

As teorias estéticas de Sigmund Freud

Ernst Gombrich

A concepção psicanalítica da arte está, ainda hoje, muito influenciada pelas idéias que Freud expressou a este respeito. Aqui, um historiador as examina de seu próprio ponto de vista.

Uma exposição nas salas da British Library reuniu numa vitrine especial as primeiras edições de três obras que, na história intelectual da Europa, representaram acontecimentos particularmente notáveis: de Galileu, o *Diálogo sobre os dois sistemas do mundo*, publicado em 1632 e que finalmente assegurou a vitória do sistema de Copérnico em oposição a todos seus críticos mais ferozes; *As Origens das espécies* de Charles Darwin, obra publicada em 1859 que, buscando definir o lugar ocupado pelo homem na evolução da vida orgânica, iria se chocar com uma resistência similar; e finalmente *Die Traumdeutung* (*A Interpretação dos sonhos*) de Sigmund Freud, livro publicado no ano de 1900, que marcou a abertura de uma nova era na exploração da psique humana. Esta obra também encontrou uma viva hostilidade e muita incompreensão; de fato, não apenas seu autor atribuía ao poder dos instintos um papel mais

importante do que era geralmente aceito, mas principalmente, pela primeira vez, considerava-se a vida de adultos normais em estreita conjunção com fenômenos do âmbito das neuroses, até mesmo das psicoses. O sonho era interpretado como consequência de conflitos mentais resultantes das proibições que se opõem, na vida civilizada, à satisfação dos instintos. Ao longo deste terço de nossa existência cotidiana no qual a consciência de vigília não mais intervém, se confrontam forças idênticas àquelas que entram em jogo nos fenômenos da loucura ou das neuroses.

Para mim seria uma demonstração de presunção impertinente, não sendo psiquiatra mas especialista de história da arte, tentar comentar *A Interpretação dos Sonhos*. Mas assim como quem estuda o comportamento

Esta conferência foi pronunciada pelo historiador da arte, Sir Ernst Gombrich, na Universidade de Viena, por ocasião do 125º aniversário do nascimento de Freud. Cf. *Tributes: Interpreters of our Cultural Traditions*, Oxford, Phaidon Press, 1984, p. 93-115. Tradução: Marise Levy Wahrhaftig.

animal não pode subestimar o impacto da obra de Darwin, o historiador não pode ignorar as implicações da obra de Freud, particularmente quando se interessa pela teoria da arte.

Tentarei simplesmente fornecer algumas precisões sobre uma etapa da evolução da teoria estética, ao longo da qual ela foi influenciada pelo trabalho de pesquisa de Freud; e, levando em conta este objetivo, sinto necessidade de começar por um rápido apanhado da situação precedente. Resumindo, uma teoria estética inspirada nos filósofos da Antigüidade tinha se imposto no mundo ocidental. Com algumas variantes ou distorções, ela se fundava na metafísica platônica, que atribuía ao artista a faculdade de perceber, além do universo sensível, um ideal da beleza divina na qual seus criadores deveriam se inspirar. Ao longo do século XVIII, esta concepção mística da arte iria ser rejeitada, sobretudo na Inglaterra; e em função disto, os teóricos se voltavam para o lado da psicologia, novo ramo do conhecimento ao qual as concepções filosóficas de John Locke atribuíam particular importância. O mais eminente deles era, então, Edmund Burke, cuja *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, publicada em 1756, tinha causado impressão profunda tanto na Alemanha quanto na Inglaterra. Pela primeira vez um autor esforçava-se por fundar a estética em bases biológicas; ecos desta nova tonalidade serão encontrados na obra de Freud. Burke supõe que o espírito do homem está submetido ao domínio de duas fontes emotivas fundamentais: a preocupação pela preservação da pessoa e a vontade de proliferação da espécie. A sexualidade é evidentemente a forma de manifestação desta última, e Burke declara que o apelo dos encantos corporais está na origem da sensação de beleza. O instinto de preservação pessoal

conduz à busca da segurança e a atitudes de defesa frente a qualquer ameaça. O medo, uma espécie de mecanismo biológico de advertência, comanda este comportamento. Uma impressão de medo moderada e dominada explicaria o sentimento do sublime que os poetas celebram quando evocam o furacão e as tempestades.

Mudança de orientação: uma estética dos efeitos deu lugar a uma arte da expressão pessoal.

A concepção de Burke, que em alguns aspectos se assemelha a uma teoria psicanalítica da arte, distingue-se desta pelo fato de se interessar especificamente pelo comportamento do espectador, sem se preocupar com o do artista. Burke estuda as reações emotivas referindo-se a uma tradição retórica antiga, da qual toma emprestada esta noção do sublime. Aponta para um poder - que pertence ao poeta, ao músico e ao pintor - de suscitar ou acalmar as paixões; porém preocupa-se muito pouco com as predisposições psicológicas que permitiriam ao artista criador atingir e emocionar seu público. Em *The Mirror and the Lamp* - uma obra de referência que se tornou clássica¹ -, M. H. Abrams descreveu uma mudança de orientação de uma importância decisiva, ao longo da qual

uma *estética dos efeitos* deu lugar a uma *arte da expressão pessoal*, desde a época do romantismo até a das obras contemporâneas. Na Alemanha, a ruptura com os preceitos anteriores afirmava-se com o movimento *Sturm und Drang*: em uma passagem do romance de Goethe, *Götz von Berlichingen*, um jovem apaixonado declara: "Conheci este instante onde nos tornamos poetas, o instante onde o coração transborda de emoção". E, mais tarde, na peça *Torquato Tasso*, Goethe atribuiria ao poeta estas belíssimas palavras: "Enquanto a dor reduz o homem ao silêncio, um deus deu-me o poder de expressar o que sofro".

Deste modo, ao longo dos séculos XVIII e XIX, a teoria estética vai abandonar seus critérios objetivos para recorrer à subjetividade. Na poesia, na música e nas artes plásticas, a experiência pessoal do criador torna-se o principal centro de interesse. A obra de arte que não se apóia na experiência vivida passará por falsa, uma fabricação enganosa pela qual o artista se esforça em fazer crer que experimenta uma emoção, enquanto que está simplesmente em busca de um efeito.

Por volta do ano de 1900, quando Freud publicou *A Interpretação dos Sonhos*, três autores célebres eram objeto de respeitosa admiração por parte dos críticos de arte: Nietzsche, que considerava o estado de criação artística comparável com o da embriaguez; Tolstói, que em sua obra *O que é Arte?* definia-a como um procedimento de transmissão dos sentimentos; Benedetto Croce, para quem, além da pura efusão lírica, a arte só poderia ser retórica declamatória.

Portanto, não é surpreendente o fato de que o livro de Freud tenha suscitado interesse nos meios artísticos e críticos, que sempre tenderam a considerar a obra de arte como expressão de uma consciência subjetiva, expressão que comporta uma certa afinidade com os produtos do

sonho. A busca de um certo parentesco entre o gênio e a loucura tinha sido, aliás, um dos temas favoritos deste fim de século. Freud iria trazer uma contribuição pessoal à estética da expressão, ao tentar interpretar a obra de arte como resultado de um sonho ou de um sonho acordado, principalmente em sua notável análise de *Uma lembrança de Leonardo da Vinci*.

A opinião de Freud a respeito deste estudo, da forma como se expressa em uma carta dirigida ao pintor Hermann Struck², merece ser integralmente citada em sua versão original, pois, como era seu costume, os termos são pesados com o maior cuidado: "*Es ist übrigens auch halb Romandichtung. Ich möchte*

Freud interpreta a obra de arte como um sonho, contribuindo para a estética da expressão.

nicht, dass Sie die Sicherheit unserer sonstigen Ermittlungen nach diesem Muster beurteilen". ("Aliás, é também, meio ficção romanesca. Não gostaria que o senhor julgasse por este exemplo a exatidão de nossas outras descobertas."). Se esta observação tivesse sido conhecida antes da publicação da correspondência de Freud em 1960 (edição inglesa), poderiam ter sido evitadas inúmeras observações inócuas. Quando Freud fala de uma "ficção romanesca" (*Romandi-*

chtung), certamente pensa em um célebre romance histórico sobre a vida de Leonardo da Vinci, o segundo tomo de uma ambiciosa trilogia que o autor russo Merejkovsky publicara em língua alemã em 1903, e que Freud mencionou em seu estudo. Muito provavelmente, foi um episódio deste romance que chamou a atenção de Freud e o levou a se interessar pela infância de Leonardo da Vinci. No nono capítulo, Leonardo, já com seus cinquenta anos, vai rever a casa de sua infância, antes de se juntar ao exército de César Borgia, e se recorda do passado:

"Como em um devaneio, Leonardo recorda-se do rosto de sua mãe, particularmente de seu sorriso, terno, imperceptivelmente fugaz, cheio de mistério, de aparência estranhamente tímida, contrastando com a tristeza dos traços de simples e austera beleza [...] A pequena casa onde Caterina (sua mãe) tinha vivido com seu marido situava-se não longe da casa de Ser Antonio (seu avô)".

Numa passagem que evoca a época em que o jovem Leonardo vinha ver secretamente sua mãe durante o dia, podemos vê-la "lançando-se sobre ele para cobrir de beijos seu rosto, seus olhos, seus lábios, seus cabelos". Mas, nos dizem, a criança preferia encontrá-la à noite, quando, sabendo que seu padrasto estaria ausente, o jovem Leonardo "(...) com cuidados extremos, descia da grande cama familiar onde dormia ao lado de sua avó Lucia. Seminu, abria silenciosamente as persianas, atravessava o apoio da janela e corria em direção a Caterina. Ele apreciava o frescor da relva coberta de orvalho (...) enquanto temia que a avó acordada saísse à sua procura; em seguida, com o mistério de um enlace aparentemente culposo, ao chegar à cama de Caterina, no escuro, sob as cobertas, agarrava-se a ela com seu corpo todo".

Evidentemente, existem pontos de aproximação possível entre esta evocação imaginária do complexo de Édipo e a interpretação do quadro de Leonardo da Vinci *A Virgem, o menino Jesus e a Sant'Ana*, na qual Freud descobrê a representação de "suas duas mães".

Gostaria de esclarecer desde já que a vasta cultura de Freud e sua perspicácia o preservavam, neste caso assim como em outros, de confundir a teoria estética com a biografia de um artista. O que ele declara a este respeito na *Autobiografia* é particularmente explícito: "É preciso confessar ao leigo, que talvez espere aqui muito da análise, que ela não esclarece de modo algum dois problemas que são, sem dúvida, aqueles que mais interessam. Não compete à análise fornecer nenhuma indicação sobre o problema do dom artístico e tampouco evidenciar os meios com os quais o artista trabalha, ou seja, a técnica artística".³

Esta asserção traça de maneira irrefutável um limite entre o resultado de suas teorias e as preocupações de um especialista da história da arte. Ao recusar o exame dos dons artísticos, Freud elimina todo o problema da apreciação dos valores. Se Leonardo da Vinci, por exemplo, tem aos nossos olhos muito mais importância do que seu discípulo Luini, isto se deve em última análise a uma diferença de talento; e desistir de discutir os métodos e a técnica do artista significa deliberadamente querer ignorar problemas amplos e determinantes. Os métodos que os mais dotados, assim como os menos talentosos, devem aprender dos mestres são, apesar de tudo, inseparáveis daquilo que na arte interessa ao historiador de forma particular - ou seja, os estilos. Sem a técnica da ogiva, não haveria arquitetura gótica, sem técnica da pintura a óleo, não existiria Rembrandt, e tampouco Bach sem a arte da fuga; e o *Édipo-rei* de Sófocles não teria

existido se não tivesse havido uma evolução das técnicas da tragédia.

Freud estava perfeitamente consciente do que significava esta renúncia. Em seu ensaio de 1927 sobre "Dostoievski e o Parricídio", começa declarando que o romance mais notável que já foi escrito é *Os Irmãos Karamazov*, e que o personagem do Grande Inquisidor representa um dos ápices da literatura mundial. "Infelizmente, prossegue ele, confrontada com o problema da criação artística, a análise deve entregar as armas".

Embora Freud não hesitasse em traçar uma linha de demarcação entre estes dois domínios de pesquisa, não se deve acreditar que ele pretendia, em matéria artística, deixar o campo livre à subjetividade. Muito pelo contrário, durante toda a vida nunca deixou de se opor com energia às conclusões que alguns de seus contemporâneos queriam tirar das contribuições da psicanálise aplicadas ao domínio das artes. Condenava de maneira explícita as duas correntes de subjetivismo radical surgidas no início do século XX: o expressionismo e o surrealismo. E, como assinala em um ensaio anterior, é impossível não levar em conta suas observações⁴.

Sua apreciação crítica do expressionismo foi provocada pela leitura de uma pequena obra de Oskar Pfister, pastor de Zurich com o qual Freud havia trocado idéias amigavelmente e que, em 1920, lhe mandou este texto que acabara de publicar: *Der psychologische und biologische Hintergrund des Expressionismus* (Os Fundamentos psicológicos e biológicos do expressionismo). Em sua introdução, Pfister protesta contra os "gritos de solteironas horrorizadas" e repreende os filisteus que, declara ele, "pensam ter feito um bom trabalho desferindo os epítetos de 'revoltante', 'bárbaro', 'borrador', 'perverso' e 'patológico' para qualificar o novo movimento". "Para podermos nos orientar em

meio a estes graves problemas, prossegue, devemos escutar os segredos viscerais do inconsciente utilizando os métodos de Sigmund Freud, que permitem penetrar sob a crosta exterior do espírito consciente". Pfister definiu então o expressionismo como "uma representação subjetiva que deforma a natureza de maneira completa ou quase completa". Mas também se preocupa com a arte abstrata e, mesmo abstendo-se de formular qualquer julgamento estético, refere-se de maneira explícita aos cubistas e aos dadaístas. Por um curto período de tempo, Pfister havia tratado de um artista pertencente a esta escola, e seu paciente, durante as sessões, traçava esboços ao mesmo tempo em que exercia suas faculdades de livre associação. Pfister tinha assim boas razões para considerar estas imagens como se fossem o relato de sonho de um paciente em análise. Distingua o conteúdo manifesto do conteúdo latente, esforçando-se por descobrir o significado íntimo ocultado por uma forma enigmática. O que descobriu assim o perturba e o inquieta profundamente:

"Depois que a análise nos mostrou, através destas imagens, uma mistura de ódio, de desejo de revanche, desespero, de conflitos interiores e de confusão, somos duplamente dissuadidos de atribuir qualquer valor humano a este autismo que se revela. Estas querelas, estas decepções, estas miseráveis perturbações de infância que o expressionista expressa neste esboço, em que isto pode nos dizer respeito?"

Podemos certamente compreender esta manifestação de mau-humor de Pfister, que me parece, no entanto, pouco justificada. Não é surpreendente o fato de que, no curso da psicanálise de um artista, surjam estes tipos de associações, já que se trata, por um lado, do objetivo visado. Parece-me bastante provável que Anton Pilgram, mestre decorador do púlpito da catedral de

Santo Estevão em Viena, e até mesmo Ferdinand Georg Waldmüller, amável pintor da *Primavera na floresta vienense*, teriam associações similares no divã de psicanálise - associações que poderiam ter sido, de uma forma ou de outra, comparadas a seus trabalhos. Isto não poderia de forma nenhuma, porém, depreciar ou valorizar sua obra criadora. É muito menos a origem que o estilo, a idéia que o artista quis materializar, que distinga as realizações dos expressionistas daquelas da época de Pilgram

Embora demarcando o domínio da arte da psicanálise, Freud não deixou o campo livre à subjetividade.

ou de Waldmüller. Os artistas que Pfister psicanalisava não eram criticáveis por assumirem o peso de uma experiência subjetiva em suas criações, como pode sugerir uma teoria estética que insiste mais e mais na necessidade da expressão da personalidade, e não exige nada além de uma honestidade escrupulosa ao desnudar o ser íntimo. É esta própria teoria que pode ser criticada. Por razões idênticas, eu não poderia partilhar da opinião de Pfister que, assim como outros críticos, pretende que uma época de aflição pode explicar os gritos de angústia dos expressionistas. Sem dúvida, esta época é carregada de aflição, mas qual outra não o foi? Anton

Pilgram tinha bons motivos de estar aterrorizado pela ameaça das invasões turcas que pesavam então sobre Viena; e ao redor dos aspectos idílicos da obra de Waldmüller, tropejavam as agitações dos confrontos sociais e das guerras nacionais.

O que o movimento expressionista colocava em jogo nada mais era que uma nova concepção da arte, uma nova idéia das tarefas e do verdadeiro dever do artista, e é impossível fazer justiça a estas criações se não levarmos em conta esta realidade. Entre outras coisas, aquilo que denominamos arte é um fenômeno social, e o próprio artista se amolda ao papel que a sociedade lhe designa. O aspecto psicológico da criação está, desta forma, em relação estreita com a teoria estética dominante em um certo período. Caso esta afirmação pareça surpreendente a vocês, gostaria de relatar uma pequena desventura que me ocorreu em Viena há uns cinquenta anos. Na sala de leitura da Universidade, um jovem de minha idade aproximou-se de mim, para me dizer que era um artista e que desejava ardentemente que eu fosse apreciar seu trabalhos. Conduziu-me a seu apartamento e apontou com o dedo um busto coberto por um papel. Retirou solenemente a folha poeirenta e descobriu um cubo de barro quase informe, onde seria necessária uma enorme boa vontade para descobrir a aparência de um rosto humano. Diante de meu silêncio embaraçoso, ele exclamou com uma veemência apaixonada: "É uma obra de arte. Sei que é uma obra de arte, pois desde o início a concebi como uma obra de arte". Ele queria dizer com isso que tinha experimentado o desejo de criar e que esta produção era tirada do mais profundo de si mesmo. Para evitar qualquer discussão, abriu uma gaveta de sua escrivaninha e tirou uma folha de papel coberta de sinais cuidadosamente caligrafados. Tratava-se de uma missiva dirigida a ele e que trazia a assinatura de

Michelangelo, cujo texto significava em substância: "Enfim, você pode realizar tudo o que sempre tentei cumprir". Fiquei realmente feliz ao poder me sair são e salvo, mas nunca esqueci esta experiência: pois, do ponto de vista teórico do puro subjetivismo, me teria sido realmente impossível refutar o argumento deste pobre louco. No entanto, ele devia ter a impressão que toda sua convicção interior não era suficiente; de outra forma, não teria exibido este pretensu testemunho de um Michelangelo, cuja reputação ilustra uma concepção artística completamente diferente. Na obra de Michelangelo, é bem menos a concepção originária do que o poder de realização que conta aos nossos olhos.

Sigmund Freud, que no decorrer de uma estadia em Roma voltava todo dia a instalar-se diante do *Moisés* de Michelangelo para sondar o seu significado, nunca colocou

O aspecto psicológico da criação relaciona-se com a teoria estética dominante em cada período.

em dúvida o virtuosismo do artista, sempre sentindo sua própria impotência de analisá-lo. No entanto, assim como seus contemporâneos, supunha que tal virtuosismo deveria ser colocado a serviço de um objetivo artístico personalizado. Sua interpretação do quadro de

Leonardo da Vinci, *A Virgem, o Menino Jesus e Sant'Ana*, por exemplo, fundamenta-se na idéia implícita de que o desejo de realização provinha da intimidade profunda do artista e não de uma incitação externa, como era regra na época da Renascença. Para Freud, a habilidade técnica nada mais era do que a capacidade de concretizar as formas do desejo. Mas assim como em uma carta notável onde, a respeito da ética, citava uma fala de Friedrich Theodor Vischer: "O que é moral é sempre evidente"⁵, ele mesmo provavelmente poderia ter declarado: "A estética também é sempre evidente".

Neste ponto, precisamente, sua expectativa ficava frustrada, e assim sendo rejeitava com o maior rigor todo o movimento artístico que Pfister denominava "expressionismo". Uma carta a Pfister datada de 21 de junho de 1920 poderia, sem dúvida, nos dias de hoje, lhe custar a desaprovação de alguns leitores, mas não poderíamos pretender ignorá-la.

"Querido Doutor,

Peguei em mãos seu pequeno livro sobre o expressionismo tanto com interesse como com aversão, e o li de um fôlego só. No fim das contas ele me agradou muito; não tanto aquilo que é puramente analítico, pois as dificuldades de interpretação permanecem insuperáveis para quem não é analista, mas por aquilo que o senhor faz e relaciona a este assunto. Não cansei de repetir a mim mesmo: Como este Pfister é bom, benevolente, incapaz de qualquer injustiça, é alguém com quem você não poderia se comparar; e como é agradável poder aprovar tudo o que ele descobriu em seu percurso. Quero que saiba que sou terrivelmente intolerante em relação aos loucos, nos quais vejo apenas os lados nocivos; no que se refere a estes "artistas", sou realmente um daqueles que o senhor condena no início de seu

livro, qualificando-os de filisteus e pedantes. Em seguida, o senhor explica claramente e de maneira exaustiva o que falta a estas pessoas para que tenham direito ao nome de artistas.

Receba então cordialmente meus agradecimentos por este novo enriquecimento de meu tesouro psicanalítico".⁶

Mais temível ainda é o golpe que um Freud irritado destinou a um infeliz pintor que, em 1922, havia feito um retrato de seu amigo Karl Abraham:

"Caro amigo:

Recebi o desenho que supostamente representa sua cabeça. É horrível.

Superabundância
de matéria
inconsciente,
somada a uma fraca
elaboração
pré-consciente, não
resulta numa obra
de arte.

Sei o homem notável que é você, e estou mais transtornado ainda pelo fato de que mancha tão leve no seu retrato moral - sua tolerância ou simpatia pela "arte" moderna - deva ser tão cruelmente castigada. Soube através de Lampl que o artista declarou que é assim que ele o vê! Pessoas como ele deveriam, menos que os outros, ter acesso aos meios psicanalíticos, pois ilustram de modo por demais indesejável a teoria de Adler segundo a qual são justamente as pessoas atingidas por um grave defeito congênito da visão que se tornam pintores e desenhistas.

Permita-me esquecer este retrato, e desejar a você e aos seus entes queridos o que há de mais belo e melhor para 1923."⁷

Quem poderia esperar descobrir, no promotor da exploração psicológica, uma tal aversão premonitória frente a uma arte pretensamente degenerada? Para se expressar de forma tão pouco comedida, Freud percebia talvez que as novas gerações descobriam na psicanálise uma passarela de acesso a um movimento artístico que ele mesmo detestava no mais alto grau. Poderíamos compreender que, em consequência disto, se tenha tentado explicar e desculpar tanto quanto possível a recusa que Freud opunha à arte moderna invocando os preconceitos de sua geração e de seu meio. Mas é sempre arriscado querer explicitar a opinião de um homem de grande valor que achamos terrivelmente injustificável. No caso de Freud, este tipo de explicação não me parece absolutamente admissível. Ninguém melhor do que ele soube provar que os preconceitos de sua geração eram incapazes de exercer influência sobre seu pensamento. Assim, podemos estar certos de que a atitude dele devia ter bases teóricas.

Freud teve, por felicidade, a oportunidade de explicar em uma carta quais eram suas razões. Uma feliz coincidência o levou a assumir uma posição clara em relação à forma mais radical do subjetivismo nas artes: o movimento surrealista, que se referia fundamentalmente a um parentesco entre o sonho e a obra de arte e a partir daí apelava para o automatismo na criação. Stefan Zweig havia pedido a Freud para fazer a gentileza de receber Salvador Dalí em Londres; e Freud, então com oitenta e dois anos, após ter aceitado esta visita, lhe respondeu em 20 de julho de 1938:

"Caro Senhor,

É realmente necessário que eu lhe agradeça a carta de apresentação que me trouxe os convidados

de ontem. Pois, até então, pelo que parece, eu estava inclinado a tomar os surrealistas, que aparentemente me escolheram como santo patrono, por loucos integrais (digamos, a noventa e cinco por cento, como para o álcool absoluto). O jovem espanhol, com seus cândidos olhos de fanático e sua inegável habilidade técnica, incitou-me a reconsiderar minha opinião. Seria de fato muito interessante estudar analiticamente a gênese de um quadro deste tipo. Do ponto de vista crítico, poderíamos, no entanto, sempre dizer que a noção de arte se recusa a qualquer extensão quando a relação quantitativa, entre o material inconsciente e a elaboração pré-consciente, não se mantém dentro de determinados limites. Temos aqui, em todo caso, sérios problemas psicológicos..."⁸

Graças a algumas sugestões de Ernst Kris⁹ - que, antes de se exilar, tinha sido curador do Kunsthistorisches Museum e redator da revista mensal *Imago* - eu poderia interpretar esta declaração particularmente complexa de Freud, esclarecendo assim o que denominava "sérios problemas psicológicos". Ele começa por observar que seria interessante descobrir, através de um exame analítico, as origens de uma pintura de Salvador Dalí, ou, dito de outra forma, interpretá-la como um sonho, através do jogo das lembranças e das associações livres, assim como havia feito Pfister em uma certa época. Mas, continua Freud, um crítico poderia supor que não se trata absolutamente de uma obra de arte, mas de algo semelhante a um sonho, porque "a noção de arte se recusa a qualquer extensão quando a relação quantitativa entre o material inconsciente e a elaboração pré-consciente não se mantém dentro de determinados limites". Uma superabundância de matéria inconsciente e uma fraquíssima elaboração pré-consciente não resultariam, então, no que Freud considerava uma obra de arte.

A terminologia utilizada por Freud nesta ocasião nos conduz em direção ao significado de uma de suas obras, de importância decisiva para a concepção de uma teoria das artes: refiro-me a "*O chiste e sua relação com o inconsciente*", escrita em 1905. Esta referência não deveria surpreender, pois é especificamente neste contexto que Freud indica o que a comparação com o sonho é capaz de realizar, e o ponto onde ela se torna insuficiente. Quando falamos de bons e maus sonhos, pensamos evidentemente em algo completamente diferente daquilo que denominamos bons e maus chistes. Nesta obra bastante curta e muito pessoal, a questão do valor (que nenhuma teoria estética pode se permitir ignorar) encontra-se no próprio núcleo da pesquisa, e me parece que os problemas de estilo e de técnica podem se esclarecer um pouco por este caminho.

Freud toma por ponto de partida a observação das comparações finamente espirituosas, alusões e trocadilhos que descobrimos com muita frequência nos sonhos, e que vão servir àquilo que ele considera como o objetivo constante do trabalho do sonho: liberar e dissimular simultaneamente os caprichos do desejo.

O que Freud descreveu na *Interpretação dos sonhos*, como constituindo o processo mecânico originário, ou seja, a condensação, o deslocamento é a figuração, pode também ser revelado nos chistes. O interesse de Freud se dirige particularmente para o trocadilho, que provoca o riso pelo duplo sentido que uma palavra comporta.

Os trocadilhos são evidentemente intraduzíveis; mas antes de ilustrar através de alguns exemplos as formas de brincadeiras verbais que Freud apreciava, observaremos que, ao contrário do que se pensa em geral sobre as inclinações pessoais, esta pesquisa sobre os chistes não comporta nenhuma referência à sexualidade. Em contrapartida, ele gosta de citar os ímpetus spiritu-

osos de um "importante personagem austríaco que, após uma brilhante carreira científica e depois administrativa, ocupava então um cargo importante no aparelho de Estado". Este homem tinha troço de um historiador de cabelos ruivos designando-o como "este *Fadian* (pelo fibroso de cenoura) vermelho que se estende através de toda a história dos Napoleônidas". Admitamos que em alemão este repente seja um pouco mais picante¹⁰; porém, mesmo que este chiste possa ser traduzido, nos seria difícil rir dele nos dias de hoje, já que não conhecemos mais os alvos visados. Freud, no entanto, queria principalmente ressaltar que um homem de boa educação só poderia se permitir expressar sua aversão em relação a um trabalho aborrecido, que se estendia "como um fio vermelho", recorrendo a uma maliciosa zombaria. O ouvinte pode então rir livremente, pois a observação insólita não parece uma pura agressão, mas se oferece como um jogo verbal que insidiosamente nos incita a compartilhar o sentimento do locutor.

É exatamente esta possibilidade de um *sentimento compartilhado* que permite distinguir de maneira decisiva o chiste do sonho:

"O sonho é um produto psíquico perfeitamente associativo; ele não tem nada a comunicar a outrem. Nascido no foro íntimo de uma pessoa, como compromisso entre as forças psíquicas em conflito, permanece incompreensível a esta própria pessoa e conseqüentemente é totalmente desprovido de interesse para outrem. Longe de se valorizar sua inteligibilidade, deve até mesmo evitar ser entendido, sob o risco de se destruir: ele é condicionado pelo disfarce. Pode, portanto, utilizar a seu gosto, o mecanismo que domina os processos cogitativos inconscientes, e caminha neste sentido até o ponto de usar as deformações mais radicais. O gracejo, pelo contrário, é a

mais social das atividades psíquicas que visam a um benefício de prazer (...) A inteligibilidade representa para ele, portanto, uma imposição e um limite".¹¹

A inteligibilidade, se posso me permitir prosseguir neste pensamento, refere-se a um fundo natural coletivo de forma especial e aos

No livro sobre o chiste, a questão do valor encontra-se no núcleo mesmo da pesquisa.

recursos de uma linguagem comum. O prazer que temos em fazer jogos de palavras prolonga, aos olhos de Freud, a alegria infantil de experimentar as sonoridades da língua falada - experiências que conduzem gradualmente ao domínio da linguagem. O prazer de proceder a livres interversões e deformações verbais é evidente nas palhaçadas e em todos os jogos de linguagem: assemelha-se a um retorno ao psiquismo da infância. Esta regressão desempenha um papel fundamental na teoria freudiana. É importante entender que, segundo esta teoria, os jogos e a regressão não são nada mais do que procedimentos que utilizamos no momento de arriscar uma piada, sem levar em conta se sua elaboração é consciente ou se o chiste nos vem aos lábios completamente formado. Citemos ainda uma vez as fórmulas utilizadas por Freud:

“A preparação do chiste se manifesta (...) pela escolha de um material verbal e de situações imaginárias, o que vai permitir a este bom e velho jogo de palavras e de idéias enfrentar o teste da crítica; e, neste sentido, todas as particularidades do vocabulário e de todas as constelações associativas devem ser aproveitadas da melhor maneira possível”¹²

A melhor exploração possível de todas as particularidades do vocabulário, eis o que exigem gracejos e pilhérias. Os autores mais espirituosos, quer se trate de Karl Kraus, a respeito do qual entendemos por que Freud não apreciou absolutamente os repentes brincalhões sobre a psicanálise, ou de Lichtenberg, a quem ele tinha em alta estima, dominavam perfeitamente este instrumento de linguagem. Resumindo: um bom repente espirituoso não é uma invenção, mas uma descoberta. As sonoridades verbais idênticas ou similares sobre as quais se baseia o trocadilho não são inventadas, precisamos simplesmente descobri-las. No entanto, podemos nos fazer algumas perguntas a propósito do termo “simplesmente”. Em uma carta dirigida a Jung¹³, Freud fala assim da linguagem que vem ao nosso encontro, a meio caminho, e considera também que existam coincidências que vêm ao nosso encontro. Mas as coincidências, assim como a linguagem, só encontram a meio caminho aqueles que já estavam na estrada.

Poderia esclarecer esta situação lembrando um repente atribuído a Erwin Panofsky: este advertia os alunos para que tomassem o maior cuidado com a “jibóia construtora” - um perigo que conhecia bem, por ele mesmo ter corrido o risco de ser vítima dela. Pode-se imaginar a descoberta da similaridade verbal entre “constritor” e “construtor”, representando-se duas bibliotecas. Em uma delas as obras seriam perfeitamente classificadas por matéria,

e tudo o que se refere à jibóia gigante seria encontrado sob a rubrica *Herpetologia*, enquanto que a construção seria tratada na seção *Arquitetura*. Nenhuma via de acesso poderia conduzir de uma seção a outra. Mas segundo o modelo freudiano, a biblioteca de nossa consciência de vigília comporta um anexo onde, em um escuro depósito subterrâneo, livros e

A análise do chiste desemboca no problema dos dons do artista, que escapa à área da Psicanálise.

páginas dispersos se amontoam na maior desordem. Ali, o termo “constritor” pode perfeitamente se encontrar perto do termo “construtor”, pois ao invés de bibliotecários perfeitamente competentes, duendes maliciosos fazem a classificação, reunindo textos e títulos ao gosto de sua fantasia, fiando-se segundo sua preferência, nas sonoridades, nas imagens, nas associações emotivas. Certamente não seria possível descobrir ali um significado racional, e se não viesse um outro tipo de interpretação, ter-se-ia a impressão de uma verborréia absurda. Mas um bisbilhoteiro do tipo de Panofsky, que de forma surpreendente tem prazer em “vestir” um pensamento, terá muito mais

chance de descobrir ali algo de interessante do que nos arquivos da biblioteca de cima, onde está tudo em perfeita ordem.

O chiste eficaz exige assim uma breve incursão nos “subsolos” do inconsciente, mas também uma elaboração pré-consciente daquilo que pudermos descobrir ali. Em contraste com o simples trocadilho, o chiste brilhante deve responder satisfatoriamente às exigências de duas normas: a do sentido e a da forma. E nas escolhas impostas por uma ou por outra, intervém um elemento de estilo. Na Áustria de Freud ou na Alemanha de Panofsky, aprecia-se muito mais o trocadilho do que nos meios anglo-saxões, nos quais ele é considerado como uma forma de humor de qualidade inferior, pois brinca apenas com a sonoridade das palavras e não tanto com seu sentido.

Mas naturalmente, as surpreendentes combinações provenientes do inconsciente desenvolvem-se sob muitas outras formas além do trocadilho verbal. Pensemos simplesmente neste humilde procedimento poético, a rima. Quem quer que tenha se exercitado em compor alguns versos medíocres sabe bem que deve se fiar na viva complexidade da linguagem para descobrir os encontros sonoros que, ao menos, poderão parecer agradáveis ou provocar um sorriso. O forjador de palavras experiente, que conhece seu ofício, sabe que deve evitar a morna redundância rimada, certo de que pode descobrir correspondências mais sedutoras. O verdadeiro poeta possui evidentemente um domínio mais genial, e eu não gostaria que me acusassem de confundir aptidão para reunir rimas com poesia.

Pode-se constatar que, nesta obra sobre o chiste, a análise de Freud vai desembocar de forma ampla no terreno que ele próprio considera como fugindo do domínio de competência da psicanálise, ou seja, o dos dons do artista e das técnicas

de sua arte. Podemos todavia vislumbrar a razão que impediu Freud de prosseguir neste caminho: é que qualquer tentativa de tradução de um chiste é fadada ao fracasso. Utilizando uma terminologia tradicional, diremos simplesmente que o chiste interdita qualquer distinção

O que uma obra de arte sabe “dizer” jamais poderá ser traduzido em palavras.

entre a forma e o conteúdo. E é precisamente esta separação que Freud buscava em seu trabalho clínico. Ele próprio se considerava um tradutor capaz de interpretar, por conta de seus pacientes, o conteúdo secreto de seus sonhos e de seus sintomas. Interpretá-los significava simplesmente dar-lhes uma forma verbal. Mas a teoria da arte, que Freud comparava a uma teoria do chiste, nos mostra precisamente a total impossibilidade de uma interpretação deste tipo: o que uma obra de arte sabe “dizer” jamais será traduzido por palavras.

Freud dava-se conta desta impossibilidade e ficava perturbado com isso. Assim, no prefácio da obra onde interpreta o *Moisés* de Michelangelo, fez uma observação reveladora que certamente não deveria ser considerada como simples *captatio benevolentiae*. “Já vou declarando: não sou um verdadeiro

connoisseur de arte, mas um simples amador. Observei freqüentemente que o fundo de uma obra de arte atraía-me mais do que suas qualidades de forma ou de técnica, às quais o artista dá valor em primeiro lugar”.¹⁴

Parece-me que Freud demonstra, através desta declaração, uma excessiva modéstia. Exagera suas dificuldades de compreensão, assimilando-as à possibilidade de compreender os meios e os efeitos artísticos de maneira a poder traduzi-los através de palavras, e desta forma tentava proceder examinando a pose e os gestos da estátua de Moisés. Foi provavelmente nesta ocasião, quando começava, em uma série de esboços, a tentar reconstituir as diversas etapas dos movimentos hipotéticos que o profeta deveria ter realizado, que chegou a esta convicção, expressa muito mais tarde em uma carta dirigida a Lou Andreas Salomé:

“Mas eu não sou - a despeito de tudo que você poderia dizer - um artista; jamais saberia dar efeitos de luz e de cor, mas apenas desenhar contornos precisos.”¹⁵

Não podemos colocar sua palavra em dúvida; entretanto, teria ele perdido a esperança de poder dar efeitos de cor e de luz se não tivesse percebido qual era o requinte destes?

Freud não teria tido tanto prazer em colecionar obras de arte e visitar centros artísticos, se lhe faltasse uma reação emotiva natural diante das realizações dos mestres e dos esplendores da Acrópole. Mas, sem dúvida, seria necessário comparar o que nesta carta ele denomina de “contornos precisos” com uma compreensão literal sobre a qual ele insiste; o que poderia explicar, por outro lado, uma declaração que fez a Romain Rolland, segundo a qual a música permaneceria para ele “*lettre close*”¹⁶. A música exclui toda interpretação verbal, porém é compreensível; e,

tomando uma atitude de desconfiança, Freud parece ter querido se recusar a esta acessibilidade natural.

Em uma carta alegre e divertida dirigida à sua família por ocasião de uma estadia em Roma, ele relata o espetáculo de uma representação da *Carmen* de Bizet. Declara que, apesar dos entreatos intermináveis, permaneceu até o terceiro ato, pois a música que acompanhava a cena da adivinha lhe agradava particularmente. Entretanto, não deixa de criticar a representação: “As magníficas melodias foram bem valorizadas, porém o todo apresentava uma certa vulgaridade barulhenta.”¹⁷ Uma pessoa totalmente desprovida de ouvido musical jamais poderia ter feito este tipo de observação.

Contudo, seria injusto atribuir simplesmente a preconceitos pessoais a parcialidade de Freud em matéria artística. Também teria sido responsável por isso uma teoria estética dominante na época, que assimilava a arte à expressão pessoal, até mesmo a um meio de comunicar. Descobrimos em um epigrama de Friedrich von Schiller, intitulado “Linguagem”, a crítica mais penetrante desta teoria: “Por que a vida do espírito lhe permanece para sempre invisível? Quando lhe disserem que alma se expressa, saiba que em tal caso, a alma, infelizmente, já não *fala* mais.”¹⁸ Dito de outra forma, o contato direto entre almas só pode ser um sonho desprovido de realidade. Acrescentamos a este dito de Schiller que, se fosse de outra maneira, a psicanálise não apresentaria interesse algum.

Não nos equivoquemos: ao colocar em dúvida a idéia de que a criação artística representa um meio de comunicação, eu não quis dizer que o artista não deva se preocupar com o efeito produzido por suas obras em outras pessoas. Mas este efeito resulta da utilização dos meios de que dispõe, das linhas, das cores, das tonalidades que lhe

servem para tocar a sensibilidade humana. Esta estética dos efeitos refere-se à observação empírica, que mostra que reagimos a impressões sensoriais experimentadas seja frente à natureza, seja contemplando obras de arte. Pouco importa se consideramos que estes efeitos se produzem de forma constante ou que dependem de condições culturais. Reações elementares intervêm, e podem ser parcialmente ou totalmente universais: por exemplo, impressões de luminosidade, superfícies lisas e brilhantes, reações de nojo ou impulsos eróticos; o que é interessante constatar é que todas as artes fazem uso sistemático de efeitos deste tipo, e que o artista se refere a observações que pode ter feito sobre ele mesmo ou sobre outras pessoas. E é por isso que gosto de repetir com insistência que o artista deve ser um explorador. Da mesma forma que os gracejos verbais são descobertas no interior da linguagem falada, os mestres em diferentes disciplinas artísticas vão buscar seus efeitos prefigurados na linguagem do estilo que, retomando a expressão de Freud, “nos encontra a meio caminho.” Ainda que, inspirando-se em uma descoberta intuitiva de Merjkovsky¹⁹, Freud tivesse razão em estimar que Leonardo da Vinci havia tirado de suas lembranças de infância uma representação ideal da feminilidade - asserção que não poderia ser provada nem tampouco refutada -, também deve-se considerar que, enquanto artista, Leonardo descobriu as formas deste ideal nos rostos de mulheres de seu mestre Verrochio, os quais ele teve prazer em multiplicar e sofisticar.

Anton Pilgram não teria podido realizar o magnífico púlpito da catedral de Santo Estevão se não tivesse feito parte de uma corporação de mestres pedreiros e não tivesse disposto de modelos e desenhos. E Ferdinand Georg Waldmüller não teria podido oferecer

aos nossos olhares seu *Primavera na floresta vienense* se não tivesse tido a possibilidade de se inspirar em quadros de paisagens românticas. Pudemos observar que os próprios pintores cubistas, encontraram referências em certos efeitos geométricos que aparecem nos últimos Cézanne, onde evidentemente, deveriam estar a serviço de um objetivo artístico completamente diverso.

Para falar da arquitetura: qualquer que seja a originalidade da igreja de São Carlos de Viena, concebida por Fischer von Erlach, as formas e até mesmo suas combinações foram descobertas e não inventadas: ao invés de tirá-las do nada, o arquiteto simplesmente modificou e reinterpretou elementos tradicionais. No entanto, esta igreja não é absolutamente uma cópia, mas uma grande obra, pois o arquiteto soube adaptar, tornar mais leves, elementos específicos para harmonizá-los no seio de um conjunto coerente. Para exemplificar alguns destes elementos: a lembrança das cúpulas de igrejas, dos frontispícios dos templos e das colunas triunfais romanas alia-se à evocação alusiva do esquema da mesquita ladeada por dois minaretes.

Será necessário que eu fale da música, na medida em que no Ocidente a estrutura diatônica das composições procede de uma série de descobertas que permitem aos compositores criarem suas obras mais importantes? É certo que eles não poderiam ter chegado a isso se não fossem dotados de uma capacidade de resposta aos sons melódicos e às harmonias que para eles tinham sentido. De fato, podiam entender o significado completo, mas não sob a forma de símbolos traduzíveis; quando muito como metáforas que só podem ter sentido na linguagem própria da música. Conheci uma musicista que, presa ao leito em função de uma doença, afirmava que poderia dormir se achasse a posição certa

em clave de fá. Para o analista, estas relações emotivas são algo familiar; mas o que me parece importante é que impressões deste tipo permitem supor que exista uma linguagem de tonalidades, própria da música, que encontra a meio caminho as expressões de um doente febril. O compositor de uma música completamente atonal, ou ainda, um hindu apegado às suas tradições, não teriam jamais podido experimentar de maneira sensível esta equivalência. Naturalmente, ninguém poderia crer que este tipo de percepção subjetiva possa se transmitir no decorrer de um concerto. A interpretação exige o requinte progressivo, eu ousaria dizer a “fisionomização” da estrutura diatônica, que nos permite finalmente responder à

Gosto de repetir com insistência que o artista deve ser um explorador.

vocalização do edifício sonoro de um poema pelas associações completamente pessoais que ela desperta em nós.

Um estudo dos efeitos, parece indicar que uma ramificação particular da ciência psicológica, que poderíamos chamar de “metafórica” nos faz falta atualmente. Um capítulo da obra de Goethe, *Da teoria das cores*, pode permitir assinalar isto. O título é particular-

mente apropriado: "Da ação sensível e moral das cores" (*Die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben*). Citarei simplesmente esta passagem:

"A impressão de agradável prazer que nos proporciona a vista

Uma
sensibilidade
fortemente aguçada,
reagindo a nuances
sutis: eis o que faz o
verdadeiro artista.

de um amarelo-avermelhado se transforma em uma sensação de intolerável violência quando este tom se acentua até o vermelho-amarelado mais intenso. O aspecto ativo se manifesta então com a maior energia. Portanto, não será surpreendente que a visão desta cor proporcione um prazer particular em povos selvagens, enérgicos, fortes e rudes. Pudemos observar esta preferência em todos os lugares onde vivem tribos selvagens. E, por menos que se permita às crianças que comecem a pintar a seu bel prazer, elas não "economizarão" no vermelho violento e no vermelhão."

Para ilustrar estes efeitos "morais", Goethe cita o exemplo de um francês inteligente e observador, que "havia notado que o tom de sua conversa com a Senhora havia mudado depois que a cor da mobília de seu quarto foi trocada de azul para carmesim". Não nos é dito em que sentido o tom da conversa tinha se modificado, mas um pouco

mais adiante Goethe declara ser notório o fato de que os franceses têm horror pelo carmesim, pois as expressões "sot et cramoisi" (tolo e carmesim) ou "mechant et cramoisi" (maldoso e carmesim) designam segundo ele o máximo do mau gosto e da maldade.

Poderíamos, talvez, aproximar o sentido da anedota de Goethe ao daquele do célebre conto de Andersen "A princesa e a ervilha". Para descobrir se a jovem era realmente uma princesa, a mãe do príncipe colocara um grão de ervilha sobre o estrado da cama onde ela iria dormir, empilhando em cima vinte colchões e vinte acolchoados. No dia seguinte, quando ela declara que mal pudera fechar o olho porque algo a teria incomodado muito, passando no teste de forma triunfal, foi então julgada digna de sua classe. Uma sensibilidade fortemente aguçada, reagindo a nuances sutis, imperceptíveis a um sistema sensorial menos delicado, eis o que faz o verdadeiro artista.

Goethe, evidentemente era poeta, e não pintor, talvez um pintor frustrado - se acreditarmos em seu próprio testemunho em *Viagem à Itália*:

"Desenhar e gravar sobre cobre, durante toda minha vida, tentei pintar telas e moldar rosto em barro, Pouco teimoso, aprendia, não resultando em nada de bom. Mas por um de meus dons, aproximava-me do domínio; Escrevendo em alemão, poeta infortunado, Através deste triste instrumento, desperdicei minha vida e minha arte."

Este rasgo de humor medíocre em nada tira o mérito de um grande autor. Cito estes versos apenas para ressaltar o contraste entre sua percepção aguçada de todas as nuances de coloridos e sua impotência confessa em dominar o meio da cor como dominava o da linguagem.

Tantos elementos devem estar harmonizados para que uma sensibilidade artística se transforme em criatividade artística! Nesta perspectiva, será preciso, naturalmente, levar em conta a situação histórica. Filho de uma família de Frankfurt, Goethe tinha seguido em Leipzig os cursos de desenho de Oeser; mas quando descobriu na Itália qual poderia ser a importância da obra dos maiores mestres, era muito velho para vislumbrar uma outra carreira que não a de escritor. Mas como podemos julgar justamente aquilo que se deve à sorte e aquilo que se deve ao mérito, na vida de um homem tão repleto de dons?

Se finalmente Goethe tivesse optado pela pintura em vez de permanecer poeta até o final de sua vida, teria Freud se sentido tão honrado quando recebeu o prêmio Goethe? Apesar de tudo, ele mesmo possuía o domínio da linguagem; mágico do Verbo, ele empreendia viagens de exploração através da obra de Goethe, e era sempre capaz de citar uma passagem do *Fausto* estranhamente adaptada à ocasião. Incontestavelmente, sua atitude em relação aos pintores era muito mais reservada. Ele compreendia muito pouco seu meio e seu comportamento. Em consequência de uma noite passada em um círculo de artistas pintores, havia escrito uma carta em inglês a Ernest Jones onde demonstrava sua impaciência: "Estas pessoas se preocupam muito pouco com o sentido: só se preocupam com linha, forma, com o encanto dos contornos. Entregam-se integralmente ao *Lustprinzip* (princípio do prazer)."²⁰ Parece esquecer que estes homens jamais poderiam ter se tornado artistas se a seus olhos a linha, as formas, os contornos não tivessem nenhum significado. E, enquanto se aproximava dos poetas e dos escritores com uma disposição de real humildade, parecia pautar sua concepção pessoal dos artistas pelos romances de fim de século, repletos

de clichês da vida boêmia. Testemunha deste fato uma carta de novembro de 1914 a Hermann Struck, que tinha pintado seu retrato, e a quem envia o texto de seu artigo sobre *Moisés* de Michelangelo.

"(...)Apresso-me a lhe dizer, antes mesmo de ter tomado conhecimento de seus comentários, que me dou perfeitamente conta do defeito fundamental de meu trabalho: ter querido considerar o artista de uma maneira racional, como se se tratasse de um pesquisador ou um técnico, enquanto na verdade nos deparamos com um ser de uma espécie particular, um ser superior, autocrata, ímpio e algumas vezes totalmente incompreensível. (...)"²¹

Não nos perguntaremos se Struck teria apreciado a referência a estes homens "ímpios", pois poderia se classificar como um deles; mas nestas declarações repetidas de Freud, nas quais ele reconhecia sua incapacidade de compreender a natureza profunda do artista, podemos também descobrir o desejo de se diferenciar, por seu espírito científico, da pretensa irracionalidade dele.

É somente em *Mal-estar na civilização*, obra de um Freud já em idade avançada, que se manifesta uma mudança de atitude em relação à personalidade do artista. Ele examina nestas passagens o fardo que pesa sobre o mundo civilizado em função dos obstáculos opostos à satisfação das pulsões instintivas. Menciona normas ideais que, no Oriente e no Ocidente, se esforçam em controlá-las, e prossegue:

"Uma outra técnica de defesa contra o sofrimento recorre aos deslocamentos da libido, tais como o permite nosso aparelho psíquico e graças às quais aquele se torna tão mais leve. O problema consiste em transpor de tal forma os objetivos dos instintos, que o mundo exterior não possa mais lhes opor negativas ou se opor à sua satisfação. A su-

blimação deles é, aqui, um grande socorro. Obtém-se, neste sentido, o resultado mais completo quando se sabe retirar do trabalho intelectual e da atividade do espírito uma quantidade suficientemente elevada de prazer. O destino, então, pouco pode contra você. Satisfações desta ordem, como as que o artista, por exemplo encontra na criação ou experimenta ao dar corpo às imagens de sua fantasia, ou aquela que o pensador encontra na solução de um problema ou ao descobrir a verdade, possuem uma qualidade particular, que um dia certamente saberemos caracterizar de maneira metapsicológica."²²

As realizações do artista estão aqui colocadas no mesmo plano que os trabalhos do cientista em busca da verdade, e Freud afirma sua convicção de que será possível no futuro descobrir as origens psíquicas desta atitude mental. Mas mesmo neste caso sua convicção se refere a uma futura psicologia *do artista*, mais do que uma psicologia *das artes*. Freud sempre admitiu que seus próprios métodos comportavam limites, que ele nunca procurou dissimular sob a bruma de uma fraseologia impressionante, como ocorreu tão freqüentemente desde então, e como ainda é possível constatar no campo da teoria estética.

Quanto mais nos interessamos pelo trabalho que Freud realizou durante toda sua vida, mais nos impressiona sua própria personalidade, por aquilo que havia nele de dignidade humana. Vimo-lo observar estritamente o imperativo moral que deve se impor o homem de ciência: nunca permitir à expressão ir mais longe do que o foi o pensamento. Esta nobre reserva não nos parece menos notável que suas mais marcantes aberturas intuitivas no domínio do intelecto. Certamente, ele sempre foi hostil a qualquer vão alarde verbal, e me parece que o melhor modo de hon-

rar sua memória, atualmente, é se recusar a fazer parecer simples estes problemas, que ainda permanecem dos mais complexos.

NOTAS

1. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Londres/Oxford/New York, Oxford University Press, 1971. Cf. também meu artigo "Four Theories of Artistic Expression", *Architectural Association Quarterly*, 1980, vol. 12, n. 4.
2. S. Freud, *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 329 (carta de 7 de novembro de 1914).
3. *Sigmund Freud présenté par lui-même*, Paris, Gallimard, 1984, p. 111.
4. "Freud's Aesthetics", *Encounter*, XXVI, janeiro de 1966, pp. 30-40.
5. *Correspondance...*, op. cit., p. 332 (carta de 8 de julho de 1915).
6. *Ibid.*, pp. 360-361.
7. *Ibid.*, p. 371 (carta de 26 de dezembro de 1922).
8. *Ibid.*, p. 490.
9. Cf. E. Gombrich, "Souvenirs de Collaboration avec Ernst Kris," in Jean Clair (org.), *Vienne 1880-1938: L'Apocalypse Joyeuse*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1986, p. 368-376.
10. "Ist das nicht der rote Fadian, der sich durch die Geschichte der Napoleoniden zieht?" [Rote=vermelho; Fadian=fio, também sem sal], *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris Gallimard, col. "Idées", 1930, pp. 31-34.
11. *Ibid.*, p. 275.
12. *Ibid.*, p. 195.
13. *Correspondance avec C.G. Jung*, Paris, Gallimard, 1975, vol. I (1906-1909), carta de 16 de abril de 1909.
14. "Le Moïse de Michel-Ange" in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, col. "Idées", 1933, p. 9.
15. *Correspondance avec Lou Andreas Salomé* (seguida de *Journal d'une année, 1912-1913*), Paris, Gallimard, 1970, p. 242 (carta de 10 de julho de 1931).
16. *Correspondance...*, op. cit., p. 424 (carta de 20 de julho de 1929).
17. *Ibid.*, p. 286 (carta à família de 24 de setembro de 1907).
18. "Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? *Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr.*"
19. É bastante interessante ver a que ponto o romancista russo sabia jogar em dois times. Ele sabia que, em arte, a forma típica deve ser prefigurada, e prossegue assim sua descrição da mãe de Leonardo da Vinci citada mais acima: "Um dia, em Florença, no museu San Marco, nos jardins dos Médicis, ele viu uma estátua descoberta em Arezzo - antiga cidade de Etrúria - uma pequena Cibele em bronze, deusa da Terra desde os tempos mais remotos, com o mesmo sorriso estranho da jovem do vilarejo de Vinci - que seria sua mãe." (Merejkovsky, *The Romance of Leonardo da Vinci*). Deste modo, a célebre expressão de Walter Pater desprezando uma *Gioconda* "mais antiga que a rocha" podia se inserir sem dificuldade na história da vida de Leonardo.
20. E. Jones, *La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud*, Paris, PUF, Vol. III, p. 441.
21. *Correspondance...*, op. cit., p. 329 (carta de 7 de novembro de 1914).
22. *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1983 (9