

A estética freudiana

Janaina Namba¹

¹ Pós-doutorado – UFSCar.
E-mail: jnambapimenta@gmail.com

Resumo: Em seu livro *O Inconsciente Estético*, o filósofo francês Jacques Rancière faz um elogio e uma crítica à psicanálise freudiana de acordo com os parâmetros de seu próprio livro *Revolução Estética*. Ao mesmo tempo em que a psicanálise veio modificar o pensamento filosófico, equiparando *Logos* e *Pathos*, nos textos estéticos Freud realizaria um retrocesso ao tomar a arte pelas intenções e pela vida do artista. Esse trabalho discute o que viria a ser o retrocesso mencionado por Rancière.

Palavras-chave: Psicanálise; Arte; Revolução estética; Inconsciente estético; Fantasia

Abstract: In his book *The Unconscious Aesthetic*, the French philosopher Jacques Rancière makes a compliment and a criticism of Freudian psychoanalysis in accordance with the parameters of his own book the *Aesthetic Revolution*. While psychoanalysis came to change philosophical thought through the equating of *Logos* and *Pathos*, in the aesthetic texts Freud would do a setback while taking the art for the intentions and the artist's life. This work discusses what would be the setback as viewed by Rancière.

Key-words: Psychoanalysis; Art; Aesthetic Revolution; Unconscious Aesthetic; Fantasy

De acordo com o filósofo francês Jacques Rancière, em *O inconsciente estético*, à psicanálise freudiana só foi possível encontrar na neurose o mesmo modelo que o da criação artística porque houve uma revolução estética. Esta começara no século XVIII, se estendera e ganhara força, principalmente a partir do século XIX, com o romantismo. Nesse texto, o filósofo pensa os estudos “estéticos” de Freud “como marcas de uma inscrição do pensamento analítico no horizonte do pensamento estético”. O pensamento estético seria justamente um modo de pensamento que se desenvolve sobre coisas da arte.² Sua suposição sobre a psicanálise freudiana é que a ideia de inconsciente emerge desse regime de pensamento da arte, que “opera a passagem do domínio das artes do reino da poética para o da estética.”³ Ou seja, o inconsciente psicanalítico vem a ser revolucionário, assim como a arte, pois se desloca da normatividade clássica para atuar em outros campos para além dele próprio, deixa de ser norma para se tornar teoria⁴. No entanto, é justamente nos textos estéticos de Freud, que identifica um retrocesso a essa normatividade clássica, a soluções em que a “consciência e a vontade encarnam a cena clássica”⁵

O filósofo toma como paradigma, a figura poética de Édipo em Freud, que considera o tema central da psicanálise e do texto freudiano de 1900. Rancière se pergunta no que “consiste essa eficácia dramática universal da história edípiana”, como o pai da psicanálise se utiliza do “esquema de revelação desenvolvido por Sófocles”, e, por que justamente nos

²Rancière, J. *O inconsciente estético*, p. 11-12.

³Rancière, J. *O inconsciente estético*, p. 13-14.

⁴Rancière, J. *A revolução estética*, p. 15.

⁵Rancière, J. *O inconsciente estético*, p. 61.

textos estéticos, Freud retrocede e direciona sua obra para um regime representativo da arte já recusado pela revolução estética?⁶

A partir da análise de *O inconsciente estético*, o objetivo deste trabalho é questionar o que seria esse retrocesso da psicanálise para um regime precedente ao da revolução estética.

1. A Interpretação dos sonhos como paradigma

Conforme nos diz Freud no capítulo VI de *A Interpretação dos sonhos*, há um material lendário, cuja eficácia dramática universal repousa em consonância com suas hipóteses sobre psicologia infantil. Esse material nada mais é que o mito de Édipo expresso na tragédia de Sófocles, uma “tragédia de destino que se apoia na oposição entre a vontade onipotente dos deuses e a vã resistência que a ela opõem os homens ameaçados pela desgraça”.⁷

Ainda de acordo com Freud, “o rei Édipo que matou seu pai Laio e desposou sua mãe Jocasta, não é senão um cumprimento de desejo de nossa infância.” Entretanto, diz o criador da psicanálise, tivemos melhor sorte que Édipo, “nós nos tornamos neuróticos”. E nesse sentido, o sonho é emblemático enquanto “fenômeno psíquico de pleno direito, mais precisamente o cumprimento de um desejo” e que deve ser concatenado com os processos anímicos da vigília, uma vez que “o sonhar substitui uma ação”.⁸

O sonho nos aparece disfarçado para que se possa enganar a repressão/recalque e ele possa emergir à consciência. Ou seja, Freud pressupõe que existe mais de um sistema ou instância psíquica e uma censura interna que regula aquilo que passa de um lugar a outro.⁹ Isso nos indica que além do conteúdo manifesto há também um conteúdo latente do sonho que só pode ser revelado após a interpretação desse conteúdo manifesto.

Como se sabe, os mecanismos como deslocamento, condensação e a figuração dos elementos que aparecem no sonho são característicos do inconsciente. Tudo o que diz respeito à consciência é convertido durante o sonho, no que poderíamos chamar de uma *escritura inconsciente*, que é exclusivamente pictórica.

Se para a psicanálise o sonho é o cumprimento de um desejo, podemos dizer que esses cumprem, de maneira disfarçada, um desejo reprimido/recalcado, ou seja, proveniente do Inconsciente. Dessa maneira, os sonhos típicos, por abrigarem esse núcleo lendário de enamoramento e hostilidade pela dupla parental, torna possível ao sonhador se desfazer tanto

⁶Rancière, J. *O inconsciente estético*, p. 15.

⁷Freud, S. *La interpretación de los sueños (primera parte) (1900)*, p. 270.

⁸Freud, S. *La interpretación de los sueños (primera parte) (1900)*, p. 143.

⁹Monzani, L.R. *Freud o movimento de um pensamento*, p. 104.

da moção sexual primordial em direção à mãe quanto do ódio violento com relação ao pai. Esses desejos primordiais são reprimidos, mas continuam a existir de modo inconsciente.¹⁰ Nas palavras de Freud: “o poeta, em sua investigação, traz à tona, a culpa de Édipo e nos força a conhecer nossa própria interioridade, onde nossos impulsos, ainda que sufocados, seguem existindo.”¹¹

Rancièrre se refere ao sonho na teoria freudiana da seguinte maneira: esse tem uma universalidade dramática da própria história edípica, que traz em seu bojo um segredo oculto a ser revelado. O sonho manifesto também traz consigo um conteúdo latente oculto. Com os sonhos típicos, tem-se, portanto, uma dupla revelação, uma intrínseca à própria trama e outra intrínseca ao sonho. E por isso o trabalho psicanalítico de interpretação pode ser comparado ao desvelamento do segredo engendrado em Édipo Rei. De acordo com Rancièrre,

a psicanálise é inventada nesse ponto em que a filosofia e a medicina se colocam reciprocamente em causa para fazer do pensamento uma questão de doença e da doença uma questão de pensamento.¹²

Em outras palavras, tem-se a partir de uma revolução estética, essa reciprocidade entre coisas de pensamento e coisas da doença, deixa de haver uma prevalência do *logos* sobre o *pathos*, o que permite, assim como no novo regime de produção artística, que se tenha “*um pensamento daquilo que não pensa*”, ou ainda, outro pensamento que emerge de dentro do próprio pensamento, aquilo que não lhe parece próprio e diz respeito a um outro modo de pensar.

2. A revolução inconsciente e o retrocesso freudiano

A escrita literária ocorre de acordo com as duas figuras opostas de pensamento e não-pensamento, ela “descreve um espaço de um mesmo domínio, o da palavra literária como sintoma”, ou ainda, como “decifração e reescrita dos signos da história escrito nas coisas”.¹³

Rancièrre também evoca Balzac para se referir à doença como pertencente ao “âmbito da atividade intensa de indivíduos e sociedades, [de modo que] a doença seria idêntica a essa *intensidade*”, que o escritor se refere como *vontade*. Tem-se assim uma doença do

¹⁰Freud, S. *La interpretación de los sueños (primera parte)* (1900), p. 271.

¹¹Idem.

¹²Rancièrre, J. *O inconsciente estético*, p. 26.

¹³Rancièrre, J. *O inconsciente estético*, p. 35.

pensamento, “que quer se transformar em realidade e leva à destruição”, o que no século XIX, torna-se o “cumprimento de um querer viver destituído de razão”, ou ainda, “um ataque às ilusões da consciência pelo mundo das forças obscuras” da intensidade/vontade.¹⁴

A partir desse movimento, o filósofo pensa um inconsciente estético, que se manifesta, tanto “pela palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída `a sua significação languageira, por um trabalho de decifração e de reescrita” quanto pela consciência, e, pelo significado ao qual “se deve dar uma voz e um corpo”. Ainda que essa “voz seja anônima e esse corpo fantasmagórico e arrastem o sujeito humano para a grande renúncia”, a saber da própria vida.¹⁵

Ora, para Rancière, Freud mergulha nesse inconsciente estético por se contrapor à ciência e à medicina positivistas, pela via da formulação interpretativa e de decifração da psicanálise e pelo resgate de um “velho acervo mitológico do significado dos sonhos.”¹⁶ Ou mesmo por tecer um outro tipo de aliança com a filosofia e com a arte, sejam estas mais ou menos prestigiadas, como Schiller, Goethe, Shakespeare, Jensen, Ibsen, Leonardo da Vinci &c. De acordo com o filósofo:

Mais profundamente esses grandes nomes são guias na viagem pelo Aqueronte empreendida pela nova ciência. Mas, se eles o são, é precisamente porque o espaço entre a ciência positiva e a crença popular ou o acervo lendário não está vazio. Tal espaço é o domínio desse inconsciente estético que redefiniu as coisas da arte como modos específicos de união entre o pensamento que pensa e o que não pensa.¹⁷

No entanto, ele encontra um entrave no mergulho freudiano nesse inconsciente estético e um maior interesse nos próprios escritores ou artistas do que em sua expressão artística. Essa barreira, segundo ele, se encontra nas próprias semiologia e sintomatologia escolhidas por Freud. Isto é, se o inconsciente da psicanálise é ele próprio uma ideia de doença, de pensamento, ou ainda de “pathos do pensamento”¹⁸, qual seria então o papel de Freud na história da arte? Como seria o artista para Freud? Vejamos mais de perto a própria teoria freudiana:

O artista é originalmente alguém incapaz de renunciar à satisfação uma vez obtida para dar lugar à realidade, dá as costas a esta e permite que reinem os desejos eróticos e ambiciosos na sua vida de fantasia. No entanto, graças aos seus dons especiais, ele retorna à realidade proveniente de seu mundo fantasioso justamente por transformar fantasias em novos tipos de realidade que são apreciadas pelos outros como representações válidas do mundo real.¹⁹

¹⁴Rancière, J. *O inconsciente estético*, p. 38.

¹⁵Rancière, J. *O inconsciente estético*, p. 41.

¹⁶Rancière, J. *O inconsciente estético*, p. 44.

¹⁷Idem.

¹⁸Rancière, J. *O inconsciente estético*, p. 45.

¹⁹Freud, S. *The penguin Freud reader*, p. 418

Para a psicanálise freudiana, o artista, por sua incapacidade de renunciar ao prazer e aceitar a realidade tal como ela é, cria um mundo imaginário que se apoia na realidade, mas a transforma de acordo com as regras de sua imaginação, de sua fantasia. Essa realidade, recriada por preceitos da imaginação, é a forma como o artista representa o seu jogo no mundo real, é como se tivesse de travestir tanto suas fantasias quanto a realidade para aceitar essa última, bem como ter suas fantasias aceitas pelos outros e pela sua própria consciência. Dessa maneira, o artista também traduz suas fantasias em representações de acordo com a realidade, ou representações aceitas pela consciência. Como o sonho, as representações artísticas aparecem disfarçadas para que possam burlar a censura e ter acesso à consciência. Ao traduzir a linguagem da fantasia em linguagem da consciência, o artista consegue “reconciliar os dois princípios de um único modo”.²⁰

“Leonardo da Vinci, que era admirado pelos seus contemporâneos por ser um dos mais grandiosos homens da Renascença italiana, é um gênio universal de quem podemos apenas pressentir os contornos – sem jamais encontrar os seus limites”,²¹ nos diz Freud em *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci*, ao iniciar uma análise de “seres exemplares” e das leis que regem suas condutas psíquicas sejam normais sejam patológicas. Para Freud, a grandeza de Leonardo, em termos psíquicos, residia principalmente na conjunção de seus dons de pesquisador das ciências da natureza aos de artista. Mesmo que competências múltiplas fossem uma característica comum do homem renascentista, “Leonardo fora um dos exemplos mais brilhantes” dessa espécie.²²

Cabe aqui ainda ressaltar essa designação de Leonardo dada por Freud como o exemplo do funcionamento psíquico do gênio, como um **modelo** de artista que reconcilia os princípios de prazer e de realidade, bem como os dois modos de funcionamento do aparelho psíquico.²³

²⁰ Freud, S. *The penguin Freud reader*, p. 418

²¹ Freud, S. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p. 49 (Leonardo é um gênio... é uma frase de Jacob Burckhardt citada por Freud)

²² Freud, S. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p. 51

²³ Esse texto de Freud é bastante contestado por diversos autores de nossa época, justamente por avaliar a característica do artista, por tomar alguns fatos da infância como determinantes da obra do artista. Ao nos pautarmos por este viés, o que encontramos é, de fato, um empobrecimento da análise crítica da obra de arte, mas talvez seja importante notar que, logo no primeiro capítulo, Freud ressalta que irá avaliar as leis que regem o funcionamento psíquico em seres exemplares, ou seja, toma Leonardo como um gênio, ou melhor, como modelo de gênio, e, portanto, capaz de abarcar todas as particularidades referentes ao gênio. Como não pode deixar de mostrar quais os possíveis fatores determinantes no desenvolvimento psíquico, conseqüentemente do seu modo de funcionamento, utiliza-se de uma lembrança fantasiosa supostamente vivenciada pelo artista, o que acaba por gerar grande polêmica.

Ao se deixar guiar pela “necessidade de desenhar”, o artista acaba se voltando mais para uma exploração detida dos próprios objetos do que para a pintura em si, ou seja, essa necessidade de desenhar poderia bem ser uma necessidade secundária e travestida. Mas o próprio Leonardo, em suas *Conferências florentinas*, afirma que “nenhuma coisa pode ser amada ou odiada se não for antes conhecida”.²⁴

Essa suposição freudiana pode ser confirmada pelo historiador da arte, Gombrich que nos diz que Leonardo cria uma nova teoria do esboço, que por sua vez viria a ser uma nova concepção para a arte, pois

a primeira e fundamental preocupação do artista é a de inventar, e não de executar, e para tornar-se veículo e suporte da invenção, é preciso que o desenho assuma um caráter completamente diferente – que lembre, não o padrão do artífice, mas o esboço inspirado e livre do poeta.²⁵

Para Leonardo, os esboços, eram não somente o modo de expressão de sua inspiração, mas como também sua própria fonte. Como o próprio artista diz, o método de esboçar seria “uma nova capacidade inventiva para que a meditação[...] desperte o nosso espírito para múltiplas invenções”.²⁶ Dessa maneira, impulsionado a desenhar, o artista se aproxima apaixonadamente dos objetos a serem retratados, e sublima pelo conhecimento, desde a origem, a pulsão que contribui para a formação das fantasias, a saber, a libido.

Segundo Freud:

Existe notadamente apenas um caminho de volta que conduz da fantasia à realidade: o da arte. Emblematicamente, o artista não difere do introvertido, que para encontrar a neurose não precisa ir muito longe. Sob a pressão de poderosas necessidades pulsionais, ele gostaria de conquistar honra, poder, riqueza, glória e o amor das mulheres. Mas faltam-lhes meios para esperar tais satisfações, e como todo insatisfeito, ele se retira da realidade e transfere todo seu interesse assim como sua libido para as representações de desejo de sua vida imaginativa, a partir das quais poderá tomar o caminho no sentido da neurose [...]. Sabemos com que frequência, e justamente, os artistas sofrem de uma inibição parcial de sua produtividade em função da neurose, mas sua constituição comporta igualmente uma forte aptidão à sublimação e um certo deslocamento dos recalques provenientes de conflitos internos.²⁷

O artista retoma então o caminho da realidade em função de sua vida imaginativa, de suas fantasias. E a principal fonte das fantasias são os desejos, desejos não cumpridos, principalmente de caráter sexual e infantil, daí as possibilidades de contração da neurose.

²⁴Da Vinci, L. apud Freud, S. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p.79

²⁵Gombrich, E.H. *Norma e Forma*, p. 77.

²⁶Gombrich, E.H. *Norma e Forma*, p. 79.

²⁷Freud, S. *Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) (1916-1917)*, p. 342

Entretanto, faz parte da aptidão do artista a capacidade de sublimação.²⁸ Ao sublimar a pulsão sexual, esta última escapa de uma possível repressão patogênica ao encontrar um sucedâneo socialmente tolerável e, portanto, capaz de satisfazer-se ainda que de maneira substitutiva. O neurótico também encontra uma formação substitutiva tolerável para a consciência, mas, diferentemente do artista, o neurótico não traz consigo a aptidão de sublimar. Dessa forma, o artista continua a expressar suas fantasias de modo a ser aceito socialmente, mas apenas no caso de Leonardo a satisfação fantasiosa é substituída desde a origem, pois o impulso sexual é transformado num impulso de saber. A sublimação não ocorre na realização da obra, mas no momento em que o artista se afasta dos objetos a serem representados para poder conhecê-los. Nas palavras de Freud, quanto a Leonardo da Vinci, os “seus afetos estavam subordinados, submissos à sua pulsão de curiosidade. Em seu trabalho de curiosidade, amor e ódio perdem os signos pelos quais são afetados e se convertem igualmente em interesse pelo pensamento”.²⁹

Assim como o jogo infantil, que é abandonado na vida adulta, a curiosidade sexual infantil sofre uma repressão/recalcamento e se converte em pulsão de investigação (intelectual). A pulsão inscrita na curiosidade sexual pode ter diferentes destinos, dentre eles, o de compartilhar do próprio destino da sexualidade, no entanto, essa avidez de saber pode também ser inibida, o que seria uma destinação neurótica para a pulsão sexual; outra destinação seria o desenvolvimento intelectual suficientemente forte para resistir à repressão/recalque sexual infantil, mas, uma vez reprimida/recalcada, ao retornar do inconsciente adquire uma representação “deformada e não livre, mas potente o suficiente para sexualizar o pensamento e imprimir às operações intelectuais a marca de prazer e angústia inerentes aos processos sexuais propriamente ditos”.³⁰ Uma terceira destinação, é aquela em que não há um processo de repressão da pulsão parcial do desejo sexual, mas a sublimação que ocorre desde o início e transforma-se em avidez de saber (como é o caso de Leonardo).

A obra de arte é para o artista o modo que ele encontra para a realização fantasmática do desejo, o modo de fazer com que suas fantasias possam ser apresentadas à consciência sem passar pelo crivo de uma censura. O movimento psíquico da formulação da obra de arte envolve uma apropriação e um abandono parcial da realidade. O artista dá as costas ao princípio de realidade, não consegue renunciar ao prazer obtido e se volta para suas fantasias, para o mundo da imaginação. Este, por sua vez, fora criado com base na realidade, portanto

²⁸ Conceito que, embora não permaneça o mesmo ao longo da teoria freudiana, envolve sempre a mudança da finalidade e de objeto da pulsão, ou um deslocamento da satisfação sexual por uma satisfação substituta.

²⁹ Freud, S. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p.83

³⁰ Freud, S. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p. 99

sem excluir de todo o princípio de realidade. Esse movimento de afastamento da realidade e retorno a ela faz com que o artista se utilize dela primeiro para compor suas fantasias e depois para recompô-las na própria realidade. Portanto, a partir de um conteúdo real que passa a ter a forma de fantasia, há uma tradução da realidade na linguagem da fantasia, e, posteriormente, a retradução da fantasia numa linguagem da realidade ou socialmente aceita.

Podemos observar que nesse processo a linguagem da obra de arte expressa mecanismos inconscientes, como, por exemplo, deslocamentos e condensações analógicas, bem como uma linguagem aceita pela consciência, em conformidade com o princípio de realidade.

Mas é justamente essa retradução na fantasia que Rancière encontra o entrave no mergulho freudiano. Isso porque, diz ele:

a abordagem freudiana da arte em nada é motivada pela vontade de desmistificar sublimidades da poesia e da arte, direcionando-as à economia sexual das pulsões. Não responde ao desejo de exibir o segredinho – bobo ou sujo – por trás do grande mito da criação.³¹

Ou seja, o ponto de recrudescimento da psicanálise, à luz da revolução estética, é justamente o da arte, na medida em que não há uma saída para o mundano, o comezinho, ou mesmo para paixões arrebatadoras que convergem para morte, como ocorre para Rebecca Gamvik, em *Romersholm* de Ibsen, ou para Lady Macbeth em *Macbeth* de Shakespeare. Mas não seria justamente a fantasia, o lugar para onde podem convergir o bobo, o sujo, a mesquinhez, ou mesmo a grandiloquência romântica, sem que sejam expressos como moralmente condenáveis?

Se por um lado Rancière coloca a psicanálise freudiana numa posição inovadora e como um conhecimento que mergulha numa estética revolucionária, por outro rejeita-a enquanto vertente teórica da arte que busca uma normatividade clássica, pois acusa-a de tentar afastar as interpretações de relações entre “*logos e pathos*”, bem como não deixar prevalecer o *pathos* como palavra última, que carrega um sentido bruto do sem-sentido da vida. Para o filósofo, Freud “quer fazer triunfar uma vocação hermenêutica e elucidativa da arte sobre a entropia niilista inerente à configuração estética da arte.”³²

Antes mesmo de Rancière, Gombrich aponta, em seu artigo sobre o chiste em Freud³³, para o valor existente na piada ou no chiste como um valor que “não pode ser ignorado por

³¹Rancière, J. *O inconsciente estético*, p.47

³²Rancière, J. *O inconsciente estético*, p. 52

³³ Gombrich, E. H: *O chiste como um paradigma da arte: as teorias estéticas de Sigmund Freud* in *Tributes*.

nenhuma teoria da arte”,³⁴ isso porque o bom chiste envolve ao menos duas condições, a do sentido e a da forma, e que ambos comportam um elemento de estilo. O que quer dizer que o chiste depende tanto da presteza de quem o formula quanto do contexto para ser formulado. Ou seja, o historiador nos indica que Freud não dispensa a forma como expressão apesar de nos dizer em alguns textos, como o exemplo a seguir, que pouco ou nada se preocupa com a forma da arte. Vejamos a pena freudiana sobre *Moisés de Michelangelo (1914)*:

Quero antecipar que não sou um conhecedor da arte, mas um leigo. Tenho notado amiúde que o conteúdo de uma obra de arte me atrai com maior intensidade que suas propriedades formais e técnicas, apesar do artista valorar, sobretudo, essas últimas. Para muitos recursos e efeitos da arte careço de um conhecimento adequado.³⁵

Não nos restam dúvidas, portanto, que Freud está mais interessado pelo conteúdo ou pela intenção do artista do que pela forma da arte. Ou seja, no sentido em que seus textos, chamados estéticos, buscam o mesmo que seus outros textos, a saber, o desenvolvimento da teoria psicanalítica, ou ainda, pensar o artista e a arte como elementos que ilustram a psicanálise, e não interpretar a obra de arte enquanto expressão da forma, por um viés psicanalítico.

No prefácio à edição francesa de, *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci (1910)*, Pontalis chama a atenção do leitor, para a característica “inovadora” da psicanálise, pois não se trata de descobrir a neurose no criador, mas de considerar o processo de criação [artística] de acordo com o modelo da constituição da neurose³⁶, como afirmamos no início desse trabalho pelas palavras de Rancière.

Apesar de afirma-lo, o filósofo francês parece ignorar que, justamente nesses textos estéticos, podemos identificar o próprio sentido estético revolucionário da psicanálise. Ou seja, uma conjugação entre a forma e o conteúdo que por sua vez são apresentados de maneira mais explícita nos chistes e na interpretação dos sonhos típicos, mas que encontra-se presente, seja no texto, seja na técnica psicanalítica freudiana. Podemos dizer que Rancière acaba por se tornar anacrônico quando menciona as correções de Freud quanto ao texto literário, de modo que o criador da psicanálise estaria tratando os personagens como “dados patológicos”, como se o herói (que representa o artista), tivesse escapado do recalque pela sublimação e pudesse finalmente “inscrever seu enigma”³⁷.

³⁴Gombrich, E. H. *Tributes*, p. 104

³⁵Freud, S. *Totem y Tabu y otras obras (1913-1914)*, p. 217.

³⁶Pontalis, J-B. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p. 15.

³⁷Rancière, J. *Idem*.

Ora, segundo Birman, seria justamente o mistério que se transforma em enigma que leva o sujeito a um *desejo de saber* e que nos revela “uma mistura inextricável da pulsão epistemofílica” e do “voyeurismo” como constituintes da alquimia básica da pesquisa psicanalítica: “a inquietação provocada no sujeito por esse enigma é a condição de possibilidade da psicanálise quando considerada uma modalidade de decifração”³⁸.

A estética para psicanálise poderia então ser designada pela própria existência de um enigma a ser decifrado, “implica não apenas em revelar suas condições históricas de produção na constituição do sujeito, mas também em avaliar as condições de reprodução ao longo de sua história”.³⁹ Isto é, por meio da transferência, condição privilegiada de reprodução da história e pela técnica interpretativa, que depende muito das construções de sentido que surgem para o próprio sujeito, tem-se a decifração do enigma ou dos caminhos inesperados tecidos pelo “sujeito do inconsciente”.⁴⁰

³⁸Birman, J. *Pulsões*, p.27.

³⁹Idem.

⁴⁰Birman, J. *Pulsões*, p. 29.

Referências Bibliográficas

Obras de Freud

Obras Completas. XXIV volumens. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Buenos Aires. Amorrortu editores, 2003-2004.

Freud, S. *La interpretación de los sueños (primera parte) (1900)*. v.IV.

Freud, S. El Moisés de Miguel Angel in *Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*, v. XIII.

Freud, S. “Formulations on the two principles of psychic functioning” in *The penguin Freud reader*. London. Penguin books, 2006.

Freud, S. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Traduit de l'allemand: Janine Altounian, André et Odile Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy. Paris. Gallimard, 1991.

Birman, J. Sujeito e estilo em psicanálise in *Pulsões*. São Paulo .Escuta/Educ, 1995.

Gombrich, E. H. “Verbal wit as a paradigm of art” in *Tributes*. Oxford. Phaidon Press, 1984.

Gombrich, E. H. “O método de Leonardo para esboçar composições” in *Norma e Forma*. Trad. Jefferson Luiz Vieira. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

Monzani, L.R. *Freud o movimento de um pensamento*. Campinas. Ed. Unicamp, 2014.

Pontalis, J-B. Preface in Freud, S. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris. Gallimard, 1991.

Rancière, J. O inconsciente estético. Tradução: Mônica Costa Neto. São Paulo. Editora 34, 2012.

Rancière, J. “A revolução estética” in *New LeftReview*, NLR 14, Março-Abril, 2002, 29p.