ao contrário, aparenta-se mais com um sonho que todos aqueles capazes de compreendê-la se comprazeriam em ter sonhado. Contudo, mesmo que uma explicação do aspecto meramente quantitativo da emoção estética seja obrigatoriamente insuficiente, essa dimensão psicológica do fato estético poderia servir como base necessária ao estudo dos elementos que em adição a ela confeririam qualidade estética a emoção.



## NOTAS

- <sup>1</sup> S. Freud: *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, Obras Completas, vol II, p. 174.
- <sup>2</sup> S. Freud: *Ibid*, p. 171.
- <sup>3</sup> J. Lacan (Cf. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud") foi talvez quem mais claramente compreendeu o quão centrais eram as noções de deslocamento e condensação. Não obstante, a sua tentativa de substituí-las pelas noções de metáfora e metonímia não só nada acrescenta ao que Freud tinha a dizer, mas é restritiva e intrinsecamente inadequada. Ela é intrinsecamente inadequada por razões que não posso considerar aqui; e é restritiva porque aplica-se normalmente apenas às línguas naturais. A linguagem do inconsciente é, entretanto, muito mais ampla, incorporando entre seus signos imagens mentais, comportamentos neuróticos etc. As noções de condensação e de deslocamento dão conta de tudo isso de um modo perfeitamente natural; já as noções sugeridas por Lacan, só são capazes de fazê-lo se forem impropriamente estendidas para além de sua aplicação à linguagem natural.
- <sup>4</sup> *Op. Cit.*, vol XIII, p. 212.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: J. Strachey, 1975.
- \_\_\_\_\_. - *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, 1987.
- LACAN, J. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud", em *Escritos*, São Paulo 1978.