

LITERATURA COMO FETICHE

Erica Schlude Wels*

“Quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que o lobo fala.”

Umberto Eco

RESUMO: *Cantado há séculos, o amor é inspirador de inúmeros discursos e obras de arte, mas permanece à margem da literatura, sem referenciais científicos precisos. Em “Fragmentos de um discurso amoroso”, o verbete “Adorável” fala da especificidade da paixão, do mínimo que contém o todo, como no fetiche. Além do clássico de Roland Barthes, elencamos as principais contribuições de Sigmund Freud a respeito do fetiche, da literatura e do mistério da criação artística. A discussão proposta contempla ainda o conceito de “Imago”, idealizado por Jung e também originário da Literatura, e algumas teses de Ítalo Calvino sobre a necessidade permanente dos clássicos. A exemplo da busca amorosa, a literatura permanece necessária, pois ficcionaliza saberes essenciais ao entendimento dos dilemas humanos.*

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura, Fetiche, Psicanálise*

ABSTRACT: *or centuries sung, love inspires numerous discourses and works of art, but remains on the margins of literature without accurate scientific references. In "Fragments of a Lover's Discourse", the entry "Adorable" talks about the specificity of passion, about the minimum which contains the whole, just like the fetish. Besides the classic of Roland Barthes, we listed the main contributions of Sigmund Freud in regard of the fetish, literature and mystery of the artistic creation. The discussion proposed also includes the concept of "Imago", idealized by Jung and also originating from Literature, and some thesis of Italo Calvino on the permanent need of the classics. Having the search for love as an example, literature remains necessary for it fictionalizes essential knowledge to the understanding of human dilemmas.*

KEYWORDS: *Literature, Fetish, Psychoanalysis*

Lançado originalmente em 1977, na França, “Fragmentos de um discurso amoroso” destinava-se, segundo seu autor, Roland Barthes, a “dar visibilidade ao discurso amoroso que estava à margem da literatura, sendo

* Professora de Alemão, Setor de língua e literatura alemã, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro

considerado ultrapassado. Para Barthes, havia ainda o aspecto da extrema solidão envolvida nessa situação sentimental. "Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém". Se consideramos o espaço temporal entre o lançamento dessa obra e os dias de hoje, percebemos que o discurso amoroso e tudo o que norteia sua busca continua movendo a indústria cultural, na produção de obras literárias, filmes, músicas, além de atuar como motor na busca existencial de muitos indivíduos. O amor continua falado por “milhares de sujeitos”, mundo afora, e através dos tempos, inspira os poetas e o homem comum, enquanto carece, muitas vezes, de reflexão teórica à altura dessa imensa importância.

Uma das áreas que procura lançar luzes sobre o fenômeno amoroso é a Psicanálise, a partir de um exame dos laços afetivos, que se iniciam pelas chamadas Imagos parentais e marcam nossas futuras escolhas amorosas. O enamoramento, ou o apaixonar-se, igualmente é passível de reflexão, uma vez que desloca o sujeito de seu eixo, alterando seu senso de realidade, normalmente penoso e repetitivo, e lançando-o numa terra onde tudo é possível, tudo pode ser moldado de acordo com o desejo, ou seja, o mundo da fantasia. Em síntese a essas primeiras palavras, justificamos uma leitura que transita entre a literatura e a psicanálise, pois nesses dois campos encontramos elementos que nos permitem examinar os temas em questão.

Antes de prosseguirmos, vale mencionar que o termo citado acima, “Imago”, tem origem em outro diálogo com a literatura; a partir da publicação do romance de mesmo nome, em 1906, de autoria do autor suíço de língua alemã, Carl Spitteler (1845-1924). Com uma trama

interessante, que joga seu protagonista na busca incessante pela mulher ideal, chamada de “Imago”, a obra inspirou Jung a cunhar o conceito, que, em sua obra apresenta diversas acepções; devido à extensão do presente artigo, bem como ao recorte proposto, focaremos somente o sentido de “Imago” presente nas imagens da alma feminina e masculina, respectivamente “anima” e “animus”. No homem, a “anima” move a busca amorosa na direção de uma parceira que atenda a sua imagem materna; na mulher, se dá o oposto, a partir da imagem paterna. Freud retoma o conceito, em 1912, inicialmente no artigo “A Dinâmica da Transferência”, atribuindo-o a Jung. Na visão freudiana, em linhas gerais, a Imago move as escolhas afetivas já presentes no “Complexo de Édipo”, bem como se insinua na relação transferencial entre analista e analisando. Ou seja, as imagos afetivas/parentais do analisando interferem no laço que este constrói com o analista e deve ser algo habilmente manejado pelo terapeuta.

Feitos os parênteses a respeito do conceito de “Imago”, a obra de Roland Barthes acima citada apresenta um painel fascinante de grandes textos literários, além de trazer contribuições da filosofia e da psicanálise. No verbete intitulado “Adorável”, Barthes aponta a lógica singular do sujeito apaixonado, que percebe o outro como Tudo. Paradoxalmente, o Tudo parece não comportar um resto incapaz de ser dito. A palavra singela “Adorável” diminui a sensação de prazer que o enamoramento causa, mas, para o teórico, “Não abriga nenhuma qualidade, a não ser o tudo do afeto. Diz tudo, diz também o que falta ao tudo: esse lugar do outro onde o meu desejo vem se fixar, mas esse lugar não é designável. Minha linguagem irá

sempre tatear e produzir nada além do que uma palavra vazia: adorável.”
(1990, p. 14)

Dessa forma, entendemos que o desejo é metonímico. Ele é somente uma parte do todo, mas define esse todo. No léxico Bartheniano, isso equivale ao que ele chama de a “Especialidade do desejo”: “Encontro pela vida milhões de corpos; desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado me designa a *especialidade do meu desejo*.” (grifos nossos) (Idem) A expressão remete igualmente a Lacan, citado por Barthes, através de sua leitura para o “Seminário I”: “Não é todo os dias que se encontra o que é feito para lhe dar a imagem exata do seu desejo.” (Ibidem)

PAIXÃO E FETICHE, FETICHE E LITERATURA

O fragmento corporal atrai o olhar do sujeito e, a partir dele, se inicia o que Stendhal (1783-1842) classifica de “encontro”, em sua obra “Do Amor”, de 1822. Acredita-se que o escritor, em vida, tenha sido um amante incansável, tendo procurado escrever uma espécie de “tratado de psicologia amorosa”. Para Stendhal, o apaixonar-se é fruto de um encontro e seguido de um percurso, marcado pelo que ele denomina “cristalizações”; uma cristalização se dá quando o amante, a cada instante, descobre perfeições no objeto amado, fase posterior à identificação; esta é essencial para desencadear todo o processo. Em outras palavras, as cristalizações seriam necessárias ao amor, pois nada mais são do que um contínuo apaixonar-se. Sem este, a relação amorosa corre o risco de se estagnar ou desembocar no tédio. Stendhal inicia o percurso com a etapa do *encontro*;

nela, o eu depara-se com o outro e surge o desejo, semelhante ao que o senso comum chama de “amor à primeira vista”. O próximo passo é a *identificação*, num compartilhar pelo sentimento de que “eu não sou mais eu, eu sou o outro”. Procura-se, então, fundar um único ser. No entanto, o eu que ama nessa louca entrega, torna-se nada, pois passa a viver sua existência no outro, entregando corpo e mente. Essa é a terceira etapa, intitulada *anulação*, que antecede à *perda / despedida*, já que esse amor totalitário está fadado à morte. Nessa fase, o apaixonado não suporta o peso da entrega e se vai, abandonando o outro. Após a perda, o amante normalmente desenvolve um discurso saudosista, pois está centrado na fase da *saudade / solidão*. Nela, temos a busca e o possível encontro de um novo objeto amado, voltando-se o discurso amoroso para explorá-lo. Assim, seria o amor um percurso cíclico, caracterizado, na tese do autor francês, como o apaixonar-se.

Nos pares fragmento/paixão, literatura/psicanálise, encontramos uma das principais contribuições de Sigmund Freud, na obra “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” (1907 [1906], 1996). É bastante conhecida a reverência prestada por Freud, em vários escritos, à capacidade da arte e do artista no desvelamento dos sentimentos humanos e da vida anímica. Como exemplo, podemos citar a carta endereçada ao médico austríaco Arthur Schnitzler (1862-1931), seu contemporâneo na efervescente Viena, capital da chamada “Nervenkunst” (arte psicológica), segundo expressão de outro grande psicanalista, Bruno Bettelheim (1991). Nas palavras de Freud, o escritor seria capaz de ficcionalizar o que ele, psicanalista, somente com árduo trabalho conseguiria alcançar, na escuta de seus

pacientes. A “Gradiva” foi a primeira análise de literatura de Freud a ser publicada, somente após os comentários acerca de Édipo Rei e Hamlet contidos na “Interpretação dos Sonhos”(1900). Na biografia de Freud, escrita por Ernst Jones, há menção ao fato de que Jung teria chamado a atenção de Freud a respeito do livro do romancista alemão. Freud enviou um exemplar de seu ensaio a Jensen, que se sentiu lisonjeado com a análise de seu livro; através de uma breve troca de cartas, ele teria admitido que não possuía conhecimento da teoria psicanalítica e que teria produzido a obra com base em sua imaginação. (MENDES, 2005).

O artigo de Freud se inicia comentando a descrença da maioria das pessoas cultas, de que os sonhos podem ser interpretados, uma vez que trazem significados. Nesse sentido, o sonho recebe uma de suas mais conhecidas definições, à luz da psicanálise: o sonhar representa a realização de um desejo do sonhador; e os desejos se orientam predominantemente para o futuro. Enquanto a ciência reserva aos sonhos uma explicação meramente fisiológica, não se vê razões para tentar elucidá-los. Nessa direção, os prosadores, poetas e artistas parecem se alinhar com os povos antigos e a psicanálise, que resgata pensamentos e sentimentos do material onírico. Após essa introdução, na qual Freud refere-se sobretudo a sua contribuição da “Interpretação dos sonhos” (1900), ele aborda o romance intitulado “Gradiva”, definida por seu escritor como uma “fantasia pompeana”.

Publicada inicialmente em 1903, “Gradiva” retrata os delírios de um jovem arqueólogo, Norbert Hanold, que descobre num museu de antiguidades, em Roma, um belo relevo. Atraído por esse afresco, adquire

uma cópia em gesso, colocada em seu gabinete de trabalho, numa cidade universitária da Alemanha. A escultura retrata uma jovem mulher, em vestes esvoaçantes, cujos pés calçam leves sandálias. Em seu caminhar gracioso, a jovem repousa um dos pés sobre o solo, enquanto o outro, já flexionado para o próximo passo, apoia-se somente na ponta dos dedos, ficando a planta e o calcanhar perpendiculares ao solo. A narrativa não fornece uma explicação imediata ao fascínio do arqueólogo pelo andar da jovem. Na verdade, a ciência adquirida na trajetória universitária do pesquisador não fornece nenhuma razão pela admiração da escultura, que segue firme em sua imaginação, despertando-lhe um efeito sedutor. Chamou a figura de “Gradiva”¹, “aquela que avança” e imaginou que ela era, sem dúvida, filha de uma família nobre, talvez de um edil patricio que exercia seu cargo a serviço de Ceres, e que caminhava para o templo da deusa. Porém, a natureza serena da jovem destoava do clima agitado da capital, levando-o a transportá-la para Pompéia. Em sua fisionomia, destacavam-se os traços gregos e, por isso, convenceu-se de que possuía origem helênica. Norbert, então, passa a ser movido pelo desejo de verificar se as jovens na vida real andavam do mesmo modo encantador da Gradiva. Ou seja, é a fantasia que move um desejo de se inserir na vida real, da qual sempre se mantivera à margem. A partir desse desejo, é impelido à rua, onde observa, sobretudo nos dias chuvosos, os pés de todas as mulheres que encontrava, o que desperta olhares ora indignados, ora encorajadores, dos objetos de sua observação. É óbvia a relação desse episódio com o fetiche, como explicitado por Freud e até mesmo como

¹ Feminização de *Gradivus*, um dos epítetos do deus romano Marte, *Mars Gradivus*, isto é, "Marte que avança".

definido no senso comum, que situa no pé feminino, desnudo ou calçado, um objeto de desejo. Após meticulosa pesquisa, Hanold enche-se de desânimo, ao constatar que o modo de andar de sua Gradiva não guarda equivalente à altura na realidade.

Em seguida, sonha intensamente, encontrando-se na antiga Pompéia, podendo, assim, testemunhar a destruição da cidade pela erupção do Vesúvio. Estando junto ao foro, próximo ao Templo de Júpiter, subitamente avista Gradiva a uma pequena distância. Até aquele momento, não lhe ocorrera que pudesse encontrá-la; por fim, parece-lhe algo natural, uma vez que a jovem era pompeana. Ele chama a mulher e passa a segui-la, mas nada pode fazer ao encontrá-la adormecida, com uma expressão tranquila, até que uma chuva de cinzas cobre a graciosa figura. Quando despertou, permanecia em seus ouvidos o alarido dos sons da cidade, os gritos de seus habitantes, chamando por socorro, a ponto de lhe ser penoso separar a realidade do sonho. Ficou-lhe a convicção de que Gradiva ali vivera e de que havia sido soterrada com o resto da população. Pela primeira vez, lamenta ter perdido – o que nunca possuía de fato.

Absorto em seus pensamentos, identifica os sons de um canário, o qual se encontra numa gaiola, na janela da casa em frente. Despertando de seu torpor, julga ter visto na rua uma silhueta semelhante à Gradiva. Decide segui-la, mas é sacudido pelas risadas dos transeuntes, pois tinha ido para rua em seus trajes de dormir! Novos sons do canário enjaulado o fazem compará-lo consigo mesmo, encarcerado, ainda que lhe fosse mais fácil a fuga. Encontra um pretexto científico para uma viagem à Itália, mesmo sabendo que a excursão é, na verdade, motivada por um sentimento

que ele não consegue nomear. Desgostoso pela imagem de muitos casais em férias românticas, transfere-se de Roma para Nápoles. Daí, foge novamente dos casais amorosos e encontra-se em Pompéia, “contra todas as suas intenções e expectativas.” Em Pompéia, a imagem dos casais em lua-de-mel é substituída pela presença de moscas, “nocivas e desnecessárias” (1907 [1906], 1996, p. 25). Por fim, conclui que o seu contentamento não possui origem externa, mas sim, interna, ainda que não possa precisar o porquê.

No dia seguinte, na hora “cálida e sagrada” do meio-dia, vê subitamente a inconfundível Gradiva sair de uma casa e atravessar a rua em passos ligeiros. Juntamente com o desconcerto do protagonista, que acredita estar diante de um fantasma, e passa a delirar, o leitor crê ter substituído uma figura de mármore por uma pessoa viva. Quando a encontra, dirige-se a ela em grego, depois em Latim, ao que ela responde que ele deve fazê-lo em alemão. Dessa forma, sabemos que Gradiva é uma jovem alemã de carne e osso, desfazendo o nosso delírio, enquanto o de Norbert permanece intacto. Aí reside o ponto central do romance que é adotado por Freud em suas teorias; a jovem Zoe Bertgang² utiliza desse artifício para se aproximar do arqueólogo, que precisa concretizar na mulher real aquela mulher idealizada.

Na leitura Freudiana, o esquecimento, por parte de Norbert, de uma amiga da infância, recebe o nome de “repressão”, ou “recalcamento”, não coincidindo com a extinção da memória. O reprimido, porém, não retorna à memória facilmente, mas conserva uma capacidade de ação efetiva sob a

² A raiz alemã “Bert” ou “Brecht”, corresponde ao inglês “bright” (brilho); do mesmo modo, “gang” corresponde a “go”, ir, andar.

influência de algum evento externo. O recalque é, portanto, parte do Inconsciente; mas nem tudo que é inconsciente é recalcado:

Em sua última metáfora – “o amigo de infância desenterrado das ruínas” – o autor nos forneceu a chave do simbolismo utilizado pelo delírio de nosso herói para disfarçar as lembranças reprimidas. Na verdade não existe melhor analogia para a repressão – que preserva e ao mesmo tempo torna algo inacessível na mente – do que um sepultamento como o que vitimou Pompéia, e do qual a cidade só pôde ressurgir pelo trabalho das pás. (1907 [1906], 1996, p. 45)

A Gradiva que serve de mote ao romance e à obra freudiana é, na verdade, um baixo-relevo romano, da primeira metade século II, feito à maneira das obras gregas do século IV a.C., representando uma jovem que dança e levanta a barra de seu traje. É parte do relevo das Aglaurides - as filhas de Cécrope, cuja mulher se chamava Aglauros ou Agraulos - e está no Museu Chiaromonti, no Vaticano. A escultura, nomeada a partir do romance de Wilhelm Jensen, teve grande influência na cultura europeia, sobretudo entre os surrealistas. Salvador Dalí usou o nome Gradiva como apelido de sua esposa, Gala. Também representou a Gradiva em suas pinturas, como em “*Gradiva encuentra las ruinas de Antropomorphos*”, de 1931.

A PERDA DA REALIDADE E A FANTASIA

Originário da área médica, o termo “neurose” é resgatado por Freud a partir de 1893, indicando um conflito psíquico recalcado, de origem infantil. Segundo Roudinesco e Plon (1998), o conceito foi enriquecido por novos aspectos, até resultar numa estrutura composta por três partes: neurose, psicose e perversão. Em linhas gerais, tanto a neurose quanto a psicose originam-se da clivagem do eu; na primeira, o psiquismo leva em

conta a realidade, agarrando-se a ela; na segunda, há uma perturbação entre o eu e o mundo externo, do qual este se protege, produzindo uma realidade delirante e alucinatória.

Em “A perda da realidade na neurose e na psicose”, de 1924, Freud articula os dois conceitos – neurose e psicose – à esfera da fantasia, isto é, o id³, sendo este alvo da vigilância do ego⁴:

Em ambos os casos serve ao desejo de poder do id, que não se deixará ditar pela realidade. Tanto a neurose quanto a psicose são, pois, expressão de uma rebelião por parte do id contra o mundo externo, de sua indisposição – ou, caso preferirem, de sua incapacidade – a adaptar-se às exigências da realidade. (FREUD, 1996 [1924], p. 208)

Em “Neurose e Psicose”, texto de 1923, portanto anterior à “Perda da realidade na neurose e na psicose”, e publicado após “O ego e o id”, desse mesmo ano, Freud estabelece uma diferença “genética” entre os dois conceitos, assim definidos: “[...] a neurose é o resultado de um conflito entre o ego e o id, ao passo que a psicose é o desfecho análogo de um distúrbio semelhante nas relações entre o ego e o mundo externo.” (FREUD, 1996 [1923], p. 169)

Na verdade, uma das maiores contribuições de Freud no desenvolvimento desses conceitos é retirar-lhes o status de patologia, diminuindo o fosso entre sanidade e doença. Em outras palavras, o

³ Em alemão, “Es”, “isso”, termo introduzido por Groddeck e desenvolvido por Freud, de 1923 em diante, a partir do pronome pessoal neutro, referente à terceira pessoa do singular. Integra a chamada “segunda tópica”, a grosso modo, o segundo modelo do aparelho psíquico proposto por Freud, ao lado do “Eu” e do “Supereu”, sendo concebido como um conjunto de conteúdos de natureza pulsional e inconsciente. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 399)

⁴ Em alemão, “Ich”, isto é, “Eu”, pronome pessoal referente à primeira pessoa. A exemplo de “Id”, a tradução para o português privilegiou um latinismo, ao invés da escolha do alemão, feita por Freud. Num primeiro momento, o “Ego” designou o centro da consciência. Retornado por Freud, em 1920, passou a ser uma instância psíquica, no contexto da segunda tópica, tornando-se, na maior parte, inconsciente.

neurótico, o sujeito normal, é menos são do que imagina, enquanto o psicótico é menos doente do que a Medicina da época pressupunha. Assim, ambos os conceitos lidam com a oscilação realidade/fantasia, cada um a seu modo, gerando uma aproximação da perda da realidade com a produção artística, potencializando a linguagem dos sonhos e dos desejos.

É como se o criar literário fosse uma espécie de psicose, pois necessita fundar um novo mundo, independente do mundo real cotidiano. Tal relação se encontra, por exemplo, no estudo de Freud sobre Daniel Paul Schreber (1842-1911), no qual o psicanalista se depara com a perda total do senso de realidade e a fundação de um tipo especial de psicose, a paranoia. Publicado em 1911, o estudo se chama “Notas Psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (*Dementia Paranoides*)” e teve por base o livro de Schreber, “Memórias de um doente dos nervos” (1903). Importante jurista, Schreber, acreditava, em seu delírio, que Deus estava lhe transformando em mulher, enviando raios que provocariam “milagres” sobre ele, além de crer na existência de pequenos homens que o torturavam. Importante fonte de reflexões ainda atuais sobre o corpo, as práticas disciplinatórias e as instituições psiquiátricas, o caso Schreber, tanto em seu relato autobiográfico, quanto no estudo Freudiano, remete ao vínculo que propomos: o estabelecimento de um universo de invenção e fantasia como pré-condição para a criação artística. Esse mundo guarda ressonâncias com o descentramento da realidade e a clivagem do eu necessários à psicose e à paranoia, segundo os critérios freudianos.

O LEONARDO DA VINCI DE FREUD

Do conjunto de textos freudianos que se propõem a elucidar os processos de criação artística, a monografia sobre Leonardo da Vinci (1452-1519) é um dos estudos mais conhecidos. Intitulada “Leonardo da Vinci e uma lembrança da infância” e publicada em 1910, foi a primeira e única incursão freudiana extensa no ramo da biografia. Talvez a razão dessa exclusividade seja a quantidade de críticas desfavoráveis que a obra recebeu. Curioso é que o seu ponto mais fraco, a confusão causada pela tradução de uma palavra, levada a cabo por Freud, tenha passado despercebido aos críticos; somente posteriormente, se percebeu o equívoco linguístico de Freud ao falar da fantasia de Leonardo da Vinci no berço, onde foi visitado por uma ave de rapina. Apesar desse equívoco, que desmontaria uma das hipóteses da homossexualidade de Leonardo da Vinci e de sua fixação na imagem materna (a cena simularia uma relação sexual oral), o estudo oferece vários temas paralelos de grande valor para a Psicanálise: uma discussão sobre a criação e o psiquismo do artista, aspectos de um tipo especial de homossexualidade, além do aparecimento, pela primeira vez, do conceito de narcisismo.

No presente artigo, focalizaremos o primeiro aspecto, isto é, a discussão sobre o mistério da criação artística. Na visão freudiana, o exemplo de Da Vinci o situa na mesma galeria de grandeza de um Goethe, fonte da mais profunda admiração por parte de Freud. A exemplo do poeta alemão, Leonardo da Vinci deixou obras-primas da pintura, ao lado de descobertas importantes no ramo das ciências naturais e da engenharia: “(...) o pesquisador que nele existia nunca libertou totalmente o artista durante todo o curso de seu desenvolvimento, limitando-o muitas vezes e

talvez, mesmo, chegando a eliminá-lo.” ([1910] 1996, p. 73) Típico homem do renascimento, capaz de combinar habilidades tão diversas e amplas num mesmo indivíduo, Da Vinci apresentava bela forma física, era gentil, eloquente e amável com todos e um amante inveterado do belo. Freud ressalta que o artista frequentemente não finalizava seus trabalhos e tampouco se preocupava com o destino dessas obras. Necessitava de um longo período de estudos preparatórios, como na elaboração de sua obra mais conhecida, a “Mona Lisa”. Freud remete à fonte de Vasari ([1910] 1996 *apud* 1909), segundo a qual Da Vinci teria levado quatro anos pintando a esposa do florentino Francesco Del Giocondo, sem conseguir dar o quadro por terminado. O retrato nunca foi entregue a quem o encomendou, ficando em mãos do próprio artista, que o levou consigo para a França, onde foi adquirido pelo Rei Francisco I, constituindo, atualmente, um dos maiores tesouros do Louvre.

Para Freud, esse ritmo lento, aliado a algumas doses de ociosidade e indiferença, remetem ao sentimento do grande artista, aquele que nunca consegue realizar o seu ideal. Além disso, numa época que oscilava entre o gozo ilimitado da sensualidade ou o ascetismo melancólico, o artista representa a rejeição da sexualidade, cujo motor ele empregava integralmente em seu gênio criador. Como anteparo às paixões humanas, Da Vinci colocava o desejo inesgotável pelo conhecer:

(...) Na verdade, Leonardo não era insensível à paixão; não carecia da centelha sagrada que é direta ou indiretamente a força motora – il primo motore – de qualquer atividade humana. Apenas convertera sua paixão em sede de conhecimento; entregava-se, então, à investigação com a persistência, constância e penetração que derivam da paixão e, ao atingir ao auge de seu trabalho intelectual, isto é, a aquisição do conhecimento, permitia que o afeto há muito

reprimido viesse à tona e transbordasse livremente, como se deixa correr a água represada de um rio, após ter sido utilizada. ([1910] 1996, p. 83)

Segundo o pensamento freudiano, o processo empreendido por Leonardo é a forma mais perfeita do que ele denomina “sublimação”, ou seja, a transformação da força psíquica pulsional em outras atividades. O adiamento do amor constitui um processo artificial que requer para si um substituto. Em sua leitura de Da Vinci, Freud o considera além dos sentimentos de amor e de ódio, pois prefere pesquisar, ao invés de amar. Suas pesquisas levaram-no aos estudos de animais, plantas e detalhes do corpo humano, a partir do exterior e do interior.

Freud sintetiza o que ele considera um tipo de homossexualidade ideal, pois sublimada, ao comparar o amor de DaVinci pelo saber ao desejo infantil em fazer perguntas, cujo teor é capaz de deixar os adultos perplexos; na verdade, as crianças tanto perguntam, pois substituem esses circunlóquios à única pergunta que nunca fazem: de onde vim? Como fui gerada/o? Todas as crianças atravessam um período de intensas pesquisas sexuais; tal curiosidade, muitas vezes, na vida adulta, cessa repentinamente, ou prossegue na forma do desejo de saber, movendo o sujeito intelectualmente para outras áreas de conhecimento. Em geral, as crianças rejeitam as fábulas que tentam explicar a procriação, e já tem noção do ato sexual a partir de suas observações, tomando-o geralmente como algo violento. Esse comportamento também se explica pelo desejo de evitar a chegada de um irmãozinho ou de uma irmãzinha, o que se configura como uma ameaça aos seus interesses egoístas.

Texto de menor extensão, “Escritores Criativos e devaneios”, de 1907, seguiu-se à publicação de “Gradiva”; no centro desse estudo, encontram-se questões sobre o fantasiar e a produção artística. O original alemão é “Der Dichter und das Phantasieren”, “o poeta e o fantasiar”. Nesse texto, Freud se coloca ao lado dos leigos, que indagam qual a fonte principal de inspiração para o escritor, de onde “(...) retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes.” ([1907]1996, p. 135).

Para Freud, a resposta é geralmente insatisfatória, pois permanece misteriosa ao próprio criador; tampouco deter informações sobre a arte de criação imaginativa não torna ninguém um escritor. Qual a atividade humana afim à criação literária? Achar que todos os homens podem ser poetas, não faz dos mesmos poetas, uma vez que somente alguns detêm habilidade literária para a criação artística.

Refletindo sobre o tema, Freud se pergunta se os primeiros traços da atividade imaginativa não residiriam na infância, em meio aos jogos e brinquedos. É bastante conhecida a asserção Freudiana de que toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, reajustando os elementos de sua criação da forma que lhe agrada. Segundo esse pensamento, a antítese do brincar não é o que é sério, mas sim o que é real. Por sua vez, o escritor criativo cria seu próprio universo, a exemplo da criança. A língua alemã nos remete ao verbo “spielen” e ao substantivo “Spiel”, sendo “brincar”, “jogar”, “contracenar”, pois “Spiel” também pode ser uma peça teatral. Fala-se em “Trauerspiel” e “Lustspiel”, tragédia e comédia, respectivamente, e ainda em “Schauspieler”, atores, jogadores.

Ao crescer, o homem abdica do brincar e de seu prazer. Na verdade, cria um substituto para esse brincar, que é a fantasia. Ao contrário da criança, que vive com intensa emoção o jogo e o fantasiar, o adulto costuma guardá-lo intimamente e até se envergonhar-se dele. O brincar infantil remete ao seu desejo principal, que é ser grande, ser um adulto. Para este último, espera-se que deixe de brincar a fim de atuar no mundo real. Quanto às características do fantasiar, está associado a desejos insatisfeitos, corrigindo uma realidade insatisfatória. Contudo, é preciso lembrar que a fantasia exagerada permite o desencadeamento da neurose ou da psicose, gerando penosos sintomas.

Por fim, Freud insiste que as lendas, contos de fadas e histórias sejam vestígios distorcidos de fantasias e sonhos seculares da humanidade. Assim, embasa o que ele considera uma espécie de uso terapêutico das tensões psíquicas, promovendo prazer e satisfação.

Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devido à possibilidade do escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, em autoacusações ou vergonha. ([1907] 1996, p. 143)

"O BRILHO NO NARIZ"

Os “Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade”, de 1905, constituem o primeiro estudo de Freud sobre o fetichismo, no qual ele sustenta que nenhuma outra variação da pulsão que se aproxima do patológico pode reivindicar tanto nosso interesse quanto esta. Na verdade, ele vai além de sustentar que a escolha de um fetiche constitui um efeito

posterior de alguma impressão sexual, geralmente recebida na primeira infância. A abordagem seguinte teria permanecido inédita, constituindo um artigo lido perante a Sociedade Psicanalítica de Viena, em 24 de fevereiro de 1909, intitulado “Sobre a gênese do Fetichismo”.

O texto “Fetichismo” se inicia pela observação de Freud sobre a escolha objetual fetichizada. Segundo ele, ninguém procura a análise por conta disso, mesmo que tal obsessão seja reconhecida como uma anormalidade; tal sintoma não seria, segundo Freud, acompanhado por sofrimento. Normalmente, os homens mostram-se satisfeitos com o objeto escolhido e como este é capaz de facilitar-lhes a vida erótica.

Em geral, a escolha de um fetiche se dá por circunstâncias acidentais. E Freud narra a precondição do fetiche como um tipo de brilho no nariz. Trata-se de um paciente que fora criado na Inglaterra, onde esquecera sua língua materna quase totalmente. O fetiche, originário de sua infância, tinha de ser entendido em inglês, não em alemão: o “brilho do nariz” (*Glanz auf der Nase*) era, na verdade, um vislumbre do nariz (*glance*). O nariz, era, assim, o fetiche, que incidentalmente ele dotara do brilho luminoso que não era perceptível a outros.

Feita essa observação, Freud explica que o fetiche é um substituto para o pênis, mas não qualquer pênis, e sim, aquele da primeira infância. O fetiche, portanto, se destina a preservar o sujeito da extinção. “(...) o fetiche é um substituto de pênis da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e que – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar.” ([1927]1996, p. 159)

O menino se recusaria a tomar conhecimento do fato de ter percebido a ausência de pênis na mulher. Se uma mulher teria sido castrada, então sua própria posse de um pênis estaria ameaçada; contra isso, ergue-se em revolta o narcisismo que a natureza vinculou a esse órgão específico. O que se dá é a rejeição a essa ideia. No lugar da crença infantil, coloca um substituto.

Portanto, para Freud, o fetiche não é só um triunfo sobre a ameaça de castração, mas também uma proteção contra ela, impedindo o fetichista de se tornar homossexual, e dotando as mulheres de uma característica que as torna toleráveis como objeto sexual.

CONCLUSÕES

Iniciamos o artigo retomando a contribuição de Roland Barthes, em “Fragmentos de um discurso amoroso”. O amor é antiga fonte de inúmeros discursos, inspirador das artes, porém fica à margem da literatura, é explicado por todos e por ninguém, pois carece de exames científicos nos moldes tradicionais. Ainda é magia e encantamento. No verbete “Adorável”, através dessa expressão singela, o teórico fala do mínimo do discurso que contém o todo. Quase insignificante, a palavra designa aquilo que contém a especialidade do desejo do apaixonado: o olhar, o jeito de mexer o cabelo. Tal visão o arreata. Isso nos remete ao fetiche, como o pé ou o brilho do nariz, os quais só o sujeito enamorado percebe.

Em seguida, remetemos ao conceito de “Imago”, oriundo das teses jungianas e retomado por Freud. Tal conceito, além de explicar a busca amorosa como resultado do resgate de uma imagem afetiva dos pais,

remete à literatura. O conceito surgiu após a publicação do romance “Imago”, de Carl Spitteler, e retrata um apaixonado perdido em seus delírios. A partir da categoria do fetiche, privilegiamos textos freudianos que falam de literatura; dessa galeria, retratamos “Gradiva”, “Leonardo da Vinci”, “Escritores criativos e devaneio”. Reservamos uma pequena ponderação para o par “neurose” e “psicose”, a partir do estudo de Freud acerca do Caso Schreber. À luz dessa contribuição, discorreremos sobre os limites entre a perda da realidade e a fantasia, o que facilita o artista na criação de suas obras.

O fetichismo do pé, presente em “Gradiva”, é, juntamente com o sapato, uma das preferências para o fetiche. Além da gênese do fetiche, o texto freudiano marca a diferença entre neurose e psicose. Na primeira, o ego, a serviço da realidade, reprime um fragmento do id; na segunda, ele se deixa induzir, pelo id, a se desligar de um fragmento da realidade.

Em “Fragmentos de um discurso amoroso”, Roland Barthes dedica um capítulo à “Gradiva”. “Esse nome, tirado do livro de Jensen analisado por Freud, designa a Imagem do ser amado durante o tempo que ele aceita entrar um pouco no delírio do sujeito apaixonado a fim de ajudá-lo a sair dele.” (1907 [1906], 1996, p. 118) Na “Gradiva”, Zoe ama e busca resgatar o objeto amado de seu mundo de fantasia. O arqueólogo delira, está apaixonado, mas, dividido entre o mundo da razão, do intelecto, e a sedução da fantasia, mistura os dois pólos. Está apaixonado, mas desconhece que está. Reprimido, necessita da mulher de carne e osso, Zoe, para tirá-lo do torpor. Ela ama, pois racionaliza; está apaixonado, pois delira. O herói de Gradiva é um enamorado excessivo: ele alucina. A

antiga Gradiva é percebida como uma pessoa real. Para tirá-lo desse delírio, ela consente em representar o papel de Gradiva, em não quebrar imediatamente a ilusão, em não acordar bruscamente o sonhador, aproximando o mito da realidade, fazendo da experiência amorosa a cura analítica. O reprimido vem à tona, sai do inconsciente, e à luz do dia, não gera mais sofrimento.

Era fácil para a falsa Gradiva entrar no delírio do ser amado, porque ela também o amava. Ou melhor, Zoe quer se unir a Norbert, está apaixonada; por outro lado, conserva o domínio desse sentimento, ela não delira, pois é capaz de fingir. Como pode Zoe, ao mesmo tempo, amar e estar apaixonada? “Esses dois projetos não são considerados diferentes, um nobre, o outro mórbido?” (1907 [1906], 1996, p. 119) “Amar e estar apaixonado se relacionam dificilmente. (Idem, p. 120). Em estar apaixonado, há amar. Eis porque – talvez – é Norbert que delira – e é Zoe que ama.” (Ibidem)

Nesse conflito, percebemos que a falta é o motor da busca; seja no objeto amado, seja na arte. A falta reveste-se da experiência, que, narrada, pintada, esculpida, ritmada, leva matizes de sentimentos aos seus ouvintes/espectadores.

Do lado de quem lê ou desfruta da fruição de uma obra artística, destacamos o conhecido artigo de Italo Calvino, “Por que ler os clássicos” (1993). Nos clássicos, se encontram respostas aos dilemas amorosos e existenciais, como Freud defendia. Na visão de Calvino, clássicos são livros que exercem uma influência particular; inesquecíveis, agarram-se nas “(...) dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou

individual.” (1993, p. 11). Os livros permanecem os mesmos, nós mudamos, assim como a perspectiva histórica, logo, podemos reencontrá-los em momentos diferentes da vida. Por isso, toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta, não é releitura. E toda primeira leitura de um clássico é uma releitura, pois um clássico “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” (Idem) Eles trazem em si as marcas das leituras que precederam a nossa, isto é, encerram um tipo peculiar de saber. Resumem traços da cultura que deixaram atrás de si. Nesse sentido, o clássico não ensina algo novo, mas demonstra o que sempre soubemos, mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro. O clássico é como um universo, é um talismã: o seu clássico define você. “É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.” (1993, p. 15) E Calvino encerra seu ensaio citando o episódio de Sócrates, diante de seus juízes, que aguardam que ele tome a dose mortal de cicuta. Enquanto esta era preparada, Sócrates aprendia uma ária com a flauta. “Para que lhe servirá?, perguntaram-lhe. Sócrates responde: “Para aprender esta ária antes de morrer.” (1993, p. 16)

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 10. Ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

BETTELHEIM, Bruno. *A Viena de Freud e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FREUD, Sigmund. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. (1907 [1906]). Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Escritores Criativos e devaneios*. (1907). Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. *Leonardo da Vinci e uma lembrança da infância*. (1910). Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *A perda da realidade na neurose e na psicose*. (1924). Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Fetichismo*. (1927). Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. Estudos de Psicanálise. Rio de Janeiro, no. 28. Setembro 2005. pp.51-60. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372005000100006

STENDHAL. *Do amor*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].