

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
UNIRIO

**Programa de Pós-Graduação em Memória Social**

Alexandra Arnold Rodrigues

Sublimação, Experiência Estética e Memória Social: O Caráter  
Transformador e Transsubjetivo da Arte.

Rio de Janeiro

2016

Alexandra Arnold Rodrigues

Sublimação, Experiência Estética e Memória Social: O Caráter  
Transformador e Transsubjetivo da Arte.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Doutora em Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória, subjetividade e criação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jô Gondar

Rio de Janeiro

2016

Rodrigues, Alexandra Arnold.  
R696 Sublimação, experiência estética e memória social: o caráter transformador e transsubjetivo da arte / Alexandra Arnold Rodrigues, 2016.  
152 f. ; 30 cm

Orientadora: Jô Gondar.

Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Sublimação (Psicologia). 2. Mimese na arte. 3. Estética.  
4. Psicanálise. 5. Crítica. 6. Memória - Aspectos sociais. I. Gondar, Jô.  
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social.  
III. Título.

CDD – 154.24

Nome: RODRIGUES, Alexandra Arnold.

Título: Sublimação, Experiência Estética e Memória Social: O Caráter Transformador e Transsubjetivo da Arte.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Doutora em Memória Social.

Aprovada em: 26 de fevereiro de 2016.

Banca examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Jô Gondar - Orientadora

---

Prof. Dr. Amir Geiger

---

Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias

---

Prof. Dr. Wolfgang Bock

---

Prof. Dr. Daniel Kupermann

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Jô Gondar, por me acompanhar nessa trajetória de descobertas e me amparar nas minhas escolhas, acreditando sempre no meu potencial, me instigando a aproveitar as oportunidades que surgiam em prol de meu desenvolvimento pessoal e profissional. Apesar da distância física, Jô é para mim um exemplo; sua gentileza sem deixar de ser firme demonstra sua competência como pesquisadora e educadora.

À minha família e em especial meu esposo, José Antônio, que sempre me apoiou e esteve ao meu lado nos momentos de dúvidas, mas também a cada conquista, teve paciência e foi compreensivo com as necessárias ausências durante a elaboração da tese.

À prof. Dra. Anna Hartmann e ao prof. Dr. Luiz Antonio C. Nabuco Lastória pelas valiosas contribuições na qualificação, e ao professor Dr. Wolfgang Bock que prestou importante suporte nos últimos meses de elaboração da tese. Agradeço ainda ao prof. Dr. Daniel Kupermann, prof. Dr. Amir Geiger e prof. Dr. Francisco Ramos de Farias por terem se disponibilizado a compor a minha banca na defesa.

“O louco [e porque não o artista?] tem um olhar agudo para as  
loucuras da humanidade.”  
(FERENCZI, 1990, p. 51).

“Através do infinitamente pequeno do que é decisivo o artista  
revela-se como executor de uma objetividade coletiva do  
espírito, frente a qual se esvanece a sua participação.”  
(ADORNO, 2003, p. 24).

“A arte é esta Mnemósina.”  
(ADORNO, 2006, p. 97).

## RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma análise crítica do processo criativo-sublimatório e da experiência estética que a arte instiga, à luz da psicanálise de Sandór Ferenczi e da teoria estética de Theodor Adorno. Para tanto, em um primeiro momento, resgatamos o conceito de sublimação na leitura freudiana, percorrendo também outras compreensões do conceito presentes na psicanálise, indicando as heterogêneas interpretações que o conceito permite vislumbrar. A partir disto, identificamos aproximações entre a sublimação e a noção de trauma, partindo da compreensão da plasticidade psíquica em Ferenczi. Em um segundo momento, analisamos a contraface da sublimação para Adorno nas concepções estéticas de Expressão e Mimese e identificamos que o impulso mimético presente na experiência estética é substrato de uma cisão narcísica que leva a rupturas com a ordem identitária. Assim, o conceito de sublimação ganha novo matiz, perde a sua carga moralizante e passa a incluir a dimensão transformadora e transsubjetiva da criação, intimamente ligada à memória e à memória social. Pautados no método qualitativo analítico-interpretativo do material bibliográfico consultado, sustentamos a importância do momento não-identitário da arte – seja no processo sublimatório ou na experiência estética. A arte, em seu duplo movimento de criação-recepção, testemunha e denuncia a alteridade negada e o sofrimento humano reprimido em prol da individuação requerida pelo processo civilizatório, marcado por determinações socioculturais e econômicas da sociedade moderna que se arraigou na crença desmedida na ciência e no pensamento identitário como forma privilegiada e legítima de conhecimento e domínio do mundo e de si. Contexto que tolhe uma experiência mais espontânea, profunda e múltipla com os objetos, com os outros e com si próprio, experiência que a arte permite retomar pela lembrança do contato primevo, arcaico-mimético, com a natureza.

Palavras-chave: Sublimação; Experiência Estética; Memória; Psicanálise; Teoria Crítica.

## ABSTRACT

The following research presents a critical analysis of the creative-sublimatory process and the aesthetic experience which art instigates, in view of psychoanalysis of Sandor Ferenczi and aesthetic theory of Theodor Adorno. Therefore, in a first moment, we rescued the concept of sublimation in Freudian reading, also going through other understanding of this concept in psychoanalysis, indicating the heterogeneous interpretations that the concept allows glimpse. Based on this, we identified approaches between sublimation and the notion of trauma, starting from the understanding of psychic plasticity in Ferenczi. In a second moment, we analyzed the counterface of sublimation for Adorno in the aesthetic conceptions of Expression and Mimesis, and identified that the mimetic impulse present in the aesthetic experience is a substrate of a narcissistic demerger that leads to ruptures to the identity order. Thus, the concept of sublimation takes on new hues, loses its moralizing charge and now includes the transforming dimension and transsubjective of creation, closely linked to memory and social memory. Guided on the qualitative method, analytical and interpretative, the consulted bibliographical material, we uphold the importance of non-identity moment of the art, whether in sublimating process or on the aesthetic experience. Art, in its double movement of creation-reception, evidence and denounces the denied alterity and human suffering repressed in favor of individualization required by the civilizing process, marked by socio-cultural and economic determinations of modern society that is rooted in excessive belief in science and identity thought as privileged and legitimate form of knowledge and world domination and of itself. Finally, we understand that the context hinders a more spontaneous, deep and varied experience with objects, with others and with himself, that the art allows to resume the memory of the archaic-mimetic contact with nature.

Keywords: sublimation; Aesthetic Experience; Memory; Psychoanalysis; Critical Theory.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2. SUBLIMAÇÃO: UM CONCEITO SOBRE (OU EM) TRANSFORMAÇÃO .....</b>	<b>19</b>
2.1. Prometeu e o fogo transformador: Sobre a capacidade de produção-criação à sombra da destruição.....	20
2.2. Do campo valorativo-moral à metapsicologia: expressão ou sublimação? .....	23
2.3. A problemática da sublimação na primeira tópica .....	35
2.4. A economia psíquica na segunda tópica: O papel do narcisismo na formação do circuito pulsional e do senso de Eu.....	44
2.5. Sobre a plasticidade psíquica enquanto potência estética .....	53
2.6. Pulsão de morte e uma “outra” sublimação: a (des)territorialização subjetiva pelo (des)ligamento .....	57
2.7. Aproximações entre a economia psíquica do trauma e da sublimação: a apropriação criativa dos excessos disruptivos.....	62
<b>3. ELEMENTOS PARA PENSAR A ARTE EM SUA CONDIÇÃO TRANSSUBJETIVA... ..</b>	<b>79</b>
3.1. Mimese como momento somático da experiência estética .....	81
3.2. As imagens da não-identidade e da liberdade nas obras dissonantes.....	96
3.3. A importância de uma Razão Sensível na experiência estética.....	104
3.4. Sublimação e mimese como plasticidade psíquica: substrato à transsubjetividade e a autonomia das obras .....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>137</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>145</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Nosso objetivo é elaborar uma análise crítica do processo criativo-sublimatório e da experiência estética que a arte instiga, à luz da psicanálise de Sandór Ferenczi e da teoria estética de Theodor Adorno. Nessa análise, identificamos o caráter transformador e transsubjetivo da arte, articulando-o à memória social. Ao relacionarmos arte e memória, pretendemos destacar o fato de que a arte, em seu caráter transsubjetivo, teria não só uma dimensão singular-subjetiva – daquele que a cria –, como também carregaria uma dimensão universal-coletiva que supera e transpassa o universo individual<sup>1</sup>.

Para tanto, em um primeiro momento, resgatamos o conceito de sublimação na leitura freudiana, percorrendo também outras compreensões do conceito presentes na psicanálise, indicando as heterogêneas interpretações que o conceito permite vislumbrar. A partir disto, identificamos as aproximações entre a sublimação e a noção de trauma, partindo da compreensão da plasticidade psíquica em Ferenczi. Em um segundo momento, analisamos a contraface da sublimação para Adorno nas concepções estéticas de Expressão e Mimese.

O presente estudo sustenta-se nos pilares teóricos da psicanálise - em particular na perspectiva de Sandór Ferenczi - e na Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. Sobre este suporte propomos, conforme Fernando Rey (2005), uma análise qualitativa interpretativa do referencial teórico consultado. Segundo Rey (2005), toda pesquisa qualitativa tem um caráter construtivo-interpretativo, ou seja, não supõe a descrição de uma “verdade absoluta” por meio uma apropriação linear da realidade, mas o oposto, como produção humana, supõe uma subjetividade implicada na pesquisa. Trata-se então do pesquisador assumir que “onde há pensamento devem existir especulação, fantasia, desejo e todos os processos subjetivos envolvidos na criatividade do pesquisador como sujeito” (REY, 2005, p. 8).

Para Rey, temer a especulação é temer as ideias. O perigo não está na especulação, mas nas rotulações acríticas, distanciadas da multiplicidade do empírico, nos pressupostos científicos

---

<sup>1</sup> Esta perspectiva que diferencia e separa conceitualmente a esfera individual (particular) da coletiva (universal) é própria do pensamento de Theodor Adorno, sendo importante para pensar a autonomia da arte e a transsubjetividade. Porém, não ignoramos que em Freud o individual, o subjetivo, já seria de saída coletivo.

instrumentais e universalizantes e, portanto, a-históricos, resultantes do modelo positivista dominante dos quais as ciências humanas e sociais ainda não se emanciparam a contento. O mundo é complexo, dessa forma, não pode ser compreendido de “forma completa e progressiva pela razão humana” (REY, 2005, p. 6), permitindo o reconhecimento de que algo sempre escapa à produção de inteligibilidade em sistemas, já que os meios utilizados pelos homens para conhecer o mundo são limitados (REY, 2005). Entendemos, assim como Rey, a importância da pesquisa qualitativa em gerar zonas de sentido e, conseqüentemente, de ação sobre a realidade, produzindo novas articulações possíveis, “capazes aumentar a sensibilidade do modelo teórico em desenvolvimento, para avançar na criação de novos momentos de inteligibilidade” (REY, 2005, p. 7).

Rey pondera que a psicanálise freudiana, sob o primado de construções interpretativas de casos singulares, soube dar o devido valor teórico à subjetividade, à cultura e à sociedade no estudo do homem, compreendendo a constituição recíproca e permanente entre tais sistemas complexos da realidade.

Além disto, se a análise qualitativa, por um lado, legitima o singular como instância de produção científica, por outro ela viabiliza também um diálogo transdisciplinar que valoriza a complexidade. Tal complexidade implica não somente a abertura de fronteiras entre as disciplinas, mas, principalmente, a possibilidade de transformar os próprios princípios que as organizam.

Neste sentido, os principais pensadores que deram suporte a esta tese são exemplos importantes de dedicação à complexidade: Sandór Ferenczi tem um profícuo olhar para o psiquismo humano, colocando em relação e apoio mútuo campos de conhecimento supostamente heterogêneos, como os da psicanálise e da Biologia – método nomeado por ele como *utraquista*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Eliane Reis explica que a perspectiva Utraquista de Ferenczi, refere-se “a conjunção de termos e concepções provenientes das ciências da natureza, especialmente a biologia, com conceitos e termos das ciências do espírito” (2004, p. 58). Seria como uma espécie de sincretismo, que não reduz, mas complexifica a compreensão da psicanálise.

Theodor Adorno começou seu percurso formativo como musicista derivando, em seguida, para o estudo da Filosofia, Psicologia e Sociologia. Esteve muito atento à análise crítica da sociedade, sempre considerando a construção dialética entre subjetividade e sociedade. Desta forma, a psicanálise é de fundamental importância para Adorno, já que permite avançar para além do estudo da consciência na compreensão de certos fenômenos coletivos ligados à opressão e exploração socioeconômica, identificando seus reflexos na produção espiritual de um tempo e, conseqüentemente, na formação subjetiva a qual está ligada.

Junto a Max Horkheimer, Adorno busca uma teoria crítica que resgate as bases filosóficas da psicanálise e extravase a instrumentalidade da teoria tradicional, já que, como aponta Morin:

a filosofia pode contribuir eminentemente para o desenvolvimento do espírito problematizador. A filosofia é acima de tudo uma força de interrogação e de reflexão, dirigida para os grandes problemas do conhecimento e da condição humana (...) deveria estender seu poder de reflexão aos conhecimentos científicos, bem como à literatura e à poesia, alimentando-se ao mesmo tempo de ciência e de literatura (2003, p. 23).

Nesta direção, Adorno aponta para uma dialética negativa, ou seja, para a capacidade de o pensamento romper com os moldes de uma razão instrumental que, parte do princípio de identidade, para compreender e dominar o mundo e a natureza. Através da dialética negativa, Adorno põe em foco aquilo que há nos objetos, para além dos conceitos que os identificam e que iludem os homens, fazendo-os acreditar que uma compreensão plena da realidade é possível. Para Adorno, resgatar a contradição e o não-idêntico no objeto é ser sensível aos limites do pensamento identitário que a tudo pretende dominar; é perceber este tipo de pensamento e esta forma de lidar com o objeto como um momento de um processo, não como algo absoluto.

A razão instrumental, ao se crer capaz de referendar todo o existente de forma afirmativa, surge “como fim em si mesmo, produz a aparente equiparação do desigual, realidade e conceito. E uma razão irreflexiva se cega até a loucura quando encontra algo desigual, que escapa a seu domínio” (PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA; ZUIN, 1999, p. 78).

Por isso, a experiência do pensamento com a negação, frente ao que é afirmado ou identificado socialmente, caminha em direção ao diferente, ao não nomeado-dominado. Tal vivência pode derivar da experiência estética que a arte providencia, ao romper com cânones afirmativos de um tempo ou de uma cultura, ao produzir estranhamentos pelo acesso multidimensional ao objeto, que se faz aberto às várias possibilidades interpretativas e vários níveis de penetração.

Este jogo entre identidade e diferença surge então como um dos princípios norteadores desta tese, no sentido de conjecturar as bases da sublimação sobre uma ruptura ou cisão narcísica descentralizadora – que colocaria em xeque a identidade do artista. Na mesma direção estaria a experiência estética com a arte, conforme pensa Adorno, que suscita a lembrança de uma forma de contato mais “arcaica”, pré-verbal ou não conceitual com os objetos, ainda anterior à constituição da individuação, quando as relações miméticas e corporais com o mundo se faziam prevalentes (o que faz referência não só à primeira infância, mas também aos povos de culturas arcaicas). Desta relação mimética, mais corporal e pré-verbal com os objetos, resultam memórias que podem ser pensadas como condensados imagéticos, resultantes de experiências mais sensíveis e estéticas com o mundo, que não se nomeia facilmente ou que permite múltiplas nomeações, já que não há um enrijecimento conceitual limitando as formas de apropriação. Na arte, a presença deste contato com a obra que resulta em uma experiência sensivelmente rica de memórias ínfimas e imagens múltiplas, a-conceituais, acarreta a percepção de outro mundo ou outro Eu possível, que não aquele amarrado às definições identitárias. Por isto, a arte coloca em cena algo da transgressão e da potencial transformação do mundo e do Eu, conforme analisaremos nesta tese.

Dito isto, faz-se importante mencionar que a trajetória percorrida na presente tese teve como ponto de partida a crítica adorniana ao conceito de sublimação elaborado por Freud. Trata-se de uma inquietação com a perspectiva idealizada do conceito, perspectiva que traz uma carga moralizante de duplo sentido: por um lado, a crença de que o produto sublimatório é sempre elevado e reconhecido socialmente; por outro, a ideia de que haveria um desvio do pulsional por meio do processo sublimatório, como se o sexual pudesse “vaporizar-se”, isto é, purificar-se ou ganhar elevação. Adorno se contrapõe a essas duas dimensões moralizantes do conceito.

Sobre essa crítica de Adorno, somada à brecha freudiana, apresentada em *O ego e o id* (1923), de que a sublimação produz des fusão pulsional, sustenta-se a hipótese de que a dinâmica do trauma não estaria muito distante do processo sublimatório, a não ser quando o trauma é, por si só, amplamente desestruturante, culminando em um contexto sintomático-patológico que inviabiliza caminhos sublimatórios.

Nesta pesquisa analisamos a sublimação sob um viés metapsicológico, centrado na dimensão econômica do psiquismo. Por este motivo, procuramos desviar das “patografias” que, segundo Chaves (2015), foram muito presentes nas tentativas que a psicanálise fez, no século XIX, de se aproximar da arte, sempre procurando estudar as obras sob uma ótica médico-psiquiátrica a respeito da personalidade do artista. Neste sentido, a psicanálise “foi acusada de reduzir a obra à neurose de seu autor e, com isso, ignorar a autonomia própria à obra, à sua forma” (CHAVES, 2015, p. 10), ideia que não estaria muito longe da crítica adorniana ao conceito de sublimação em Freud.

Mas Freud não se limitou a essa diretriz para aproximar a psicanálise da arte. Segundo Chaves (2015), em um dos encontros da sociedade das quartas-feiras, Freud teria mencionado que, para além da “patografia”, a psicanálise inquire sobre o processo criativo. Nesse rumo, a obra *Unheimlich* (1919) teria sido o único texto que rompeu com o determinismo vida-obra do artista, permitindo bordejar a qualidade estética das obras (CHAVES, 2015) – motivo pelo qual este texto freudiano foi essencial para cumprir os objetivos da pesquisa em questão. Outro ponto interessante na análise de Chaves sobre a concepção freudiana da arte é a conclusão de que em *O Moisés, de Michelangelo* (1914), Freud teria valorizado e destacado a atitude transgressora do artista: esse, em sua obra, expressaria e promoveria transformações (uma mudança, um extravasar das formas), metamorfoses (um além da forma com novas formas). Os artistas teriam como traço em comum “o apreço pela transgressão das normas estabelecidas, dos cânones, sejam eles científicos e literários” (CHAVES, 2015, p. 21). Os artistas, nesse sentido, subvertem verdades estabelecidas sócio-historicamente e, até mesmo, metamorfoseiam aspectos da própria vida na sua Obra-Expressão.

Assim sendo, a análise crítica do conceito de sublimação proposta aqui tem uma íntima relação com a noção de transformação, indicando que para entender o processo sublimatório não seria preciso conceber um desvio do sexual, já que o sexual se metamorfoseia na obra e é em si presente nela. Tampouco seria preciso postular a valorização social das obras de arte, já que elas questionam ou colocam em tensão pressupostos e instituições sociais e, por isso, tendem a receber recusas, ainda que a sociedade lhes conceda espaço para coexistirem com outras formas de conhecimento da realidade tidas como mais legítimas como, por exemplo, a ciência.

Para Chaves (2015), não muito distante do raciocínio de Adorno, Freud pensa a arte como expressão de dramas e conflitos internos do sujeito que são sempre, em alguma medida, resultado do “drama social”, ou seja, da irreconciliação do movimento pulsional (do particular) com as exigências de renúncia feitas pelas instituições sociais (do universal) em cada contexto histórico-cultural.

Em Adorno, a experiência estética resultante da obra evoca algo desta irreconciliação entre universal e particular e, dessa maneira, a experiência estética provocada pela obra traz, mesmo que indiretamente, algo do sofrimento decorrente de uma vida social assentada na produção da desigualdade socioeconômica, bem como da miséria material e espiritual que potencializa o “drama social” e os conflitos internos do sujeito. Para Adorno, o sofrimento humano aparece expresso como uma dimensão da obra, não como um componente subjetivo do artista em si, mas sim como um componente universal, transsubjetivo e, por isto, passível de reconhecimento coletivo conforme a obra ganha autonomia.

Seria preciso também incluir, no cerne do processo criativo e em seu produto, a dimensão da memória. Se considerarmos que o aparelho psíquico é um aparelho de mnêmico, pensar a arte via teoria do psiquismo é concebê-la como memória, para além da memória individual: a obra de arte, ainda que seja um produto subjetivo, traz sempre a carga do processo histórico, do universal que pesa sobre o artista e que ganha “voz”, figurabilidade via dimensão particular, por meio da subjetividade que opera o processo criativo. Assim, a arte é um reduto do particular, ao mesmo tempo em que é porta-voz das contradições sociais, de uma estrutura social opressiva e das suas reverberações sobre a formação subjetiva.

Em vista disso, se a obra é transformação das formas e, conseqüentemente, das ideias instituídas em uma sociedade pautada nesses parâmetros existenciais, na injustiça de uma vida miserável em meio à abundância produzida pelo capital, a arte, de certa forma, evoca o conflito psicossocial e o sofrimento resultante deste contexto para vislumbrar outra forma de existência, uma existência mais justa ou mais próxima de um momento vital mais livre das amarras da individuação, isto é, das amarras do princípio identitário. Por isto, parte das análises desta tese caminha pela consideração da dimensão mimética das obras, como um resquício mnêmico da relação mais arcaica do homem com a natureza e com o mundo, tendo o corpo um papel essencial.

A capacidade mimética do homem possui um íntimo contato com níveis de subjetivação pré-verbal, com processos primários do psiquismo, próximos da sensorialidade “caótica” e das formas de recepção-percepção e compreensão da criança sobre o mundo, extraordinariamente ricas em nuances (luzes, cheiros, sons, etc.), ainda não dominadas pelas limitações e fixações perceptivas e interpretativas do mundo social adulto. Período mais primevo em que a linguagem adulta, instrumental e conceitual ainda não teria borrado a riqueza da linguagem infantil-mimética que oferece um campo de conexões e configurações múltiplas ao sujeito na apreensão da realidade (tanto interna quanto externa). A lembrança deste “caos”, (re)produzido pela vivência mimética que a arte evoca ou provoca no processo criativo, aparece como um momento importante da arte para Adorno.

Seguindo essa chave, Jimenez aponta que a história da estética, antes de ser um conjunto teórico e doutrinário sobre a arte, é:

a história da sensibilidade, do imaginário e dos discursos que procuram valorizar o conhecimento sensível, dito inferior, como contraponto ao privilégio concedido, na civilização ocidental, ao conhecimento racional (...) a história da estética revela-se através das rupturas sucessivas que a sensibilidade não cessa de opor à ordem dominante da razão (2004, p. 25).

Porém, mais do que história da sensibilidade e das implicações da recepção corpórea do mundo, a estética é também memória. A afirmação de Adorno (2006, p. 97) de que “a arte é esta Mnemósina” propõe esta relação. Conforme o autor (2006), as formas da arte guardam consigo a história da humanidade que, em outros termos, configura-se como história da dominação e o fazem com mais exatidão do que os documentos, justamente porque a arte é viva como a vida, faz-se de movimentos e múltiplas interpretações. Em seu substrato está a capacidade mimética, tida por Adorno como um importante componente da arte, que se conserva ao longo da história da humanidade, apesar de suas transformações.

Conforme a análise proposta nessa tese, a mimese não é em si e somente imitação da realidade, mas representação, criação de “uma nova interpretação de mundos já interpretados” (GEBAUER; WULF, 2004, p. 49). Portanto, a mimese diz respeito à plasticidade sensitiva e já contém algo de subjetivo; ela corresponde à outra ordem do saber assentada na força das imagens, ordem que cria um mundo expressivo de fenômenos, aparência e estética (GEBAUER; WULF, 2004). Neste sentido, há na arte uma dimensão subjetivo-mimética importante, ainda que não se desconsidere a dimensão social e histórica que existe em sua expressão. Conforme pondera Adorno:

se a expressão [artística] fosse simples reduplicação do que é subjectivamente sentido, permaneceria inútil; a ironia do artista acerca de um produto que resulta da impressão, e não da intervenção, sabe isso muito bem. Mais do que tais sentimentos, o seu modelo é a expressão de coisas e situações extra-artísticas. Os processos e as funções históricas encontram-se nelas já sedimentados e exprimem-se (2006, p. 131).

A força histórica e mnêmica da arte, sob o julgo do entrecruzamento de memórias individuais e coletivas, assenta-se na mimese e permite a produção e recriação de memórias:

A mimese é intervalo separado entre um mundo gerado simbolicamente e um outro mundo (...). A mimese consegue criar do possível um presente atual que é acentuado como memória viva do rio temporal. Ela possibilita presença e reprodutibilidade quando compreende aspectos sensíveis da aparência (GEBAUER; WULF, 2004, p. 49).

Assim, quando Adorno (2006) também alega que a experiência artística é uma experiência de imagens, pode-se pensar, conforme interpretação de Etienne Samain, que as imagens têm vida. Elas são

poços de memória e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade (...) nos oferece algo para pensar: ora um pedaço do real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar (...) toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos (SAMAIN, 2012, p. 22 – 23).

Sendo assim, neste campo de forças e de tensão que a arte acolhe, entre realidade e ilusão, entre memória individual e coletiva, entre conceitual e pré-verbal, sublimação, impulso mimético e expressão, é que está o seu poder de ideação e de subversão. A imagem é em si “mítica”, recusa-se a falar e, pelo silêncio que guarda voluntariamente (SAMAIN, 2012), faz-se “aberta” à criação, autorizando interpretações e reinterpretções do mundo e do Eu. Por isso, a arte em sua esfera expressiva e sublimatória é transformadora. Como sustenta Jimenez:

A arte não se contenta em estar presente, pois ela significa também uma maneira de representar o mundo, de figurar um universo simbólico ligado à nossa sensibilidade, à nossa intuição, ao nosso imaginário, aos nossos fantasmas. É este seu lado abstrato. Em suma, a arte ancora-se na realidade sem ser plenamente real, desfraldando um mundo ilusório no qual, frequentemente – mas não sempre – julgamos que seria melhor viver do que viver na vida cotidiana (2004, p. 10).

A presente tese foi construída a partir desses conceitos e perspectivas a respeito da arte, da psicanálise e da teoria crítica. No primeiro capítulo, situamos algumas possíveis raízes (míticas) do ato criativo-produtivo nos seres humanos e, na sequência, propomos uma análise crítica do conceito psicanalítico de sublimação, pautada na perspectiva econômica da metapsicologia freudiana e na crítica adorniana ao conceito – crítica evidenciada de forma mais contundente no aforisma 136 da obra *Mínima Moralia* (1993).

O caminho percorrido neste primeiro capítulo vai da concepção freudiana clássica do conceito de sublimação, passando por algumas leituras pós-freudianas para, por fim, conceber a hipótese defendida aqui, inspirada na perspectiva de Sandór Ferenczi. Consideramos que o processo

sublimatório ou ato criativo, além de ser resultado de traços ou rastros de memórias que compõe a(s) subjetividade(s) “esteticamente” desde a tenra infância, tem também uma proximidade com a vivência psíquica do trauma – devendo, por isto, ser considerado em sua íntima relação com a pulsão de morte e com o estabelecimento de uma cisão narcísica. Nesse contexto, entra em cena um movimento psíquico que impõe ao sujeito uma dimensão estrangeira ao seu Eu, desconstrutiva, produzindo descentramento, mas também possibilitando a posterior realocação e transformação do Eu.

No capítulo seguinte, recorreremos ao conceito de mimese, partindo de suas concepções ao longo da história (seja na filosofia ou psicanálise) e das contribuições às noções de expressão e experiência estética na teoria de Theodor Adorno. Analisamos a mimese como um componente da expressão artística que oferece algo do campo do não-idêntico e da diferença, apesar de atuar por semelhanças. Em sua íntima relação com a sensibilidade corpórea, observamos que a mimese atua na arte em favor de uma razão sensível, ao suscitar o caótico e o pré-verbal da primeira infância ou o mutismo da natureza, em oposição a uma razão instrumental-conceitual que coage a uma individuação enrijecida, alocada em esquemas identitários e na negação do contato com a multiplicidade sensível do mundo e do Eu.

Essa coação se faz em nome da “segurança” que a dominação da natureza pelo homem ofereceria ao processo civilizatório, ignorando, contudo, seus subprodutos: a alienação, o conformismo, a miséria e o sofrimento humano. Eles são o resultado da frieza e insensibilidade do homem moderno que se deixa reger por uma razão instrumental. Desta forma, a arte tende à subversão e oferece luz a outra forma de conceber, conhecer e experienciar o mundo e a si; assim, é promessa de felicidade ainda que utópica, oferecendo imagens de liberdade, de outro lugar e de outra existência que não esta.

Nesse contexto interpretativo, a sublimação foi retomada no último capítulo considerando, mais uma vez sob a perspectiva freudiana, que a mimese é também o substrato da cisão narcísica e fermento à plasticidade psíquica, destacando a atuação da pulsão de morte no processo Sublimatório-Expressivo. Acreditamos que, ao se alimentar com a sua contraface (a experiência

estética), o conceito recebe um novo matiz, perde a sua carga moralizante e passa a incluir a dimensão subversiva e transsubjetiva da criação.

## 2. SUBLIMAÇÃO: UM CONCEITO SOBRE (OU EM) TRANSFORMAÇÃO.

*“coisa alguma conserva sempre a mesma aparência, e a natureza renovadora encontra outras formas nas formas das coisas. Nada morre, acreditai-me, no vasto mundo, mas tudo assume aspectos novos e variados. O que se chama nascimento é apenas o começo de um estado diferente do estado anterior, e a morte é o fim de tal estado (...) acredito que coisa alguma permanece muito tempo com o mesmo aspecto” (OVÍDIO, 1983, p. 281).*

O conceito de sublimação, tal qual elaborado e apresentado por Freud ao longo de sua produção teórica, permite-nos desvendar nodulações para produzir novas apreensões do conceito. Seguiremos nesta trilha, já que como pontua Green, “desenvolvimentos teóricos inspirados por interpretações diferentes reavivem a controvérsia, pois a luz somente virá do confronto das ideias” (1988, p.14) ou ainda como discorre Freud:

É importante estarmos preparados para abandonar um caminho que perseguimos por algum tempo, se este afinal não mais se mostrar adequado. Somente os crédulos, os que exigem da ciência um substituto para o catecismo abandonado, repreenderão o pesquisador por este desenvolver, ou mesmo reformular, seus pontos de vista (2006, p. 182).

Frente à riqueza e densidade da metapsicologia freudiana, que por si só guarda contradições e se sustenta em reformulações, pode-se, com Laplanche, percebê-la como “diacrônica – [pois] permite certas colocações em perspectiva, convida a clivagens e a agrupamentos, exige até que façamos opções em relação a noções aparentemente ambíguas e que se tornaram, em todo caso englobantes e abrangentes demais” (1989, p. 13). Essa polifonia de sentidos recai sobre vários conceitos da teoria freudiana, dela resultam inúmeros desmembramentos rumo a pontos de vista conflituosos. A sublimação se apresenta como um desses conceitos nebulosos dentro da psicanálise, mas que diz muito sobre a possibilidade do sujeito se reorganizar frente ao seu desejo e, dir-se-ia ainda, frente a um cenário traumático (e as memórias que esse instiga).

A sublimação na psicanálise condensa uma ampla gama de processos produtivos e remete à capacidade criativa do sujeito, estando atrelada à formação da cultura pelos indivíduos de um modo geral. Contudo, propomos um recorte que se concentra nas produções artísticas, dando atenção à preocupação de autores como Castiel, que aponta o risco de se conceber sublimação

como unicamente sinônimo de produção de obras de arte. Entendemos, como Castiel, que “dizer que na origem de uma atividade artística está a sexualidade é distinto de assegurar que em toda a atividade [dita] artística há uma sublimação” (2007, p. 102).

Neste percurso, compreenderemos que a sublimação tem no conceito de pulsão o seu ponto nodal, já que a primeira é um dos destinos da segunda. Por isso, a sublimação será assumida como um processo psíquico que culmina em uma construção, sendo esta construção a expressão de um campo de forças e de transformação, em que a economia se sobressai à tópica e à dinâmica psíquica. Dito isso, sustentaremos também certa ruptura com o olhar historiográfico e psicopatológico que tradicionalmente é lançado sobre a relação do artista com sua criação (ou bem sobre o espectador com a obra) no campo da psicanálise para permitir uma análise metapsicológica e conceitual (com foco na perspectiva econômica) em detrimento de uma perspectiva moralizante, calcada nos valores já estabelecidos de uma cultura.

### **2.1. Prometeu e o fogo transformador: Sobre a capacidade de produção-criação à sombra da destruição.**

Podemos dizer de início que Freud, com as mudanças na segunda tópica de sua metapsicologia, deixa implícito a noção de transformação como aspecto inerente ao conceito de sublimação (FREUD, 2007a). Contudo, mais do que isto, a sublimação aparece como um conceito em transformação, sendo repensado até os dias de hoje. É por meio da sublimação e da produção artística que poderemos explorar o território da transfiguração, das possibilidades de transpassar o formatado, o aparente. Portanto, subversão das formas pressupostas e ruptura com o estado das coisas.

Dito isso, em prol de uma reflexão inicial a respeito deste argumento, resgatamos, nas tragédias gregas, o arquétipo da subversão, do fomento à transformação e à mudança, ou ainda, o modelo da criação pela destruição: Prometeu. Enquanto os autores/artistas gregos, que criativamente atualizaram os mitos na elaboração das tragédias, foram capazes de sensivelmente não somente vivenciar, mas também suscitar no público uma (des)territorialização subjetiva, Prometeu, na

mitologia grega, é aquele que oferece aos homens a experiência de (des)centramento e (des)territorialização por meio de seu presente – o fogo. Elemento esse que era até então estrangeiro ao homem; o fogo é a representação da gênese da consciência, chave de acesso ao novo e ao desconhecido, fonte ambígua da (des)graça do homem.

A tragédia grega *Prometeu Agrilhado*, de Ésquilo (2009), tem início com a cena de Prometeu<sup>3</sup> sendo arrastado como prisioneiro por Poder e Força no deserto de Cítia, sob o julgo de Hefesto, deus dos ferreiros, artesãos, escultores, do fogo e filho de Zeus. Prometeu é acorrentado para ser afastado dos homens, ter a pele queimada e ressecada pelo sol escaldante sob uma vigília constante e dolorosa e para, principalmente, ser humilhado frente aos outros deuses (ÉSQUILO, 2009). Mas, afinal, qual o crime de Prometeu? Para algumas interpretações, seu “crime” foi romper com a ordem imposta pela tirania de Zeus, quebrando a regra de que um deus não deve invadir ou interferir no poderio de outro deus. Para outras interpretações, seu “crime” foi a sagacidade e astúcia para subverter e anunciar transformações, assim como, confrontar a reprodução ordenadora e estéril dos deuses.

Prometeu é “aquele que pensa antes”, que premedita, que é “capaz de feitos impossíveis”, “audaz em seus pensamentos”. Aquele que rouba uma centelha de fogo de Hefesto, esconde-a e entrega aos homens (ÉSQUILO, 2009). Tal criatividade de Prometeu desafia os cânones e rompe com o estado das coisas, pois questiona e interfere no poder de Zeus. Essa mesma criatividade é oferecida aos homens sob a semente de fogo, “símbolo de poderes criadores e destruidores da vida” (LURKER, 2003, p. 274), “agente de transformação”, expressão do desaparecimento, da regeneração, é a renovação, o fogo que “realiza o bem (calor vital) e o mal (destruição, incêndio)” (CIRLOT, 1984, p. 259).

A simbologia destruição-construção, morte-vida, evidencia a ambiguidade do presente de Prometeu (e remete, de forma análoga, à experiência artística e ao processo sublimatório, conforme exploraremos mais adiante). Pelo fogo-luz, o homem desperta e é deslocado de seu

---

<sup>3</sup> Nesta tradução da peça trágica, Prometeu é filho de Urano e Gaia, portanto, tio de Zeus. Diferente da versão da Teogonia de Hesíodo, em que Prometeu é primo de Zeus, pois filho de Japeto e Ásia. Esta peça de Ésquilo reatualiza o mito, fornecendo novas colorações à estória, sendo a única conservada do restante da Trilogia *Prometeus*, que consistia nas peças *Prometeu agrilhado*, *Prometeu Libertado* e o *Prometeu Portador do Fogo* – conforme pontua Sottomayor (1992).

estado anterior, é desacomodado, sendo depois disso capaz de alçar “consciência” (MIGLIAVACCA, 2005), confrontar-se e se afirmar como sujeito. Mas, ao mesmo tempo em que os homens ganham autonomia, constroem seu psiquismo, encontram a fonte de discernimento pelo fogo, também encontram a angústia ao se verem inundados pela luz e pela evidência de seu desamparo primordial, seus conflitos e frustrações; pela percepção da sua condição humana (MIGLIAVACCA, 2005). Entretanto, essa consciência aniquiladora e disruptiva também é renovadora e inventiva. Como pontua a autora, o homem não é mais apenas criatura, mas criador; se apossa do conhecimento sobre si e sobre o mundo por meio da subversão criativa e libertadora (e ao mesmo tempo destruidora) de Prometeu para recriar o mundo a sua imagem e necessidade, assim como para recriar-se.

Simbolicamente, ao usar o fogo para cozinhar os alimentos, o homem transforma a natureza e a si mesmo, produz bens, planeja suas ações, aperfeiçoa instrumentos e trilha o caminho da linguagem construindo a cultura. O que, claramente, não se dá sem antes se desobrigar e destituir a lógica e o modo de vida precedente para, dos restos e fragmentos, restaurar e assumir sua nova forma de existência. Sobre isso diz Prometeu:

Falar-vos-ei agora das misérias todas dos sofridos mortais e em que circunstâncias fiz das crianças que eles eram seres lúcidos, dotados de razão, capazes de pensar (...) Em seus primórdios tinham olhos mas não viam, tinham os seus ouvidos mas não escutavam (...) eles desconheciam as casas bem feitas com tijolos endurecidos pelo sol, não tinham noção do uso da madeira (...) não faziam distinção entre o inverno e a florida primavera (...) depois chegou a vez da ciência dos números (...) que criei para seu benefício, e continuando, a da reunião das letras, a memória de todos os conhecimentos nesta vida, labor do qual decorrem as diversas artes (ÉSQUILO, 2009, p. 35)

Prometeu oferece também aos homens a faculdade paradoxal da memória consciente e reflexiva. Conforme aponta Barrenechea (2005) a respeito da posição de Nietzsche sobre origem da memória, ela seria fruto tardio do processo de hominização e, se por um lado ela foi bem-vinda, porque possibilitou a sobrevivência e tornou os homens capazes de criar produtos e instituições, transformando a natureza, por outro ela retirou a espontaneidade instintiva e a paz que esses guardavam em sua “natureza esquecida”.

Mas, ao dar a inspiração para a criação ou mesmo ao oferecer criações, Prometeu fomenta os primórdios da humanização do “bicho” homem. Sendo assim, Prometeu oferece esperança aos homens; contudo, ele também tem esperança na humanidade, por isso, torna-se seu benfeitor. Ele partilha com os homens, por meio da entrega do fogo, a capacidade criativa, inventiva e a astúcia para a sobrevivência (prevenção e proteção), mesmo que à sombra da destruição.

Sob um contexto mítico, não teria sido por conta de Prometeu que a arte seria viabilizada como produção humana? Não seria pela apropriação do fogo e, conseqüentemente, por meio de uma nova forma de se relacionar com o mundo, transformando-o, que os homens seriam capazes de se recriarem, questionarem-se, de se reinventarem subjetivamente? Sendo, dessa forma, capazes de fazerem arte, de sublimar?

A sublimação e a arte como presentes prometeicos permitem aos homens a ressignificação da existência, por meio da elaboração Apolínea dos excessos Dionisíacos, garantindo o contato com a diferença e o estrangeiro que habita os humanos (NIETZSCHE, 2005). Nos (des)centramentos e (des)territorializações que a arte fornece (seja enquanto experiência estética do espectador, seja enquanto processo criativo do artista), algo da ordem do sofrimento amalgamado ao prazer, da destruição amalgamada à criação, põe-se em cena. Como Migliavacca (2005) propõe pensar, Prometeu fornece aos homens, ao mesmo tempo, a evidência dolorosa do conhecer sua condição de desamparo, mas também a satisfação do produzir.

## **2.2. Do campo valorativo-moral à metapsicologia: expressão ou sublimação?**

Para ampliar e aprofundar essa reflexão inicial, questionamos: afinal, o que pode dizer a psicanálise a respeito dos processos artísticos e criativos? Falar sobre arte, criação e estética numa perspectiva psicanalítica evoca sempre o curioso e, porque não dizer, tortuoso conceito da sublimação. Sigmund Freud recorreu a esse conceito de forma esporádica ao longo de sua densa produção teórica e não se permitiu sistematizar de forma concisa os mecanismos metapsicológicos em jogo no processo sublimatório. Sabe-se que, em 1915, Freud iniciou a

produção de um de seus projetos – um “tratado de metapsicologia” – que incluía um capítulo sobre o conceito de sublimação (LAPLANCHE, 1989). Contudo, esse e outros textos do conjunto foram destruídos ou perdidos e suas ideias a respeito do conceito se reduziram às poucas menções feitas ao longo de suas outras obras. Independentemente disso, Freud não abriu mão do conceito e, em 1930, ainda expressava a esperança de um dia entrever os mecanismos em jogo na sublimação: “satisfações tais como alegria do artista ao criar, em dar corpo aos produtos de sua fantasia, ou do pesquisador na solução de problemas e na descoberta da verdade, possuem uma qualidade especial que um dia com certeza seremos capazes de caracterizar metapsicologicamente” (FREUD, 2007j, p. 69).

Apesar disto, alguns eixos conceituais foram traçados. Desses eixos, aqueles diretamente ligados à gênese do conceito foram marcados com problemáticas paradoxais ligadas à primeira tópica do aparelho psíquico. Já com o desenvolvimento posterior da teoria freudiana e o vislumbre da segunda tópica estruturaram-se novos eixos que vêm viabilizando (des)construções e novidades acerca da noção de sublimação (ainda que não postuladas diretamente por Freud).

Frente aos limites da produção teórica de Freud, no que tange a sublimação – conceito este embestado na perspectiva da primeira tópica –, vários desenvolvimentos e análises a respeito do conceito tornaram-se então objetos de investigações posteriores em diversas áreas do conhecimento. Muitas dessas pesquisas, por vezes, reafirmaram a concepção freudiana – com suas lacunas e comprometimento com uma concepção tradicionalista de arte – outras vieram com a proposta (ou até aposta) de recriar o conceito, problematizando dois dos suportes mais precários, mas também centrais, do termo, a saber:

1. Origina-se da força da pulsão sexual, mas conduz a uma meta não sexual. Seria, portanto, um desvio de meta (consequentemente, também de objeto), uma dessexualização da pulsão, nem satisfeita direta e sexualmente, e nem recalcada totalmente.

2. A satisfação da pulsão se daria em atividades culturalmente reconhecidas, com objetos socialmente elevados e valorados<sup>4</sup>.

Se assumidas como pressupostos do processo criativo, ambas as caracterizações podem instigar acirrados debates sobre o que é “arte” e o que é “ser artista”. Uma obra que envolva diretamente a dimensão sensória-corporal, uma satisfação erógena-sexual, tanto em sua produção como em sua fruição, deveria ser considerada arte ou fruto de sublimação? Um artista que tem “alta capacidade” sublimatória escaparia da formação de sintomas, já que evitaria o recalque? O que dizer então de uma obra que rompa com os cânones de uma cultura ou de um tempo, chocando e sendo negada enquanto arte pela sociedade em questão? A arte de vanguarda não seria uma produção artístico-criativa por não ser reconhecida ou aceita socialmente?

Sendo assim, pode-se ponderar, corroborando Kupermann (2003), que tal perspectiva aloca a sublimação como

a passagem de uma energia sexual egoísta para uma energia dessexualizada altruísta, vinculado a um bem comum, cuja a mola mestra, é preciso reconhecer, seria menos a pulsão e libido do que a moralidade (...) a sublimação parece servir exclusivamente para a manutenção da ordem civilizatória e do status quo dominante (p.71).

Assim, caímos em um conceito muito mais do campo valorativo-moral do que um construto teórico que permita compreender o processo criativo no campo da metapsicologia. Segundo Kaufmann (1996), as origens do termo sublimação, por si só, já o predestinam a uma transposição para o registro moral, pois por um lado, etimologicamente, o termo *Sublimis* remete ao que se eleva e se sustenta no ar – ou ainda *Sublimitas*, como nobreza, grandeza (SARAIVA, 2006) –, por outro lado, este conceito na alquimia, bem como na química, indica

certo tipo de mutação rápida e admirável, como a passagem do estado sólido para o estado gasoso sem fase líquida intermediária. A particularidade do corpo sublimado é conservar intactas as suas propriedades, a tal ponto que a operação se manifesta de início como um

---

<sup>4</sup> Tais pressupostos conceituais do campo psicanalítico serão mais desenvolvidos adiante no item: “A Problemática da Sublimação na Primeira Tópica”. Por hora, daremos ênfase às análises críticas e implicações desta definição geral para, inclusive, justificar a análise crítica do conceito de sublimação proposta neste capítulo.

procedimento de *purificação*, destinado a liberar o corpo de suas partes heterogêneas (KAUFMANN, 1996, p.494)

Ainda, Mojilla-Mellor (2012) pontua que se supunha a necessidade de se “ter coração puro para conseguir a transformação alquímica, pelo menos era o que se acreditava, o que conota também moralmente essa noção [de sublimação]” (p. 41). Para Moore e Fine (1992), trata-se também de uma “metáfora poética ao sublime, em oposição ao ridículo ou vil” (p. 200).

Essas ideias de purificação da substância original, da produção de algo elevado e nobre, de algo que não produz “restos” (no caso, líquidos), extravasa o âmbito etimológico e ganha o imaginário cultural, fornecendo uma aura quase mágica ao conceito. Essa “aura” foi reiterada por Freud em 1905 na obra *Os três ensaios sobre a sexualidade infantil* e se aprofundou com a falta de análise conceitual sistemática nas obras seguintes, a ponto de Laplanche (1989) considerar o termo sublimação antes um índice de questionamento do que um conteúdo capaz de ser apreendido em um conceito.

Se por um lado Freud, em sua rica obra *O Eu e o Id* (2007a), deixou certos “fios sem amarrações”, dando substrato para sustentar outros desenvolvimentos possíveis sobre o conceito de sublimação, conforme veremos adiante; por outro lado, tal obra deixa clara a necessidade de encontrar no aparelho psíquico desenvolvido pela psicanálise um espaço para o *elevado*, para os ideais culturais e “funções psíquicas superiores – situadas em pontos mais altos na nossa escala de valores” (FREUD, 2007a, p. 39), em detrimento do que a moral vitoriana considerara *baixeza da sexualidade*. Disso decorrem os conceitos de Ideal de Eu e Supereu<sup>5</sup> como diferenciações a partir do Eu que acolheriam e internalizariam as exigências culturais, gerando novos processos junto à realidade interna do sujeito, como a autocrítica e consciência moral.

---

<sup>5</sup> Optamos pela tradução proposta por Luiz Alberto Hanns a respeito do conceito de Eu-Ego, direto do Alemão (editora Imago), que difere da tradicional tradução da *Standard Edition* proveniente do inglês e que, durante muito tempo, foi tida como referência básica no Brasil. A escolha alternativa se dá pelas perdas de sentido que a língua inglesa oferece em detrimento da língua original, traduzida diretamente ao português. Apesar do conceito de “Superego” ser traduzido por Hans como “Supra-Eu”, optamos por utilizar “Supereu” (mantendo relação com a ideia de Eu-Ego, sem distanciar demais da apropriação brasileira do conceito).

Na obra em questão, *O Eu e o Id* (2007a), Freud demonstra a preocupação de defender a psicanálise contra as fortes críticas atreladas a um suposto imoralismo e pansexualismo:

Inúmeras vezes, a psicanálise sofreu a crítica de não se importar com o que o homem tem de mais elevado, de moral e situado acima das questões pessoais. Essa crítica foi duplamente injusta, tanto histórica, quanto metodologicamente. Primeiro, ela é injusta porque, desde o início, atribuímos ao Eu tendências morais e estéticas que o teriam motivado [Antrieb] a realizar o recalque (...). Ademais, na etapa em que estávamos ocupados com o estudo do recalque na vida psíquica, não fazia sentido compartilhar das aflições quanto ao paradeiro do que é mais sublime no ser humano. Entretanto, agora que nos ocupamos da análise do Eu, podemos responder a todos que, abalados no seu zelo pelos costumes morais, clamariam indignados pela existência de um ser superior no homem (2007a, p. 45- 46).

De certa forma, a formação do Ideal de Eu e a sublimação aparecem como *tábuas de salvação* a que Freud se agarra; ambos conceitos são convocados como um *piso mais elevado no edifício do psiquismo*. A atribuição da sublimação ao campo valorativo-moral explica, em parte, sua concepção como um elevado e valorado processo psíquico de desvio da pulsão para uma meta não sexual, assim como, já anuncia como condição o não recalque do pulsional. Essa posição freudiana acaba por permitir que elaboremos certa aproximação entre o conceito de sublimação e as categorias estéticas do sublime e do belo em Kant (1993). Até porque, como pontua Laplanche (1989), o termo sublime, do qual deriva o conceito de sublimação, faz referência também a uma das categorias da estética filosófica. Podemos supor até que parte do que Freud concebeu como sublimação recebeu influência de sua “veia” iluminista, possivelmente sendo marcado pelas ciências normativas de seu tempo, seja no campo da moral ou da estética e, até mesmo, da lógica.

As categorias estéticas kantianas supõem uma relação com as formas de sociabilidade e a experiência cotidiana de um tempo, indicando um juízo de valor e, portanto, estão atreladas a uma carga moral. Conforme pontua Figueiredo:

Sublime e belo são, antes de qualquer outra coisa, categorias valorativas, das quais derivam modelos de expectativa e, inversamente, critérios de precaução contra condutas que não

coadunem com o que é socialmente aceito segundo os índices de aprovação estabelecidos por eles (...) o ideal de elegância, formulado conforme os parâmetros do refinamento, prefigura com nitidez a figura do homem esclarecido (1993, p. 11-12).

Isto ao ponto de a educação estética poder ser considerada um substituto para a coerção do Estado e mesmo para os imperativos da razão; nesse sentido, o gosto normatizaria os comportamentos sociais (FIGUEIREDO, 1993).

Ainda observando tais aproximações, Freud, em 1930, na obra *Mal Estar na Cultura*, situa a satisfação sexual genital como o protótipo de felicidade humana e, ao apresentar os caminhos para lidar com o sofrimento, aloca a sublimação como um trabalho psíquico de deslocamento libidinal que geraria satisfações mais refinadas e mais altas do que as sexuais. Contudo, essas seriam satisfações de intensidade mais tênues e reduzidas se comparadas às satisfações “grosseiras” das pulsões primárias ou dos impulsos sexuais, pois a sublimação “de nenhum modo chega a comover-nos fisicamente” (FREUD, 2007j, p. 3027), ideia que valerá questionamentos no decorrer desta pesquisa. Além disto, Freud pontua que as satisfações sublimatórias seriam obtidas por meio de ilusões originárias da vida imaginativa, não sendo suficientes para aplacar totalmente o sofrimento, bem como sugere ser esse um mecanismo acessível apenas para poucos seres humanos – supostos sujeitos “privilegiados”. Aspectos esses que nos levam de volta a Kant:

O sentimento de todo simples e rude nas inclinações sexuais conduz diretamente ao grande fim da natureza, e, na medida em que cumpre suas exigências, é destinado a tornar a própria pessoa imediatamente feliz; só que em razão de sua generalidade, converte-se facilmente em excesso e libertinagem. Por outro lado, um gosto assaz refinado serve para retirar a selvageria de uma inclinação impetuosa, e, na medida em que limita a alguns poucos objetos, torna-a moral e decorosa. Todavia, geralmente ela não responde ao grande escopo final da natureza (...) só muito raramente consegue fazer feliz a pessoa de tal delicado sentimento. O primeiro tipo de espírito torna-se grosseiro, porque se dirige a todos os objetos de um sexo; o segundo, sonhador (...) antes, apenas ocupar-se com um objeto que a inclinação amorosa cria para si mesma em pensamentos, e que enfeita com todas as qualidades nobres e belas (...) Daí nasce a hesitação e, finalmente, a completa renúncia à ligação conjugal (KANT, 1993, p. 59)

Dessa acepção kantiana também decorre a noção de ternura e sua aproximação com a sublimação nas primeiras obras freudianas. Os vínculos ternos provêm também de uma espécie de destino alternativo à pulsão, que não o destino da satisfação sexual direta, tal qual a sublimação. Contudo, posteriormente, Freud fez as devidas diferenciações, observando que o vínculo terno se sustenta numa renúncia à ligação com o objeto por meio da inibição da meta sexual, de tal forma que o sujeito se contenta com a aproximação do objeto. Ela funcionaria como um meio termo entre a satisfação direta e a sublimação. A pulsão, nesse caso, seria interrompida, freada (LAPLANCHE, 1989, p. 15), diferentemente da sublimação que teria a pulsão desviada. De qualquer forma, ambos destinos pulsionais funcionam em prol da cultura e contêm um aspecto moral importante.

Deixando um pouco de lado as comparações entre Freud e Kant, conduziremos agora nossas análises por meio da provocação de Theodor W. Adorno que, no aforisma 136 de *Mínima Moralía*, chama a atenção pelo questionamento intenso à concepção clássica de sublimação elaborada por Freud; a saber:

os artistas não sublimam. Crer que eles não satisfazem nem reprimem seus desejos, mas transformam-nos em realizações socialmente desejáveis, suas obras, é uma ilusão psicanalítica; aliás, nos dias de hoje, obras de arte legítimas são, sem exceção, socialmente indesejadas. Antes, manifestam os artistas instintos violentos, de tipo neurótico, que eclodem livremente e, ao mesmo tempo, colidem com a realidade (ADORNO, 1993, p. 186).

Para Adorno, o próprio artista veria nas concepções estetas do “elevado”, do “bom gosto”, etc., “uma formação reativa inferior contra a inclinação ao que é inferior” (p. 187), ou seja, contra o sexual. Nesse caso, a sublimação, como Freud concebe, estende fortes raízes sob o campo das defesas psíquicas e sobre o campo valorativo-moral. Dessa forma, como pontua Adorno, a ideia de que os artistas, “privilegiados filhos da renúncia”, possam ser indiferentes e até recusar um bom estilo de vida, ambientes bem cuidados e até ter interesse pelo “o que é grosseiro, ridículo, indecente”, não se encaixaria na noção de sublimação elaborada por Freud até então (ADORNO, 1996, p. 187).

Conforme interpreta Duarte (2008), Adorno entende que o conceito de sublimação, elaborado na psicanálise freudiana, está atrelado a uma ênfase no diagnóstico e nas sintomatologias dos artistas, em detrimento da apreciação das qualidades estéticas das produções destes. Portanto, para o autor, Adorno busca um olhar ao ato criativo que extravase os processos psíquicos e localize a arte também como expressão do estado das coisas e como uma potencial alternativa à sensibilidade de quem contempla (DUARTE, 2008).

Se a arte expressa a irreconciliação do Homem (particular) com a cultura (universal) – por conta da intensidade pulsional que mobiliza o sujeito frente às exigências da cultura, gerando mal estar (FREUD, 2007j), ao mesmo tempo ela, enquanto fruto do processo sublimatório, guarda em si um momento de conciliação e que aparece como uma saída subjetiva frente às exigências culturais recalcantes. Nisso Adorno concorda com Freud: há, na sublimação, a evidência de uma moção pulsional expressa sem censura, que não seria recalcada quando renuncia atingir o objeto não encontrado. Dessa forma, encontra-se uma realização pulsional na sublimação como uma forma de contornar a interdição: “toda a expressão [sublimação] bem-sucedida do sujeito é, por assim dizer, um pequeno triunfo sobre o jogo de forças de sua própria psicologia” (ADORNO, 1996, p. 187).

Contudo, Adorno assinala que “na renúncia ao objetivo pulsional a arte continua fiel a este, com uma fidelidade que desmascara o que é socialmente desejado, ingenuamente glorificado por Freud como a sublimação que, provavelmente, não existe” (1996, p. 187). Assim, para Adorno, não existe esse reconhecimento social elevado dado à arte, até por que “a arte é tão hostil à arte quanto o são os artistas” (Idem, p. 187), ou seja, essa assume um gesto de recusa à própria cultura que pertence. Antes da arte meramente apresentar-se como um desvio da meta sexual, ela é, em si, um intenso apelo, uma evidência (até excessiva) do sexual e da sua abdicção pela sociedade; sendo assim, aparece como resistência à lógica social, por meio da imitação sensível do conflito (DUARTE, 2008). A arte se apresenta como um apelo sensível, um endereçamento sobre os antagonísticos interesses entre sujeito e cultura, ou seja, o desacordo desses é confrontado por meio de sua externalização imagética: “a expressão [a sublimação] nega a realidade ao contrapor-lhe o que não se iguala a esta, mas não a renega [recusa], ela encara nos olhos o conflito” (ADORNO, 1996, p. 187).

Visando repensar o conceito de sublimação, Adorno alega que, por mais que Freud reconheça o peso do simbolismo nos sonhos e neurose, falta-lhe um termo que tenha uma definição e uma carga menos ilusória para apreender o processo de produção-criação artística. A partir disso, Adorno propõe o uso do termo *expressão* em substituição ao conceito de sublimação que, segundo Duarte (2008), é um termo recorrente no campo da estética, tido como procedimento e uma função da produção artística, fundamental na apreensão estética.

Duarte (2008) recorre à concepção hegeliana de expressão para lançar luz sobre a proposta de Adorno. Segundo o autor, a expressão em Hegel é contrária à reprodução exata da realidade e conteria em si cinco aspectos essenciais: toda a forma adequada de expressão deve-se dar em função do conteúdo; toda a relação entre os aspectos sensíveis e inteligíveis na arte expressam elementos de um determinado contexto histórico; todo o objeto sensível na expressão aponta a algo extraordinário, ou seja, além do comum da experiência humana. A expressão sustenta elementos humanos na arte, apontando em direção à potencialidade de ação ética dos homens; por fim, a expressão estaria sempre associada a excessos, a um “transbordamento, pleno de “pathos”, da afetividade” (DUARTE, 2008, p. 85). Conforme aponta Adorno, “existe sempre o gesto de um “mais”, um pathos, de que mesmo a obra radicalmente a-patética não pode desfazer-se” (2006, p. 121).

A partir dessa apresentação da noção de expressão, Duarte considera que estaríamos aptos a pensar o termo em Adorno. Para esse último, a expressão é a eclosão de profundas camadas da experiência humana, a manifestação artística do sofrimento e se refere à condição do homem (DUARTE, 2008). A arte, por meio da expressão, é hábil em revelar a “ferida social”, o “furo” na aparente reconciliação universal frente a uma cultura que repousa sobre o recalque para manter sua coesão (DUARTE, 2008).

Além disto, a expressão aparece também como resultado da mediação subjetiva, no qual algo de objetivo, um objeto, fala em nome do subjetivo. Não se trata apenas de uma duplicação subjetiva no objeto, mas de revelar uma verdade transsubjetiva e secular, conforme pontua Duarte. Para além de dar vazão aos aspectos (e memórias) individuais, a expressão artística afirma a

humanidade em nossas vidas de forma mais geral e, por isso, Adorno considera que uma obra de arte bem sucedida é a que permite o esvair dos aspectos subjetivos e individuais do artista (DUARTE, 2008).

Não muito distante da posição de Nietzsche (2005), que fala sobre a necessária ruptura do *princípio de individuação* para que a arte tenha autonomia e que também alega a importância da arte-artista expressar a dor humana, como uma forma de afirmar jubilosamente a existência pela dor revelada na arte (particularmente no caso das tragédias gregas analisadas pelo autor). A afirmação desta humanidade produz, mas também resgata (até filogeneticamente) as memórias coletivas. Isso nos traz uma similaridade e consonância com a perspectiva de Sabina Spielrein:

A expressão, a transformação de uma representação individual em uma representação comum a toda espécie nos trás um real alívio e o artista, não obstante, encontra felicidade ao criar seus “produtos de sublimação”, simplesmente trazendo a luz o típico [geral], mais que o individual (2008, p. 530 – 531).

Nesse caso, a expressão é fruto da filogênese, da história da humanidade, acumulada numa memória quase orgânica que aflora a partir da mediação do sujeito particular. Como se, por meio dessa, uma essência ou uma verdade sobre a condição humana pudesse ser acessada. Outra concepção de expressão que se aproxima dessa perspectiva se encontra na noção de linguagem em Walter Benjamin.

Duarte (2008) assinala que a linguagem em Benjamin é a própria expressão da essência espiritual do homem. Para compreender tal princípio, Duarte esmiúça, de forma resumida, a perspectiva benjaminiana do seguinte modo: da natureza emana uma linguagem, a linguagem das coisas, uma linguagem muda e silenciosa que comunica uma essência espiritual aos homens; já da capacidade do homem para conhecer e nomear as coisas do mundo surge uma linguagem sonora que traduz a linguagem das coisas de forma mimética (DUARTE, 2008). Sobre isso, Turcke (2010) aponta que “a imitação proposital das forças naturais, que não falta em nenhuma cultura arcaica” (p. 144) é uma técnica de dominação, já que “a produção de semelhança é produção de segurança e familiaridade” (p. 144) e a linguagem mimetiza a realidade estranha e diferente aos humanos.

Esta linguagem original e nomeadora, conhecimento puro, possivelmente pautada em balbucios, gritos, numa linguagem ritual, presentificaria o contato com natureza. Tal linguagem sonora, edênica e intuitiva, viabilizaria ainda uma comunhão do homem com a linguagem das coisas.

Contudo, Benjamin compreende que esta linguagem esteve sujeita à fragmentação ao longo da história e ganhou uma perspectiva utilitarista, ascendendo na modernidade como linguagem burguesa, mero meio de comunicação, “infindável palavreado dominado pela abstração” (DUARTE, 2008, p. 104) que culmina na multiplicidade de línguas e no excesso de significados para cada coisa, incapaz agora do conhecer, conforme pontua o comentador de Benjamin. Decorrente disso, “outra mudez” da natureza se faz presente, “triste e amarga”, como um “luto silencioso da Natureza pela perda da imediaticidade na comunicação da sua essência espiritual aos homens” (DUARTE, 2008, p. 105), a não ser pela arte (BENJAMIN, 2011).

A arte se traduz em uma comunicação expressiva não-verbal, por meio do material “coisal” da obra de arte – uma linguagem inaucústica, que “fala sem voz, representando a natureza muda” (DUARTE, 2008, p. 111). Assim, representar, por meio da expressão artística, a opressão da natureza em sua segunda mudez é acessar o campo de forças cristalizadas na coisalidade da obra de arte que ganha uma independência do seu criador; a obra se objetifica para falar por si e dar-se à atribuição de significado espiritual – tanto pelo artista como pelo espectador (DUARTE, 2008). Enfim, tanto para Benjamin como para Adorno, a obra de arte é emancipada do particular, da individualidade, para anunciar essa linguagem universal das coisas, o inexprimível, “aquilo que não se deixa dizer”, ainda que guarde uma relação peculiar do criador com a verdade de sua criação – que prescindiria até da recepção (DUARTE, 2008). Conforme pondera Adorno: “a arte gostaria de se aproximar daquilo que, na linguagem da natureza, se oculta aos homens (...) se a linguagem da natureza é muda, a arte aspira a fazer falar o silêncio” (2006, p. 94-95).

Depreende-se desta breve explicação sobre a expressão que a arte não é equivalente à comunicação e nem se pauta restritamente na dimensão significativa. Conforme pondera Adorno: “a comunicação é a adaptação do espírito ao útil, mediante a qual ele se integra nas mercadorias, e o que hoje se chama sentido participa dessa monstruosidade. A completude, a textura e a consonância das obras de arte é cópia do silêncio, unicamente a partir do qual fala a natureza”

(2006, p. 91). Assim, o pensamento benjaminiano sobre o caráter nomeador da linguagem, tido como suporte expressivo da arte, permite resgatar o aspecto sensório-orgânico, mimético e literal da sublimação-expressão antes da dimensão significativa e da função comunicativa; o que também será explorado nesta tese.

Dito isso, vale questionar como esses aspectos referentes à expressão podem ser articulados ao campo psicanalítico. Será que não podemos ampliar a concepção de sublimação para abarcar tais fundamentos da arte, privilegiando a dimensão estética? Tais questões nortearão as análises a seguir sobre sublimação.

Assumiremos daqui em diante, partilhando da posição de Adorno, que a sublimação é um conceito que permite revisão e reconstrução, inclusive pela abertura interpretativa oferecida pelo próprio Freud a partir da segunda tópica, conforme exploraremos mais adiante. Para tanto, devemos considerar a íntima relação da arte com a sexualidade humana, bem como, consideramos fundamental reconhecer nela a expressão do conflito inerente à condição humana, marcado pela dor e sofrimento do ser social, imerso na cultura permeada pelas injunções socioeconômicas a cada momento histórico.

Nossa proposta, ao longo deste capítulo, é a de não abandonar a genialidade freudiana. Assim, ao invés de substituímos o conceito de sublimação, conforme a sugestão de Adorno, pretendemos enriquecê-lo e analisá-lo, inspirados nos pressupostos do conceito de expressão, para sustentar um espaço de análise crítica e recriação do conceito, seja a partir dos vestígios deixados pelo próprio Freud em alguns textos, em especial da segunda tópica que espraia uma potência para a eclosão de lugares outros que não o tradicionalmente concebido na psicanálise, seja também por meio de algumas reflexões que extravasam o campo psicanalítico. Para isso, construiremos algumas perspectivas possíveis sobre a produção artística, a partir de uma tessitura metapsicológica que não ignore o campo de confluência entre psicanálise e a qualidade estética da arte, e que também permita considerar a arte de um ponto de vista menos valorativo-moral.

### 2.3. A problemática da sublimação na primeira tópica.

Para compreender os desenvolvimentos do conceito de sublimação é preciso localizá-lo dentro do processo de construção teórico-prática da psicanálise, o que significa conceber as mudanças e desconstruções teóricas feitas pelo próprio Freud ao longo de sua produção. Além disso, transitaremos por algumas leituras pós-freudianas, com perspectivas teóricas diferentes sobre os conceitos de sublimação e de pulsão, até chegar a nossa hipótese e diferenciá-la das demais. Propomos conceber a sublimação do ponto de vista econômico e, por isso, lançaremos foco sobre as mudanças nas teorias pulsionais que, de certa forma, convergem com as indicações tópicas criadas por Freud.

Primeiramente, é preciso aclarar que a sexualidade em psicanálise não remete apenas à genitalidade e à reprodução, mas à erogeneidade inerente ao corpo como um todo. Uma sexualidade, inclusive infantil, é dada por meio das múltiplas zonas erógenas ou zonas de eleição dos cuidados/estimulação do adulto/meio externo e que conferem a essa sexualidade o caráter poli-mórfico e perverso (porque não objetiva a finalidade genital adulta). O corpo, dessa forma, não equivale meramente ao somático-orgânico da biologia, mas também ao corpo inserido em uma lógica simbólica, marcado por traços mnêmicos, representado psiquicamente a partir das singulares experiências sensoriais durante a existência do sujeito e do imaginário cultural que permeia sua formação.

Assim, Freud sustenta suas construções teóricas sobre a certeza da sexualidade e é dela que nascem as teorias pulsionais que, para Green (1988), decorrem da concepção de que sempre há um “fator anti-sexual [que] funda o caráter conflitivo do aparelho psíquico” (p. 34). Será sobre este *solo* do “conflitivo” e da necessidade de resolução que a sublimação será *plantada* e, também posteriormente, deslocada com o revolver do terreno psicanalítico, a partir da concepção do narcisismo (GREEN, 1988; CASTIEL, 2007).

Ainda sobre o sexual na psicanálise, Hanns (2004) recorre aos sentidos possíveis advindos do termo original em Alemão – *Trieb*<sup>6</sup>. Esse, costumeiramente traduzido por *instinto* ou *pulsão*, indica

um termo corriqueiro do alemão, com múltiplos significados, que giram em torno de um mesmo núcleo semântico, e que pode ser descrito como “força impelente” ou “força que coloca em movimento”. É usado em diversas acepções próximas umas das outras: “vontade intensa”, “ímpeto”, “impulso”, “necessidade”, “carência”, “desejo”, “instinto”, “disposição”, “tendência/ inclinação”, “energia” (...) o termo resulta da fusão de duas palavras médio-alemão, “o que impele”, *trip*, e “o que é impelido”, *trift*. Essa dupla origem contribui não só para que a palavra abrangesse um arco de sentidos mais amplo do que suas possíveis traduções para o português, mas também para que diversas polaridades opostas e aparentemente incompatíveis estivessem contidas no termo *Trieb*. *Trieb* pode designar um pólo impelente ou um polo atrator; pode situar-se como algo externo ou interno e, ainda, manifestar-se como aquilo que quer se externalizar ou como aquilo que quer se internalizar; também pode ter a conotação de algo agradável e atraente ou de algo desagradável, e pode pertencer à esfera da necessidade fisiológica ou da necessidade psíquica (desejo) (p. 137-138)

Ainda segundo Hanns (2004),

o termo *Trieb* já era amplamente empregado antes de Freud e já havia diversas concepções biológicas, filosóficas e psicológicas sobre *Trieb*. A inovação de Freud não reside em ter teorizado o conceito de *Trieb*, mas em tê-lo inserido no arcabouço de uma teoria do conflito psíquico e, portanto, psicodinâmica (...) se desde o início o conflito psíquico era entendido por Freud como um conflito entre ideias/representações (*Vorstellungen*) incompatíveis, agora este conflito será conceptualizado em suas raízes mais profundas e compreendido como um conflito entre pulsões (*Triebkonflikt*). Ao empregar na psicanálise a palavra *Trieb*, Freud optou por utilizar um termo de ampla abrangência, que incluía também a história da espécie (a pulsão como depósito da evolução filogenética e sua fixação na fisiologia), as leis da natureza (a pulsão como expressão de princípios e leis) e a noção de “vontade” (segundo

---

<sup>6</sup> Utilizaremos no decorrer da tese as *Obras Completas de Freud* publicada pela editora Biblioteca Nueva, que traduz o termo alemão *Trieb* por “instinto”. Contudo, na medida do possível, traduziremos ao português como “pulsão”, tal qual propõe Luiz Alberto Hanns, nos *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*, publicado pela Imago e tido como projeto inconcluso.

Freud, “herdeira da pulsão” no âmbito psíquico). Integrar todos esses aspectos com uma teoria psicodinâmica do inconsciente fazia parte da busca de Freud (p. 139)

Portanto, pode-se definir a pulsão sexual como uma força ou energia constante, o móbil do sujeito. Em sua famosa acepção, Freud localiza a pulsão como uma força que se constitui no limiar entre corpo e psiquismo (FREUD, 2004a; FREUD, 2004c). Isso que dizer que a pulsão está para além do mero estímulo endógeno, apesar de nele nascer. A pulsão transcende o somático para ganhar o campo da representação em suas manifestações psíquicas. Será nesse sentido que poderemos conceber que “a pulsão não é fenômeno próprio do ser humano, é algo essencial a todos os seres vivos, apenas a representação psíquica da pulsão como linguagem é exclusivamente humana” (HANNIS, 2006, p. 193). Assim, constituindo-se no âmbito psíquico, de afetos, imagens e linguagem – seus representantes – como se dão a conhecer no psiquismo.

Disto decorrem quatro características básicas do pulsional: a fonte (excitações mecânicas ou físico-químicas, somáticas, do corpo erógeno); força (intensidade da energia ou impulso – é a pulsão em si que impele a uma ação ou exigência de trabalho); a meta (será sempre uma ação na busca de satisfação, inclusive das pulsões parciais, ou seja, não genitais – rumo à redução das tensões, mesmo que previamente haja satisfação com aumento de tensão); o objeto (o meio ou coisa pelo qual a satisfação ocorre, nunca plenamente, sendo o elemento mais variável na pulsão – esta desliza entre objetos).

Feita esta apresentação inicial da dimensão pulsional ou energético-econômica da metapsicologia freudiana, podemos agora explorar a primeira sistematização do aparelho psíquico – concebido tradicionalmente como primeira tópica – e decifrar suas implicações sob o conceito de sublimação. Neste primeiro momento da teoria (que posteriormente seria reformulado), o psiquismo é conjecturado por Freud como o que constituído de inconsciente, pré-consciente e consciência; sendo mobilizado pela presença de dois tipos de pulsões que nele se fazem representar: as pulsões de autopreservação ou pulsões egóicas, de caráter instintivo-biológico, que servem de suporte às necessidades do homem, assumindo a função de recalque; e as pulsões

sexuais. As primeiras dariam suporte ou apoio<sup>7</sup> para o nascimento das segundas; do mamar, como necessidade biológica, caminhar-se-ia para a satisfação parcial do chupar. Ambas coexistiriam e teriam certa autonomia.

Frente aos casos clínicos de histeria, Freud vislumbra então esse dualismo pulsional, proposto explicitamente em *Conceito psicanalítico das perturbações psicopatógenas da visão* (2007f), que explicava a formação de sintoma a partir do conflito psíquico entre pulsões de autoconservação e pulsões sexuais. De tal modo, a sexualidade tida como intolerável, entraria em contradição com o Eu, responsável pelas “funções de recalque, resistência e exame de realidade. O Eu era, neste momento da obra freudiana, dessexualizado” (BASTOS, 1998, p. 110). Como veremos, sendo o processo sublimatório mediado pelo Eu não fica difícil concebê-lo como uma dessexualização, com certa relação com as pulsões do Eu. A dessexualização surge então como um elemento central, inclusive, para pensar a sublimação, que guarda em seu bojo muitos aspectos da primeira tópica.

Em os *Três ensaios para uma sexualidade infantil* (2007d), encontra-se uma das primeiras aparições mais concisas do conceito, no qual Freud delineia algumas características da sublimação que serão fonte de ambiguidade e questionamentos. Nesse texto, a sublimação aparece como equivalente a uma defesa psíquica ao lado da formação reativa, sendo ambas colocadas como supressão e desvio da pulsão sexual durante o período de latência, orientadas então para fins culturais, para a formação de virtudes e do caráter. Desta forma, seriam renúncias do sexual atreladas ao recalque, pois irreconciliáveis com os interesses egóicos e fonte de desprazer a esse.

Ainda nessa obra, a sublimação é definida como um dos possíveis desenlaces da disposição energética do psiquismo, tidos como “anormais elaborações posteriores das pulsões em direção à constituição sexual” (2007d, p. 1234). Dentre os possíveis desenlaces anormais em direção à

---

<sup>7</sup> A teoria do apoio, proposta por Freud em algumas de suas obras iniciais, sendo posteriormente “abandonada” ou não mais mencionada, foi reavivada por Laplanche (1988) para estruturar suas ideias a respeito da teoria da sedução generalizada. Apesar da menção à Laplanche, a hipótese que lançaremos adiante suporá uma autonomia da pulsão de morte no psiquismo sendo, portanto, uma dimensão independente da sexualidade e do campo da linguagem (na contramão do raciocínio laplancheano). Remetemos aqui à teoria laplancheana para que se compreenda a visão dele a respeito do conceito de sublimação.

sexualidade estão: o recalçamento (desaparição parcial e manifestação sintomática das pulsões); a perversão (fracasso da síntese energética e fixação); e a sublimação, que seria a derivação e utilização da excitação de energia excessiva – provinda de diferentes fontes – sob uma elevação da capacidade de rendimento psíquico (FREUD, 2007e).

Se, na primeira publicação do texto em questão (1905), Freud estabelece a dominação do impulso sexual por meio de formação reativa como uma espécie de sublimação, será só em 1915, a partir dos novos pressupostos postulados com a criação da segunda tópica, conforme veremos adiante, que o psicanalista acrescentará ao texto uma nota de rodapé discorrendo sobre uma possível diferenciação entre sublimação e formação reativa:

A sublimação dos impulsos instintivos sexuais se produzem neste caso por formação reativa. Mas, em geral, a sublimação e a formação reativa devem ser consideradas como processos distintos. A sublimação pode ser alcançada por meio de outros processos diferentes e mais simples (FREUD, 2007d, p. 1198, *tradução nossa*).

Em *A Moral Sexual Cultural e a Doença Nervosa Moderna* (2007e), Freud, mais uma vez, apresenta a libido direcionada ao trabalho cultural como proveniente do recalque da sexualidade polimorfa perversa do corpo (resquícios do infantil). O que aloca, novamente, o processo sublimatório, a formação reativa e os vínculos de ternura – todos a favor da consolidação da cultura – como originários do sexual, mas sustentados por recalque e impedimento da satisfação direta do sexual.

Depreende-se deste desenvolvimento teórico inicial, pautado na primeira teoria pulsional, que Freud concebe a sublimação como equivalente a uma dessexualização:

Grande parte da sintomatologia daquelas neuroses que eu derivo das perturbações dos processos sexuais se manifesta na perturbação de outras funções físicas não sexuais [funções de autoconservação/ do Eu] (...) Os mesmos caminhos pelo qual as perturbações sexuais se estendem às funções físicas [funções do Eu] tem também de servir para outras funções importantes em estados normais. Por estes mesmos caminhos que tem lugar a orientação do

instinto sexual; isto é, a sublimação da sexualidade (FREUD, 2007d, p. 1215, *tradução nossa*).

Em outras palavras, o sintoma neurótico seria fruto de uma pulsão sexual que vai de encontro à pulsão de autoconservação/egóica, perturbando-a. Por meio da teoria do apoio, essa via também aparece aberta, mas de forma oposta: da autoconservação à formação da sexualidade. Se tal percurso entre os diferentes tipos de trânsito da pulsão parece admissível, Freud supõe então a possibilidade de entender a sublimação como uma pulsão sexual que se orienta como pulsão de autoconservação. Haveria uma mudança de configuração ou de direção da pulsão pela via da sexualidade rumo à autoconservação pelo suposto caminho da dessexualização. Algo que Laplanche problematiza em sua obra *A Sublimação* (1989).

A consequência dessa compreensão da sublimação é tomá-la exclusivamente como uma função do Eu – a serviço das pulsões do Eu –, ou seja, fruto da autonomia das funções de autoconservação em detrimento da sexualidade. A partir disso é que a sublimação passa a aparecer como uma forma especial de defesa, culminando em definições tais como:

[a sublimação resulta em] comportamentos que outrora tiveram metas sexuais ou agressivas e a seguir se alteraram, de maneira que seus objetivos não são explicitamente sexuais nem explicitamente agressivos, mas socialmente apropriadas (se não úteis), conscientemente satisfatórios, e adaptativos e flexíveis (antes que compulsivos) (MOORE & FINE, 1992, p. 201).

Tal concepção que dá vazão à chamada Psicologia do Ego, tipicamente norte-americana, supõe uma área do Ego/Eu livre de conflitos, independente da sexualidade e das fantasias, que, inclusive, seria responsável pela manutenção da saúde mental do sujeito. Contudo, essa concepção é evidentemente problemática, como pontua Laplanche, na medida em que não há autonomia nem na pulsão sexual e nem na pulsão do Eu (pulsão de autoconservação); essa seria debilitada, carcomida, logo no início da existência pela dependência do bebê ao objeto. A autossuficiência e autoconservação não se dariam no bebê, mas no conjunto simbiótico mãe e bebê, ou seja, a autoconservação só se sustentaria apoiada no exterior, no objeto externo, e esses

recobririam o bebê e as pulsões de autoconservação com sua própria sexualidade, erogeneidade e fantasias (LAPLANCHE, 1989).

Além disto, conforme alerta Wine, é bem possível que não se possa nem supor a existência de um “sistema de instintos fechado inicial, que a linguagem, através dos cuidados maternos vem perverter. [Já que] A transcendência do Outro simbólico significa que o corpo do bebê é um corpo pulsional desde o seu nascimento” (1992, p. 41). Esta ideia derruba a hipótese de Laplanche, já que sustenta a não existência do “apoio” do sexual nas pulsões de autoconservação, um raciocínio mais próximo da segunda tópica pulsional freudiana.

Os “impasses da dessexualização pulsional”, embutidos na concepção da sublimação na primeira tópica (CASTIEL, 2007), podem ser compreendidos também como um vestígio, uma sombra do moralismo ainda impregnado nos discursos do século XIX. Apesar disto, há, em tal acepção, um curioso paradoxo, conforme pontua Castiel (2007), mesmo que a sublimação pretenda uma “imunidade” ao sexual, ela imperativamente se sustenta no sexual. Destarte, mesmo com os deslizos e problemáticas conceituais no que tange à sublimação na primeira tópica, sua força e importância neste momento teórico se concentram na ideia de que a sexualidade é tida por Freud como a gênese e o fundamento das criações humanas e da cultura (CASTIEL, 2007).

Este paradoxo entre o sublime e o sexual também aparece postulado em Kant, conforme as aproximações que fizemos anteriormente entre os dois autores. Para Kant, o sentimento refinado, de dupla espécie, tem uma base no impulso sexual que funciona como um encantamento que permeia a dimensão estética do belo e sublime: “a natureza persegue seu grande intento, e todos os refinamentos que a isso se associam, por mais que daí pareçam se distanciar, não são senão ornamentos, e, no fim das contas, tiram seu encanto da mesma fonte” (KANT, 1993, p.55). O filósofo sugere que os refinamentos do gosto *distanciam* o homem do fim sexual, mesmo que esses obtenham sua fonte no impulso sexual.

Pela mesma perspectiva, Freud pontua, em 1905, que a impressão visual seria o caminho que mais frequentemente despertaria o interesse sexual, a excitação sexual e o cobrir do corpo, como é exigido pela civilização, seria uma forma de manter a curiosidade sobre o desejo de desvelar o

objeto para contemplá-lo. Disso decorreria o suporte da sublimação, no que tange a contemplação artística, ou seja, certa quantidade de libido seria direcionada a fins artísticos *mais elevados* e o interesse no genital passa ser dirigido à forma física total: “parece-me indubitável que o conceito de belo se arraiga na excitação sexual e significa originariamente o que excita sexualmente (os encantos). Com isso está relacionado o fato de que não podemos achar nunca belos os genitais, cuja contemplação faz surgir a máxima excitação” (FREUD, 2007d, p. 1184-1185, *tradução nossa*). Encontramos assim, a mesma raiz sexual para as categorias estéticas kantianas e a sublimação freudiana. A suposta *elevação* dos impulsos sexuais, da qual deriva a noção de dessexualização, acaba paradoxalmente anunciando a sexualidade como um aspecto inerente, como sua condição, tanto em Freud como em Kant.

Sobre esta base paradoxal e reafirmando a ambiguidade e complexidade do conceito de sublimação em Freud, é possível agora apontar uma contraface embutida no próprio termo. Sua etimologia, para além da ideia de elevação e purificação, também guarda a derivação do adjetivo *Limus* ou *Limis*, que remete para algo “oblíquo [em sentido figurado, algo dúbio], que olha de lado ou de través, que sobe em linha oblíqua ou em declive” (KAUFMANN, 1996, p. 494) e *Limen*, que trás a ideia de limite, de transposição de um limiar e até de transgressão, ainda conforme o autor. Em outro dicionário de psicanálise, a mesma noção aparece realocando o sentido do termo sublimação, sendo esse considerado na filosofia estética aquilo que “coloca o indivíduo fora de seus limites e o eleva acima [ou para além] de si mesmo” (MIJOLLA-MELLOR, 2005, p.1803). Portanto, o termo também sugere trans-formações ou trans-figurações (“trans” como prefixo para “através de, para além de”), indicando mudança de caráter ou o extravasar da forma, da figura (CUNHA, 1986). Nesse caso, não mais atrelado a uma purificação, mas a uma possível subversão ou ruptura com o estabelecido.

Sobre isso, Castiel (2007) propõe pensar que, em 1915, na obra *Pulsão e Destinos da Pulsão*, Freud anunciaria os possíveis destinos do pulsional (o que inclui a sublimação), sendo eles nada mais do que formas de se defender do mesmo. Entretanto, a autora acredita que tal obra guardaria em seu bojo ainda outro sentido, o de que os destinos pulsionais seriam, em última instância, formas de transformar o pulsional a partir de mudanças no funcionamento psíquico.

Assim, a contraface do conceito de sublimação postula a *transformação* como uma possibilidade de compreensão que o próprio Freud viabilizou a partir da formulação da sua segunda tópica, que permitirá lançar luz sobre uma concepção alternativa do processo sublimatório. Apesar da nova virtualidade tópica proposta nesta virada conceitual freudiana – Id, Eu e Supereu –, será com a decorrente “segunda teoria pulsional”, vislumbrada a partir de 1914 em *Introdução ao Narcisismo*, que outras possibilidades de compreensão da sublimação se estabelecerão.

Para compreender tal virada rumo à segunda teoria pulsional, recorreremos ao próprio Freud em sua reavaliação e reformulação das ditas “pulsões do Eu”:

Inicialmente nomeamos assim todas aquelas tendências pulsionais que nos eram menos conhecidas, e que podiam diferenciar-se das pulsões sexuais dirigidas para um objeto, e colocamos em oposição as pulsões do Eu e as pulsões sexuais, cuja expressão é a libido. Mais tarde nos aproximamos mais da análise do Eu, e reconhecemos que também uma parte das “pulsões do Eu” é de natureza libidinal e tomou o próprio Eu como seu objeto. Essas pulsões narcísicas de autopreservação tiveram, portanto, de ser incluídas entre as pulsões sexuais libidinais. A oposição entre as pulsões do Eu e as pulsões sexuais transformou-se na oposição entre as pulsões do Eu e as pulsões de objeto, ambas de natureza libidinal. Mas no lugar da primeira oposição surgiu uma nova oposição entre as pulsões libidinais (do Eu e de objeto) e outras pulsões que devem estar presentes no interior do Eu e que talvez possam ser reconhecidas nas pulsões de destruição (FREUD, 2006, p. 198).

Logo na segunda teoria pulsional, desenhada com o conceito de narcisismo, Freud passa a pressupor que o plano da autoconservação é recoberto, desde a origem (para alguns autores, desde a vida intrauterina) pela sexualidade (para outros, desde a inserção do sujeito da ordem simbólica). De tal forma que o Eu, embebido de sexualidade, não precisaria mais dela defender-se, pois ela auxiliaria na função de autoconservação, ao mesmo tempo em que tensionaria a ideia do Eu ser agente da razão (CASTIEL, 2007). Sendo assim, pulsão de autoconservação/do Eu e pulsões sexuais são condensadas na ideia de *pulsão de vida*, representada por Eros. O par antitético agora recairia sobre *Eros* e *Thanatus*, a pulsão de vida e pulsão de morte, sendo esses os princípios conjuntivos e disjuntivos, respectivamente. Ainda que tal par antitético receba certo paradoxo, conforme raciocínio de Figueiredo: “a sexualidade, a libido não milita apenas no

partido das ligações, mas também joga no outro time, o dos desligamentos (...) nem Eros liga nem Tânatus desliga de forma tão inequívoca, ou seja, a dupla “ligação-desligamento” nada tem de simples no pensamento psicanalítico” (1999, p. 37-38). Retornaremos a esse problema em outro momento da tese.

#### **2.4. A economia psíquica na segunda tópica: O papel do narcisismo na formação do circuito pulsional e do senso de Eu.**

Recorremos agora a algumas leituras do próprio Freud sobre a segunda tópica, mas também traremos, por vezes, alguns aspectos da constituição do narcisismo, inspirados na posição teórica de Jacques Lacan. Isto porque muitos pesquisadores que atualmente problematizam o conceito de sublimação recorrem ao autor em questão com propostas interessantes, que valem a pena ser mencionadas aqui, ainda que nosso objetivo seja o de buscar novos pressupostos para compreender o conceito em questão.

Garcia-Roza, em sua obra *O mal Radical em Freud* (1990), propõe pensar a noção de pulsão (*Trieb*) a partir da diferenciação da noção de instinto (*Instinkt*) – que compreendemos anteriormente como pulsão de autoconservação ou do Eu – dentro da psicanálise. Segundo o autor, enquanto o instinto pressupõe uma ordem natural prévia à existência do sujeito, operando segundo princípios biológicos em prol da harmonia e adaptação, é satisfeita com objetos específicos e adequados; a pulsão sexual aparece como não-natural, como signo arbitrário regido por uma ordem simbólica que instaura uma nova anatomia e fisiologia no homem, nunca satisfeita plenamente e constituídas nas articulações com o mundo. Portanto, partindo da perspectiva teórica de Lacan, Garcia-Roza assume que a pulsão sexual, inserida no registro do desejo, indicaria que é o campo da linguagem que ordena e mobiliza os sujeitos (e não a sua natureza).

Sob esse viés, Garcia-Roza recorre a Lucrécio para afirmar que “toda a ordem constitui-se de um fundo de acaso original” (1990, p. 29) e que mesmo a natureza prescindiria de uma ordem a priori – toda a ordem se revelaria contingente e não original. Trata-se de conceber na origem da matéria

formações espontâneas, sem um *telos* fundante, fruto do acaso dos encontros ou dos elementos, que se unem de diversas formas e produzem combinações que, dentro de um contexto, acabam regidas por uma ordem ou uma lógica (GARCIA-ROZA, 1990). Dessa proposta, fiquemos por hora com a ideia da existência no psiquismo de algo que não se ordena, algo de caótico e não representado.

García-Roza sustenta então que, antes do sujeito adentrar no registro do simbólico e da linguagem, uma dimensão pulsional dispersiva pode ser concebida. Para nós, o sujeito adentra no universo simbólico, mas coexiste com este universo a dimensão não lingüística, não estrutural, portanto, caótica e não representacional (FIGUEIREDO, 1999). Denominado por Freud, em *Além do Princípio de Prazer* (2006), como pulsão de morte, esse estado de desordem constitucional faz do recém-nascido “essa matéria sem forma (...) concebida como pura potência indeterminada, pluralidade de intensidades anárquicas” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 18). Tal desordem se faria presente no psiquismo ao longo da vida do sujeito, de forma independente da estruturação simbólica, conforme a posição que defendemos aqui.

Mais próximo de nossa posição, recorremos a Reis que define esta condição caótica e potente nos sujeitos de “erotismos parciais, múltiplos, ínfimos, que surgem das primeiras experiências do bebê com seu mundo [externo e interno]” (REIS, 1997, p. 152). Como bem lembra Bastos, “na sua origem, o prazer é fragmentário, vinculado a uma parte do corpo. Isto implica em dizer que o corpo auto-erótico é um corpo parcializado, fragmentário. Não há uma organização totalizadora, seja ao nível corporal, seja ao nível egóico. Esta organização só se dá com o narcisismo” (1998, p. 74). Somente por meio do estado de dispersão, disjunção, do acaso ou caos criador inicial inserido a posteriori num universo contingencial (não completamente), certos princípios de funcionamento e a constituição de limites e organização (ainda que rudimentares) são viabilizados, formando um Eu arcaico, originário.

Esse Eu arcaico dos primeiros meses de vida, então inserido no universo simbólico, consolida no inconsciente as primeiras representações psíquicas das intensidades corporais dispersas que o acometem (as pulsões), seja por meio de ideias-significações (*Vorstellung*) ou afetos-intensidades

(*Affekt*)<sup>8</sup>. Esse processo indica as primeiras ligações pulsionais, trabalho da pulsão de vida ou sexual (ação conjuntiva), o que garante a formação do universo fantasístico-alucinatório e constitui uma memória representacional organizada pela linguagem, segundo moldes culturais de determinados momentos históricos (REIS, 1997).

Contudo, esta inserção no universo simbólico ordenador só se dá por conta do investimento libidinal de outrem, ou seja, o outro que narciza o bebe, que lança sobre ele suas fantasias e garante a constituição do Eu à imagem do objeto. Figura, nesse contexto, o Eu Ideal, no qual o bebe tem a si como seu próprio ideal, alienado à imagem e satisfação do outro que o libidiniza (CASTIEL, 2007). Para sustentar o narcisismo e a manutenção de sua coerência interna, há uma tendência a afastar do Eu tudo o que pode diminuí-lo (FREUD, 2004b). No caso, o Eu introjeta aquilo que é prazeroso, tido como idêntico a si, um algo familiar, de tal modo que projeta, expõe e nega o desprazeroso, o diferente que não reconhece em si (FREUD, 2004c). Isso sustenta a organização narcisista do Eu que unifica as pulsões parciais sob uma identificação primária com o objeto de amor. Dá-se assim certa “integração das experiências sensoriais, motoras, perceptivas e afetivas (...) [que] permite ao bebê criar “ilhas de consistência”, ou seja, ordens de sentido que vão se fazer segundo as capacidades de organização de cada bebê a cada momento” (REIS, 1997, p. 154). Com a experiência de perda do objeto ou da separação, quando a alucinação não dá mais conta de sustentar certo nível de manutenção do princípio de prazer<sup>9</sup>, mobilizado pelo desejo, o sujeito é descentrado.

Pode-se dizer que, aos poucos, o estado de organização narcísica inicial será abalado pelo desprazer do contato com a realidade frustrante e até excessiva-transbordante que, ativando introjeções originais com o meio externo – até então estrangeiro ao Eu –, romperá com as fantasias de fusão com o objeto primordial e iniciará um processo de discriminação do Eu e não-

---

<sup>8</sup> Conforme pontua Garcia-Roza (1990), na psicanálise a pulsão de morte é da ordem do irrepresentável, não se aplica ao espaço da representação, ela seria uma energia não ligada, dispersa, extra psíquica, para além da lei e da ordem, como uma dimensão virtual no sujeito. Apesar disto, sua concepção de pulsão de morte já seria marcada pelo estatuto da linguagem que funda o inconsciente. Para o autor, apenas os representantes da pulsão o presentificariam no psiquismo: a representação/ideia/significação e a representação do afeto/intensidade – apenas os representantes seriam passíveis de ligação erótica, conjunção.

<sup>9</sup> O princípio de prazer é o que rege o inconsciente e corresponde ao deslocamento e condensação de representações pulsionais, rumo a algum destino, a partir de uma tendência à redução de tensão a um nível mínimo, sendo assim, redução da quantidade de excitação.

Eu, fundamento para o pensamento e outras funções mais complexas do Eu. Assim, o mundo externo é um empuxe ao disruptivo e ao desenvolvimento do psiquismo (FREUD, 2004a; FERENCZI, 2011b; 2011d), de forma que o disruptivo ou a des fusão pulsional, inclusive a regressão, não devem corresponder ao patológico ou a um desvio do caminho na formação do sujeito, mas sim a sua condição, conforme exploraremos adiante.

A respeito da ruptura narcísica frente à realidade frustrante, Green afirma que “em princípio, realidade e narcisismo opõem-se quando não se excluem. É a principal contradição do Eu; ser ao mesmo tempo instância que deve entrar em relação com a realidade e se investir narcisicamente, ignorando esta para conhecer apenas a si” (1988, p. 43). Por isso, o contato com realidade(s) outra(s), que não a assimilada pelo sujeito, lança bases à angústia que anuncia riscos ao circuito narcísico preestabelecido, quebrando a ilusão narcisista de estar completo – desestabiliza assim o senso de Eu então constituído. A formação do sentido de realidade no sujeito demanda o contato com o mundo externo, estranho e hostil ao Eu, e sua absorção pelo sujeito tende, por um lado, a mobilizar as forças recalcadoras e, por outro, a mobilizar as funções superiores do Eu para o reconhecimento da realidade – pensamento, julgamento, discriminação (eu/não-eu; princípio de identidade, simbolização, etc.) (FREUD, 2004a; FERENCZI, 2011b).

Disto decorre, na leitura lacaniana feita por Castiel, a *transformação do pulsional* rumo à formação de ideais do Eu: “o narcisismo ao longo do desenvolvimento precisa ser transformado, na medida em que a libido precisa se ligar a outros objetos [que não o original] e a castração [pelo reconhecimento da alteridade, da norma/lei exterior a si] impõe que o desejo não pode ser sempre satisfeito” (CASTIEL, 2007, p. 62). Inicia-se, portanto, a formação de ideais a partir do investimento em objetos diferentes de si, que transcendem a si; no caso, o Eu passa a ceder aos objetos externos quando não há prevalência de sentimentos de ameaça à manutenção de sua estima (CASTIEL, 2007).

A transformação da pulsão sexual, que se dá com a perda do objeto de desejo e a concomitante identificação a este, torna o objeto propriedade do Eu e redireciona o investimento libidinal, agora sobre o Eu (narcisismo secundário), garantindo a instalação da simbolização e a formação do Ideal do Eu. Para Mijolla-Mellor (2010), o ideal do Eu fundado no sujeito é a confirmação de

que um trabalho de luto da perda do objeto idealizado ou do Eu ideal infantil se estabeleceu: agora o Eu (não mais idealizado) sustenta-se no lugar do objeto, pois o objeto é reestabelecido no Eu e o enriquece. Para Mijolla-Mellor (2010) e Wine (1992), inspiradas na teoria de Lacan, esse processo já instauraria o substrato para a capacidade sublimatória, que dependeria de uma simbolização da perda e da castração via internalização e constituição do Supereu. Apresentamos essa hipótese a título de conhecimento, mas conduziremos aos poucos nossa tese em direção à outra hipótese, conforme será explorado adiante.

A retirada dos investimentos objetais do exterior para o interior do sujeito converte a libido objetual em narcísica, o que viabiliza a abdicação dos objetos (agora internalizados) e indica uma desistência das metas sexuais, portanto, outra concepção de dessexualização<sup>10</sup> e um tipo de sublimação (FREUD, 2004b; FREUD, 2007a). Aos poucos, o processo sublimatório no estrado da psicanálise freudiana deixa de ser assimilado como um processo defensivo patológico e passa a ser concebido como parte do desenvolvimento psicosexual do sujeito (SINGH, 2005).

A partir das duas obras freudianas – *À guisa de introdução ao Narcisismo* (2004b) e *O eu e o Id* (2007a), marcos da segunda tópica –, Castiel (2007) e Hornstein (1990) afirmam que, para Freud, a execução da sublimação é independente do ideal de Eu, mas exige a sua constituição para ocorrer, já que é estimulado por esse. Para Castiel (2007), assumindo princípios teóricos de Lacan, será somente por conta do confronto com a realidade da separação que se transcende a perda ou ausência e se promove a constituição de um plano simbólico; com a fala se renuncia ao objeto em particular.

Isto seria o que diferenciaria a idealização da sublimação, conforme pontua Freud em 1914. A idealização de um objeto externo e seu superinvestimento empobrece o Eu, pois renova a impotência e alienação do Eu frente à fixação no objeto engrandecido e não introjetado, evidenciando o fracasso da constituição do Supereu e da formação de um ideal, esse é externo ao Eu. Já a formação do ideal do Eu estabelece uma nova expectativa do sujeito sobre si mesmo, investindo em configurações possíveis ao devir a partir da internalização da norma exterior,

---

<sup>10</sup> A noção de dessexualização se mantém nesta perspectiva, mesmo que na segunda tópica Freud não remeta mais às pulsões de autoconservação, mas sim à transformação da libido objetual em libido narcísica.

buscando satisfazer a pulsão por meio de objetos estabelecidos no campo da cultura (MIJOLLA-MELLOR, 2010; CASTIEL, 2007). Segundo Hornstein:

Freud descreve duas operações paralelas: a transformação da libido objetal em narcísica e a sublimação. A libido narcísica [em suspensão] é aquela que será sublimada, já que, ao perder sua relação com os objetos, fica à disposição do ego. O processo sublimatório, por estar dessa forma vinculado às identificações [e aos ideais], é produto de uma história complexa e não unívoca (1990, p. 17).

Assim, a partir da obra de 1923, Freud possibilita a muitos psicanalistas alocar a sublimação sob o mesmo pilar da simbolização, sendo fruto da transformação do pulsional (da libido objetal à libido narcísica) rumo à uma meta dessexualizada – mesmo que ele tenha questionado se toda a sublimação percorreria de fato tal trajetória. Pautados nisso, autores defendem concepções análogas: para Mijolla-Mellor (2010; 2011), a sublimação é um trabalho de luto e de elaboração frente à perda das relações de objetos (que garantiam uma referência narcísica e sentimento identitário) e frente ao desamparo de lidar com a interrogação da própria existência (desmoronamento do Eu e perda do solo da evidência de si). Para Castiel (2007), apesar de Freud colocar a sublimação como uma mudança de meta, ele focaria muito mais em uma mudança no tipo de descarga que, no caso, não seria mais direta, mas sim diferente da original e ainda mobilizada pela sexualidade, bem como se sustentaria por uma mudança de objeto da pulsão, mas não de forma a evitar o objeto original, e sim, representá-lo (portanto, simbolizá-lo) pelo novo objeto então produzido pelo sujeito; Wine (1992) entende a sublimação como o próprio processo constitutivo do sujeito, na *sublimação: o ser-corpo se faz saber-psíquico* –, portanto, para a autora, a sublimação pressupõe a formação de ligações e a inserção na ordem simbólica (mesmo que a considere sempre aberta, já que, segundo a mesma, partilhando das ideias de Lacan, o sujeito é sempre intervalar, algo sempre escapa a simbolização).

Parece válido citar ainda a perspectiva de Laplanche (1989), que converge com uma leitura focada na dimensão simbólica. Para o autor em questão, a sublimação resulta de certa perturbação traumática, de ordem sexual (portanto concebe a pulsão de morte, disruptiva, no

campo da sexualidade), o que permitiria uma neocriação do pulsional que passaria a ser simbolizado diferentemente ou ligado de uma forma singular.

Ao assimilar sublimação à simbolização e à atuação de Eros, podemos afirmar que a sublimação sustentaria o circuito pulsional do sujeito. Nós assumimos também que há relação da sublimação com o narcisismo e o circuito pulsional do sujeito. Contudo, defenderemos adiante que, antes de simbolização e fechamento do circuito pulsional, a sublimação é ruptura desse circuito e experiência que tangencia o irrepresentável, portanto, também atuação de Thanatos.

Conforme aponta Castiel (2007):

nos primórdios da vida existiria o princípio de nirvana que consistiria na tendência à descarga. A instalação do circuito pulsional se daria a partir da ligação a objetos e sua inscrição no campo das representações, e com isso a instalação dos princípios de prazer e de constância, secundariamente. Assim, o princípio de prazer como uma tendência secundária torna-se próprio do inconsciente e do que está representado e o que não está representado – está aquém da representação – é característico da pulsão de morte e não está sob o domínio do princípio de prazer (p. 85).

O aspecto disruptivo da pulsão de morte aparece, em um primeiro momento, no psiquismo, sendo primordial e original, o que Freud explicita em *O problema econômico do masoquismo*, em 1927, enquanto a pulsão de vida e o princípio de prazer, que instala os circuitos pulsionais, acontecendo em um a posteriori. Sobre isso, Hornstein (1990) nos lembra de que o princípio de realidade tem servido para análises a respeito da adaptação do sujeito ao meio, quando *deste princípio poderíamos extrair a categoria da diferença* – o que viabilizaria riquíssimas análises e possibilidade de compreender os desdobramentos da formação do sujeito, para além do princípio de prazer, princípio esse que tende a ignorar a diferença pela ânsia de integração ou ligação. Por isso, a formação do circuito pulsional, regido pelo princípio de prazer, parte da premência da identidade no território de Eros: prevalecem as ligações das representações e simbolizações que apaziguam o sujeito pelo sentimento de semelhança consigo mesmo e a sustentação de certa egossintonia. O que, de fato, por si só, não produz criações ou novas pulsionalidades. Para a sublimação ocorrer será preciso pensar uma anterioridade à simbolização, o que equivale dizer

que sublimação não é *ipsis litteris* simbolização e que pode estar a favor de uma ruptura do circuito pulsional para, somente depois, recriar e enriquecer o circuito com a assimilação/elaboração da diferença disruptiva.

Dito isso, compreendemos a necessidade de conceber não *um* processo sublimatório, mas variações sublimatórias, ou seja, as nuances (gradações) envolvidas nesse processo. Supõe-se, assim, a necessidade de viabilizar uma hipótese que possa tensionar a ideia de sublimação afirmada até aqui pelos autores listados: tal ideia assimila a simbolização de perdas à sublimação das pulsões. Para isso, procuraremos resgatar a participação da pulsão de morte no contexto sublimatório.

Apesar de Freud afirmar que a energia sublimada corresponde ao desígnio de Eros – função de atar e unir, “a serviço de estabelecer a unidade que é a característica do Eu, ou melhor, pela qual o Eu anseia” (2007a, p. 54), ou seja, a serviço da formação do circuito pulsional, não se pode desconsiderar o papel da pulsão de morte nesse contexto. Desconsiderá-la é evitar o desafio de fornecer elementos que permitam pensar como se dá a abertura para o novo e para a diferença, para a criação pelo pulsional, a partir do aspecto disruptivo presente no processo sublimatório. Sobre isso, Freud questiona-se: “poderíamos nos perguntar se esta transformação [da libido objetal em libido narcísica] pode levar a outros destinos pulsionais que não sejam a sublimação, por exemplo, a uma defusão das diferentes pulsões até então fusionadas” (2007a, p. 41). De nossa parte, questionamos se a defusão pulsional, ao invés de ser um destino alternativo a sublimação, não seria, na verdade, um processo inerente à sublimação. Nesse sentido, é possível e valioso admitir construções teóricas que deem vazão do denso parágrafo freudiano de 1923, em o *Eu e o Id*:

o Supra-Eu se originou, conforme já sabemos, de uma identificação com o modelo do pai. Uma identificação deste tipo sempre se caracteriza por uma dessexualização ou mesmo uma sublimação. O que parece então estar em jogo aqui é que, em paralelo à conversão, também ocorre uma defusão das pulsões que antes estavam mescladas. Na medida em que, depois de uma sublimação, o componente erótico já não tem mais a força de enlaçar e capturar toda a destrutividade a ele acrescentada, esta última se libera na forma de tendência agressiva e destrutiva (2007a, p. 62).

Podemos perceber que o que Freud chama de libido dessexualizada não equivale à pulsão de morte. Trata-se, na verdade, de uma libido não mais ligada ao objeto, mas potencialmente direcionada a um novo objeto, a partir de um represamento ou suspensão no Eu. Portanto, trata-se de uma libido narcísica, deslocável e plástica, passível de novas ligações. Contudo, essa dessexualização da libido pode ser paralela à desfusão pulsional, ou ainda “essa energia [deslocável e não diferenciada] poderia, então, somar-se tanto à moção pulsional erótica quanto à destrutiva” (2007a, p. 53), conforme pontua o próprio Freud. Desinvestir objetos que antes fixavam a libido, por vezes até de forma estrutural, corresponde a uma quebra no circuito pulsional, sendo assim disruptivo – o que alimenta certa desfusão e prevalência da pulsão de morte.

A partir dessas colocações, questionamos: qual o papel da pulsão de morte na sublimação? Seria possível conceber a produção artística como resultado de uma estratégia alternativa de reorganização psíquica, para além da simbolização? Haveria relações entre o traumático e a sublimação?

Para avançar em direção à tais questões, sintetizamos o que foi exposto até aqui: dos processos de psicogênese apresentados resultam a fixação de identificações narcísicas e a formação de circuitos pulsionais estruturais que funcionam como defesa contra o sentimento de aniquilação que o caos pulsional desperta num primeiro momento e, depois, contra a angústia-sinal e desprazer que a evidência da falta-finitude e os excessos afetivos, ainda estrangeiros ao Eu, suscitam no contato com a realidade. A formação dos contornos ou redes pulsionais constituem uma imagem mais ou menos unitária ou identitária do si ou do Eu em referência ao mundo, que se sustenta como uma fachada de certezas e estabilidade, até que novas rupturas e transformações ocorram. Mesmo que desse processo resulte uma base permanente e estruturante do sujeito, assumiremos que o mecanismo sublimatório funciona sob a égide dos (novos) processos disruptivos junto aos circuitos ou ligações pulsionais então estabelecidos, no qual a pulsão de morte tem um papel fundamental.

## 2.5. Sobre a plasticidade psíquica enquanto potência estética.

Uma das controversas acepções de sublimação no campo psicanalítico é sua equivalência à noção de saúde mental pela via da simbolização e da decorrente “estabilidade” do pulsional. Primeiramente, porque é possível pensar na sublimação em uma anterioridade ao registro da representação e, depois, porque a sublimação se oferece menos como um “antídoto”, um remédio ou cura, e mais como uma expressão espontânea e estética do ser vivente, uma anunciação do devir de outras possibilidades de existência, o que inclusive se dá, muitas vezes, pela via da desestabilidade e desequilíbrio, e concomitante aos conflitos e às formações sintomáticas. Algo da ordem do irrepresentável, que escapa ao circuito pulsional, eclodiria no processo sublimatório. Isso é o que mobiliza e comove afetivamente, relançando enigmas e incerteza como motores do trabalho da pulsão (MARUCCO, 2005). Para explorar essa dimensão, recorreremos à noção de plasticidade psíquica, não no que tange à adaptação e harmonização pela mera capacidade de resistir (submeter-se ao jogo de forças), mas por prestar “resistência à”, por viabilizar o confronto com o estabelecido, o pressuposto – o que implica considerar os (des)enlaces da ordem (inclusive simbólica)<sup>11</sup>.

Outeiral (2011) recorda Nietzsche em dois importantes posicionamentos que valorizam a quebra da ordem e incitam pensar na inserção da diferença no campo da criação: “o que nos enlouquece é a certeza e não a dúvida” e “do caos que nasce uma estrela” (p. 25). Na sequência, o autor argumenta a respeito das identificações que formam nossos circuitos pulsionais, afirmando que essas são de fato estruturantes. Contudo, a partir das próprias frases anunciadas pelo autor, afirmamos que as “identificações” desestruturantes também são fundamentais na constituição do sujeito e podem conduzir ao novo, sem que seja preciso recorrer à noção de patologia, mas sim integrando o que estamos concebendo como plasticidade psíquica: a desestruturação, a regressão, a dúvida e o caos imputam fendas no circuito pulsional do sujeito que permitem o emergir do novo e entronizam a diferença-estrangeiro.

---

<sup>11</sup> Duplo e paradoxal suporte etimológico da palavra resistência: aquilo que resiste e suporta a pressão do meio, portanto, sob uma lógica adaptacionista e aquilo que combate, confronta, resiste à ordem imposta, sob uma perspectiva política.

Freud (2004c) assume que a fixação da pulsão ao objeto, ou sua estreita aderência ao objeto, é o que “põe fim à mobilidade da pulsão”, o que ocorreria com frequência nos períodos iniciais do desenvolvimento da pulsão, no caso, durante o desenvolvimento psicosssexual polimorfo perverso ou ainda com a formação de sintomas. Além disto, Castiel (2007) afirma que o recalçamento difere da sublimação justamente por que a última não se encontra fixada em seus objetos originais; ela pressupõe uma plasticidade psíquica.

Sobre isso é possível observar que as bases identificatórias e o circuito pulsional organizado pelo Eu (ligações, fixações, recalcimentos), ao mesmo tempo em que dão suporte estrutural ao sujeito, geralmente o fazem de forma defensiva e enrijecida, porque impedem de acessar e desvelar a multiplicidade de dimensões da experiência, as múltiplas dimensões do Eu (REIS, 1997). Logo: “a noção de *continuum* é necessária para que não nos percamos numa dispersão caótica de instantes, mas a crença demasiada na fixidez da continuidade pode nos lançar na repetição de hábitos idênticos a si mesmos, que não fazem sentido e perdem a própria memória” (REIS, 1997, p. 151).

Como já pontuado, o narcisismo também tem um papel importante na organização e estruturação do sujeito, funcionando como um cimento que reúne componentes para dar uma identidade formal ao sujeito, de forma que a “identidade pode ser considerada como uma necessidade primordial, que se opõe à sensação de morte psíquica (...) mas a dúvida está sempre presente, e as certezas sempre têm o preço de certa mutilação das nossas potencialidades” (HORNSTEIN, 1990, p. 74). Conforme pensa também Figueiredo (1999), é possível pensar que o psiquismo sofre certa mortificação por conta da ridificação e síntese excessiva que as ligações narcísicas por vezes estabelecem em prol da estabilidade.

Dessa forma, resgatamos o apontamento de Freud em 1915 de que o corpo só se unifica pela formação de sentido das experiências conduzindo à formação de cadeias ou redes associativas sustentadas pelo “aglomerado de pulsão-afeto-imagem enlaçados” (2004c, p. 131). Depreende-se disso que a formação e estabilidade do circuito pulsional se efetiva quando somos capazes de constituir certa permanência de sentidos, ligações, escorando um *senso de Eu*. Entretanto, conforme assume Reis (2004), o senso de Eu é a experiência de equilíbrio, mas que se constitui

de uma rede de dinâmicas (re)constituições, bem como dissoluções e corrosões do Eu. Ou seja, deve-se conceber o sujeito não pela primazia da identidade, mas pela coexistência de uma intensa plasticidade pulsional e afetiva que o psiquismo comporta, incidindo na diferença continuada de si próprio.

Em 1914, Freud assinala que as pulsões sexuais “são numerosas, provêm de múltiplas fontes orgânicas, exercem de início sua atividade independentes umas das outras e só bem mais tarde são amalgamadas em uma síntese mais ou menos completa” (2004b, p. 151). Tal enunciado implica a concepção de que a constituição do Eu não se sustenta em uma síntese final ou última, que encerra o sujeito em uma ordem rígida. As primeiras moções inscritas no inconsciente, dispersas e isoladas, são o suporte da constituição do Eu que se organiza continuamente e confere ordenação aos representantes pulsionais dispersos. Contudo, a pulsão não se inscreve por completo, algo dela continua exercendo pressão, ficando em aberto, de forma que o Eu não se cristaliza em uma organização imutável e fechada, mas é capaz de se abrir ao novo. Esta capacidade de abrir-se ao novo, suporte da plasticidade psíquica e pulsional, será considerada por nós como o dispositivo que viabiliza a sublimação.

Nesse sentido, Hanns (2004, p. 144) pontua que a sublimação aparece como um destino possível ao pulsional quando ela oferece representações e afetos menos investidos e mais deslocáveis, ou seja, quando o pulsional está menos comprometido com ligações de um circuito pulsional que arraiga o sujeito à uma fixação identitária. Os sujeitos mais sensíveis, moldáveis ou abertos ao estrangeiro e à diferença, seriam mais abertos também à sublimação. Isto nos aproxima da ideia Benjaminiana de “obra aberta”, ou seja, obra que não se fecha interpretativamente ou exclui possibilidades de amarrações alternativas ou menos austeras. O sujeito que sublima se abre e acolhe esteticamente o mundo, de forma que, com um abalo identitário frente ao estranho, não se defende sólida e imediatamente, encolhendo-se ou afastando o diferente, pois “é quando a identidade se fecha sobre si mesma numa crença em sua consistência, que nos tornamos mais vulneráveis às intempéries” (REIS, 1997, p. 157).

A analogia que Reis (1997) apresenta para compreender isso se encontra na lacônica mítica do “salgueiro e o carvalho”. No caso, enquanto o carvalho, de grande porte e imponente aparenta

estabilidade e força, o salgueiro esguio, de ramos frágeis e leves apresenta-se aos nossos olhos como vulnerável. Contudo, frente a uma tempestade, o primeiro tomba enquanto o segundo se esgueira e sustenta-se pela sua flexibilidade (REIS, 1997). Esta metáfora não aponta meramente para a garantia de integridade de sujeitos capazes de adaptarem-se frente à pressão. A flexibilidade do salgueiro<sup>12</sup> equivale ao potencial expansivo do Eu para acolher a multiplicidade e a diferença. O que torna o Eu sensível aos excessos e maleável nas estratégias de absorção ou tramitação da ferocidade das intensidades, inclusive, por vias sublimatórias. Assim, também a ilusão de invulnerabilidade (como o carvalho representa) é o caminho para as mais abruptas quebras narcísicas, que relançam o sujeito na condição de desamparo e na experiência de aniquilação do Eu.

O potencial expansivo do Eu deve ser concebido como produto dos processos introjetivos que se sucedem no decorrer da constituição do Eu (FERENCZI, 2011a) e não convergem com o objeto em si, mas sim com a introjeção de marcas e sensações, sejam de prazer ou desprazer, que dão qualidade ao vivido em uma integração intensa com o mundo (REIS, 1997). Portanto, o que torna mais flexível e plástico o psiquismo e seus circuitos é a possibilidade de acessar a dimensão estética e sensível que nos constitui cotidianamente, mesmo que de forma violenta:

um som, um gosto, um banho no dia de calor, texturas das coisas desimportantes, que vão pontuando os instantes de nosso dia, e que deixamos passar porque são matérias pré-coisas (...) com as pré-coisas construímos um mundo emergente, que não se faz como ordem rígida e capaz, mas que talvez nos deixe mais a vontade para viver o instante em toda sua força (REIS, 1997, p.159)

Talvez ainda possamos pensar que estas pré-coisas estéticas reanimam o território estrangeiro interno, sendo sempre recriado e alargado pela realidade externa. Enfim, conforme a análise da autora sobre a plasticidade do salgueiro:

---

<sup>12</sup> Remetemos aqui o leitor para a analogia que Ferenczi faz sobre a flexibilidade da medusa que “esquiva-se a todos os golpes e a todas as mordidas, graças à sua maleabilidade, para retomar em seguida a sua forma esférica. Esta história pode ser interpretada de duas maneiras: por um lado, exprime a resistência passiva que o paciente opõe às agressões do mundo externo e, por outro lado, representa a clivagem da pessoa numa parte sensível, brutalmente destruída, e uma outra que, de certo modo, sabe tudo mas nada sente” (2011f, p. 88) – ponto importante para compreender a hipótese que lançaremos adiante.

cada vez que nos recusamos a viver as tempestades, ou as pequenas fissuras de nosso cotidiano, empurramos para o lado inúmeras percepções e sensações que poderiam servir de matéria-prima em nosso viver. Acabamos nos endurecendo e correndo o risco de nos sentirmos quebrados, com as raízes arrancadas pela violência dos acontecimentos (1997, p. 157-158).

Dessa forma, falar em plasticidade psíquica remete à abundância de experiências junto ao mundo no qual o sujeito está suscetível e que, pela introjeção, é capaz de guardar consigo ou ser afetado por uma intensa gama de tonalidades estéticas, que impulsiona o disruptivo. Será esta potência estética, o fomento das intensidades irrepresentáveis, que ganhará forma na produção artística. Inclusive, nesse ponto, pensamos menos no conteúdo do que na forma, ou ainda, menos na simbolização do que na sensibilidade-sensorialidade. Trata-se de pensar a corporeidade como dispositivo que ativarás as transformações sublimatórias, conforme exploraremos adiante.

## **2.6. Pulsão de morte e uma “outra” sublimação: a (des)territorialização subjetiva pelo (des)ligamento.**

Uma das hipóteses que lançamos aqui é de que a sublimação só ocorre se, em algum momento, a pulsão de morte se fizer presente e destacar-se. Supomos assim, a inerência de algum grau de defusão pulsional no processo sublimatório. Isso diferenciaria a sublimação da elaboração simbólica, já que a simbolização-ligação pode ser sim consequência do processo sublimatório, mas, por si só, a sublimação teria uma dimensão que não convergiria com a formação de representação com significados, pois produziria uma “regressão” a uma dimensão mais arcaica, sensorio-corporal, experimentada no âmbito do sensível, no contato com o disruptivo da pulsão de morte.

Para estruturar uma argumentação que suporte essa hipótese, recorreremos a uma determinada concepção psicanalítica sobre o processo sublimatório, dada a partir da segunda tópica. Trata-se

de localizar a sublimação, economicamente, como “ruptura de fixações eróticas” e como uma “experiência de desterritorialização”<sup>13</sup>, conforme sustenta Joel Birman<sup>14</sup>.

Como explanado anteriormente, após a segunda tópica, com a formulação do conceito de pulsão de morte, Freud teria dado margens para compreender a sublimação como uma exigência de trabalho criativo posto pelo *quantum* de energia livre, produzida pela dessexualização (KUPERMANN, 2003). A pulsão de morte – força motriz e desterritorializadora, intensidade não ligada à representação – está, portanto, na origem de todo o processo criativo. A pulsão de morte ou impulso para desfazer unidades (ou laços, ligações, concepções, etc.) constituídas aparece como destruição, que também será vista como fonte do novo: para criar novas formas, será preciso destruir as antigas. A pulsão de destruição torna possível a criação.

Ainda no mesmo viés, Kupermann e Souza (2012) assumem que, em 1923, na obra freudiana *O Eu e o Id*, instaura-se o paradoxo e a ambivalência sobre a figura da sublimação. Ao mesmo tempo em que ela remete a pulsão para um destino criativo, por outro aparece como liberação de forças destrutivas próprias do domínio da pulsão de morte. Para compreender esse ponto, recorremos a Birman (2002) que afirma que se a formação de fixações eróticas originais do circuito libidinal é uma resposta defensiva contra o movimento primário, imperativo e voraz da pulsão de morte – permitindo ligações e a constituição do psiquismo –, a sublimação se apresentaria como ruptura, desligamento destes investimentos libidinais que formavam o tecido de representações que sustentavam o Eu. Como defusão pulsional, sob tal ruptura se viabilizam novas ligações e permitem-se criar outros objetos possíveis de satisfação, renovando o erotismo, portanto, “ressexualizando” (BIRMAN, 2002). Por isso, tem-se na sublimação a liberação de forças destrutivas coexistindo com a ligação pulsional criadora.

Sendo assim, falar em sublimação exige conceber certa suscetibilidade do sujeito à pulsão de morte e o relançar do psiquismo ao estado de desamparo original, desterritorializando-o, para que

---

<sup>13</sup> Note-se que esta hipótese suscita o *Unheimlich* junto aos possíveis desligamentos pulsionais, obviamente, nunca plenos na experiência artística.

<sup>14</sup> Além dos textos citados ao longo do artigo, ver também Birman, J. (1996). *Por uma Estilística da Existência*. São Paulo: Editora 34 e Kupermann, D. (2005). Resistência no Encontro Afetivo e Criação na Experiência Analítica. In D. Kupermann; J. A. Maciel; S. Tedesco (Org.), *Polifonias. Clínica, Política e Criação*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Mestrado em psicologia da UFF.

novas ligações sejam possíveis (BIRMAN, 2002). Tal processo se aproxima do *Unheimlich*, do não representado, da sensibilidade estrangeira e dionisíaca<sup>15</sup> que habita os indivíduos e fomenta certo horror, mas também certo fascínio (por que é em alguma medida parte do Eu). Em outras palavras, o contato com a outridade desconhecida, a que a pulsão de morte instiga, habilita o sujeito a abrir espaço para outros campos representacionais e sensoriais que não os anteriormente pré-fixados e estereotipados por uma rígida amarração narcísica e, conseqüentemente, defensiva.

Ainda nessa perspectiva, remete-se ao que Nietzsche cunha como “Uno primordial”, que seria a condição da experiência artística, e se diria sublimatória. Esta condição de unidade primordial, antes de remeter a uma unidade narcísica, remete ao oposto: a fragmentação, que permitiria um abandono de si e um posterior sentimento de “fusão” (ou dissolução) junto ao mundo:

só a medida que o gênio, no ato da criação artística, se funde com aquele artista primordial do mundo, é que ele sabe alguma coisa sobre a eterna essência da arte; porque naquele estado ele é, como por milagre, igual à inquietante imagem do conto que pode virar os olhos e olhar-se a si própria; agora ele é simultaneamente sujeito e objeto, em simultâneo poeta, ator e espectador (NIETZSCHE, 2005, p. 49-50)

Nietzsche propõe ainda pensar que o artista que se centra em si, subjetivamente, é um “mau artista”. Um “bom artista” seria capaz de “uma superação do elemento subjetivo, uma libertação em relação ao “eu” e um silenciar de toda a vontade e caprichos individuais” (NIETZSCHE, 2005, p. 43-44). Como se “a partir do estado místico de despojamento de si próprio e de unidade” (2005, p.46), o artista pudesse dizer “eu” apartado da empiricidade, conforme explicita Nietzsche. O “eu” aqui apenas enunciaria um “centro” (poder-se-ia dizer um furo amorfo) que mobilizaria *Dionísio*<sup>16</sup>, tanto no artista, quanto no espectador: o horror do esquecimento de si no êxtase

<sup>15</sup> Reportamos a leitura de *As Bacantes* de Eurípedes, que é emblemática e fundamental para compreender os argumentos nietzschianos sobre a arte, por bordejar a força do deus Dionísio sobre os homens. Vale chamar atenção também para o fato de que na peça Dionísio é tido como estrangeiro pelos seus conterrâneos – um “desconhecido familiar” que gera estranhamentos (*Unheimlich*) e convida a duvidar das certezas até então pré-supostas.

<sup>16</sup> Por meio da metáfora Nietzscheana, a arte insinua a oscilação entre sensibilidade dionisíaca e interpretação apolínea por parte do espectador ou por parte do artista, a oscilação entre êxtase dionisíaco contornado, contido, pela produção artística apolínea. Dionísio, deus da exuberância, da desordem, da música e embriaguez, incita o êxtase, a loucura e metamorfoses; anuncia o caos que permite instaurar nova ordem (NIETZSCHE, 2005). Disto depreende-se que é pela inspiração dionisíaca que se cria novas possibilidades estéticas e vivencia-se a liberdade, a brincadeira. Já Apolo, deus da clareza, harmonia, ordem, do sonho e das belas formas, recobre a violência dos sentidos ilimitados

embriagador, a dor da evidente desmesura e finitude humana dissolvem-se na revelação da imagem onírica simbólica que a arte propicia – “a ruptura do *principium individuationis* se torna um fenômeno artístico [ou dir-se-ia, um elemento central no processo sublimatório]” (NIETZSCHE, 2005, p. 32).

Portanto, a arte, ao invés de reafirmar os “fins egoístas”, as certezas egóicas do homem, pressupõe uma entrega e ruptura com as fixações e a ordem narcísica para promover uma desterritorialização subjetiva e abrir espaço a novas ligações. Conforme pondera Reis (1997),

os loucos, os poetas e às vezes os artistas parecem ter mantido em aberto a possibilidade de passar do *continuum* para o descontínuo, sair da ordem para o caos e fazerem seu testemunho. No caso dos loucos, ninguém presta muita atenção, pois nos incomoda demais sua explosão sensorial e seu sofrimento por não conseguirem reconstruir um mosaico desses cacos [enquanto o artista é capaz de recriar o mundo e a si diante do descontínuo e dos restos] (p. 156).

Logo, conforme a hipótese assumida aqui, antes de a sublimação remeter à ligações-simbolização ou à constituições de estruturas e estabilidade narcísica, pressupõe como fundamento a pulsão de morte, a dissipação e ruptura de circuitos pulsionais, bem como a desestruturação e instabilidade, rumo à produção de um novo si e uma nova concepção de mundo. Pressupõe ainda que o sujeito “saia de si” e extravase os limites, a organização e a ordem que o contêm, mesmo que se trate de um processo ínfimo, menos intenso e desestruturante do que o processo constitucional-original do sujeito (ou mesmo menos intenso que os efeitos do traumático sob o psiquismo).

Sendo assim, concebe-se aqui a pulsão de morte como um princípio que rege cada novo começo. Se Freud o define como um esforço de retorno ao inorgânico ou a um estado anterior, pode pensar se tratar de um estado no qual tudo pode se criar, ou seja, a pulsão de morte como uma

---

incitados por Dionísio, conforme sugere o autor. Apolo aparece então como um véu ou máscara que faz limite (ou então que medeiam os excessos) aos excessos dionisíacos, mesmo que incapaz de ocultá-lo completamente, pois algo de sua imagem se apresenta, de forma a não ser negado, mas sim afirmado. Sem este amalgama – Apolo e Dionísio – eclode o risco da perda do sujeito na alteridade radical que Dionísio representa, sob um abandono de si, esquecendo-se da própria individualidade (NIETZSCHE, 2005). A arte aparece assim, como transmutação e uma “proteção” pela fantasia; Apolo dando contornos, limites, formas à Dionísio, viabilizando o brincar com a destruição ou encená-la.

“vontade de destruição” que os sujeitos abrigam e que equivale a vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar, conforme pontua Garcia-Roza (1990).

O retorno ao inorgânico pode ser compreendido então como o retorno a um “vazio” em prol de um novo preenchimento ou o estabelecimento de processos regressivos rumo ao estado de dispersão para uma nova remodelação ou organização. Este processo de ruptura da ordem (inclusive simbólica), do estabelecido narcisicamente, a regressão ou bordejamento do vazio nunca é absoluto, algo sempre resta. Dos restos dispersos, encontros/acontecimentos novos se estruturaram, mesmo que não se trate da produção um novo radical ou de uma diferença pura, pois algo da identidade e do mesmo, paradoxalmente, sustenta-se. Por isso que é possível conceber a constituição do sujeito para além do determinismo psíquico tradicionalmente convocado na psicanálise, sem necessariamente recusá-la.

Disso se depreende que a pulsão de morte impede a cristalização das formas constituídas e a perenização das uniões mantidas por Eros, de forma conservadora. Esta recusa da permanência e a força renovadora levam a uma positividade da negatividade da pulsão de morte, pois se trata da negatividade como ação criadora: ao negar a natureza é que o homem a destrói e a transforma, produzindo o novo. Bem como é preciso negar, degradar, questionar a si mesmo e as próprias representações de mundo para romper com a ideia que se tem de si e se recriar, se transformar – permitir outras ligações, viabilizando o acesso ao estrangeiro, à alteridade, à diferença.

Assim como o pensamento, a arte também tem suas regras reguladas pelo princípio de realidade, mas também pelas ficções do princípio do prazer (BIRMAN, 2002). Como pontua Birman, para pensar ou mesmo para experimentar e produzir arte pressupõe-se uma subjetividade que tenha coragem de colocar em questão os seus signos de reconhecimento e de desconstruir as certezas narcísicas – certezas essas que levam os homens a “repetições infinitas”. Tanto o pensar como a arte propõe o “jogar com outros possíveis”, transgredindo e reinventando enunciados sobre si e sobre o mundo, para que o “outro” como diferença possa acontecer (BIRMAN, 2002).

Isto se aproxima da quebra do “orgulho”, memórias e imagens narcísicas fixadas, que se sustentam sob um princípio identitário, obrigando o sujeito a acessar sua dimensão “outra”; sua

alteridade (GONDAR, 2000). Por isso que a arte e a estética serão concebidas como enunciações da diferença, uma memória do devir, lançando possibilidades outras de enunciar a existência e a subjetividade.

Conclui-se assim que a (des)estruturação do Eu e o processo sublimatório se dão em coexistência com a “morte das unidades” ou, em outras palavras, com regressões que implicam dispersões, cisões e descentramentos que flexibilizam o circuito pulsional original. Assume-se também que a constituição do sujeito não se finda na infância, mas é (des)contínua, dá-se em um “devenir”, em um tornar-se, repleto de rupturas. Rupturas ou lacunas simbólicas que presentificam o potencial sublimatório. Assim, o processo de acesso à pulsão de morte e seus efeitos são recorrentes ao longo da vida, seja pela via traumática ou, quiçá em menor grau, por meio de experiências estéticas – que impliquem uma mobilização e (re)constituição do universo sensível e/ou intelectual.

## **2.7. Aproximações entre a economia psíquica do trauma e da sublimação: a apropriação criativa dos excessos disruptivos.**

*Autotomia*  
Wisława Szymborska

*Diante do perigo, a holotúria se divide em duas:  
deixando uma sua metade ser devorada pelo mundo,  
salvando-se com a outra metade.*

*Ela se bifurca subitamente em naufrágio e salvação,  
em resgate e promessa, no que foi e no que será.*

*No centro do seu corpo irrompe um precipício  
de duas bordas que se tornam estranhas uma à outra.*

*Sobre uma das bordas, a morte, sobre outra, a vida.  
Aqui o desespero, ali a coragem.*

*Se há balança, nenhum prato pesa mais que o outro.  
Se há justiça, ei-la aqui.*

*Morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida.  
Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou.*

*Nós também sabemos nos dividir, é verdade.  
Mas apenas em corpo e sussurros partidos.  
Em corpo e poesia.*

*Aqui a garganta, do outro lado, o riso,  
leve, logo abafado.*

*Aqui o coração pesado, ali o Não Morrer Demais,  
três pequenas palavras que são as três plumas de um voo.*

*O abismo não nos divide.  
O abismo nos cerca.*

*(tradução coletiva, publicada na revista Inimigo Rumor número 10)<sup>17</sup>*

Propõe-se, a partir daqui, discutir uma possível articulação entre os processos sublimatórios e os traumáticos. Para isso, vamos nos valer da noção de trauma tal como foi pensada por Ferenczi, já que este é um dos autores que mais aproxima a esfera traumática da dimensão criadora. Na psicanálise concebe-se que vivências traumáticas fragmentam e desconstroem a (ilusão) de unidade narcísica do sujeito; daí Ferenczi afirma que “o “choque” é equivalente à aniquilação do sentimento de si” (FERENCZI, 2011g, p. 125) por meio de uma comoção psíquica que

sobrevém sempre sem preparação. Teve que ser precedida pelo sentimento de estar seguro de si, no qual, em consequência dos eventos, a pessoa sentiu-se decepcionada; antes tinha excesso de confiança em si e no mundo circundante; depois, muito pouca ou nenhuma. Subestimou a própria força e viveu a louca ilusão de que tal coisa não podia acontecer; “não a mim” (FERENCZI, 2011g, p. 125-126).

Em outras palavras,

a desorganização traumática se faz prioritariamente pela quebra do sentimento de si ou sentimento de identidade própria do sujeito, de sua crença em um certo modo contínuo de ser. Isso nos leva de volta ao fato de que o eu é original e fundamentalmente corporal, e qualquer

---

<sup>17</sup> Disponível em

[http://www.poesias.omelhordaweb.com.br/pagina\\_textos\\_autor.php?cdPoesia=92841&cdEscritor=6281&rdBusca=&tbTxBusca=](http://www.poesias.omelhordaweb.com.br/pagina_textos_autor.php?cdPoesia=92841&cdEscritor=6281&rdBusca=&tbTxBusca=)

alteração nas condições do corpo, mesmo uma simples dor de dente, produz perturbações radicais no sujeito, tanto afetivas como cognitivas (REIS, 2004, p. 49).

Assim como “a comoção física é sempre também psíquica; a comoção psíquica pode, sem nenhuma interferência física, engendrar o choque” (FERENCZI, 2011g, p. 126). A comoção psíquica experimentada pelas *impressões sensíveis* do trauma é inacessível pela memória: “um choque inesperado, não preparado e esmagador, age por assim dizer como um anestésico” (FERENCZI, 2011g, p. 192) – suspende percepção e pensamento e, por isso, o sujeito aceita facilmente toda a impressão que chega até ele: “a palavra *Erschütterung* – comoção psíquica – deriva de *Schutt* = restos, destroços; engloba o desmoronamento, a perda de sua forma própria, a aceitação fácil e sem resistência de uma forma outorgada, ‘a maneira de um saco de farinha’.” (2011g, p. 125). Pode-se conceber que o traumatizado ganha certa amorfia que tanto pode levar a uma perda da espontaneidade por uma situação comatosa, marcada pela repetição compulsiva, como pode viabilizar, frente à nova “liberdade” da forma, a instauração de uma “situação nova – deslocada – de equilíbrio” (FERENCZI, 2011f, p. 90). Conforme pontua Ferenczi, “toda adaptação tem lugar em uma pessoa que se tornou maleável pela dissociação devido ao terror e pela ausência do Eu; a força violenta imprime seus próprios traços na pessoa, ou bem a leva a modificar-se no sentido em que essa força quer” (FERENCZI, 1985, p. 11). Essa maleabilidade intrínseca à plasticidade psíquica do sujeito que vivencia o disruptivo pode favorecer rearranjos do Eu e mesmo instigar o processo sublimatório, conforme pretendemos explorar.

Entretanto, independentemente das consequências e reorganizações que o Eu seja capaz de fazer, o traumatismo é, em termos econômicos, indício da pulsão de morte, saturação e transbordamento afetivo no psiquismo. Ainda gera ruptura, quebra, desligamento, ou seja, esgarçamento da trama egóica pela ruptura do tecido de representações que então sustentavam o Eu, assim como queda do princípio de prazer que amparava o circuito narcísico.

O que diferenciaria o trauma da sublimação? Seria uma suposta espontaneidade da ruptura libidinal na sublimação, em detrimento da violência abrupta do trauma? Portanto, a intensidade, o grau de ruptura? A partir das análises percorridas até aqui, afirmamos que ambas geram uma inevitável desestabilização dos eixos de sustentação do si – o Eu não se reconhece nas suas

fronteiras e nem em uma consistência de si –, fundamentando uma perda da unidade narcísica (BIRMAN, 2002). Decorrente disso, têm-se fundamentos para o trauma ou possibilidades para a ação sublimatória? Não ignoramos que se trata de uma questão de grau e força disruptiva, mas que tal ponto não tira a evidência de que a economia psíquica do trauma guarda em si uma potência para a criação.

O grave estilhaçamento narcísico que o traumatismo propicia pode ser explicado não só pelo excesso de fluxo de excitação que penetra a barreira de proteção do psiquismo, mas como um acontecimento da vida repleto de intensidade, ao qual o sujeito se apresenta incapaz de responder adequadamente (MARUCCO, 2005) – o que não exige que o fato tenha um caráter brutal e extremo, pois sua causalidade depende das capacidades de recepção e dos meios ou estratégias encontradas pelo sujeito para dar sentido ao ocorrido, em determinado momento de sua vida. Do trauma, duas opções parecem presumíveis (até talvez coexistam, paradoxalmente). A mais admitida na psicanálise clássica é a repetição “vazia”, que reatualiza o sentimento de aniquilação traumática e a fragmentação de memórias ou representações, indicando a dificuldade de estabelecer novas ligações. Daí que as ligações feitas aparecem como “precárias” e viciosas, não oferecendo uma alternativa criativa ou uma saída menos sofrida ao sujeito. Por outro lado, é possível conceber que o movimento desfusional do trauma é capaz de culminar, mesmo a partir de uma repetição, na diferença, na experiência de criação. Como pontua Birman (2002), operar-se-ia um ato de “renascimento”. Sendo assim, o trauma pode alcançar um destino estruturante ou aniquilador, o que dependeria das possibilidades subjetivas do sujeito e da sustentação do meio (MARUCCO, 2005).

Ante o disruptivo da desfusão pulsional, tanto a repetição compulsiva como a regressão e clivagem do Eu seriam ainda alternativas para tentar dissolver o excesso de excitação, fracionando ou ligando as intensidades pulsionais que o Eu não é capaz de representar e nem integrar num primeiro momento. Nesse ponto, assumimos que a clivagem do Eu pode ser um elemento basal para compreender a sublimação e sua aproximação com a economia do trauma, em consonância com as análises que sustentamos até aqui e com a hipótese que desenvolveremos adiante inspirada nos argumentos de Sandór Ferenczi.

Podemos conceber que por si só o sujeito já se constituiria dividido, cindido: “cada ‘adulto’ que ‘cuida de si mesmo’ está clivado (não é unidade completa) (...) somente no começo da infância ou antes da clivagem é que se era ‘uno consigo mesmo’ ” (FERENCZI, 1985, p. 315-316). Portanto, seria essa sua condição, até para além das dimensões tópicas postuladas por Freud. Como se o sujeito se constituísse em movimentos de “rupturas e suturas” (FERENCZI, 1985), repleto de “eus” autônomos que permitiriam ao sujeito experienciar a vida de formas diferenciadas:

Ferenczi explorou esse universo de multiplicidades não como sintomas, mas como possibilidades. Sua teoria se baseia na ideia de que a vida se organiza e evolui a partir de catástrofes que irrompem, provocando a destruição parcial do que já está organizado. Esta destruição exige dos seres vivos um constante e oscilante trabalho de reorganização, no qual as catástrofes são os *acontecimentos*, as variâncias do viver (REIS, 1997, p. 152, *grifos nossos*).

Conforme pontua Ferenczi: “é muitíssimo provável que mecanismos complicados (nos seres vivos) só possam ser mantidos, enquanto unidade, pela pressão do mundo circundante. Em consequência de uma mudança desfavorável do meio ambiente, o mecanismo desintegra-se” (2011e, p. 271). Em outras palavras, os mecanismos complexos de defesa ou de libidinização de certa organização interna são suscetíveis à desestabilização quando se dá o contato com uma realidade outra, com a apreensão estética do mundo e de detalhes até ínfimos que nos dão pequenas amostras da excitação externa (FERENCZI, 1924), índices de instabilidade. Assim, o contato com o mundo externo, estranho e hostil à criança, culmina em desintrações pulsionais, o que, tanto em Freud quanto em Ferenczi, é fundamental para o seu desenvolvimento e a instauração do pensamento (FREUD, 2004a; FERENCZI, 2011d). Em Freud, a liberação de desprazer “origina-se dos conflitos e clivagens próprios ao processo de desenvolvimento do eu em direção à organizações psíquicas mais complexas” (FREUD, 2006, p. 138). Desprazer, desintração e clivagens do Eu são inseparáveis da constituição do psiquismo. Pensando nisto, Birman (2010) aponta que o psiquismo é um aparelho de captura da força da pulsão, já que as intensidades que animam o psiquismo, quando “desligadas”, geram dor e desprazer. Por isso, os destinos que a pulsão assume fundam processos de subjetivação-organização do sujeito,

desenvolvendo-se a partir de estratégias de captura e inscrição-ligação das intensidades em prol da produção de prazer (BIRMAN, 2010).

A clivagem do Eu aparece como uma forma de reorganização e subjetivação do sujeito ou, conforme já pontuado, como uma tentativa de ligar (ou de fragmentar) as intensidades excessivas-disruptivas, portanto, desprazerosas. Trata-se, na clivagem, de manter uma consistência mínima do Eu para conservar do “lado de fora” o processo de destruição, o que não se dá sem certa regressão. Nas análises de Ferenczi, a concepção de clivagem do Eu não remete necessariamente ao recalçamento, há certa concomitância e independência entre ambas, assim como a regressão não equivale a formações patológicas. Nesse sentido,

a regressão não define a possibilidade de acesso ao que já se passou; ela expressa a permanência de vários tempos e modos de o psiquismo organizar sua história, os quais podem ser ativados a qualquer momento. Esses tempos e modos são “estágios do sentido de realidade” ou de organização do eu e do mundo que se sucedem, mas não se eliminam (REIS, 2004, p. 57).

Assim, a regressão nos conduz em direção ao múltiplo e ao corpóreo, às impressões sensíveis (signos perceptivos) que não guardam memória representacional, conforme pontua Reis a partir do entendimento que Sandór Ferenczi e José Gil viabilizam:

atualização de memórias inacessíveis à linguagem verbal, “impressões sensíveis” que não se registram como traços em sistemas mnêmicos e, portanto, não constituem parte do inconsciente sistêmico (...) há uma dimensão pré-verbal, que só pode ser concebida em relação à linguagem retroativamente, e uma dimensão não-verbal composta de uma massa amorfa de sensações e percepções que, em sua maior parte, não é recolhida pela camada expressiva verbal sendo captada apenas pelas pequenas percepções (...) [que] são a tradução da dimensão corporal em formas sensoriais compostas de pequenos movimentos em seus ritmos imperceptíveis. Elas atuam em um plano semiótico a-significante, no qual a textura do acontecimento é mais significativa que a estrutura linguística, pois produz e veicula sentidos e denotações que nos afetam antes de sua retradução em formato verbal (REIS, 2004, p. 90).

Esta compreensão da dimensão corporal que não registra memória representacional é expressa também na carta 52 de Freud, mesmo que esse a tenha descartado como modelo, conforme aponta a autora. Apesar disso, ainda encontramos seu resquício em *Formulações sobre os dois princípios do suceder psíquico*:

em sua origem, o pensar era provavelmente inconsciente, ultrapassava apenas o ato de visualizar mentalmente [*vorstellen*] e se dirigia só às relações entre as impressões deixadas pelo objeto. Somente adquiriu qualidades perceptivas à consciência por meio da fixação [*bingung*] a restos de palavras (FREUD, 2004a, p. 67).

Portanto, o pensar tem origem em experiências estéticas; em imagens (representação-coisa) e sensações que só ganham qualidade-significado (prazerosa ou desprazerosa) quando ligadas às palavras. Seria então como um “pensamento corporal”, arcaico-originário, ainda sem ligação à palavra e que coexistiria com o organismo complexo, funcionando de forma imperceptível. A ideia aqui é de que quando há a quebra narcísica diante dos acontecimentos disruptivos, operar-se-ia uma regressão, no qual o sujeito viveria este estado de pulsante intensidade e afetos, sem palavras, conforme pontua Reis. Nestes casos, “as memórias sensoriais de experiências emergentes do instante” (REIS, 1997, p. 158) são ativadas – memórias não-representadas, ínfimas, traços sensoriais que “nem queremos perceber ou registrar” (idem, p. 159). Ou ainda, como a autora pondera, da ordem do “sensorio mínimo” ou de “pré-coisas”, que servem de base para auxiliar na orientação para uma reconstituição narcísica.

No caso, será a regressão ao nível corporal que fomentará a alternativa da clivagem do Eu frente ao traumático, indicando um movimento de recolhimento e uma nova tentativa de territorializar o Eu, o que já sugeriria uma busca de superação, certa tentativa de elaboração em direção a um reinvestimento objetal: “a clivagem se caracteriza pela predominância da ação sobre a imaginação. O corpo toma conta da cena, seja pelo agir compulsivo, seja por hábitos irredutíveis ou pelo adoecer corporal” (REIS, 2004, p. 70). Aqui a clivagem narcísica, termo cunhado por Ferenczi, pode configurar uma “materialização” ou literalidade expressa na atuação compulsiva, na psicossomática ou hipocondria:

Tudo se passa verdadeiramente como se, sob pressão de um perigo iminente, um fragmento de nós mesmos se cindisse sob a forma de instância autoperceptiva que quer acudir em ajuda (...) nem todos conseguem levar tão longe o controle de sua própria dor, ficando alguns fixados na auto observação e na hipocondria (FERENCZI, 2011f, p. 89).

Contudo, a clivagem do Eu pode “levar mais longe o controle da própria dor” do sujeito ao viabilizar uma alternativa autoplástica que conduzirá à sublimação, conforme a hipótese que pretendemos defender. Para chegarmos a esse ponto, é preciso considerar que a clivagem narcísica corresponde a um tipo de autoplastia. A autoplastia e aloplastia na perspectiva de Sandór Ferenczi são concebidas como

termos que qualificam dois tipos de reação ou de adaptação [nós estamos chamando de estratégia]; o primeiro consiste apenas em uma modificação do organismo [um automodelamento] e o segundo numa modificação do meio circundante (...) [o primeiro] seria uma regressão mais profunda do que no sonho, visto que o desejo inconsciente se encarna em estados ou atos do corpo, e não em uma imagem visual (LAPLANCHE & PONTALIS, 2008, p. 50).

Assim, na autoplastia é o corpo que atua, materializando uma expressão para além da representação com significados. O que explica a participação de relações simbólicas arcaicas e/ou expressão não-verbal, portanto corporal, conforme discorremos anteriormente. Os sujeitos acometidos pelos excessos disruptivos

regredem aos estágios de constituição subjetiva em que o estado de desamparo não permite ao bebê realizar uma ação material e eficaz sobre o mundo. O bebê pode tentar controlar as perturbações vividas por ele apenas por intermédio de alterações em seu próprio corpo (...) isso se repete nas materializações: a ação implode os conteúdos psíquicos das representações e segue uma série regressiva até o estado fragmentário em que o sentido não está ligado à significação (REIS, 2004, p. 57).

Isto supõe a mobilização da pulsão de morte<sup>18</sup>, uma intensa desintração pulsional, e remete não ao corpo ligado ao simbólico e nem ao da biologia, mas antes: “restabelece os elementos fragmentários dos signos de percepções, em uma dimensão imediata e sensória de sentido (...) nenhuma ordem, nenhuma função a cumprir, somente gozo anárquico da descarga imediata” (REIS, 2004, p. 57). Conforme aponta Ferenczi, este “pensar com o corpo” se dá:

nos momentos de grande angústia, frente aos quais o sistema psíquico não está à altura da situação, ou quando estes órgãos especiais (nervosos e psíquicos) são destruídos com violência, despertam forças psíquicas muito primitivas que são as que tentam controlar a situação perturbada. Nestes momentos em que o sistema psíquico falha, o organismo começa a pensar (1985, p.37).

Nesse caso, não se fala em um retorno do recaiado, mas retorno do erógeno, força “invisível, não-percepçionada como sensível” (REIS, 2004, p. 116), ativada por estranhamentos que os excessos de “realidades traumáticas” mobilizam. O estranho, estrangeiro trazido pelas intensidades ou acontecimentos disruptivos “precisa ser salivado, deglutido, introjetado, para se tornar Eu” (REIS, 1997, p. 90):

o estranho remete à ordem pulsional, àquilo que originário do corpo não se constituiu ainda como psíquico. Pode ser gerado tanto como consequência da pressão exercida por estímulos externos quanto por excitações internas. É o que perturba a ordem, produzindo oscilações e desintrações pulsionais que libertam a força disjuntiva das pulsões (REIS, 1997, p. 90).

Dito isso, podemos conceber a clivagem narcísica como vicissitude de uma introjeção que, mesmo que permita ao fim e ao cabo um enriquecimento do Eu, é uma incorporação “tóxica”<sup>19</sup> ou “indigesta” – o “estrangeiro” se faz presente de forma não tramitável. Portanto, é inassimilável

<sup>18</sup> Apesar da associação entre o trabalho da pulsão de morte com a desintração pulsional, somos favoráveis ao raciocínio de Figueiredo (1999) de que as concepções freudianas de pulsão de vida (Eros) e pulsão de morte (Thanatus) são paradoxais, conforme pondera o autor: “se *Eros* procura ligações, há formas de *Eros* que produzem desligamentos e os dois movimentos podem ser absolutamente simultâneos (...) Da mesma forma, se as forças da destruição promovem desligamentos, há dimensões e formas de “uso” destas forças que auxiliam na tarefa de manter as ligações e as coesões” (FIGUEIREDO, 1999, p. 33). Exploraremos tal concepção mais complexa a respeito das pulsões de vida e de morte na segunda parte da tese.

<sup>19</sup> Adiante aventaremos ainda outra hipótese para pensar o contexto expressivo-sublimatório; de que no lugar de uma incorporação, talvez seja possível pensar em uma dissolução mimética do Eu no outro – próximo à noção de descentramento do Eu, conforme já trabalhado.

em um primeiro momento e obriga o organismo a “cuspi-la” ou “vomitá-la” – colocá-la a parte, para que posteriormente sustente, mesmo que por uma espécie de “ruminação”, uma absorção pelo Eu. É como se falássemos de uma reação reflexa do organismo-pensante. Conforme expõe Ferenczi (2011d; 1985), esse organismo ativa, em nome da sobrevivência, uma espécie de “máquina de calcular” rudimentar, primária:

Todo o processo de pensamento poderia consistir nesse trabalho de cálculo, em grande parte inconsciente, que vem inserir-se entre a sensibilidade e a motilidade (...) os elementos fundamentais que servem para efetuar esses cálculos são as lembranças, que representam em si mesmas uma soma de impressões sensíveis, portanto, em última análise, reações psíquicas a estímulos variados e de intensidade diversa. A matemática psíquica nada mais faria, pois, do que prolongar a matemática orgânica (FERENCZI, 2011d, p. 442-443).

O resultado desse trabalho de cálculo seria o uso de estratégias visando “uma reorganização da nossa atitude afetiva para com as coisas e suas representações” (FERENCZI, 2011d, p. 443). Nos casos desse tipo de “intoxicação” podemos falar de um “organismo [que] é capaz de rejeitar partes de si mesmo que constituem para ele fontes de desprazer e de salvar assim sua própria vida (autotomia)” (FERENCZI, 2011d, p. 439). Ou seja, a partir da perspectiva utraquista de Ferenczi, no qual teorias paralelas podem e devem dialogar para enriquecer o conhecimento sobre o mundo, observamos a possibilidade de conjecturar a presença no psiquismo de uma espécie de autotomia como um mecanismo autoplástico – tido como um processo estudado no campo da biologia.

A autotomia, mecanismo próprio de alguns animais, consiste na mutilação ou amputação espontânea e ativa de partes do corpo (do Eu) liberadas pelo próprio organismo, quando esse não encontra outra forma de repelir a ameaça externa, ganhando assim um “tempo” para “escapar”. Tanto para o homem quanto para alguns animais, tratar-se-ia de em um mecanismo de perda ou sacrifício de si, que geraria um risco de desequilíbrio/descentramento. Isto tende a tornar o sujeito ou o animal mais vulnerável pela exposição desencadeada; contudo, é o que evita que esses sucumbam: perde-se partes de si em troca de certa liberdade que permite uma reorganização do Eu.

O sujeito que experimenta uma ruptura narcísica, ao lidar com a vivência de desamparo e o sentimento de aniquilação, sob o risco de uma “morte por dissipação” ou “morte por fragmentos”, “decompõe-se”, valendo-se de uma cisão do Eu por autotomia (FERENCZI, 1990; FERENCZI, 2011c). Para Ferenczi, tal processo seria recorrente na formação do sujeito e culminaria na formação do sentido de realidade e em recalcamientos, mas em casos extremos o eu mimetizaria a catástrofe de forma orgânica e literal para lidar com a morte eminente (certas repetições compulsivas, automutilações, sintomatologias “literais” – hipocondria, psicossomática – conforme descrito anteriormente).

Igualmente fundamental neste processo é o fato de que a autotomia supõe uma regeneração do animal/sujeito e, sob esse suporte, o organismo se transforma, tornando-se outro, diferente do anterior. Assim sendo, mesmo nesta “fragmentação extrema” impulsionada pelo o traumático, que beira ao que Ferenczi chama de “desmaterialização”, ainda pulsaria a vida a partir desta tendência de reconstrução do Eu por mecanismos autoplásticos:

se a perturbação é violenta demais, portanto traumática, e não acompanha o ritmo progressivo segundo o qual o organismo foi outrora estruturado, produz-se uma “desintrincação” (Freud) imperfeita das pulsões do organismo, e os elementos desse começo de decomposição passam a ser os materiais da evolução ulterior. (FERENCZI, 2011c, p. 352).

Em outros termos, o processo de autodestruição que se dá as expensas do narcisismo do sujeito: “converte-se verdadeiramente na “causa do devir”. É tolerada uma destruição parcial do Eu, mas somente com o objetivo de construir, a partir do que restou, um ego capaz de resistência ainda maior” (FERENCZI, 2011d, p. 441). Dessa maneira, apesar das perdas implicadas na autotomia, ela possibilita transformações, mudanças de estados, propiciada pela tendência à reconstituição inerente ao processo autotômico:

A autoplastia precede sempre a autotomia. A tendência para a autotomia é inicialmente completa; entretanto, uma corrente oposta (pulsão de autoconservação, pulsão de vida) inibe a desintegração e impele para uma nova consolidação, desde que a plasticidade resultante da fragmentação o permita (...) ele [a natureza deste fator pulsional e sua função] aprecia a gravidade do dano, as quantidades de energia do meio ambiente ou das pessoas próximas,

parece ter conhecimento de eventos distantes no espaço e saber exatamente em que grau pode ser detida a autodestruição e iniciada a reconstrução (FERENCZI, 2011e, p. 272).

Isso permite que as partes de si “se reconstruam a partir de seus próprios restos” (FERENCZI, 2011c, p. 353). O protótipo desse mecanismo está nas células germinativas – analogia usada tanto por Ferenczi e Spielrein, como por Freud –; frente ao desprazer e tensão das pulsões sexuais acumuladas, mobiliza-se a autotomia para liquidar uma pequena fração de tensão penosa em si e de si na ejaculação<sup>20</sup>, por exemplo. Seria como “pequenos abandonos” de si (FERENCZI, 2011c, p. 331): “é doloroso separar-se de um produto, seja ele qual for, cuja perda compromete a unidade do corpo” (Idem, p. 330). O desprazer tem que “atingir nível considerável para que o organismo decida abandonar um de seus produtos” (FERENCZI, 2011c, p. 331), mesmo com a perda e dissipação de si:

alguns naturalistas afirmam que essas energias dissipadas se reagrupam periodicamente, mesmo que os intervalos entre esses períodos sejam de longa duração (...) não existe desintração total entre pulsão de morte e pulsão de vida, que mesmo a matéria tida como “morta”, logo, inorgânica, contém um “germe de vida” e, por conseguinte, [são como] tendências regressivas rumo ao complexo de ordem superior cuja decomposição lhes deu origem. (FERENCZI, 2011c, p. 356).

Ferenczi propõe pensar que, com a autodilaceração autotômica, parte do Eu “se esgueirou para fora da pessoa durante o processo de “fragmentação” [...]” (FERENCZI, 2011g, p. 134), constituindo uma parte operativa que atinge uma pseudo-maturidade e pseudo-vitalidade, enquanto o outro Eu (silencioso e encolhido) fica amortecido e protegido pelo (novo ou outro) Eu:

o homem abandonado pelos deuses escapa totalmente à realidade e cria para si um outro mundo, no qual, liberto da gravidade terrestre, pode alcançar o que quiser. Se até aqui esteve privado de amor, inclusive martirizado, desprende agora um fragmento de si mesmo que, sob

---

<sup>20</sup> Segundo Spielrein (2008), em alguns casos de seres inferiores (unicelulares, por exemplo), a criação (de um novo ser) é, inclusive, sinônimo de desaparecimento, de aniquilação. A autora aponta que as células sexuais humanas representariam o progenitor por inteiro, de uma forma condensada, e sua perda na fecundação equivale a destruição de elementos essenciais do indivíduo. Contudo, a procriação impeliria o ser vivente ao devir, pois pela destruição a reconstrução (em um novo ser) se realizaria.

forma de pessoa dispensadora de cuidados, prestimosa, cheia de solicitude e amor, na maioria das vezes maternal, sente piedade e a parte restante e atormentada da pessoa, cuida dela, decide por ela, e tudo isso com extrema sabedoria e uma inteligência penetrante. (FERENCZI, 2011g, p. 134).

A cisão por autotomia é, dessa forma, o que evita que o Eu sucumba integralmente, ainda que constitua uma negação de si. Assim como a tendência autotômica despertada por um choque, pela incorporação (tóxica) do estranho e/ou pela assimilação mimética da realidade externa traumática, conduz à renúncia de partes do Eu. Curiosamente, a morte parcial do Eu é essencial ao seu processo de expansão. Isso porque os instintos vitais organizadores que “trazem loucura ou invés da morte” (FERENCZI, 2011d), impulsionam o sujeito para uma nova criação de si. Da experiência de reatualização do desamparo, descentramento e fragmentação de si é que a sublimação se processa – sob uma espécie de autodestruição de caráter autotômico que, na cisão narcísica, aceita o desprazer como causa do devir (FERENCZI, 2011d). Conforme pontua Reis,

não só na experiência da loucura ou da arte que nos deparamos com o caos e a dispersão [passar do contínuo ao descontínuo]; a cada momento vivido estamos saindo de um estado de equilíbrio e redescobrimo um outro estado, sem nos darmos conta disso. Quando essas experiências de descontinuidade se apresentam, vivemos a explosão do sentido, a explosão da identidade; somos lançados no caos. Isto pode se dar numa experiência de risco, numa perda afetiva, ou em perdas de forma geral. Nosso mundo se desorganiza em seu sentido anterior. São momentos de crise, de quebra da continuidade, nos quais somos de novo lançados no múltiplo, no parcial, no corporal (REIS, 1997, p. 158).

Disso se depreende que, similar à dinâmica psíquica do trauma, ou seja, sob um momento de prevalência do disruptivo no psiquismo, a sublimação é fomentada. Mesmo que na sublimação se conceba a vivência mais amena ou em menor grau da experiência com a dimensão estrangeira ao Eu (ainda que parte do Eu) e do disruptivo, em detrimento do caminho para uma repetição compulsiva viciosa e inócua, patológica. Essa última se dá como uma nova fixação a um circuito viciado que, neste caso, funciona como um circuito fraturado, sendo tal ponto de fratura o espaço por onde escoam e se esvaem as possibilidades narcísicas, culminando em um empobrecimento o Eu. Logo, o disruptivo, evidentemente, pode também conduzir à esterilidade de uma existência

severamente “esmagada” e comatosa. Como expõe Ferenczi (2011e), em casos extremos de ataque esmagador, o sujeito se fragmentaria a ponto de uma desmaterialização, mas ainda sim ficaria em aberto se tais sujeitos poderiam ser habitados por uma tendência para a reconstrução do Eu.

Pode-se pensar que a alternativa da sublimação só é possível se houver mantido alguns suportes ou certos pilares narcísicos (como a formação do ideal de Eu que requer um suporte cultural: uma tessitura histórica, memórias ou mesmo o pertencimento a certos *lócus* de socialização). Sobre isto, Reis assinala que

quando conseguimos, quando não nos assustamos demais, recomeça em seguida o processo de dar ordem ao caos. Mas jamais se retorna para o mesmo ponto. Cada ruptura deixa uma marca, um rastro, uma cicatriz, podemos tentar trafegar para não esquecer, para não nos perdermos tanto na estrada da continuidade (1997, p. 158)

Por isso, a proposta aqui é de compreender a sublimação como um percurso pulsional alternativo frente ao disruptivo que não incorre em recalçamento, e sim é fruto de cisão. Como se fosse um tipo de autotomia, uma “literal” renúncia de partes de si, que culminaria em uma afirmação “quase direta” do desprazer, da pulsão não tramitável pelo psiquismo, por meio de uma produção externa ao Eu.

Continuamente, pesquisadores apresentam teorias que objetivam compreender esta produção externa ao Eu, produto decorrente da sublimação, como parte do Eu projetada. Para Laplanche, partindo das pontuações e para Kurt Eissler, na obra *Leonardo e o Traumátismo*, por exemplo, tratar-se-ia de uma projeção de caráter narcísico, da própria destruição do narcisismo (1989, p. 195), ou seja, no produto sublimatório estaria expresso nesse movimento de dissipação e sentimento de desintegração do Eu. Para Murielle Gagnebin (2011), esta projeção consistiria em uma irrupção e retorno do recalçado; seríamos atuados pela projeção. Para André Green, “o objeto da criação narcisicamente investido serve de objeto de projeção” (1988, p. 54).

Apesar de considerarmos tais análises interessantes, nossa concepção objetiva é ultrapassar a ideia do “projetivo” e do “retorno do recalcado”. Pela autotomia, podemos pensar esta produção externa ao Eu como um construto, que é fruto de um deslocamento expressivo do Eu, mobilizado por forças primárias de um organismo “inteligente” – apesar da autotomia na biologia configurar uma defesa instintiva. Este deslocamento de cargas e intensidades “expulsos” do Eu por cisão, por uma perda de si, seria instigado pelas introjeções dos fragmentos do mundo ou pelo mecanismo mimético de assimilação do *estrangeiro* que, disruptivos ou (des)organizadores da subjetividade, fazem do mundo fragmentos de si e, por regeneração e aloplastia, constituem matéria outra, “Outro-Si”.

Portanto, este “ego que recusa abandonar-se” (FERENCZI, 2011d) fragmenta-se, renuncia ao Eu coeso e cria um representante de si mesmo por meio dos restos que, no caso, não constituem elemento recalcado ou “perda de órgão” (sintomatologias), mas sim dissipação por deslocamento de intensidades e constituição de um “Outro-Eu”. Este produto de si, constituído ou produzido por aloplastia, é o que permite ao Eu se regenerar, ao mesmo tempo em que este pedaço de si ganha vida e autonomia. Conforme aponta Green, o criador sempre quer garantir uma “vida própria [ao seu produto], uma autonomia igual àquela que ele aspira” (1988, p. 54).

Para Spielrein, a arte como este “Outro-Eu” – produto sublimatório – sustenta-se sobre a morte do Eu e resulta de um “duplo”, “produto de diferenciação”, buscado pelo sujeito

no qual o Eu possa se dissolver e desaparecer insensivelmente, sem aniquilamento brutal. E, portanto, o que significa esta desapareição para o Eu se não a morte? Certo, ele reaparece sob uma forma nova, talvez mais bela, no entanto, ele não será mais o mesmo Eu, mas um Outro, criado às custas do primeiro, exatamente da mesma maneira que o grão e a árvore que dele provém podem ser idênticos do ponto de vista da espécie, mas são outros do ponto de vista do indivíduo; dependerá, portanto, do ponto de vista adotado, que se veja no novo produto antes de tudo a continuação da existência antiga. (2008, p. 529).

É como se, sob a ideia de “diferenciação” para Spielrein (2008) e “autotomia” para Ferenczi (2011f), o criador/artista agisse como o Eu sensível e destruído. Assim, a arte ou sua produção sublimatória aparecesse como um pedaço de si, um “Outro-Eu”, criado quase de forma intuitiva,

quase como uma reação que expressa dor e desprazer da existência violada e excessiva. É um “Eu-expressão”, já que se trata de um Eu que “tudo sabe” sobre a dor do vivido, mas “insensível”, pois objetificado e autônomo.

Este “Eu-expressão” extravasa o âmbito individual na sua autonomia, conforme pontua Murielle Gagnebin (2011): há algo que escapa ao artista porque não pertence ao seu inconsciente e sim revela um inconsciente da obra. O artista evocaria assim o impessoal ao falar de sua obra como se fosse de fato “um outro” (GAGNEBIN, 2011). Essa concepção se aproxima da que Theodor Adorno assume sobre a autonomia da obra de arte. No caso, o processo artístico pautado na noção de *mimese* equivale ao

ato de fazer algo que seja semelhante ao eu, que descreva este movimento das obras de arte no sentido da experiência externa que elas gostariam de expressar. Isto aponta para o fato de que o processo mimético não imita nem os sentimentos de um indivíduo genérico, nem os de seu autor concreto. No entanto, no referido ato de fazer com que algo externo se torne análogo ao ego do autor, o procedimento mimético atinge um tipo de objetividade (DUARTE, 2008, p. 120-121).

A arte, ao ganhar autonomia, expressa o inexprimível e a diferença (considera aspectos de não-identidade das coisas do mundo, expelidas do Eu por estranhamento e desprazer). Desse modo, expõe o sofrimento humano e “coloca no horizonte algo de trans-subjetivo” (DUARTE, 2008, p.121).

De fato, o produto sublimatório é como um “Outro-Eu” que é testemunha do momento de não-identidade que rompe o circuito narcísico do sujeito (mas não só do criador e sim, potencialmente, de todo o sujeito que vivencie a diferença e o disruptivo); assim, este “Outro-Eu” é testemunha do momento de encontro estrangeiro consigo mesmo e com o mundo (com o que pode potencialmente alargar e expandir o próprio Eu e reconstituir a própria concepção de mundo, mas que é ao mesmo tempo ameaçador e desestruturante).

O produto de si, produto sublimatório ou a arte, “se coloca como a negação do Eu atual, ao mesmo tempo regenera por esta negação mesma, porque a parcela do Eu que foi absorvida

aparecerá sob novas representações, mais ricamente adornada do que nunca” (SPIELREIN, 2008, p. 528). Portanto, a produção sublimatória é expressão de uma negação, de uma morte de si, mas que, ao mesmo tempo, é fonte de prazer. Prazer para o Eu porque encontra uma alternativa criativa ao disruptivo e, conseqüentemente, reinventa-se, mas também por meio dessa produção, gera endereçamentos a outros sujeitos que também investirão neste “Outro-Eu”.

Seria então como uma saída pela produção de um “espelho do negativo”, do “não-si”, que, ao mesmo tempo, é reconhecido como pedaço de si (do artista) por meio de um posterior (re)investimento do que foi expelido e objetificado. Dessa maneira, o Eu se expandiria por expressão (do Eu que também é não-Eu), enriquecer-se-ia e criaria uma nova relação consigo e com o mundo, mediado por essa produção. Depreende-se disso que investir no objeto criado é investir em si, permitindo reestabelecer laços pulsionais, dar forma ao pulsional. Sendo assim, o processo sublimatório (conseqüentemente, a arte e experiência estética) seria expressão do negativo, do desprazer, mas também uma forma de aceitar, afirmar o “si”, o Eu negado. Como pontua Spielrein, nas obras de arte tem-se "a alegria do reconhecimento do conhecido [até então desconhecido]" (2008, p. 529), o que para Ferenczi corresponde ao desconhecimento de um “Eu potencial” ou um “Eu Devir” – por cisão e não recalamento.

Em síntese, a hipótese defendida aqui é a de que pela cisão e concomitante negação de si, tem-se na sublimação uma posterior regeneração e afirmação, que implica a capacidade de alargar o Eu ao invés de implodi-lo, porque esse ganha tempo com a autotomia; dela decorre uma dissipação-deslocamento de investimento direcionado à produção aloplástica de um Outro-si. Por meio deste produto, o Eu (re)afeta-se sensorialmente pelo “estrangeiro” e viabiliza uma nova significação e simbolização por conta deste reinvestimento objetal e (re)introjeção. Processo que restituirá a tessitura e a trama de sentidos de si e do mundo, com um Eu potencialmente mais aberto e sensível à diferença, ainda que na sublimação haja uma dimensão impossível de se representar – dimensão informe, indiscernível e regressiva.

### 3. ELEMENTOS PARA PENSAR A ARTE EM SUA CONDIÇÃO TRANSSUBJETIVA.

Nesta segunda parte da tese buscaremos compreender a experiência estética que a arte oferece, considerando tal experiência não só como inerente a apreensão da arte por aqueles que a recebem, mas também como contraface da sublimação. Em outros termos, considera-se aqui a sublimação do artista como inseparável de certa experiência estética, da mesma forma que esta experiência também remete ao processo de fruição da arte por parte do espectador.

Em um primeiro momento analisaremos a experiência decorrente da receptividade da arte, para em um segundo momento explorarmos pontes conceituais que permitam retomar e ampliar alguns aspectos do processo sublimatório tal qual tem se defendido até aqui. Ambos os processos serão compreendidos a partir de articulações com o conceito de mimeses, conceito estudado não só pela Filosofia, Sociologia, como pela Psicanálise e outras áreas do conhecimento que se ocuparam da compreensão das relações entre sujeito e objeto e as formas de apropriação subjetiva do mundo. Correntes teóricas importantes em todos esses campos consideram que estas relações e formas de apropriação, desde as mais arcaicas até as mais complexas, ocorrem a partir de um substrato mimético.

A proposta deste capítulo se efetiva através de um diálogo entre a Psicanálise e a Teoria Crítica da Sociedade, particularmente pelo viés de Theodor Adorno e outros representantes da primeira geração da Escola de Frankfurt. Isso porque as análises a respeito da expressão e da experiência estética que tais teóricos propiciaram levam em conta a marca da subjetividade em sua dimensão inconsciente, ainda que sob determinações sócio-históricas. Nesse sentido, Safatle<sup>21</sup> pondera sobre a íntima relação da Teoria Crítica com a psicanálise quando alega que

---

<sup>21</sup> Neste artigo, Vladimir Safatle explica a perspectiva de Adorno sobre o momento de não identidade nas obras, apontando-a como alternativa à razão instrumental e ao princípio identitário que rege as relações entre sujeito e objeto e que culmina em um cisão/distanciamento do objeto (a conceituação que faz mediação a essa relação limita o acesso à outras dimensões do objeto) – por isto o autor pode auxiliar na compreensão da experiência estética defendida por Adorno e suas relações com a noção de *mimesis* (que favoreceria um tipo uma aproximação e relação diferenciada com o objeto). Porém, a posição sustentada ao longo da tese, não partilha nem da perspectiva lacanianiana de sublimação e nem da noção de pulsão de morte como retorno ao inorgânico, como assume Safatle no texto em questão. Da mesma forma, o autor propõe pensar que a mimese não remeteria a um retorno ao arcaico ou ao originário enquanto experiência pré-discursiva do sensível. Porém, é justamente esta ideia que se defende na tese, ideia compartilhada por outros comentadores de Adorno como, por exemplo, Jeanne-Marie Gagnebin – reconhecida estudiosa de Benjamin no Brasil. O fato de Adorno ter grande inspiração em W. Benjamin para a elaboração da ideia

Adorno fica simplesmente incompreensível se negligenciarmos aquilo que a psicanálise lhe forneceu a propósito da genética do eu, da relação entre pulsão (*Impuls*) e estruturação do pensamento, do papel das identificações na determinação da auto-identidade e da força do narcisismo na colonização das formas de vida social (2005, p. 23-24).

Além disto, o pensamento de Adorno sobre a subjetividade e suas possibilidades de emancipação se aproxima de algumas das análises sobre a sublimação que têm sido sustentadas até aqui, no que tange à suscetibilidade psíquica e à experiência de não-identidade, à clivagem narcísica e aos “estranhamentos” que são produzidos diante do disruptivo, devido à ação da pulsão de morte. Tais processos explicitam uma dimensão da existência humana não cooptada pela linguagem e pelo princípio de identidade que rege a nomeação que o sujeito faz sobre as coisas do mundo e escapa a possibilidade de apreensão do homem. Isso sugere uma dimensão não-identitária entre sujeito e objeto, algo que foge ao pensamento conceitual. As experiências humanas, em particular as estéticas (portanto ligadas ao corpo), produzem descentramentos subjetivos. Seriam então aquelas capazes de permitir ao homem deparar-se com uma dimensão sensível da existência humana que não se reduz e nem pode ser apreendida completamente pela representação de palavra (SAFATLE, 2005).

Para Adorno, no processo formativo dos homens seria fundamental “a centralidade de experiências de confrontação entre sujeito e objeto para a determinação de um pensamento de não-identidade (...) que só se daria através de certo regime de *identificação* entre sujeito e objeto” (SAFATLE, 2005, p. 25). Ou seja, a experiência estética oferece justamente este confronto entre sujeito e objeto e coloca em cena a sensação de descentramento subjetivo, de estranhamento com o objeto. O papel do corpo nesta experiência de descentramento, junto ao objeto, seria fundamental para compreender o próprio processo sublimatório, conforme defendemos até o momento e retomaremos adiante.

As dimensões da corporeidade “não redutíveis à individuação e à apropriação reflexiva” (SAFATLE, 2005, p. 25) permitem ao sujeito reconhecer em si algo da “ordem da opacidade”,

---

de mimese na arte, conforme sustenta Gagnebin, permite assumir a ideia de retorno à natureza na arte, em sua dimensão não conceitual, sensível e estrangeira.

perceber que porta em si algo do objeto com o qual se relaciona, no qual se reconhece – trata-se de um regime de identificação que não pode ser compreendido como projeção e nem como assimilação passível de rememoração sob um registro conceitual, mas como mimese (SAFATLE, 2005). Conforme propõe o autor: “a este modo de reconhecimento fundamentalmente vinculado a uma figura do sujeito pensada enquanto *lócus* da não-identidade, Adorno forneceu um nome: *mímesis* (...). A *mímesis* seria peça fundamental para a reorientação das discussões a respeito dos modos de reconhecimento disponíveis aos sujeitos” (2005, p. 25-26). Seria também um conceito “chave” para compreender a criação e a recepção da arte.

### 3.1. Mimese como momento somático da experiência estética.

Segundo Eagleton (1993), o projeto estético<sup>22</sup> de Theodor Adorno parte do resgate de um “momento somático da cognição, aquela dimensão irreduzível que acompanha todos os nossos atos de consciência mas nunca é esgotado por eles” (p. 249). Não sem motivos, Terry Eagleton apresenta logo no início de seu livro *A Ideologia Estética* o seguinte:

A estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação original, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual (EAGLETON, 1993, p. 17).

Ainda segundo o autor, estética é mesmo nada mais do que este território da

totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica do mundo. A

---

<sup>22</sup> A estética aqui entendida como um ramo da filosofia, que se ocupa da compreensão não só da criação artística como da recepção estética em suas variações e especificidades históricas. Para Türcke (2010), estética é aquilo que permite ao espectador vivenciar sua potência, ativando certa capacidade para sentir o mundo de algum outro modo, abrindo e desenvolvendo sentidos. Trata-se ainda da “maneira pela qual, antes que formulemos os significados exprimíveis em palavras, o mundo toma sentido para nós, de acordo com a maneira pela qual nos afeta e pela qual nós o afetamos” (ELKAIM; STENGERS, 1994, p. 48).

estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano (EAGLETON, 1993, p. 17).

Assim, as experiências estéticas dependem do sensorio, da dimensão sensível da existência e da “habilidade” para a recepção do mundo, que imprime nos sujeitos um universo mnêmico e formativo capaz de torná-los, num segundo momento, aptos à expressão e à criação. Essa ideia não é estranha à psicanálise. Ela pode ser encontrada em diversos psicanalistas e, particularmente, naqueles que se dedicam a privilegiar as relações de objeto, como Ferenczi, Balint e Winnicott. Esse último, por exemplo, frisa que as primeiras vivências corporais e o (con)tato com outras pessoas– seus cuidadores – dão ao bebê humano o suporte para a ascensão de uma “elaboração imaginativa de funções corporais de todos os tipos e do acúmulo de memórias” (WINNICOTT, 1990, p. 46). Winnicott assinala que é a partir dessa dimensão sensível e afetiva da existência – aqui nomeada como estética – que sentidos ao sentimento de Eu se desenvolvem e a psique

torna-se possuidora de uma posição a partir da qual é possível relacionar-se com a realidade externa, torna-se algo capaz de criar e de perceber a realidade externa, torna-se um ser qualitativamente enriquecido, em condições de ir além daquilo que se pode explicar pelas influencias ambientais, capaz não apenas de se adaptar, mas também de se recusar a se adaptar, e de se transformar em uma criatura com algo que parece ser capaz de fazer escolhas (WINNICOTT, 1990, p. 46-47).

O papel das primeiras experiências corporais na constituição psíquica é reconhecido também por autores do campo da filosofia que se dedicaram a pensar as sensações e os afetos. Nesse sentido, o filósofo português José Gil amplia a observação de Winnicott, frisando a importância das experiências corporais e sensoriais infantis para a constituição de uma percepção estável do mundo, experiências que se apresentam também como resquício essencial para a experiência estética:

A experiência primeira é a da imagem intensiva. Antes de a percepção se estabilizar, se fixar à distância e se impor, o mundo da primeira infância organiza-se em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis. Antes da constância perceptiva, há as variações da

imagem. Porque a sensação desabrocha em imagens, tal como a percepção: o bloco emotivo que as atravessa e as envolve mantém-nas ainda soldadas, indiferenciadas, sincronizadas (GIL, 2005, p. 23).

Dessa forma, o corpo e as experiências sensoriais arcaicas aparecem como suporte fundamental na construção das experiências estéticas. Corpo culturalizável e, por isso, apto a moldar-se, capaz de “se cultivar” perceptivamente, via imersão histórico-cultural, mas também capaz de recorrer às experiências sensíveis mais arcaicas, o que permite a criação, bem como a fruição da arte.

A suposição dessa relação estética primária estaria presente, como foi dito, em psicanalistas, filósofos e teóricos da arte que se preocuparam com os processos constitutivos e criativos da psique. Essa relação tem como base a noção de mimese que explicaremos neste momento. Abordaremos a mimese desde o seu surgimento, no campo da filosofia, passando por sua importância nas artes, até sua utilização pela Escola de Frankfurt (particularmente por Theodor Adorno) e pela psicanálise (particularmente por Ferenczi).

Em grego μίμησις (*mímesis*) é um conceito que costuma remeter à “imitação” na tradução latina, ainda que autores como Gagnebin (1993) frisem que tal tradução empobrece o conceito. Gagnebin resgata a concepção assumida pelos gregos clássicos de que a mimese indicaria formas de representação e figuração da realidade sem as reduzir à imitação ou cópia. Por esse motivo, a noção de mimese se tornou bastante ligada à concepção e ao campo da arte. Para além do sentido de imitação, o conceito em questão se refere também a “(...) “fazer-se parecido”, “trazer algo à representação”, “expressar” e “pré-encenar”.” (GERBAUER; WULF, 2004, p. 21). Os autores esclarecem que ainda que indissociavelmente ligada às artes, a noção de mimese não poderia ficar restrita ao campo da pintura, da poesia ou da música: “A capacidade mimética desempenha uma função em quase todas as áreas humanas da ação, imaginação, do falar e do pensar e representa uma condição imprescindível à vida social” (GERBAUER; WULF, 2004, p. 21).

A mimese está intimamente ligada ao corpo, pois “nasce das relações interpessoais, como uma espécie de sabedoria do corpo que se constrói no agir. [Ela] evidencia a importância dos processos cognitivos sensório-motores e de como eles se relacionam com os processos

sociabilizadores” (CONTRERA, 2004, p. 10). Trata-se, em síntese, como assinalam Gerbauer e Wulf (2004), de *fazer o mundo novamente* ou humanizar o mundo, via ações miméticas que produzem formas de apropriação tanto simbólicas como práticas do mundo, sempre apoiadas no corporal-material. Conforme abalizam os autores em questão:

Platão e Aristóteles já haviam acentuado repetidamente o significado antropológico da mimese para o surgimento e desenvolvimento da arte, da música e da literatura; para a educação e o ensino do homem; para a dinâmica do mundo de vida social; assim como para a conservação e transformação das sociedades. Os processos miméticos produzem imitação e representação, imagens e ficção, adaptação ao outro e à sua representação (GEBAUER E WULF, 2004, p. 14).

De fato, a noção de mimeses é fundamental na Antiguidade grega. De acordo com Gagnebin, “os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na mimese, na representação, ou, melhor, na ‘apresentação’ da beleza do mundo (mais *Darstellung* que *Vorstellung*); a música é o exemplo privilegiado de mimese, sem que seja imitativa no sentido restrito” (1993, p. 68).

Apesar da polissemia embutida na noção de mimesis, Platão teria escolhido um espectro estreito do conceito, quando o limita à fidelidade da representação do objeto. Para ele, a prática mimética poderia servir para educar e formar cidadãos justos, ao traduzir/reproduzir o paradigma ideal da vida cívica (GAGNEBIN, 1993), de forma que a “imagem poética ou plástica não é mais que cópia” (Idem, p. 69) tendo, contudo, uma força de arrebatamento:

uma criancinha não distingue bem o retrato original nem a história da realidade, mas também um homem feito se comove e chora ao ver no palco o espetáculo de paixões das quais envergonhar-se-ia na vida real (...) ela aponta para o engodo, para a mentira, para ilusão e a falta (...) sabendo da força das imagens, Platão tenta domar, controlar a produção destas imagens, impondo-lhe normas éticas e políticas. Esse gesto inaugura a crítica ideológica e, inseparavelmente, a censura, uma aliança infeliz que perdura até hoje (GAGNEBIN, 1993, p. 69).

Assim, em Platão, os enganos ou encantos da arte frente à ingenuidade do receptor sugerem uma regressão das faculdades críticas e uma espécie de passividade irracional maléfica à vida cívica e ao *logos* (GAGNEBIN, 1993). Em resumo, podemos dizer que, para Platão, o processo de mimese é o processo pelo qual as ideias puras do mundo inteligível servem de modelo para os fenômenos do mundo sensível. Quanto mais fiel a cópia, melhor será o mundo. Daí sua crítica às artes em geral que, ao figurar o mundo sensível, não passariam de cópias de segundo grau, cópias daquilo que já seria cópia. Em contrapartida, para Aristóteles, para quem o mundo transcendente das ideias puras não existe, o processo mimético se realiza neste mundo, não havendo outro que deve ser imitado, talvez, por isso, ele valorize a transformação durante o processo, considerando a importância das mudanças no processo de imitação. Em Aristóteles, a imitação é sempre diferencial e é bom que ela assim o seja. Desse modo, o filósofo teria reabilitado a mimese como uma

forma humana privilegiada de aprendizado (...) Aristóteles não pergunta o que deve ser representado/imitado, mas como se imita. Pergunta pela capacidade mimética do homem, pelo *mimeisthai* no qual se enraíza a *poietiké*, entendida como criação de uma obra artística (...) fala em *mímesis* e em *mimethai*, ligando o êxito da representação artística não a reprodução do modelo, mas sim ao desenvolvimento integral e harmonioso da faculdade mimética (GAGNEBIN, 1993, p. 70).

Conforme aponta a autora, haveria algo de prazeroso ligado à aprendizagem, especificamente na relação criada/produzida entre objeto e imagem; ainda, segundo a mesma, “isso também explica nosso prazer em ver representados objetos que, na realidade, acharíamos repugnantes” (GAGNEBIN, 1993, p. 70). Dessa forma, Gebauer e Wulf (2004) também ponderam que Aristóteles não concebe a mimese como reprodução do existente, mas como criação do novo e do outro, transformação, melhoramento e embelezamento da realidade, dessa forma, expandindo-a. O artista, ao se apropriar mimeticamente do existente, oferece ao imaginário do contemplador a possibilidade de acrescentar sempre novas qualidades e de dar forma ao processo mimético (GEBAUER; WULF, 2004).

Durante toda a história da filosofia, a mimese tornou-se objeto de discussões e controvérsias que giraram, basicamente, em torno da discordância entre esses dois grandes mestres – Platão e

Aristóteles. Com o advento da ciência, a partir do século XVI, e da Revolução Industrial, no século XVIII, o campo de pensabilidade da mimese sofreu um enfraquecimento gradual, sendo cada vez mais restrito ao campo das artes. Na Alemanha, durante esse período, a mimese se tornou uma noção ligada ao movimento romântico. O racionalismo francês não a valorizou, desembocando numa concepção estruturalista que dispensa a mimese – um bom exemplo, nesse caso, seria o de Ferdinand de Saussure, cuja teoria da linguagem vai justamente defender a ideia de que o signo é arbitrário e que as palavras não se inserem em qualquer processo imitativo da natureza ou dos sons que ela produz. No século XX, a noção de mimese foi valorizada pelos pensadores da Escola de Frankfurt, que procuraram estendê-la para além do campo das artes, retomando a ideia da constituição subjetiva e cultural como um processo mimético. Essa ideia já estava presente em Walter Benjamin, que considerou a mimese uma capacidade humana por excelência, ainda que presente em toda natureza: “o homem é capaz de produzir semelhanças porque reage (...) às semelhanças já existentes no mundo” (GAGNEBIN, 1993, p. 80). Nesse sentido, Benjamin assume que

a natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças [particularmente presente nas brincadeiras infantis]. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética. Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filogenético como ontogenético (1996, p. 108).

Benjamin defende que as forças miméticas no homem sofreram transformações ao longo da história. A atitude mimética teria sofrido uma espécie de fragilização, distanciamento sensorial e adestramento com a valorização e o desenvolvimento da individualidade e da consciência humana. Mesmo assim, ela estaria presente nas mais altas capacidades dos homens, como a linguagem. O que o distanciamento sensorial fez foi remodelar esse processo mimético, produzindo a linguagem como um campo de semelhanças extrassensíveis. Desse modo, Benjamin considera que a linguagem representa, para os homens, a “mais alta aplicação da faculdade mimética [então remodelada]” (1996, p. 112).

Na mesma direção, Gebauer e Wulf apontam para o fato de que:

o corpo humano servia originalmente para produzir semelhanças na dança, no gesto, na fala e na imaginação. Nesse processo, representação e expressão surgiram como dois aspectos da mimese ligados um ao outro, e inseparáveis. A repressão sucessiva de relações miméticas com o mundo, com o outro e consigo mesmo conduziu a uma perda da semelhança sensível. Partes da relação mimética com o mundo foram cedidas à escrita e linguagem, como arquivo de semelhanças não-sensíveis. Estas partes podem ser decifradas e reanimadas na leitura e na escrita com ajuda da força mimética à disposição do homem (2004, p. 34).

Para os autores em questão, Benjamin traduz a força mimética nos *flashes* de memórias sensíveis de sua infância em Berlin, presentes em sua obra *Rua de Mão Única*, e defendem que, em Benjamin, a mimese se apresenta como uma *capacidade antropológica fundamental*.

Reiteramos que existe uma dimensão inventiva e criativa na mimese, pois não resulta em uma reprodução imediata das coisas, mas uma representação dessas. Ela depende da percepção subjetiva de um “outro” externo, que, enquanto figuração mimética, aponta em direção a um “outro” que não Eu e que não é esta realidade já dada, colocando em perspectiva outro universo possível, outra forma de compreender a si e ao mundo:

a referência a um outro mundo possibilita a criação de novos mundos estéticos ou sociais. A semelhança facilita essa referência. No entanto, a referência pode estar situada inteiramente em uma delimitação ou em uma rejeição do outro mundo. A produção de relação é determinante para o processo mimético; sua forma é secundária. Os processos miméticos contêm, portanto, momentos criativos que não foram suficientemente considerados por partes da pesquisa sobre mimese (GEBAUER; WULF, 2004, p. 15).

Dessa forma, pode-se dizer que a noção de mimese centra-se no território do simbólico, sem perder seu substrato arcaico-originário. Assim, a mimese oferece as bases para a comunicação humana, a cultura e, conseqüentemente, para a arte; base do processo socializador, força pulsante ligada a processos fundamentais presentes nos seres vivos (CONTRERA, 2004).

Já em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer analisam a mimese como uma conduta arcaica usada por tribos e agrupamentos humanos antigos como forma de apropriação do mundo.

Do comportamento mimético decorreriam explicações míticas e a magia como uma forma primeira de controle da natureza; imitando ritualisticamente ou assemelhando-se à natureza, crê-se na possibilidade de influenciá-la, de explicá-la e, assim, oferecer alguma proteção frente à força assustadora da natureza.

Os ritos do xamã dirigiam-se ao vento, à chuva, à serpente lá fora ou ao demônio dentro do doente, não a matéria ou exemplares. Não era um e o mesmo espírito que se dedicava à magia; ele mudava igual às máscaras do culto, que deviam se assemelhar aos múltiplos espíritos (...) o feiticeiro torna-se semelhante aos demônios; para assustá-los e suavizá-los (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21).

Os atos mágicos dos xamãs seriam capazes de afugentar o temor, pois mimetiza o mesmo (pelo grito, tremor e outras representações que indicassem horror); o ato se ajusta ao sentimento temido para torná-lo manipulável e controlável, frente ao observador na esperança de que a força mágica investida no objeto contaminasse-o e o conduzisse a comportar-se mimeticamente aos desígnios do mágico.

Conforme ponderam Adorno e Horkheimer, “todo ritual inclui uma representação dos acontecimentos bem como do processo a ser influenciado” (2006, p. 20). Os ritos consistiriam em atos miméticos que pretendem antecipar o resultado da ação da natureza ou do objeto a que se mimetiza. Nesse contexto é que Ribeiro sustenta a compreensão de que

Adorno qualifica o comportamento mimético como pré-conceitual, de modo que a *mimesis* [em seu estado primeiro-original] seria uma forma de relacionamento com o mundo em que a mediação pelo conceito ainda seria inexistente ou suprassumida. (...) A *mimesis* pode ser considerada uma forma primeira de cognição, tal como pode ser observada, por exemplo, no pré-animismo, na magia e nos mitos (2010, p. 43).

Nesse sentido, a mimese remete a uma “primeira cognição” que pode ser compreendida como um “pensar com o corpo”, ou seja, ao imitar a natureza se revive e se apropria de reações e sensações corpóreas que (re)atualizam a relação com a natureza e tangenciam uma dimensão de nossa existência e uma experiência não passível, imediatamente, de conceitualização abstrata e

identitária entre a coisa e a sua apropriação linguística. Seria essa compreensão de mimese que estaria presente na *Teoria Estética* de Adorno quando ele pondera que há uma dimensão mimética na arte. Porém, não se trata de um comportamento mágico ou regressivo na obra, mas sim da “produção de semelhanças” em consonância com o pensamento de Benjamin.

No caso, a semelhança suscitada pela a arte entre o homem e a (sua primeira) natureza “estrangeira”, entre o Eu e o outro (objeto externo), sensibiliza o artista-espectador para o distanciamento que criamos entre sujeito e objeto a partir da repressão da mimese em nome da ciência e dos avanços civilizatórios.

Na mimese [arcaica] não haveria como na ciência a cisão sujeito-objeto, nem a tentativa de um sujeito de reconhecer e dominar o mundo tornado objeto. A natureza deve antes ser influenciada no sentido do homem situado numa relação estreita com a natureza, por meio da sua adaptação e a aproximação (GEBAUER; WULF, 2004, p. 43).

Portanto, a arte aparece em Adorno sob um jogo de semelhanças e representações similar à forma de relação primeva entre sujeito e objeto: “é ele, o objeto [“o outro” externo que se tenta perceber e apreender], que desencadeia, por sua beleza [ou horror, inassimilável em sua plenitude], o impulso mimético. A arte tenta aproximar-se dele com respeito e precisão e, por isso, é sempre figurativa, nesse sentido amplo, ‘mimética.’” (GAGNEBIN, 1993, p. 68). Não sem motivos, a mimese, condição onto e filogenética da humanidade, foi compreendida como um suporte criativo e (trans)subjetivo do processo artístico (inclusive por Adorno), pois depende da subjetividade que “mimetiza” algo da realidade dada, mas, ao mesmo tempo, coloca a alteridade em questão. Dela decorrem formas de “comunicação do diferenciado”, desse algo outro, diferente, a expressão do objeto que, em certa medida, reconhecemos mimeticamente em nós, conforme indica Safatle (2005) a partir da perspectiva adorniana. O “diferenciado” pode ser “comunicado” na linguagem da natureza, segundo Benjamin, a linguagem que foi silenciada pelos homens em uma segunda linguagem e que só ganha voz novamente na arte, em sua dimensão mimética. Entendemos, como Safatle, “a necessidade [de Adorno] recuperar um conceito nebuloso de *mimesis* como promessa de entendimento entre homens e coisas, isto a

despeito dos processos reflexivos de compreensão já presentes na comunicação cotidiana [e na filosofia que se restringe a consciência e a um quadro conceitual para compreender a relação do homem com os objetos]” (2005, p. 26).

A “segunda linguagem” criada pela civilização se daria à custa da opressão da linguagem primeira (linguagem da natureza), de forma que aquela proscree a mimese é tida então como tabu. Considerada “mito”, essa forma de “cognição primitiva” é desprestigiada diante da razão esclarecida, das abstrações linguísticas e lógicas unívocas-universais; supostas verdades produzidas pela ciência como forma creditada e “madura” de compreensão do mundo.

Gagnebin (2001), a partir de uma perspectiva adorniana, aponta que a civilização humana erigiu sobre a repressão das tendências “naturais” e instintivas do homem, acarretando em um recalçamento do medo e das reações involuntárias decorrentes desse, tais como o suor e calafrio, ou mesmo um recalçamento das respostas miméticas que produziam transformações corporais para escapar da ameaça. Conforme sustenta a autora:

Essas transformações miméticas afetam a identidade do sujeito (que já se sentia ameaçado em sua integridade), pois o tornam semelhante ao meio ambiente ou ao inimigo, isto é, apagam a delimitação clara entre o sujeito e o resto do mundo, até fazê-lo desaparecer na paisagem (...) na assimilação mimética coexistem, portanto, o risco do desaparecimento (o sujeito se confunde com o outro) e também, inseparavelmente, o júbilo, o êxtase da transgressão dos limites da individualidade (o sujeito se une com o outro). É precisamente esta estreita relação entre a perda (da identidade) e gozo (da união) que torna, segundo Adorno e Horkheimer, a experiência mimética tão perigosa, ameaçadora para a reta edificação de uma sociedade regrada (GAGNEBIN, 2001, p. 63).

Disso se desenvolve o processo de individuação que depende de uma recusa “a assimilação simbiótica mimética com a natureza [e mesmo de um retorno ao momento onipotente-mágico do bebê ou ao “berço thalássico” vislumbrado por Ferenczi, conforme exploraremos adiante] para forjar um sujeito que se constitui mediante o trabalho e se torna, nesse processo, consciente de si” (GAGNEBIN, 1993, p.73).

Sob tal constatação, Adorno assinala que “o que no mundo se comporta como sobrevivência da natureza não-idêntica [aterradora em alguma medida], torna-se material de dominação da natureza e veículo de dominação social, e é justamente alienado” (2006, p. 133). Dessa forma, suprimem-se os resquícios miméticos, subsumidos ao princípio identitário que fortalece a ordem social.

Porém, mesmo no processo de individuação (abalizado por determinações sócio-históricas) o substrato mimético se faz presente na aquisição de conhecimento; por exemplo, ele estaria na “raiz do lúdico e do artístico. Ele repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem” (GAGNEBIN, 1993, p. 71). Em outras palavras, o impulso mimético faz mediação dos processos impressivos e expressivos da subjetividade: é o que favorece uma apropriação simbólica de certo objeto externo ao Eu numa representação, seja ela mental e conceitual, ritual (por atos miméticos), ou figurativa (como na arte). Nela já contem uma tentativa de dominação, de tornar familiar o estrangeiro.

Essa representação mimética do objeto “intensivo” (estrangeiro ao Eu), quando por meio da linguagem, por exemplo, já estabelece uma distância dominadora sobre o objeto sinistro, fonte de pavor. Esse “já não nos domina tanto que pudéssemos apenas ficar paralisados, balbuciar ou gritar. Nomes criam distância do vivido; sua força sintetizadora é também domesticadora, suavizadora, tranquilizadora” (TÜRCKE, 2010, p. 137). Conforme aponta Adorno, o que a filosofia “critica nas palavras, sua pretensão de uma verdade imediata, é quase sempre a ideologia de uma identidade positiva, essente, entre palavra e a coisa” (2009, p. 44), de forma que a dimensão não-identitária ou o momento qualitativo de diferenciação do objeto (sua multiplicidade) é suprimido no contato com ele quando mediado pelo conceito, ou seja, pela unificação abstrata-identitária feita racionalmente pelos homens.

Adorno e Horkheimer (2006) analisam o modelo moderno de dominação racional da natureza (e da natureza humana<sup>23</sup>) que consolidaria um senso (ilusório) de individuação e a formação de um

---

<sup>23</sup> Nas inúmeras civilizações e momentos históricos sustentaram-se relações de opressão entre os homens, favorecendo carências e catástrofes. Porém, para Adorno e Horkheimer a modernidade teria potencializado a miséria humana com a experiência degradante do nazismo, no qual se anunciou a falência da promessa iluminista de superação das explicações míticas da opressão por meio da razão, supostamente emancipadora – de tal forma que o

Eu consciente e autônomo, modelo que trouxe como ônus o recalçamento da mimese originária – forma primitiva de percepção e relação com o mundo – e o favorecimento da ascensão de uma mimese secundária (ADORNO; HORKHEIMER, 2006), esteada pela razão instrumental<sup>24</sup> e pela linguagem conceitual reificada. A segunda mimese, única aceita pela civilização iluminista, sustenta uma adaptação forçada e violenta em prol da ascensão do sujeito racional. Nesse caso, conforme aponta Gagnebin, tem-se

a transformação da *mímesis* originária, prazerosa e ameaçadora ao mesmo tempo, numa *mímesis* perversa que reproduz, na insensibilidade e no enrijecimento do sujeito, a dureza do processo pelo qual teve que passar para se adaptar ao mundo real e, diríamos com Freud, deixar de ser criança para se tornar adulto. Essa segunda *mímesis* se constrói sobre o recalque da primeira; ela caracteriza o sujeito que conseguiu resistir à tentação da regressão mas que perdeu, nessa luta tão necessária quanto fatal, a plasticidade e a exuberância da vida originária (GAGNEBIN, 1993, p. 73)

Adorno e Horkheimer (2006) apontam que a razão que recalca a mimese não seria o seu oposto, mas antes uma razão que mimetiza, enquanto mimese segunda, a natureza dominada e enrijecida, sem alma, ou seja, uma imitação que se põe a serviço da dominação, que mimetiza e, por isso, reproduz o *mortificado*, o estado de coisas e de submissão-opressão social.

---

esclarecimento pela razão se revelou produtor de novos mitos que tentam justificar a dominação (da natureza e dos homens), assim como os mitos de outrora se revelam não muito distante de formas de esclarecimento (ADORNO E HORKHEIMER, 2006). Diante disso, novos mitos se instauraram, por exemplo o domínio da mercadoria sobre o homem, reincidindo na menoridade Kantiana (que o Iluminismo pretendeu superar).

<sup>24</sup> Quando se fala em razão instrumental, pensa-se na herança iluminista da crença nas possibilidades da razão e da ciência de alterar profundamente a relação dos homens com a natureza, a possibilidade de assenhorear-se da natureza por meio do conhecimento. Contudo, o domínio da natureza (inclusive corpórea-sensória) e a consequente conciliação sujeito-objeto não passaram de uma promessa. O foco em valores utilitários imediatos, a concepção universalista e generalista, categorial e estanque a respeito do mundo e da natureza, criaram uma nova mitologia. Mitos racionais, frutos de uma razão formalizada, que impede uma reflexão crítica sobre a ordem social como um todo (Horkheimer, 1976) e reduzem o mundo a cálculos e probabilidades; de forma reducionista, a razão centra-se na resposta a problemas tecnicamente definidos, excluindo da enunciação dos problemas esferas políticas, éticas, sociais, morais. Assim ficam banidas as contradições, as tradições, as crenças, as ideologias e emoções do rol de possibilidades de contato e conhecimento sobre o mundo objetivo. Conforme aponta Horkheimer: “sublinhado pelo pragmatismo, enfatiza-se a sua submissão a conteúdos heterônomos. A razão tornou-se algo inteiramente aproveitado no processo social. Seu valor operacional, seu papel no domínio dos homens e da natureza tornou-se o único critério para avaliá-la (...) é como se o próprio pensamento tivesse se reduzido ao nível do processo industrial (HORKHEIMER, 1976, p. 29).

Nesse sentido, os autores sustentam que subjetividades formadas no seio da sociedade moderna repelem o contato com os impulsos primitivos, por isto renegam e mutilam parte de um universo próprio ao Eu, identificando-se assim com a destruição. O homem racional ao buscar, via pensamento conceitual e instrumental, sua emancipação da natureza reprime-a em prol de um Eu autônomo e independente, conseqüentemente, um Eu eficiente ao modelo de produção e organização socioeconômico vigente. Destarte, no processo de individuação, que só é possível à custa de uma repressão da espontaneidade e de uma ruptura-negação da Natureza, abre-se uma ferida dolorosa que os homens arrastariam em sua existência alienada, sob uma fachada narcísico-imaginária que os mantém amarrados a uma afirmação identitária e a uma ilusão de indivisibilidade-idade do Eu que a consciência opera em sua função sintética. Dessa forma,

o saber em que consiste sua identidade e que lhe possibilita sobreviver tira sua substância da experiência de tudo aquilo que é múltiplo, que desvia, que dissolve, e o sobrevivente sábio é ao mesmo tempo aquele que se expõe mais audaciosamente à ameaça da morte, na qual se torna duro e forte para a vida (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 50).

Tem-se aí algo da “dialética do esclarecimento”. Uma razão que ambiciona libertar os homens, mas que, respaldada pelo princípio identitário (entre conceito e objeto), acaba por deformar o objeto e distanciar o homem do contato sensível e múltiplo com este, produzindo assim enrijecimentos do Eu e uma “dureza” nas experiências que esse tem consigo e com o mundo: “o esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas faces, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 39)

Aqui a mortificação do Eu corresponde a uma morte do múltiplo, sob uma adaptação forçada que enrijece o Eu e impossibilita a criação. Se entendermos como Adorno e Horkheimer (2006), a história da civilização como a “história da renúncia”, há uma espécie de sacrifício de “si”, uma negação da natureza humana suporte da dominação da natureza extra-humana e dos outros homens. Os autores consideram a negação da natureza o núcleo de propagação da irracionalidade mítica, própria da racionalidade civilizatória. Nesse sentido,

com a negação da natureza no homem, não apenas o *telos* da dominação externa da natureza, mas também o *telos* da própria vida se torna confuso e opaco. No instante que o homem elide a consciência de si mesmo como natureza, todos os fins para os quais ele se mantém vivo – o progresso social, o aumento de suas forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência – tornam-se nulos (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 53).

Assim, a liberdade que a razão instrumental ansiou frente aos medos e agonia primeva decorrente do contato com a natureza desconhecida, sustentou certa aversão ao mimetismo arcaico-mágico, ainda que tenha favorecido a criação e manutenção de uma segunda *mímeses*, que, em nome da identidade requerida pela civilização, via assimilações semiformativas à cultura e ao trabalho reificado, distanciou o homem de uma reflexão crítica (ou um contato sensível mediado pelo pensamento) sobre aquilo com o qual se identifica (ADORNO; HORKHEIMER, 2006).

O que Adorno e Horkheimer (2006; ADORNO, 2009) chamam de enrijecimento do Eu decorre da formação de uma identidade “fixa” e “totalitária” que – em prol da autoconservação em uma sociedade regida pelo lucro como um fim em si<sup>25</sup> – é conduzida e impregnada de um logocentrismo pragmático que cega e ensurdece o homem aos afetos e impulsos, bem como favorece a dominação entre os homens. Os afetos e impulsos decorrentes da relação com mundo são sentidos como estrangeiros ao Eu que, adaptado por forças socioeconômicas sob o primado do recalçado, culmina em uma *insensibilidade à dor humana* – o que influencia profundamente nas possibilidades da experiência estética, conforme sugere Adorno.

Assim, a forma como nossa razão se dispõe desde o iluminismo, radicaliza o universal e simplifica ou subsume o particular ao qual resta certa subserviência e mimetização (secundária, de caráter “recalca-dor”) à totalidade socioeconômica, com os prejuízos formativos que isto pode trazer à subjetividade e, em particular, à sensibilidade. Por isso, apesar do corpo entrar em cena na experiência estética, Eagleton explana sobre a preocupação adorniana de que,

---

<sup>25</sup> Em *Dialética negativa* (2009), Adorno problematiza a noção de liberdade e pondera que a sociedade incentiva o indivíduo a hipostasiar sua individualidade e liberdade. O autor chega a mencionar que a vivência de um quadro patológico seria uma das formas em que o sujeito poderia se dar conta de sua não-liberdade, quando da imanência de “leis” estranhas ao Eu que irrompe o domínio da natureza interior.

colocar o corpo e seus prazeres como uma categoria inquestionavelmente afirmativa é uma ilusão perigosa numa ordem social que reifica e regula os prazeres corpóreos para seus próprios fins<sup>26</sup>, tão implacavelmente quanto coloniza a mente. Qualquer retorno ao corpo que não reconheça esta verdade será simplesmente ingênua. (EAGLETON, 1993, p. 249).

Enquanto esteta que vivenciou o contexto histórico cultural do nazismo, “o que o corpo assinala em primeiro lugar para Adorno não é o prazer, mas o sofrimento. Sob a sombra de Auschwitz, é na pura desgraça física, de formas humanas no limiar de suas forças, que o corpo uma vez mais se impõe ao mundo rarefeito dos filósofos” (EAGLETON, 1993, p. 248). Ainda assim, Adorno seria um esteta tradicional, conforme aponta Eagleton, pois sustentaria que os “conceitos [usados pela filosofia estética] sejam reificados e inadequados, distantes da prática sensível; na verdade é exatamente na sua preocupação em fazer voltar o pensamento ao corpo, em emprestar-lhe um pouco de sensibilidade e plenitude ao corpo [que Adorno assim tensiona a posição da filosofia frente à experiência estética]” (1993, p. 248).

Nesse sentido, Adorno pondera:

lá onde o pensamento se projeta para além daquilo a que, resistindo, ele está ligado, acha-se sua liberdade. Essa segue o ímpeto expressivo do sujeito. A necessidade de *dar voz ao sofrimento* é condição de toda a verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão é objetivamente mediado (2009, p. 24, grifos nossos).

Assim, as formas de expressão que refletem imagens de liberdade estariam presentes nos traços do “indivíduo massacrado”, ou seja, seria concreta nas figuras de resistência que favorecem a liberdade da não-identidade (ADORNO, 2009). Segundo Adorno (2006), “a arte, mediante as suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega” (p. 63). Para Adorno (2006), a arte expressa algo do campo da liberdade, pois conforme expressão do autor, o *protótipo do jogo*

---

<sup>26</sup> Turcke (2010) analisa a sociedade contemporânea como àquela que soube valer-se de um intenso investimento corpóreo e excitatório sobre os corpos, estímulos seriam vendidos como mercadoria a corpos e mentes já anestesiados e viciados a inúmeras sensações difusas que não favorecem o ócio, a concentração ou relaxamento profundos, e nem mesmo a reflexão crítica (TURCKE, 2010).

é colocar em evidência a dimensão infantil, e o que nossa sociedade logocêntrica considera imaturo, no seio do ideal adulto, maduro.

Não sem motivos, Adorno também aponta que a ampla sensibilidade e consciência da realidade sôfrega a que o homem submete-se socioeconomicamente, em contraface à alienação, seria um dos ingredientes ao artista, sendo assim, “objeto digno da *psicologia da arte*, que não teria de decifrar a obra de arte apenas como algo semelhante ao artista, mas como alguma coisa diferente, como trabalho em *algo que resiste*. Se a arte tem raízes psicanalíticas, são as da fantasia da onipotência. Na arte, porém, actua (sic) também o *desejo de construir um mundo melhor*” (ADORNO, 2006, p. 20, grifos nossos).

### **3.2. As imagens da não-identidade e da liberdade nas obras dissonantes.**

*“a arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado”* (ADORNO, 2006, p. 68).

Se a experiência estética decorrente da arte permite ao pensamento de ir além do que a ele está ligado conceitual e identitariamente, conforme sugere Adorno. Tal experiência conduz então à “renovação do pensamento por aquilo que não foi ainda pensado nem previsto, por aquilo que ameaça o pensamento, mas também o estimula, enfim, por algo que não lhe pertence, que lhe é estrangeiro, mas de que pode se aproximar para inventar novas configurações de sentido” (GAGNEBIN, 2001, p. 69).

Portanto, pode-se dizer que a experiência estética oferece aos receptores da arte reposicionamentos subjetivos no contato com outro universo sensível e de sentidos, diferentes do sustentado e imposto sócio-historicamente em nome de uma razão totalitária. Nessa experiência, efetiva-se o contato com o momento de não-identidade da arte que evoca a natureza e a dimensão mimética da existência humana, trazendo à tona um campo não conceitual aberto à interpretação, ao múltiplo negado, ao sofrimento humano e até à comoção corporal.

Sobre isso, Adorno assinala que a obra de arte permite ao espectador visualizar algo de objetivo (não como projeção em si) nas expressões de melancolia e/ou serenidade da natureza:

A evocação da natureza destrói a relutância da sua auto-posição: ‘correm as lágrimas, de novo se apossou de mim a terra!’ O eu, espiritual, *irrompe então do cativo para si mesmo*. Brilha um pouco da liberdade que a filosofia, num erro culpado, reserva para a soberania do sujeito. O sortilégio com que o sujeito envolve a natureza aprisiona-o também a ele: a liberdade faz-se sentir na consciência da sua semelhança com a natureza (ADORNO, 2003, p. 32-33, grifos nossos).

Adorno sustenta a importância da experiência estética que aponta para uma intimidade com a natureza e um reconhecimento de sua dominação que, conseqüentemente, é reconhecimento da própria opressão e dominação a que está sujeito pelos outros homens e por si próprio diante dos enrijecimentos produzidos pelo processo de individuação e de recalçamento do impulso mimético. Por esse motivo, Adorno pondera que “a consciência nascente da *liberdade* alimenta-se da *lembrança do impulso arcaico (primévo)*, que ainda não é dirigido por nenhum eu fixo. Quanto mais o eu doma esse impulso, tanto mais questionável se torna para ele a liberdade primitiva” (2009, p.187, grifos nossos). Então, a reminiscência do impulso pré-egoico e indomável em sua totalidade, ainda que banido para zona de sujeição da natureza, é o que cria a ideia de liberdade e o que, paradoxalmente, resulta em uma demanda por fortalecimento do eu (ADORNO, 2009). O sentimento ameaçador e o medo que a liberdade primeva suscita em nós, favorece a crença de que sua negação seria libertária (nos liberaria do medo pelo domínio racional e narcísico do Eu).

Sendo assim, a arte tensiona a autoilusão narcísica que os homens sustentam, quando creem na dominação e individuação como liberdade (ADORNO, 2009). A arte, inclusive, até favorece uma “dissolução” da individualidade (não só para o artista como para o contemplador), conforme exploramos até aqui. Nesse sentido, Adorno (2003) localiza a autonegação do contemplador (e artista) como elemento emancipador da arte, esta experiência que prevalece em detrimento do momento do jogo narcisista aponta para a verdade da arte. O esforço de participação na realização e na dinâmica estrutural da obra indica o grau de investimento do sujeito na

contemplação e o quanto ele se esquece de si, torna-se consciente da sua nulidade e é capaz de perceber a objetividade da obra, indo além dela até o que é outro (ADORNO, 2003). Sobre isso aponta ainda Adorno:

A relação com a obra de arte exige também um acto (sic) de identificação: adentrar na coisa, coparticipar, como diz Benjamin: ‘respirar a aura’ (...) o espectador não deve projetar na obra de arte o que nele ocorre para nela se ver confirmado, valorizado e satisfeito; pelo contrário, deve *alienar-se na obra de arte*, tornar-se semelhante a ela, cumpri-la a partir de si (2003, p. 32, grifos nossos).

Dito isso, podemos ponderar que ainda que a sociedade ocidental moderna não permita uma vacilação identitária, sob o julgo do recalque e em nome da razão instrumental, a arte com sua dimensão “irracional” ganha concessão social por seu momento racional (ADORNO, 2006), por se saber aparência, imagem, portanto, ilusão de um domínio e de unidade; ao mesmo tempo em que a arte “representa o não-subsumível que *desafia o princípio dominante da realidade (...)* [estando, portanto] *emancipada dos esquemas de identidade imposta* (sic)” (ADORNO, 2006, p.100-101, grifos nossos).

Dessa forma, Adorno avalia que a experiência estética vibra entre a dimensão irracional, expressão da não-identidade, e a dimensão racional da arte, que oferece a aparência de unidade, indicando um momento identitário: “embora [a arte] se oponha à sociedade, não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se contra aquilo que se insurge” (ADORNO, 2006, p. 155).

Se a arte enquanto aparência é ilusória até por que imita a realidade, mesmo que de forma latente, pode-se pensar que a legitimidade da rebelião que a arte aponta contra a realidade opressiva está na esperança de que dela possa despontar, pela experiência estética, algo que se liberte da realidade quando produz uma negação determinada dessa (ADORNO, 2006). Assim, “a arte é infinitamente difícil porque deve, sem dúvida, transcender o seu conceito a fim de o realizar, porque, ao assemelhar-se às coisas reais, se adapta no entanto à reificação, contra a qual protesta” (ADORNO, 2006, p. 123).

Para o pensamento intensamente dialético de Adorno: “o poder da arte, isto é, seu momento dinâmico, não existiria sem uma tal fixação e, assim, sem sua aparência” (2003, p. 39). A aparência traz a ficção de uma unidade estética, conforme sustenta o autor, o que produziria a impressão de uma coerência de sentido contra a qual ela também protestaria: “o sentido é ainda inerente à negação de sentido. A associação da aparência ao sentido, sempre que este se manifesta na obra de arte, confere a toda a arte a sua tristeza; ela sofre tanto mais quanto mais perfeitamente a coesão bem sucedida sugere o sentido” (ADORNO, 2006, p. 125). A arte carrega a utopia na sua forma, quanto mais ela se sujeita ao peso da realidade empírica do qual se desvia quando aponta em direção ao nada, a nenhuma referencia exata de algo existente no mundo (ADORNO, 2006).

Assim, marcada por relevante contradição, a arte ainda guarda sua força naquilo que secretamente abriga em si e que instiga uma cognição e experiência sensível com o múltiplo em sua dimensão não conceitual

mediante a sua referência ao que não é directamente (sic) acessível à conceptualização (sic) discursiva e, no entanto, objectivo (sic) na organização da realidade, a arte, no século esclarecido que ela provoca, permanece fiel à *Aufklärung*. O que nela aparece já não é ideal e harmonia; o seu carácter de resolução *só tem lugar no contraditório e no dissonante* (2006, p. 102, grifos nossos).

Por isso, o autor sustenta mais adiante, na mesma obra, que “na sociedade total, a arte devia antes introduzir o caos na ordem, e não o inverso (...) o momento caótico e a espiritualização radical convergem na recusa da vulgaridade das representações bem lavradas do existente” (ADORNO, 2006, p. 112).

Dessa forma, Eagleton aponta que

a arte transcende os antagonismos da vida cotidiana sem prometer aboli-los (...) se ela [a arte] funciona como uma refutação implícita da razão instrumentalizada, não é como sua mera negação abstrata: ela evoca a violência produzida por esta razão ao emancipar a racionalidade de seu confinamento empírico imediato (...) a transcendência do artefato [artístico] está em

seu poder de *deslocar coisas de seu contexto empírico e reconfigurá-las numa imagem de liberdade* (1993, p. 255).

A arte moderna, por exemplo, emancipa-se da harmonia que foi valorizada pela estética na arte clássica, pelo próprio “coeficiente de fricção da harmonia” (ADORNO, 2006, p.130), constituindo o desabrochar do seu conteúdo de verdade; dessa “é despertada a ilusão de que isso não é uma ilusão; que o difuso e o que aqui é estranho ao eu e a totalidade estabelecida se harmonizam a priori” (2006, p. 127). Sendo que, “tudo o que, em arte, se pode com direito chamar harmonioso, sobrevive o absurdo e contraditório (...) até que denunciem a harmonia. *Sem o momento da contradição e da não-identidade, a harmonia seria esteticamente irrelevante*” (2006, p. 129, grifos nossos). Conforme pondera Adorno, “a dissonância é a verdade da harmonia” (2006, p. 130).

Por esse motivo, artistas como Samuel Beckett e Franz Kafka são tão caros para Adorno, já que ambos habilitam em suas obras o *locus* do dissonante. Se em Beckett é recorrente a presença de imagens do absurdo que acoplam momentos dispares, negando um sentido estético unívoco e retratando existências aprisionadas em um mundo em ruínas como em *Fim de Partida*, é por que tais recursos estéticos surgem e se sustentam em sua capacidade de detectar o potencial da morte produzida pela razão instrumental – no caso da obra em questão, o potencial da morte atômica (ADORNO, 2015). Nela, o tédio, o desgosto e os fragmentos de monólogos interiores aparecem como forças estéticas que permitem o confronto com os vestígios de formação subjetiva que empobrecem o sujeito, sob a ruína da própria consciência, introduzindo a experiência de uma situação desesperadora, catastrófica, que carrega a violência do indizível:

Apenas eufemisticamente se pode falar sobre aquilo que é incomensurável à toda experiência, assim como se fala do assassinato dos judeus na Alemanha (...) de modo que a consciência bombardeada não tem mais lugar que de que poderia disso se lembrar. A situação desesperada das coisas fornece, com uma ironia assustadora, um meio de estilização [que não se contamina com uma ficção pueril] (ADORNO, 2015, p. 5-6).

Assim, em Beckett, a conclusão das obras rompe com a ilusão de uma subjetividade significativa caminhando na contramão dos sistemas unívocos da sociedade que se pretende total. Há nas

obras do autor uma prevalência do *non sense* contrário à produção compulsiva de sentido de nosso mundo que, paradoxalmente, produz de forma insana a barbárie, a miséria e o sofrimento humano em meio à abundância do capital. Para Adorno, obras como a de Beckett, “que armazenam a experiência deste processo, se transformam no seu Outro (...) o caráter mesquinho e inútil deste universo simbólico é cópia, o negativo do mundo administrado. Nesta medida, Beckett é realista” (ADORNO, 2006, p. 44).

Segundo as análises adornianas, tanto nas obras de Beckett como nas de Kafka se estabelece uma “zona de indiferença”, na qual temas “pobres” e “embaçados”, ligados a mutismos, regressões da linguagem e até reduções do homem ao animal criam certa negação do sentido ao espectador e escancara com ironia uma oposição ao que se afirma na realidade: “a localização de *Fim de Partida* nesta zona engana o espectador com a sugestão de algo simbólico, que ela, como em Kafka, contudo nega” (ADORNO, 2006, p. 11).

Na mesma direção, Adorno destaca em Kafka a relevância da literalidade<sup>27</sup> prevalente em detrimento do símbolo e a força do fragmento (ADORNO, 2001). Em Kafka,

os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambiguidade, que como uma doença devora todos os significados (...) as experiências sedimentadas nos gestos seguirão a interpretação que deveria reconhecer na sua mímese um universal reprimido pela consciência humana (ADORNO, 2001, p. 244).

Adorno assinala ainda que a literalidade e o decorrente choque produzido por tais recursos estéticos aparecem como um extremo do chiste, “cada frase diz: “interprete-me”; e nenhuma frase tolera interpretação” (ADORNO, 2001, p. 241). Conforme pensa Adorno, o receptor é agredido, sua relação com o texto é perturbada de forma que o leitor depreende um esforço desesperado na busca de uma correta compreensão:

---

<sup>27</sup> O realismo, a crueza da realidade literalmente apresentada em sua concretude, não oferece metáfora que a encubra com sentidos e representações a violência da realidade, mas sim oferece fragmentos, ruínas sígnicas, que constituem aberturas interpretativas e o contato com o não-identico. Conforme afeta e choca o receptor, este descobre ou não nesta experiência, possibilidades de tessituras simbólicas múltiplas que produzam sentidos ao vivido, sem negar a relação lacunar com os objetos – nem sempre passível de nomeação.

os textos são dispostos de uma maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção (...) essa proximidade física agressiva interrompe o costume do leitor de se identificar com as figuras do romance (ADORNO, 2001, p. 241).

Nesses casos, o autor propõe que a formação subjetiva do receptor é igualmente relevante para experiência estética, já que depende da capacidade de lidar com o absurdo expresso no dissonante e no ambíguo da arte (em particular, da arte moderna, então analisada por Adorno):

Os homens não-livres, convencionais, agressivos e reaccionários (sic), tendem a recusar a “*intraception*”, a auto-reflexão em todas as formas e, assim, também a expressão como algo de demasiado humano, os mesmos, sobre o pano de fundo da geral hostilidade à arte, pronunciam-se com particular rancor contra o modernismo. Obedecem psicologicamente aos mecanismos de defesa pelos quais um eu debilmente formado repele de si o que poderia abalar a sua penosa capacidade funcional, sobretudo, o seu narcisismo. A atitude em questão é a “*intolerance of ambiguity*” (...) intolerância contra o que é aberto, o que não é previamente decidido por uma instância, contra a própria experiência (2006, p. 136).

As tendências artísticas ligadas à dissonância seriam formas de expressão da dor e sofrimento que são reprimidas pela pressão afirmativa da sociedade (ADORNO, 2006, p.130), sendo repelidas por quem não está aberto a receber tal experiência cognitiva e sensorial. Como diria Adorno: “o si-mesmo vive unicamente na alienação, como resíduo seguro do sujeito que se fecha diante do estranho, tornando-se um cego resíduo do mundo” (2001, p. 259) Por isso,

a força de Kafka é a da demolição. Diante do sofrimento incomensurável, ele derruba a fachada acolhedora, cada vez mais submetida ao controle racional (...) alcança a matéria em estado bruto, o mero ente que emerge na esfera subjetiva através do colapso total de uma consciência alienada, que renuncia a qualquer auto-afirmação. A fuga atravessa o homem até chegar ao desumano (2001, p. 247)

O mal estar decorrente do “*déjà vu*”, da repetição de experiências que emanam horror e da persistência de seres híbridos nas obras de Kafka, “com a marca do infantil e do bobo, oscilando

entre a bondade e a crueldade” (2001, p. 249), apontam para a negação e esquecimento mimético que, ressuscitado pela experiência estética, desestabiliza e abala a individuação:

A técnica literária de Kafka se apegua, por associação, às palavras, da mesma forma como a técnica proustiana da lembrança involuntária se apegua às sensações, mas com o resultado oposto: em vez de rememoração do humano, há a prova exemplar da desumanização. A sua pressão obriga os sujeitos a uma espécie de regressão biológica, preparando caminho para as parábolas animais de Kafka. Em sua obra tudo se dirige para um instante crucial, onde os homens tomam consciência de que não são eles mesmos, são coisas (...) O futuro conceito psicanalítico do “estranhamento do Eu” foi extraordinariamente antecipado por Kafka (ADORNO, 2001, p. 251).

É nesse universo outro, ressuscitado na arte, que ela desabrocha em subversão; tratar-se-ia do “o rudimento mimético, representante da vida intacta no seio da vida mutilada” (ADORNO, 2006, p. 138). Na expressão do *Unheimlich* dá-se a confissão da condição humana recalcada: o sofrimento e “a corporeidade primeira, ainda não determinada e não individuada (...) antes de qualquer sujeito que possa dizer ‘eu’.” (GAGNEBIN, 2001, p. 65-66). Ou seja, momento em que o corpo ainda não se submeteu à organização narcísica que viabiliza o domínio de si e do mundo, quando o corpo passivo frente aos estímulos múltiplos do mundo ainda se encontra sem palavras, como no recém-nascido. Falta de palavras que aproxima a experiência com o *Unheimlich* não só das vivências do recém-nascido, como também do limiar da morte, quando em agonia, a individuação e a fala se perdem (GAGNEBIN, 2001). A autora pontua que

Não sofrer, não suportar o outro significaria assim, mais profundamente, não suportar a lembrança desse *leiden* primeiro, dessa passividade e dessa indiscriminação originárias que nosso corpo estruturado e individualizado (*Körper*, não *Leib*) ainda vagamente recorda quando é surpreendido, invadido por reações involuntárias, expressões miméticas dessa corporeidade, indiferenciada e viva (*Leibhaftigkeit*) que também nos constitui, mas que não controlamos, que nos é simultaneamente íntima e estranha, assustadora, *unheimlich* (GAGNEBIN, 2001, p. 66).

Se a experiência estética decorrente da contemplação é acesa por esse *universo mimético corpóreo*, dela não decorre apenas prazer, mas antes, temor, agonia, pela evocação da multiplicidade sensível da experiência corpórea originária até então não dominada. Experiência que instiga os “traços de um conhecimento [sobre si e sobre o mundo ainda] sem dominação nem violência” (GAGNEBIN, 2001), conhecimento não conceitual ou pré-verbal que rompe com rígido princípio identitário e designatório da linguagem verbal. Nessa direção, Adorno sustenta que:

O sujeito da experiência, do qual se afasta a experiência estética, ressurgue nela como sujeito trans-estético. A emoção empurra novamente para si o sujeito distanciado. Enquanto se abrem à contemplação, as obras de arte desorientam ao mesmo tempo o contemplador na sua distância, a do simples espectador; este descobre a verdade da obra como se ela houvesse de ser verdade de si mesmo. O instante desta passagem é o momento supremo da arte; redime a subjetividade, mais ainda, a estética subjetiva, mediante a negação. O sujeito abalado pela arte faz experiências reais (...) tais experiências são aquelas em que o seu endurecimento se dissolve na própria subjetividade e o caráter mesquinho da sua auto-posição se revela (2003, p. 20-21).

Haveria algo de regressivo nesse processo, contudo, para Adorno, “a regressão é a sombra da resistência à cultura afirmativa. A espiritualização na arte deve fazer a prova de que ela se eleva acima disso e sabe recuperar a diferenciação oprimida” (2006, p. 111).

### **3.3. A importância de uma Razão Sensível na experiência estética.**

*“A expressão e acuro lógico não são possibilidades dicotômicas. Eles necessitam um do outro, nenhum dos dois é sem o outro” (ADORNO, 2009, p. 24).*

Adorno, ao pensar a estética, também demonstra preocupação com a necessidade de reconhecer a contradição inerente à própria arte entre suas essências espiritual e mimética em detrimento da dicotomia, estabelecida ideologicamente pela sociedade, entre racionalidade e sensibilidade.

Nesse sentido, tanto no momento identitário da arte com a realidade (enquanto aparência, imagem – figuração racional), quanto em seu momento de não-identidade (sensibilidade latente, lembrança mimética, evocadora do múltiplo e da diferença) devem ser apreciados para compreender a experiência estética que a arte oferece. Para Adorno, os dois polos da arte devem ser considerados: “o seu sentido e assim, finalmente, o conteúdo espiritual, e a expressão e, portanto, o momento mimético. Um depende do outro: não há expressão sem sentido, sem o médium da espiritualização; não há sentido sem o momento mimético” (2003, p. 36).

Desse modo, podemos dizer que a arte oferece uma combinação entre a mimese e transformação expressiva, de significado nunca realmente explicitado em sua totalidade (HUGUES, 2001). Haveria então uma qualidade inacabada na transferência expressiva, seu nível de apreensão depende também da combinação que o espectador efetiva entre mimese e transformação expressiva de seu estado mental interior, não dissociado das determinações sócio-históricas (HUGUES, 2001). Conforme a autora sugere, somos seres que mimetizam um mundo já dado, mas como seres reflexivos, expressamos perspectivas sobre este mundo, assim mimese e expressão estão sempre entrelaçadas em nossas experiências.

Sendo assim, para compreender a experiência estética se faz necessário conceber uma razão sensível ou uma “cognição estética”, em que se ordena o domínio do sensível, da percepção e da experiência em representação (EAGLETON, 1993) sem, contudo, excluir sua dimensão não conceitual, sem significados. Conforme situa Eagleton, “talvez, o que torne as coisas disponíveis ao conhecimento empírico, em primeiro lugar, sua materialidade palpável, seja também, por devastadora ironia, o que as expulsa para além da cognição” (1993, p. 18).

Destarte, Adorno enuncia que há uma contradição na experiência estética em que deve estar presente não só a espontaneidade própria das lembranças e percepções inconsciente que constituem rudimentos arcaicos-originários de nossa existência, como também é necessária a intencionalidade e a concentração consciente. Por isso, Adorno considera que o objeto estético “exige da parte do contemplador conhecimento e mesmo um conhecimento justo: exige que se penetre na sua verdade e na sua não-verdade” (2006, p. 27), duplo viés que só uma razão sensível seria capaz de apreender. Na mesma direção, Hugues afirma:

Todos os sujeitos de juízo são capazes de imaginação e de entendimento. Neste contexto, a imaginação é nossa capacidade de sermos afetados por um mundo extramental, enquanto o entendimento é nossa capacidade de unificar ou determinar tal afeto. A combinação dessas duas capacidades caracteriza todos os sujeitos de juízo como duplamente orientados para a apreensão de um mundo e para a reflexão sobre eles (2001, p. 53).

Dessa forma, Adorno aponta que só o pensamento, sob uma crítica imanente, conseguiria apreender algum momento de verdade do mundo e dos objetos, desvelando suas contradições, nesse sentido, o que é negado e oculto no que se apresenta como afirmação e verdade sobre o mundo, limita a apreensão do mesmo e garante a dominação. Entretanto, “a coerção do princípio de identidade, instalado no centro da razão iluminista, é também o que impede o pensamento de cair no puro desregramento; e, à sua própria maneira patológica” (EAGLETON, 1993, p. 250). A identidade também tem seu valor.

Frente a tal condição, no processo de apreensão do mundo impõe-se se livrar da *racionalidade irracional* – porque é instrumental, equalizadora e pautada na dominação e na negação do “não-eu”, portanto, coercitiva e alienante em sua pretensão identitária – sem, contudo, permitir o “irracionalismo bárbaro”, pois eliminaria completamente as possibilidades identitárias que sustentam certa coesão social (esse “mal necessário”) (EAGLETON, 1993). A ideia de uma razão sensível, aflorada na experiência estética, seria uma alternativa a esse paradoxo.

De forma similar, Jimenez alega que a estética teria uma razão própria ou “outra”, entre entendimento e sensibilidade-imaginação; como uma “razão estética” ou poética (que aqui se tem chamado de “razão sensível”). Não se trata de uma pretensão de racionalizar a dimensão sensível, mas sim sustentar uma distância adequada entre uma razão que não descambe para o campo da sensibilidade pura e um território do sensível que não se embrenhe no irracionalismo. “Que seja possível responder, racional e conceptualmente, pela imaginação e sensibilidade, e admitir que elas também constituem faculdades cognitivas e são assim geradoras de um conhecimento” (JIMENEZ, 1999, p. 73).

No caso, a crítica de que as formas conceituais/linguísticas de apreensão do mundo (de ambição totalizadora) são limitadas, pois apresentam uma falsa identidade entre conceito e objeto, faz-se presente na compreensão da experiência estética em Adorno. Por um lado então, não há identidade – ao menos imediata, total ou universal – entre objetos e conceitos, por outro lado considera

que o espírito das obras de arte não se deve simplesmente comparar com seu contexto imanente, isto é, a complexão dos seus momentos sensíveis (...) em todos os seus gêneros, a arte está penetrada de momentos intelectivos (...) [para além da imediaticidade sensível, as obras] devem ser pensadas, não como numa reflexão que lhes é exterior, mas a partir delas próprias: à sua congénita (sic) complexão sensível cabe a mediação intelectual que condiciona sua percepção (ADORNO, 2006, p. 108).

Ainda nesse sentido, Türcke pondera que as obras de arte

não possuem nenhuma validade universal que possa ser exposta conceitualmente e verificada (...) nenhuma obra de arte pode ser menos do que quase lógica; do contrário ela carecerá de consistência. Mas ela também não pode ser mais do que quase lógica, sob pena de carecer da dimensão sensorial (1999, p. 4 - 5).

Eagleton (1993) avalia que na relação estética entre sujeito e objeto, prepondera o segundo, que supera nossas capacidades de apropriação via imperialismo racional, dependendo de um contato mais sensível com a coisa que contem a memória mimética da afinidade entre homem e natureza, de caráter não conceitual:

simplesmente em virtude de suas formas, a arte fala pelo contingente, o sensível, o não-identico, e dá testemunho dos direitos do reprimido contra a patologia compulsiva do princípio de identidade. Ela redesenha as relações entre o intelecto e o perceptivo, e, à maneira kantiana, é similar ao conceito sem se tornar um conceito; liberando um potencial mimético, não-conceitual (EAGLETON, 1993, p. 254).

É nesse sentido que Adorno afirma “a experiência do não-idêntico como *telos* do sujeito estético, como sua emancipação” (2006, p. 94) e pondera que “a magia da arte evoca algo de verdadeiro. A sobrevivência da mimese, a afinidade não conceitual do produto subjetivo com seu outro, com o não estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também racional” (2006, p. 69). Contudo, apesar de uma dimensão racional inerente as obras, o acesso ao não idêntico não é imediato, mas antes, requer a mediação intelectual do contemplador: “a continuidade da experiência estética é colorida por todas as outras experiências e por todo o saber de quem faz a experiência” (ADORNO, 2003, p. 20).

Para Adorno, as obras de arte recusam a “univocidade do juízo (...) competem assim com as sínteses do pensamento significativo, seu inimigo irreduzível” (2006, p. 100), da mesma maneira que a arte, enquanto força sensível, mobiliza no sujeito uma dimensão “tangível” de sua existência, carregada de uma riqueza emotiva e de potência motora, ou seja, ela fomenta não só uma reflexão e convocação à interpretação, como também suscita uma experiência sensorial, até certa reação corporal frente ao objeto presentificado na figuração. Só uma razão sensível poderia servir como mediadora na recepção das obras, atenta e aberta à dor expressas na experiência estética, ao não-idêntico, atento ao corpo perturbado pela força mimética originária, então (re)suscitada pela experiência em questão.

Para isto, o momento expressivo integral deve ser reconhecido em sua base mimético não conceitual, sem significação, ainda que só seja objetivado por meio da linguagem (ADORNO, 2009). A liberdade da filosofia, que interpreta a experiência estética via razão sensível, “não é outra coisa senão a capacidade de dar voz à sua não-liberdade” (ADORNO, 2009). Em outras palavras, necessita um pensamento que reconheça a “liberdade suprimida pela requisição de identidade” (ADORNO, 2009, p.32), só assim o pensamento alça liberdade.

#### **3.4. Sublimação e mimese como plasticidade psíquica: substrato à transsubjetividade e a autonomia das obras.**

Entendemos então a experiência estética até aqui como contraface da sublimação, por isso apresentamos uma explanação sobre o conceito de mimese e sua inerência à arte, tomada não enquanto “reprodução” ou cópia, mas como substrato à criação artística – noção reconhecida por teóricos de várias áreas de conhecimento ao longo da história.

Adorno (2006) surgira como um destes teóricos que compreendia a dimensão mimética das obras de arte como uma parte sensível e dissonante perante a realidade, que extravasa os limites conceituais, apesar disto, defendia que nas obras não deixaria de existir uma dimensão “organizada”, o que daria à obra sua aparência de unidade e viabilizaria certa aceitação-concessão social. Sendo assim, tal dimensão organizada se assentaria sobre um núcleo mimético, dissonante e caótico, para compor o momento expressivo integral das obras.

Julgamos relevante frisar que a noção de expressão em Adorno (1996) aparece nesta tese como um potencial substituto ao conceito freudiano clássico de sublimação na crítica que fez à Freud. A análise adorniana nos permitiu caminhar para uma concepção mais matizada do conceito de sublimação, sem descartá-lo ou substituí-lo pela noção de expressão como sugeriu Adorno, contudo, entendemos que ambos conceitos são de extrema importância e não se distanciam em nossas interpretações sobre o processo criativo.

Nas considerações sobre Mimese-Expressão em Adorno, deve-se avaliar a imbricação e interdependência de ambas. Nesse sentido, Freitas destaca que para Adorno

ganha importância o conceito que designa a *mimesis* no interior da obra de arte: o conceito estético de expressão. Tal conceito tem relação com o sujeito, mas não apenas, pois também tange àquilo que se sedimenta historicamente nos materiais, na forma da obra, e que não fosse a expressão possível pela arte estariam esquecidos, já que não podem falar diretamente aos homens (2008, p. 02).

Por isso, a compreensão da experiência estética, em sua íntima relação com as noções de mimese-expressão, foi proposta até aqui como um desdobramento da análise crítica do conceito de sublimação feita no início da tese. Agora propomos retomar a análise crítica iniciada

anteriormente, no qual a perspectiva de Ferenczi sobre o trauma e os mecanismos psíquicos dele decorrentes permitiu sustentar certa reconstrução do conceito de sublimação, à luz da provocação Adorniana presente no aforisma 136 de *Mínima Moralia* (1996). Tal retomada demonstrará as possibilidades de considerar o impulso mimético também presente na dinâmica criativa da sublimação e na economia psíquica do artista e espectador, de forma que será possível considerar uma aproximação entre a noção de sublimação defendida nesta pesquisa com a noção de expressão, demonstrando também algumas aproximações (mas também diferenciações) entre o pensamento de Sandór Ferenczi e Theodor Adorno.

Sandór Ferenczi, assim como os outros teóricos mencionados na segunda parte desta tese, também se ocupou, ainda que não de forma muito sistematizada, com o conceito de mimese e o pensou, sob um princípio utraquista, como um recurso útil do organismo para lidar com o meio. Ferenczi discorre sobre o impulso mimético como um mecanismo que tende a se reconfigurar ao longo do desenvolvimento do psiquismo, conforme o grau de organização e individuação subjetiva (FERENCZI, 2011b), não muito distante do raciocínio de Benjamin e Adorno. Tal impulso, presente desde os primórdios da constituição psíquica, permite ao bebê apropriar-se da realidade externa, ainda limitada a uma reprodução gestual-imitativa do mundo, marcada pela acepção animista mágico-onipotente da realidade. Isto é, como se por meio da gestualidade imitativa influenciasse ou agisse sobre o meio (o que por vezes leva a uma eficaz influencia junto àqueles que zelam pelo bebê). De acordo com o autor, é nesse período inicial que

se estabelecem relações profundas, persistentes a vida inteira, entre o corpo humano e o mundo dos objetos, a que chamamos relações simbólicas. Neste estágio, a criança só vê no mundo reproduções de sua corporeidade e, por outro lado, aprende a figurar por meio de seu corpo toda a diversidade do mundo externo (FERENCZI, 2011b, p. 54).

Conforme se sucede o desenvolvimento infantil, há uma substituição gradual da gestualidade pelo verbal, de forma que, aos poucos, “tornam-se inúteis à laboriosa representação por imagens e a encenação dramática [própria dos primeiros anos de vida]” (FERENCZI, 2011c, p. 55). Sendo assim, conforme a criança passa a lidar com as frustrações da realidade no decorrer dos processos de socialização, o impulso mimético transforma-se em

um dos “meios” físicos utilizados pela criança para figurar seus desejos e os objetos que cobiça adquire então especial importância, sobrepondo-se a todos os outros modos de representação: é a linguagem. Em sua origem, a linguagem é imitação, ou seja, a reprodução vocal de sons e ruídos produzidos pelas coisas ou que se produzem por intermédio delas; a habilidade dos órgãos de fonação permite reproduzir uma diversidade muito maior de objetos e processos do mundo externo, e fazê-lo de modo mais simples do que pela linguagem gestual (...) a concepção e a representação dessas séries de fonemas chamadas palavras permitem uma versão muito mais econômica e preciosa dos desejos. Ao mesmo tempo, o simbolismo verbal, torna possível o pensamento consciente na medida em que, associando-se aos processos de pensamento, em si mesmo inconscientes, confere-lhes qualidades perceptíveis (FERENCZI, 2011c, p. 55)

Assim, pode-se compreender que similar à perspectiva benjaminiana, Ferenczi propõe uma concepção mimética do desenvolvimento psicossocial do homem, que se dá a partir do contato e construção do sentido de realidade. Ferenczi também reconhece a mimeses como um núcleo sensível-corporal da subjetividade e sua inerência à linguagem: “falar é imitar. O gesto e a fala (voz) imitam objetos do mundo circundante. “Ma-ma”, é magia de imitação (O seio da mãe) O primeiro “ma-ma” usando o seio materno é retirado. (primeiro jogo infantil, citado por Freud)” (1990, p. 151).

Ferenczi pondera que “não há dúvida de que a criança (tal como o inconsciente) identifica duas coisas diferentes com base numa semelhança ínfima e de que desloca facilmente seus afetos de uma para outra, atribuindo-lhe o mesmo nome” (2011i, p. 115). Os primeiros graus de conhecimentos da criança com o mundo se dá mediado pelas semelhanças (mesmo que distantes) com o que lhe é mais caro: partes de seu corpo que produzem satisfações. Como exemplo, Ferenczi menciona: “um bebe de um ano e meio, quando lhe mostraram pela primeira vez o Danúbio, exclamou: “Quanto cuspe!” Um garotinho de dois anos chamada “porta”a tudo o que pudesse se abrir, entre outras coisas, as pernas de seus pais, que também podiam abrir e fechar (abdução e adução)” (2011i , p. 117).

Pode-se compreender então que a mimese é um impulso ativado e desenvolvido de acordo com as imposições do meio, como uma medida de apropriação subjetiva da realidade externa ao Eu, principalmente de uma realidade desprazerosa e desconhecida. Contudo, a realidade prazerosa e familiar, também é alvo de mimetização, funciona como um mecanismo de apropriação do objeto favorável à introjeção e a constituição subjetiva.

Nos contextos desprazerosos e estrangeiros ao Eu, a dinâmica disruptiva instigada pela realidade frustrante reativa o mecanismo mimético, pois a assimilação do objeto pretende uma retomada do equilíbrio – no que tange à economia psíquica (prazer-desprazer) – em direção a uma reorganização psíquica. Inicialmente via gestualidade, posteriormente com o desenvolvimento da fonação, via linguagem: “ ‘cão’, quer dizer uau! uau! Quando tenho medo do cão, torno-me cão” (FERENCZI, 1990, p. 151).

No início da pesquisa, defendemos como hipótese-guia que o processo sublimatório possui uma íntima relação com a economia disruptiva do trauma e, para isso, resgatamos a compreensão psicanalítica de que o psiquismo se mantém continuamente responsável pela apropriação do mundo externo em suas faces desconhecidas e desprazerosas (FERENCZI, 2011b; FREUD, 2004a). A linguagem presta auxílio nesse processo ao produzir sentidos e simbolizar o mundo, porém algo sempre escapa a tal contenção conceitual e afeta a subjetividade em graus variados de intensidade. O que escapa a possibilidade de nomeação é passível de experiência sensível, corpórea-mimética – processo importante na experiência estética e na sublimação.

Para explorar melhor esse artil e entender como a mimese se faz presente nesse contexto, é importante considerar que quando se fala em trauma, para a psicanálise, pensa-se no confronto com um contexto externo de difícil assimilação e certa suscetibilidade psíquica por “despreparo”, o que acomete o sujeito pelo susto e o torna vulnerável a um processo interno disruptivo. De forma que se presume um excesso energético de carga pulsional “desligada”, resultante de uma desintração pulsional, que invade o sistema psíquico e o convoca a tentativas de religação, de elaboração (FREUD, 2006). Em contextos traumáticos desestruturantes, este processo que deveria favorecer tentativas de religação tende a culminar em repetições compulsivas de imagens

e atos, revividos como presentificações da cena traumática, impossibilitando a produção de novos sentidos a partir desta cena (FREUD, 2006).

Foi por meio dessa compreensão que propusemos abarcar o processo sublimatório como resultado de intensidades disruptivas provocadas junto à comoção psíquica, decorrente de impressões sensíveis excessivas à imediata tramitação psíquica; ou seja, há uma incapacidade de inscrição e assimilação de determinada experiência por conta de sua violência. Porém, a sublimação seria um “ditoso” percurso decorrente do disruptivo, pois dentre os caminhos desestruturantes do trauma, este seria criador de uma nova organização subjetiva assentada na produção de um objeto-obra – germe expressivo deste processo<sup>28</sup>.

Por meio da perspectiva monista<sup>29</sup> e utraquista de Ferenczi, consideramos fundamental entender que, diante de um contexto traumático, tende a haver a mobilização de forças regressivas-dissolutivas de caráter mimético. Trata-se de um processo regressivo inerente aos desenvolvimentos e movimentos do ser, que coloca o corpo em cena e o instiga a certo “pensamento” arcaico, enquanto método original de comunicação, sem significação - não representacional (conforme discorreremos no início da pesquisa), regressão essa que nem sempre culmina em quadros sintomáticos.

Para Ferenczi, um rudimentar “cálculo orgânico” de caráter inconsciente e mimético, algo entre sensibilidade e motilidade, é ativado nestes casos, próximo a recursos que alguns animais se valem para lidar com o perigo, para assemelhar-se e/ou o assimilar, permitindo levar mais longe o controle da própria dor (resultante de uma situação traumática). Porém, esta espécie de retorno ao orgânico de caráter mimético, tanto é capaz de favorecer uma reorganização da atitude afetiva do sujeito com as coisas e representações então desorganizadas, como também é capaz de desenvolver soluções sintomáticas de caráter psicossomático, conforme pensa Ferenczi.

---

<sup>28</sup> Não desconsiderando, que tal percurso “feliz” requer, em algum grau, uma aproximação com técnicas artística em amalgama a um legado mnêmico que favoreça certa sensibilidade imaginativa e abertura à experiência estética.

<sup>29</sup> O olhar monista oferecido ao psiquismo aponta para certa parceria/inerência entre as chamadas pulsões de vida e de morte, de forma que o conceito de mimese resultaria deste amalgama: da morte, dissolução, em favor de um princípio vital mais amplo.

Para Ferenczi (1990), as experiências traumáticas podem desencadear uma clivagem no Eu como tentativa de reorganização psíquica, nesse processo se fazem presentes as marcas dos traumas da infância arraigados em uma espécie de “memória corporal” ou “pensamento orgânico”:

Este estado, que em Ferenczi se refere a uma espécie de aniquilação do sentimento de si e da capacidade de defesa do psiquismo, de se lidar com eventos externos desprazerosos e incompreensíveis e “se adaptar”, portanto, à situação, teria a angústia como consequência imediata e, posteriormente, seria responsável pela formação de “sintomas” (ou, por não trazerem conteúdos simbólicos latentes, de “marcas” deixadas pelo trauma). Essas cicatrizes de ordem narcísica, de acordo com Ferenczi, seriam inacessíveis a uma memória psíquica, mas ficariam inscritos numa espécie de memória corporal, ou, como denomina o autor, em forma de “mnemos” orgânico - psíquicos, incompreensíveis ao nosso consciente, num momento do desenvolvimento no qual talvez não houvesse ainda a formação dos órgãos de pensamento, deixando, portanto, os registros de experiências como lembranças físicas (CASADORE, 2015, p. 31-32)

Assim, deste retorno ao orgânico poderiam culminar soluções psicossomáticas, por exemplo, decorrente de um trauma desestruturante e uma desorganização progressiva, conforme apontam atuais teóricos da área. Casadore, a partir da noção de psicossomática de Pierre Marty em aproximação com Sandór Ferenczi, pondera que traumas psíquicos contínuos podem ser contra-evolutivos e gerar uma intensa desorganização mental, culminando em doenças orgânicas graves, no qual os movimentos regressivos, que favoreceriam uma reorganização mental, estão inativos por falta de energia quiescente capaz de permitir religações.

A “regressão” mimética que tenta conduzir à assimilação do outro que “não-sou”, do mundo externo (por isso, desconhecido e ameaçador em alguma medida), funciona como uma tentativa de escapar do que ameaça. Tal mecanismo arcaico é assim resgatado frente à necessidade de assimilação de um “perigo”<sup>30</sup>, de forma que o Eu torna-se mimeticamente<sup>31</sup> não-Eu, portanto

---

<sup>30</sup> Perigo para a manutenção do circuito narcísico, mantido por certo enrijecimento do Eu como resultado do investimento continuado sobre representações de si e do mundo que suportam um senso de permanência e constância no tempo e espaço. O circuito sustenta-se sobre o primado da identidade e não exige o sujeito de retroalimentar investimentos sobre quadros sintomático-patológicos, sua ruptura pode favorecer reorganizações ao psiquismo, nem sempre negativas. Além disto, Ferenczi afirma que “ninguém está totalmente imune a provações psíquicas

outro, borrando as fronteiras do Eu, o que leva a uma perda provisória dos contornos que diferenciam o Eu do não-Eu, assim, algo do campo da não-identidade se impõe. Em síntese, o Eu acometido por intensidades excessivas e estrangeiras vivenciaria, por meio de uma mobilização corpórea, uma espécie de “desagregação mimética primeva, simultaneamente ameaçadora e extática” (GAGNEBIN, 2008, p. 147), como um “esforço reparador da natureza”, enquanto “defesa útil”<sup>32</sup> ao organismo (FERENCZI, 2001b, p. 57).

Nestes casos em que o suporte mimético é um recurso funcional do organismo e a cisão narcísica decorrente do contexto disruptivo viabiliza outras estratégias de reorganização subjetiva<sup>33</sup>, um percurso alternativo ao cenário sintomático mais drástico é possível.

Gagnebin aponta para o fato de que as práticas miméticas de autodefesa que costumam se dar à custa do Eu, seriam por vezes ineficazes, pois não oferecem garantias de libertar o sujeito da ameaça que as provocaram, apesar disso elas contêm:

um momento importante de prazer, oriundo do êxtase da dissolução dos limites do eu na indiferenciação da matéria. Momento prazeroso ancestral que nos liga à terra e ao barro, à sujeira e ao lodo, mas também à embriaguez dos sons, dos movimentos e das cores que escapam ao nosso domínio (GAGNEBIN, 2008, p. 147)

Assim, o impulso mimético dos sujeitos frente ao estranho e ameaçador é paradoxal, pois por um lado “aniquila a distância que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo. Para se salvar do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se

---

excessivamente intensas ou prolongadas” (2011h, p. 54), neste sentido, o circuito narcísico será eventualmente colocado à prova e tende a ser remodelado, ainda que não sem implicações à subjetividade.

<sup>31</sup> De acordo com Ferenczi, trata-se de uma “tendência geral da natureza para um estado de repouso enquanto princípio superior esteja operando perpetuamente a fim de nivelar a diferença entre acumulações de perigo e de desprazer. Esse princípio faz com que o meio ceda ao indivíduo sua cor própria e ajude o indivíduo a revestir-se da cor exterior” (1990, p.50). Ferenczi sugere a existência de atividades curativas da natureza, que beneficiariam os homens em contextos dolorosos, funcionando como uma tentativa de reestabelecer um equilíbrio psíquico. Trata-se de uma espécie de “atividade compensatória de regeneração espontânea da natureza” (2011b, p. 57).

<sup>32</sup> Ainda que Safatle, a partir de Callois (2002), sustente que o mimetismo animal em geral, “não deveria ser compreendido com um sistema de defesa, mas como “uma ‘tendência a transformar-se em espaço’ que implicava em distúrbios do ‘sentimento de personalidade enquanto sentimento de distinção do organismo e meio ambiente’.” (2005, p.10).

<sup>33</sup> Seja esta estratégia alternativa produzida por certo aspecto disposicional, conforme especificidades da organização subjetiva que favorece usos mais recorrentes de determinados recursos psíquicos, seja também pelas implicações formativas oferecidas culturalmente ao sujeito, que presentifica um contato mais sensível e expressivo com o mundo.

(...) arrisca seu desaparecimento, a sua morte [narcísica] na assimilação ao outro” (GAGNEBIN, 1993, p. 72). Por outro lado, há um componente prazeroso na perda de si, resultante de um desejo profundo e originário de dissolução, “de aniquilamento dos limites que, ao mesmo tempo, constituem e aprisionam o sujeito” (GAGNEBIN, 1993, p. 72).

Esse desejo de dissolução que beira ao “êxtase religioso e místico, mas também, e inseparavelmente, à dor da loucura e à decomposição da morte” (GAGNEBIN, 1993, p. 72), poderia ser considerado inerente ao processo sublimatório ou à expressão (conceito adorniano) – em situações em que uma solução criativa é possível. Pode-se supor ainda que o impulso mimético, atrelado à ativação de tais forças dissolutivas-regressivas (por vezes necessárias ao processo criativo), tem dupla dimensão. A primeira delas Ferenczi aproximou do universo thalássico, “berço oceânico da vida”, regressão temporária ao corpo materno, pré-nascimento<sup>34</sup> (momento endoparasito), momento sem determinações sociais, livre das necessidades de autoconservação que geram tensão e impellem à ação.

Contudo, em sua outra face regressiva, a mimese remeteria também ao momento pós-nascimento, em que os contornos contingentes da linguagem conceitual e da individuação não teriam se estabelecido ainda e o sujeito, dissoluto no caos estimulatório e em alucinação fusional-mágica à mãe (momento ectoparasito), teve de se haver com excessos que ainda não tinham recebido qualidade e diferenciação (sentido), ainda que mediado por seus cuidadores. Em ambos os momentos regressivos-miméticos, retorna-se a um estado subjetivo em que “o ser ‘onipotente’ [que em sua condição ‘parasitária’ recebe respaldo e satisfação do mundo externo, ainda que não o reconheça como externo] podia sentir-se uno com o universo que lhe obedecia e seguia seus sinais” (FERENCZI, 2011b, p. 53). Nas duas dimensões se tem presentificado, ao mesmo tempo, o jubilo da dissolução thalássica e fusional-onipotente, bem como a dor dos excessos

---

<sup>34</sup> Este retorno mimético ao berço thalássico ocorre de forma alucinatória no sono; de forma simbólica com a penetração genital e identificação-união dos corpos, que “apagam o limite entre egos” (FERENCZI, 2011c, p. 291), tendo o genital como um duplo ego ou um desdobramento deste; por fim, que ocorre também de forma real, na secreção do esperma que funciona como alter-ego protegido e conservado no interior da mulher (FERENCZI, 2011c). Desta forma, para Ferenczi, “o desejo edipiano é a expressão psíquica de uma tendência biológica muito mais geral que impele os seres vivos ao retorno ao estado de repouso que desfrutavam antes do nascimento” (2011c, p. 293).

desorganizantes – além da dor da lembrança do júbilo mimético-extático da união com a natureza, que é perdido com a individuação, conforme Adorno sugerira.

Então, segundo colocações anteriores, consideramos que a “magia da imitação”, que tem no gesto e na fala infantil seu protótipo, sendo uma maneira do sujeito se relacionar e apreender o mundo circundante, tende a ser moldada ou recalcada com o desenvolvimento humano em nome do princípio de realidade e da auto-afirmação narcísica-identitária (FERENCZI, 1990)<sup>35</sup>. Decorre desse processo o fato que certos casos em que o adulto é submetido a uma espécie de hipersensibilidade decorrente do trauma,

a auto-afirmação [do Eu] é em parte abandonada (talvez somente de uma forma temporária), e o mundo exterior pode modelar o Ego. Mas uma parte do Ego é poupada pela demolição (...) as *impressões de mimetismo* traumático são utilizadas como traços mnésicos úteis ao Ego (...) Após uma tal experiência, o Ego é constituído pelo sujeito (não perturbado) e pela parte [de si] convertida em objeto sob a influência do trauma (1990, p. 151)

Concebe-se assim, uma espécie de cisão narcísica junto à ativação do impulso mimético, de forma que, de acordo com Ferenczi, um processo de abnegação de si entra em cena, como se desaparecesse momentaneamente o sujeito. A abnegação, que favorece um momento de suspensão do Eu e concomitante cisão narcísica, pode ser pensada assim:

O meu desejo original é: não deve existir *nada* que me incomode, nada que possa encontrar-se no meu caminho. Mas certas coisas más não querem obedecer-me e impõe-se à minha consciência (...) Mas por que uma espécie de *fotografia* do corpo exterior aparece em mim, logo que, reconhecendo minha fraqueza, desapareço retirando-me? (Por que aquele que é tomado de terror imita, em sua angústia, os traços do rosto do aterrorador?) A máscara da lembrança talvez se desenvolva sempre às custas de uma morte temporária ou permanente de um fragmento do Ego (1990, p. 150)

---

<sup>35</sup> Segundo Ribeiro (2010), “as crianças nascidas em um mundo já conceitualmente instituído teriam esse comportamento mimético espontâneo inibido bem precocemente, e tenderiam para uma assimilação bem mais abstrata da realidade” (p. 43).

Dito isso, reafirmamos que a sublimação (ou expressão) pode ser pensada como resultado do processo de abnegação mimética de si, tão cara à filosofia estética de Adorno.

Assim, se na sublimação pensada a partir de Ferenczi o processo regressivo mimético-mágico apresenta-se como uma forma de se apropriar das intensidades estrangeiras ao Eu, então disruptivas do circuito narcísico, pode-se considerar que há o favorecimento de certa dissolução dos contornos do Eu. Esta dissolução pode ser sentida como uma contaminação ou intoxicação do Eu por intensidades de difícil assimilação<sup>36</sup>, como foi analisado no capítulo anterior, produzindo estranhamentos, angústia e mesmo sensação de fragmentação. A “contaminação” do Eu com o “não-Eu”, via processo de mimetização, rompe a continência e as barreiras da individuação narcisicamente sustentadas, de forma que o sujeito se entrega mimeticamente, ao mesmo tempo, às delícias e perigos deste processo. Por isso, defendemos aqui que na solução sublimatória o comportamento mimético-dissolutivo-regressivo se articula a um mecanismo autoplástico – automodificador – de “cisão narcísica”, mas também em uma forma de autotomia.

A autotomia, como já trabalhamos em outro momento da tese, remete a um mecanismo de proteção usado por alguns animais diante de uma ameaça. Nos homens pode ser pensado como uma sensação de fragmentação do Eu que conduz a uma renúncia e a perda de partes de si para garantir a conservação do organismo, dando tempo para uma posterior “regeneração”. Ainda que por vezes Ferenczi se valha desta analogia para pensar o recalçamento, aqui, para pensar a sublimação, supomos um deslocamento da pulsão até então investida nesta parte do Eu renunciada pelo sujeito, rumo a uma forma de aloplastia<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Segundo Türcke (2010), o absolutamente diferente não só suscita o pavor e decorrente força repulsiva, como ao mesmo tempo, fascina e atrai, mobilizando um impulso de voltar-se para este e dele se apropriar de alguma forma, ao exemplo do sinistro, do estranho, analisado por Freud (2007h). Ainda conforme o autor, “o domínio da angústia por meio da produção de angústia inverte o impulso de fuga: torna-o fuga para frente. Ela se assemelha a um processo de autovacinação, no qual o organismo administra a si mesmo uma dose do pavoroso, a fim de se tornar imune a ele, ou seja, volta-se contra si a fim de se preservar” (2010, p. 133), o argumento do autor sustenta inclusive que tal processo seria a base do pensamento e o suporte ao aparelho mnêmico.

<sup>37</sup> Aloplastia é outra expressão que Ferenczi se vale para sugerir um movimento de modificação do mundo externo ao Eu. Em sua definição recorrente hoje, o termo refere-se a material moldável (alguns usados como próteses em cirurgias plásticas), que mesmo externo ao Eu, comporta-se de maneira semelhante ao organismo, sendo passível de tolerância por este. Não muito distante da análise feita aqui sobre a arte – o que vale a analogia.

Pensada dessa forma, a sublimação só se efetiva sob certa ruptura do circuito narcísico e sob a ativação do impulso mimético em prol de certa reorganização automodificadora, portanto, autoplástica, de forma que as perdas “autotômicas” de si são direcionadas ou deslocadas a um objeto externo ao Eu que será modificado, modelado expressivamente pelo Eu. Este deslocamento pulsional funcionaria como um movimento aloplástico posterior ao autoplástico, efetivando uma modificação do meio em prol de uma “regeneração” do Eu<sup>38</sup>.

Pode-se considerar este processo – que na hipótese em questão seria um processo próprio à sublimação – como um recurso reorganizador, que paradoxalmente inflige certa vulnerabilidade ao Eu, já que produz um movimento de autoplastia-autotomia, em que uma perda de si está presente. De qualquer forma, é importante considerar que a autoplastia (via mimese e autotomia), é resultado do trabalho da pulsão de vida em favor da reconstrução ou “regeneração”: ela detém a autodestruição e a desmaterialização completa, ainda que com perda de partes do Eu, estes “Eu- agora-Outros”, ou deste “Eu-Obra”, que servem de respaldo ao mecanismo de elaboração psíquica e reinvestimento do Eu ao fim do processo.

Se as perdas de si podem ser objeto de evolução ulterior, “causa do devir”, como mencionado anteriormente nesta tese, é por que o momento aloplástico posterior à autoplastia se efetiva. Sendo assim, a obra de arte aparece como um deslocamento expressivo do “Outro-Eu” renunciado, figurado em matéria moldada aloplasticamente como produto sublimatório. Em outras palavras, trata-se de “partes do Eu” que serão mananciais de conflito e desprazer, porque assimiladas mimeticamente ao Estrangeiro (neste caso, remetendo a noção freudiana de *Unheimlich*), ao outro excessivo e ameaçador, ao mesmo tempo em que lembram o momento extático de dissolução mimética do Eu no outro, suscitando algo de familiar e um novo investimento sobre o produto do sujeito:

---

<sup>38</sup> Adorno sugere em *Experiência Estética* que a *mimesis* teria certa relação com a noção de regeneração; as representações miméticas da realidade sôfrega e das perdas que esta obriga, cumprem o papel de regeneração, sem que seja este em si o seu *Telos*: “A duração do efêmero, enquanto momento da arte que perpetua ao mesmo tempo a herança mimética, é uma das categorias que datam da pré-história. A própria imagem, antes de toda a diferenciação conteudal, é, segundo o juízo de não poucos autores, um *fenômeno de regeneração*. Frobenius fala dos Pigmeus que, ‘no momento do nascer do Sol, desenhavam o animal para o fazer ressuscitar no sentido elevado do termo – na manhã seguinte, depois do seu abate e após a unção ritual da imagem com sangue e pelos... As imagens dos animais representam, pois, imortalizações, apoteoses” (2003, p. 39, grifos nossos).

A mimesis libertadora, presente na arte, por exemplo, permite ao indivíduo perder-se na obra para ganhar autonomia: o eu sai de si e vai ao encontro do objeto e se assemelha a ele; o toma como modelo para superá-lo; ao retornar, o ego terá sofrido uma verdadeira experiência e se modificado; o estranho tornou-se familiar (FREITAS, 2008, p. 367).

Podemos ponderar, como critério de síntese, que o artista que viveu essa lógica disruptiva e valeu-se dos decorrentes mecanismos psíquicos apresentados, vê-se convocado por um objeto externo que permitiria uma modelagem produtivo-expressiva, donde recorre a aloplastia, que não sana os conflitos do sujeito, sequer garante um desvio do sexual – conforme sustentou Freud a respeito do conceito de sublimação – mas, que os expressa e os evidencia em uma polimorfia estrangeira ao Eu, ainda que seja parte do Eu.

O objeto de aloplastia funcionaria então como um contra-investimento “regenerativo” para onde se dissipa ou desloca o investimento que, via uma íntima relação corporal “mimética-autotômica”, permite uma saída que barra a total destruição-negação do Eu e direciona à reconstrução, à um “alargamento do Eu”. Tem-se na obra um produto de diferenciação, um duplo do sujeito (SPIELREIN, 2008) agora passível de investimento e afirmação, capaz de recriar e ressignificar as relações estabelecidas consigo e com o mundo. Assim, a parcela do Eu “absorvida” na aloplastia permite reinvestimentos do si, inclusive pelos outros à quem é endereçada a obra – investir na obra é investir em si. Dessa forma, o Eu se (re)afeta pelo estrangeiro que, agora distanciado, favorece certa assimilação-tramitação simbólica.

De forma que ao produzir um afastamento de si, uma espécie de suspensão narcísica se põe decorrente da defusão e um fragmento do Eu, dissoluto em “outro” (Objeto-Obra), ganha autonomia em prol de certa regeneração do Eu. Regeneração esta “incorporada” na mimese figurativa via expressão. Conforme aponta Adorno,

a expressão não é apenas *hybris* do sujeito, mas lamento do seu próprio fiasco como cifra da sua possibilidade (...) um rudimento mágico, uma crença no que Freud chamou polemicamente a “omnipotência do pensamento”. Mas a expressão não permanece inteiramente sob o encanto da magia. O fato dela ser dita e aí ganhar uma distância em

relação à imediaticidade cativa do sofrimento, transforma-a da mesma maneira que o brado atenua a dor insuportável (ADORNO, 2006, p. 137)

No caso, a obra em sua dimensão mimética, evoca algo desse “fiasco” da afirmação identitária-narcísica do sujeito, elementos do sofrimento do sujeito que é sensível à pressão da realidade e que tem intimidade com certa entrega à natureza ou ao outro, à diferença, são expressos no Objeto-Obra.

A representação do sofrimento na obra distancia o sujeito do sofrimento, o que permite que esse tenha um contato diferenciado com a dor (própria e da humanidade). Adorno reafirma esta ideia em outra passagem, ao mencionar que as imagens do sofrimento presente nas obras, para além de eco da dor, são atenuantes da dor:

o que na arte se pode, sem bafio idealista, chamar a seriedade é o *'pathos'* da objetividade, que põe diante dos olhos do indivíduo contingente aquilo que é mais e diferente dele na sua insuficiência historicamente necessária. O risco das obras de arte participa nisso, imagem da morte na sua esfera. Mas aquela seriedade é relativizada pelo facto (sic) de que a autonomia estética persiste fora de tal sofrimento, de que ela é a imagem e do qual recebe seriedade. Não é apenas o eco do sofrimento, mas também o atenua; a forma, o *'organon'* da sua seriedade, é também o da neutralização do sofrimento (ADORNO, 2006, p. 52).

Similar a esta perspectiva, Ferenczi discorre sobre uma sessão clínica em que um “fragmento psíquico doloroso é então representado materialmente como uma substância” (1990, p.145), no caso, os objetos usados como formas de expressão são apresentados pelo autor como um auxílio à reorganização da economia psíquica. Ao se fazer representar, a cisão narcísica ou sofrimento em tal substância cumprir-se-ia, segundo Ferenczi, a fantasia momentânea de que há uma separação da dor com o resto do psiquismo, providenciando uma distância favorável do Eu que permite certa “regeneração” do Eu enquanto expressão figurada da dor. Conforme Adorno aponta “se o sujeito já não pode exprimir-se imediatamente, deve, no entanto (...) falar através das coisas, da sua forma alienada e mutilada [ainda que criativa]” (2006, p. 138).

Contudo, Adorno também aponta que “o momento pré-coisal [autoplástico-aloplástico, portanto, subjetivo] das obras de arte reimpregna incessantemente o momento coisal [produto sublimatório-expressivo] (...) a obra de arte é ao mesmo tempo processo e instante. A sua objetivação, condição da autonomia estética, é também petrificação” (2006, p. 119). Em outros termos, poder-se-ia dizer que a obra, em sua objetivação (condição coisal), adquire autonomia perante sua gênese (processo subjetivo, momento pré-coisal). Apesar disso, “as obras de arte, em virtude da sua tendência contrária à própria coisidade e, finalmente, à reificação em geral, tem o seu lugar entre os fenômenos” (2006, p.129).

A substância artística é então fenômeno expressivo que, apesar de apontar para a gênese subjetiva indicando algo do sofrimento narcísico e do júbilo mimético do artista, ganha autonomia e distanciamento com relação ao seu autor: “do ponto de vista estético, aqui, o particular é literalmente o universal. Com efeito, o comportamento idiossincrático, primeiramente inconsciente e a custo teoricamente transparente a si mesmo, é um sedimento de modos colectivos (sic) de reacção (sic)” (ADORNO, 2006, p. 49). Assim, Freitas retoma certa crítica ao subjetivismo, tradicionalmente feita às incursões da psicanálise na arte, e defende que para Adorno haveria sim um momento subjetivo do processo de criação do artista, mas pondera que:

a linguagem, o material artístico e o produto têm seus pesos e carregam consigo a própria sociedade e sua história. A arte não seria fruto unicamente dos movimentos subjetivos pulsionais e muito menos reflexo e propriedade do artista. A psicanálise deixaria escapar o impulso crítico e a ideia de verdade da arte; não daria voz à própria objetividade contida na obra, não atentaria para a sua autonomia como objeto que carrega o processo histórico em seu próprio material (FREITAS, 2006, p. 215).

Por isso, o “Outro-Eu-Obra” que aufere autonomia é expressão da não-identidade, do momento de encontro estrangeiro consigo mesmo e com o mundo, sendo testemunha do sofrimento e do prazer mimético-dissoluto do Eu, marca onto e filogenética do reencontro com a natureza. Será tal autonomia da arte com relação a sua gênese, somada a sua carga expressiva, que insinuará sua condição transsubjetiva:

têm expressão, não quando comunicam o sujeito, mas ao estremecerem com a história primigêna da subjetividade (...) só o sujeito vale como instrumento da expressão (...) mesmo quando o expresso se assemelha ao sujeito, quando as emoções são subjectivas (sic), são ao mesmo tempo impessoais, inserem-se na integração do eu e não imergem nela. A expressão das obras de arte é o não-subjetivo no sujeito (...) as emoções, ao transporem-se para as obras que, em virtude da sua integração, as fazem suas emoções próprias, permanecem no *continuum* estético como representantes da natureza extra-estética deixando, porém, de figurar concretamente suas cópias (ADORNO, 2006, p. 133)

O espectador sensível e aberto à expressão de algo outro que extravasa o seu “Eu” afirmado sob determinações sócio-históricas, faz uma tentativa de se apropriar do sentimento de estranhamento decorrente da obra, o que para Freud (2007h) carregaria algo de familiar. Assim, o espectador seria capaz de perceber pela arte a sua própria dimensão estrangeira, até então negada: “sem dúvida, o momento mimético inalienável na arte é, segundo sua substância, um universal, que, no entanto, só é possível atingir através da idiosincrasia indissolúvel do sujeito individual” (ADORNO, 2006, p. 56).

Deve-se considerar na arte, de acordo com Gagnebin (2008, p. 144), a presença do “componente mimético somático do sofrimento” humano (então de natureza transsubjetiva), que tende a ser reprimido e negado na construção da individualidade. O mecanismo sublimatório que produz esse “Outro-Eu” (a obra) e, portanto, a própria obra que guardaria em si a memória desse momento mimético a ser acolhido pelo espectador passível de experimentar essa “lembrança”, também ligada a ele onto e filogeneticamente: “o *totum* das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjectivo (sic) apenas, é a presença potencial do colectivo (sic) na obra” (ADORNO, 2006, p. 58).

Em *Mínima Moralia*, Adorno se mostra muito crítico com a arte contemporânea que abre mão do “prazer infantil de mimetizar a realidade” (algo coletivamente partilhado) em favor de dispor mais e mais sobre si, sobre o próprio artista, sendo essa uma tendência histórica em que predomina uma “subjetivação estética”, marcado por um exibicionismo mercantilizado, conforme pensa Adorno (1996). Desta crítica, cabe menos ponderar sobre os parâmetros que definem o que é arte e o que é mercadoria, e mais destacar que para Adorno há um peso da mimese na arte,

enquanto contato com a natureza interior e sua não dominação; a mimese que transpassa o subjetivo e se assenta sobre uma dimensão universal-coletiva, difere da objetivação do sujeito que examinaria administrativamente as suas emoções para vendê-las (ADORNO, 1996).

Dessa forma, a obra enquanto “Eu-expressão” de um narcisismo cindido, remete não só a um pedaço do artista que “sabe” sobre a dor da existência diante das pesadas injunções da realidade socioeconômica, mas também remete à um saber sobre a dor da existência humana como um todo e do júbilo mimético negado pelos homens em prol da civilização (ADORNO, 2006), conforme já explorado. Por isso, a obra é testemunha viva do encontro com a não-identidade até então negada pelo sujeito dito “civilizado”, com o universo estrangeiro ao Eu frente ao mundo afirmado pela racionalidade iluminista-instrumental (ADORNO; HORKHEIMER, 2006). Ao mesmo tempo, ela extravasa a experiência do Eu (do artista) com o estrangeiro já que oferece aos homens como um todo a possibilidade do contato com a natureza renegada em sua condição não-identitária. Decorrente deste processo, a “autodestruição” pode ser entendida como o esfacelar da

identidade do sujeito no interior de um universo simbólico estruturado. Esta morte própria à pulsão é pois o operador fenomenológico que nomeia a suspensão do regime simbólico de produção de identidades. Ela marca a dissolução do *poder organizador* das estruturas de socialização e que, no limite, nos leva à ruptura do *eu* como formação sintética (SAFATLE, 2005, p. 36).

Por isto, o estranhamento, e conseqüente questionamento, que as obras providenciam frente à ordem social identitária e sobre as estruturas de poder estabelecidas superam questões individuais, expressando uma sensibilidade decorrente do descentramento subjetivo ou ruptura do Eu como formação sintética que enuncia o sofrimento humano e favorece um conhecimento coletivo sobre a realidade em que vivem: “a expressão expõe o peso da realidade sem se acomodar a ela, o que não é fácil para o artista que permanece diante de uma expressão que foi além de sua própria psicologia” (FREITAS, 2008, p. 368) – algo da transsubjetividade da arte se impõe.

Desse raciocínio destaca-se ainda a relevância da noção de regressão ou retorno, que aparece como pressuposto recorrente nas análises sobre Sublimação-Expressão. Sobre a “regressão” que

cultiva o impulso mimético, é preciso considerar algumas questões fundamentais, tanto na perspectiva de Ferenczi como na concepção de Adorno. Para ambos uma espécie de retorno ao corpo integra a ideia de mimese arcaica que, nas correlações propostas, compõe a arte. Porém, enquanto em Ferenczi a ideia de regressão aparece constantemente como um recurso inerente ao funcionamento do organismo, representando oscilações vitais positivadas pelo autor (eventualmente, incorrendo em processos patológicos), em Adorno o termo “regressão” aparece ligado a consequências negativas, operadas pela sociedade administrada sobre as subjetividades. Adorno se vale da noção de regressão para analisar os resultados da semiformação<sup>39</sup> subjetiva, decorrente da imersão do sujeito em elementos semiculturais tornados bens de consumo estereotipados, massificados, o que providencia uma espécie de regressão ou retorno do pensamento e até o enrijecimento da sensibilidade (por vezes do Eu), culminando em uma “subjetividade danificada”, porque fragilizada e vulnerável à manipulação, à alienação e ao acriticismo, infantilizado frente à sociedade (ADORNO, 1996b). A regressão em sua face negativa também está presente nos escritos sobre nazi-fascismo e sobre o discurso de agitadores diante da forte presença do mecanismo de falsa projeção, que regride e infantiliza as massas cegas, junto ao líder; este “grande pai” que promete tudo amparar e resolver, indicando soluções violentas para o direcionamento das pulsões primárias que são reavivadas (ADORNO; HOERKHEIMER, 2006).

Conforme avalia Gagnebin, trata-se de uma face do pensamento adorniano que se encontra assentado em um “modelo, mais linear e histórico, segundo o qual a razão esclarecida periga *recair, retornar, regredir*” (GAGNEBIN, 2008, p. 146). Mas, ainda segundo a análise de Gagnebin, esse modelo de regressão histórica/temporal não é o único presente em Adorno, outro modelo que inclui a noção de mimeses aparece sob um raciocínio mais dialético em que:

---

<sup>39</sup> O processo cultural denominado por Theodor Adorno de semiformação (*Halbbildung*), é definido como a “contraparte subjetiva da indústria cultural”. Seria então fruto da mercantilização da produção simbólica-cultural, por isto esvaziado de sua historicidade, perde assim “seu conteúdo de verdade e de suas relações vivas com o sujeito vivo” (ADORNO, 1996b, p. 396) por sua íntima relação com a indústria cultural. O termo “semi”, não estabelece a ideia do falso, mas de impossibilidade, de impedimento e obstáculo a formação: essa não se concretiza e por isso, deforma e fragmenta a apreensão cultural e impõe consequências à constituição da subjetividade humana (PUCCI; ZUIN; RAMOS-DE-OLIVEIRA, 1999).

Racionalidade iluminista (*Aufklärung*) e mitologia se negam e se pertencem mutuamente (...) oscila entre a negação dialética da razão, seu outro complementar e contraditório, e uma determinação mais substancial e irreduzível, uma ameaça ancestral, fundo aterrorizante e cruel que a *Aufklärung* se esforça, na maior parte das vezes por erradicar (GAGNEBIN, 2008, p. 146).

Então, por um lado, essa dimensão ancestral negada pela sociedade “esclarecida”, tornada tabu, leva o sujeito à negação dos traços miméticos arcaicos-originários e favorece a projeção dessas sobre o diferente em uma lógica racista e na violência antissemita, por exemplo – de forma que os rudimentos miméticos vergonhosos, resíduos do mítico em meio ao esclarecimento, primeira natureza reprimida enquanto um esforço de autoconservação na sociedade capitalista, reaparecem no totalitarismo com a força do “retorno do recalcado”. Por outro lado, na arte há uma concessão social para as expressões e experiências miméticas primevas “espontâneas”, porque a arte é tida como “ilusão”, “aparência” e não a realidade em si. Isso oferece contornos, continência à mimese, e torna sua vazão menos ameaçadora ao *Aufklärung* (Esclarecimento) – ainda que nas obras a lembrança da mimese recalçada instigue não só uma espécie de “denúncia” de uma civilização repressora, como anuncia outro contexto possível aos homens que não o afirmado sócio-historicamente.

Sob esse viés mais dialético é possível encontrar momentos em que Adorno refere-se a uma regressão à natureza como alternativa ao progresso inflexível da sociedade pautada na razão instrumental sendo, por exemplo, o que ocorreria na “obra de arte sublime”, que “imita e, ao mesmo tempo, destrói a civilização impiedosa”, tal qual o criminoso (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 187). Esta aproximação do criminoso com o artista sustenta-se na atitude de retorno ao imediatismo infantil em que se depreende uma postura de negação para com a sociedade afirmada/civilizada. O primeiro nega a sociedade ao criar um atalho para evitar as formas de trabalho atuais e o segundo assume certa “moleza” com relação às coisas afirmadas pela sociedade, porém o primeiro não presta resistência contra a razão identitária, enquanto o segundo, ao produzir a obra de arte, cria uma evidência/denúncia da não-identidade e, por isso, vislumbra a possibilidade de um outro contexto psicossocial, alternativo ao que está dado e afirmado sócio-historicamente (ADORNO; HORKHEIMER, 2006).

Depois, podemos ainda mencionar a regressão ao biológico positivada por Adorno em obras de arte que tangenciam ao absurdo e aproximam o homem do animal, permitindo ao espectador compreender que ele não seria ele mesmo (ou aquilo que concebe de si). Tais obras impõe certo estranhamento do sujeito consigo mesmo, por meio dessa aproximação da sua dimensão de “bicho” que o homem guarda em si, enquanto memória de sua ancestralidade. De forma similar, na *Teoria Estética*, Adorno aponta que o momento de dissolução do Eu (endurecido pela consolidação da individualidade) na experiência estética corresponde a uma experiência decorrente do momento mimético-somático com a obra, sendo assim uma forma de “regressão” (conforme tradução) que presta resistência à cultura afirmativa, permitindo uma recuperação da diferença oprimida.

Então, a arte e o tipo de regressão que ela oferece, aparece em Adorno como o recurso possível na sociedade atual para alçar um contato com o estranho, com o outro e com o sofrimento humano, estes proscritos pelo pensamento identificador que iguala todo e qualquer desigual evitando o medo da sujeição à natureza (ADORNO, 2009). Assim, contraria a atitude científica, que “por amor à verdade fanatizante, à não-verdade, à obtusidade” (ADORNO, 2009, p. 146), fomenta a objetividade e, conseqüentemente, recusa à “esfera da experiência subjetiva primária” que, como pontua Adorno (2009), carrega o que Freud defende enquanto um além da psicologia/consciência: o não-idêntico no particular.

O termo “regressão” carrega, em Adorno, uma problemática, de forma que Pucci, Zuin e Ramos-de-Oliveira (1999) propõem pensar a ideia de uma mimese primeira, “não como um comportamento mágico, regressivo – tal como aparece em *Dialética do Esclarecimento* –, mas a partir do sentido bejaminiano, da produção de semelhanças” (p. 104). Conforme aponta Freitas (2008, p. 365), a arte “traz de volta a possibilidade da mimese sem recair no mito, lembrando no sujeito sua relação perdida com a natureza”. Nesse caso, a ideia de regressão tem menos a ver com um retrocesso e mais a ver com um abandono à natureza, assemelhando-se a ela. Adorno irá considerar “a ideia da arte como reconstituição da natureza oprimida e implicada na dinâmica histórica (...) trata-se, para a arte, daquele outro para o qual a razão identificadora, que o reduziu a material, possui a palavra da natureza [não conceitual]. Este *outro* não é unidade e conceito, mas

uma pluralidade” (ADORNO, 2006, p. 152). Assim, a reconstituição da natureza oprimida da qual fala Adorno, que não está distante do que Ferenczi concebe como regressão, encontra em Benjamin seu substrato teórico<sup>40</sup>.

A influência de Benjamin sobre a noção de estética em Adorno e suas relações com a natureza, pode ser encontrada na obra *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. Segundo Benjamin (2011), toda espécie de linguagem é manifestação da vida humana, comunica conteúdos espirituais, tem função expressiva e não se reduz às línguas verbais. O homem é o único que comunica plenamente a própria essência espiritual, já as coisas se comunicam de forma imediata, não verbal, os seres humanos (algo similar ao que a arte faz): esses são os que nomeiam seu entorno e as coisas, por isto, toda natureza se comunica na língua, conseqüentemente, no homem (BENJAMIN, 2011). Segundo o autor, “as línguas dos objetos são imperfeitas, e eles são mudos. Às coisas é negado o puro princípio formas da linguagem que é o som” (BENJAMIN, 2011, p. 60).

Dessa forma, as coisas e a natureza em si não teriam nenhuma palavra, “o nome que o homem atribui à coisa repousa [mimeticamente] sobre a maneira como ela se comunica a ele” (BENJAMIN, 2011, p. 64). A “mudez comunicante” do objeto é acolhida pelo homem no nome, enquanto tentativa de traduzir a linguagem das coisas:

traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome. Trata-se, portanto, da tradução de uma língua imperfeita para uma língua mais perfeita, e ela não pode deixar de acrescentar algo, o conhecimento (BENJAMIN, 2011, p. 64).

---

<sup>40</sup> Curiosamente, em uma carta de Adorno à Benjamin, onde comenta seu manuscrito sobre *Passagens*, Adorno menciona a proximidade de Benjamin com a psicanálise Freudiana e lhe indica a leitura “do extremamente importante Ferenczi” a respeito da analidade/caráter e do fetiche da mercadoria como ponte entre sociedade e psicologia. A constatação de que Adorno é um leitor de Ferenczi, fato que se reafirma quando o menciona mais uma vez em *Dialética Negativa*, mereceria uma pesquisa a parte – possivelmente dela resultaria uma compreensão mais ampla de como e por quais vias Adorno se aproxima da psicanálise, para além do contato com os culturalistas como Reich e Fromm, que dialogaram de forma mais evidente com membros da Escola de Frankfurt.

Na construção das palavras e até em sua sonoridade há algum nível de mimetização das coisas, da natureza e na maneira como o homem recebe o que elas “comunicam” (ainda que não verbalmente).

No entanto, a linguagem em seu desdobramento funcional, julga e classifica, sob parâmetros identitários e mediações abstratas, de tal modo que abandona a imediaticidade espontânea na comunicação do concreto e o contato com a multiplicidade sensível das coisas. Para Benjamin, a linguagem humana torna-se sobrenomeada, tagarelice, uma excessiva determinação da linguagem que a distancia das coisas, de forma que se instaura uma nova mudez da natureza. Da natureza dominada, transformada em objeto, condenada ao silêncio e ao luto, emana uma tristeza profunda, uma expressão mais indiferenciada e mais impotente da linguagem – sobra um “suspiro sensível; e basta um rumor de folhagem para que ressoe junto um lamento” (BENJAMIN, 2011, p. 70).

Benjamin aponta que “em todo luto, há uma profunda inclinação para a ausência de linguagem, o que é infinitamente mais do que uma incapacidade ou uma aversão a comunicar” (2011, p. 71). Logo, a arte aparece como a possibilidade da reconstituição da natureza oprimida, à qual Adorno retomará, porque a arte se funda em uma espécie de linguagem das coisas (BENJAMIN, 2011):

Que nelas, na pintura ou na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencente à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material; aqui é preciso pensar naquilo que as coisas têm em comum, em termos de material, em sua comunicação (...) Para o conhecimento das formas artísticas, vale tentar concebê-las todas como linguagens e buscar sua correlação com as linguagens da natureza. Um exemplo que se oferece de imediato, por pertencer à esfera acústica, é o parentesco do canto com a linguagem dos pássaros (BENJAMIN, 2011, p. 71-72).

A arte anuncia a possibilidade de acesso à multiplicidade sensível da natureza. Não sem motivos, Adorno pondera que “arte não é (...) a natureza, mas ela quer manter o que a natureza promete” (2006, p. 82). Portanto, essa espécie de “fuga” para a natureza que a arte promove decorre da percepção sensível de que: “a felicidade encontrada na natureza estava ligada a concepção do

sujeito como um ser-para-si e virtualmente infinito em si; ele projecta (sic) assim na natureza e sente-se próximo dela enquanto separado; a sua impotência na sociedade petrificada em segunda natureza transforma-se no motor da fuga para a natureza” (ADORNO, 2006, p. 81).

Depreende-se disso que, tanto em Adorno como em Ferenczi, o processo de se assemelhar à natureza, abandonando-se à ela, propiciaria uma experiência estrangeira de aproximação sensível com a linguagem muda das coisas, não conceitual, tão íntima da corporeidade primeira ainda não submetida à ordem identitária-narcísica sendo, portanto, desorganizante em alguma medida.

Destarte, a Expressão em Adorno estaria ligada a um impulso violento e informe, à pulsão de morte enquanto potência criativa, como aponta Freitas (2008), numa tentativa de interpretar a crítica Adorniana ao conceito de sublimação. A pulsão de morte “encontra descarga em sua circulação, na negação dos objetos, rejeitando fixação em apenas um, e sua principal ação é desagregar totalidades em materiais elementares, de forma a dispô-los novamente em investimentos libidinais” (FREITAS, 2008, p. 369). As unidades conceituais e o raciocínio identitário-totalitário que guia a compreensão dos homens sobre o mundo são rompidas, obrigadas à reconfiguração tendo agora em seu bojo a semelhança sensível com a multiplicidade da natureza não-idêntica. Por isso, Adorno afirma “a experiência do não-idêntico como *telos* do sujeito estético, como sua emancipação” (2006, p. 94).

A experiência de desorganização ou descentramento narcísico que culmina na obra guarda consigo algo da ação da força desagregadora da pulsão de morte, mas também guarda em si esse rudimento mimético representante da vida, que anuncia uma essência coletiva-universal revelada pela lembrança da mimese que toda obra busca (ADORNO, 2006). Tanto em Adorno como Ferenczi, independente do uso do termo regressão, há uma posituação dessa reconstituição da natureza oprimida e do abandono de si a ela, já que suscitam imagens de liberdade, decorrente da ação da pulsão de morte – fruto do que Adorno e Horkheimer apontam como “tendência a perder-se em vez de impor-se ativamente no meio ambiente, a propensão a se largar, a regredir à natureza. Freud denominou-a pulsão de morte, Caillois *le mimétisme*” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 187). Por isso, Adorno afirma que “no impulso de todo o elemento singular das obras de arte para a integração anuncia-se secretamente o impulso desintegrador da natureza” (2006, p. 67). Mas, as imagens da natureza temível são suavizadas mimeticamente na

sua representação; estas “são temíveis porque recordam a fragilidade da identidade humana, mas não de um modo caótico; a ameaça e a ordem encontram-se aí misturadas” (ADORNO, 2006, p. 67).

Em Adorno, como em Ferenczi, considerar a pulsão de morte como um componente fundamental ao processo mimético inerente à Expressão-Sublimação é o que viabiliza compreender o descentramento do Eu e esse retorno à natureza muda em prol de uma recomposição da unidade perdida, de uma restauração de um estado de coisas prévio enquanto ação concomitante da pulsão de vida.

A pulsão de morte ou a “mais pulsional das pulsões”, *Thanatos*, aparece então como fora do controle do princípio de prazer, conforme a tese de Figueiredo (1999), sendo reafirmado por Freud em seu caráter universal, regressivo e restaurador que precede e sucede a vida – segundo exploraremos a seguir, com o intuito de clarear este raciocínio.

Figueiredo analisa a pulsão de morte como resultado da atuação do trauma sobre o psiquismo, que rompe a proteção psíquica (das fantasias ou da crosta insensível do Eu que funciona como para-excitação), liberando assim energia livre, sendo que uma parte desta energia não apenas se acumula gerando desprazer ou se escoia produzindo prazer, mas sim se torna reserva silenciosa, amortecida no aparelho psíquico, ou seja, energia que se encontra além do princípio de prazer.

Assim, conforme a análise de Figueiredo (1999), a pulsão de morte seria essa energia transformada em um *quantum* “quiescente, tônica, estrutural, amortecida, reservada para que o organismo se conserve e para que a partir daí, prazer e desprazer possam exercer seu domínio” (p. 75), isso porque, todo novo estado traumático que inunde o aparelho psíquico pode ser controlado ou regulado. Trata-se de um “resto” que investe no próprio aparelho psíquico, o protege e o conserva, bem como retorna a ele, conforme aponta Figueiredo, desta forma impulsiona o princípio de prazer e o direciona ao princípio de realidade para suportar as frustrações e desprazer resultante do contato com a realidade externa e com as relações objetais – até enquanto masoquismo originário (FREUD, 2007j). Da mesma forma, essa energia

transformada se inscreve enquanto princípio de constância, oferecendo estabilidade na manutenção da vida idêntica a si (FIGUEIREDO, 1999).

Freud considera que a função mais precoce e importante do aparelho psíquico é “ligar”, sendo a ideia básica “na constituição ou reconstituição do próprio aparelho psíquico – ou seja, da transformação de energia livre e móvel – nômade – em energia domesticada e domesticante, instituidora do território da identidade, da estabilidade, de suas defesas e reservas” (FIGUEIREDO, 1999, p.117). Assim, Figueiredo pondera uma dupla dimensão que demonstra o papel da pulsão de vida e de morte nas situações traumáticas:

1. É sexual a natureza da energia liberada pelo choque com a alteridade do objeto do “mundo externo”, e cujo excesso, como energia livre, é traumatizante; é sexual o que se gera no encontro com a diferença;
2. Embora a natureza desta energia seja sexual (é da libido que se trata), seu investimento narcísico – seu uso para a constituição e restauração do próprio – decorre de algo que está para *além do princípio de prazer* [portanto, pulsão de morte] e corresponde a uma de-sexualização da energia libidinal que é ligada em proveito da integridade do indivíduo, da sua identidade (1999, p. 76).

Assim, a pulsão de vida, *Eros*, não restaura uma unidade de partes cindidas em si, mas sim incorpora elementos diferentes, combina heterogêneos capazes de gerar tensão quando associados. Admitir que essa associação ou combinação gera tensão é como dizer que algo do desprazer é afirmado e assimilado. Contudo, não se pode dizer que tal combinação resulta em uma conclusão sintética do Eu imediatamente, mas antes produz um movimento de descentramento, o que pode gerar um prazer especial por conta do desejo de se perder, diluir-se no outro, como também angústia pela proximidade com a loucura desorganizadora. A desorganização indica a necessária intervenção da pulsão de morte que, enquanto energia quiescente, “semimorta”, anestesiada, é ativada nos contextos de excesso de energia livre impossibilitada de escoamento ou de acúmulo. Sua ativação favorece religações e a administração dos excessos à custa da suspensão do princípio de prazer, ainda que para uma posterior retomada do ritmo pulsional enquanto prazer-desprazer.

A importância da pulsão de morte aqui está na sua inerência à capacidade autorregenerativa dos seres vivos, no movimento restaurador que ele implica. Haveria um ritmo vacilante entre pulsão de vida e pulsão de morte e não um antagonismo estático e definitivo:

a manutenção da vida e a restauração de um estado de coisas anterior à perturbação implicam ambas na produção de uma certa “morte” (...) e a vida se mantém ainda que, para se defender da ameaça da morte que vem de fora, deva cada vez mais deixar-se abrigar pela morte que a envelopa e habitar pela morte que nela se reserva (FIGUEIREDO, 1999, p. 84-85).

A aproximação utraquista de Ferenczi com a biologia permite pensar o Eu que se abandona, como em casos de suicídio altruísta de alguns animais que se sacrificam para preservar outros que carregam os genes da espécie, ou seja, pode-se entender a perda autotômica-mimética de partes de si como uma morte que tenta preservar alguma coisa do Eu. Tem-se, assim, um movimento de abnegação de partes de si para proteger ou manter uma identidade ameaçada de morte pela vida. Entretanto, o mecanismo autoplástico posterior que favorece a ascensão da Obra-Eu viabiliza o movimento de reconhecimento da diferença expressa na matéria, essa é investida pelo Eu, o que oferece uma revitalização ao organismo que recebe este “potencial de diferença”, tal qual casos de combinações celulares que compõe organismos pluricelulares, de forma que uma célula preserva a vida de outra, garantindo a sobrevivência do conjunto celular adiando a tendência de retorno ao inorgânico, ainda que com a morte de outra destas células (FREUD, 2006; FERENCZI, 2011C; FIGUEIREDO, 1999).

Apesar dessas incursões na biologia parecerem distantes de uma reflexão estética, para Adorno (e, potencialmente, para Ferenczi) é justamente a possibilidade de assumir que há nas formas de vida mais complexas, inclusive na humana, um restolho desde universo arcaico-originário que se pode falar em “retorno à natureza muda”. Tal universo se evidencia em uma dimensão central da subjetividade e da existência humana, o corpo:

a controvérsia sobre a prioridade do espírito ou do corpo procede de uma maneira pré-dialética. Ela continua arrastando consigo a pergunta sobre algo primeiro (...) corpo e espírito são abstrações de sua experiência; a diferença radical é algo posto. Essa diferença reflete a “autoconsciência” historicamente conquistada do espírito e o seu desprendimento daquilo que

ele nega por causa de sua própria identidade. Todo espiritual é impulso corporal modificado (ADORNO, 2009, p. 172).

Adorno resgata a dimensão somática da estética e não deixa de considerar o elemento pulsional (este “entre” soma e psique) inerente ao ato criativo, ao pensamento que vai além do que se afirma em uma ordem social identitária: “na dimensão do prazer e do desprazer, algo corporal se investe deles. Toda dor e toda a negatividade, motor do pensamento dialético, se mostram como a figura multiplamente mediatizada, e por vezes irreconhecível, do elemento físico, assim como toda a felicidade visa ao preenchimento sensível e conquista neste preenchimento sua objetividade” (ADORNO, 2009, p. 173). Nesse sentido que Adorno aponta para o fato de que o momento somático vibra em meio à teoria do conhecimento, apesar de expulso da consciência pela sociedade iluminista, e ainda sim ele “sobrevive como a inquietude que coloca o conhecimento em movimento” (2009, p. 173).

Por isso, Eagleton aponta que Adorno apresenta à filosofia um percurso diferencial à “tirania do teórico” ao qual tanto se arraigou, desconsiderando o peso do “materialismo primitivo (...) esta área mais tangível do “vivido”, a tudo o que pertence à vida somática e sensual de uma sociedade” (1993, p. 17). Dessa forma, a ideia de que a filosofia poderia se inspirar no conhecimento que a experiência estética providencia, seria uma alternativa para reconsiderar o corpo e sensibilidade múltipla dela decorrente, também em seu potencial mimético, como suporte a apreensão do mundo sob uma dialética negativa. Na mesma direção, Adorno sustenta que “o mais mínimo rastro de sofrimento sem sentido no mundo experimentado infringe um desmentido a toda a filosofia da identidade que gostaria de desviar a consciência da experiência (...) o momento corporal anuncia ao conhecimento que o sofrimento não deve ser, que ele deve mudar” (2009, p. 173).

De acordo com Gagnebin (2001), a experiência estética em Adorno sugere o reconhecimento e acolhimento do sofrimento, do medo e da angústia primária que ainda habita os homens em detrimento do recalque, é o que permite uma espécie de saber sensível sobre a sua fragilidade originária e é o que o habilita para acolher o objeto em sua dimensão ininteligível antes de querer subjugá-lo. Assim, o pensamento mimético decorrente da experiência estética é passivo por

esperar sem impor (suporta/sofre) e, ao mesmo tempo, por resistir à violência do existente equalizador (GAGNEBIN, 2001), ele dá forças para resistir às ilusões totalitárias-identitárias – que torna os homens cúmplices da opressão social sob negação da alteridade – pois perturba o previamente dado, aquilo que foi pensado e coloca o outro, o estrangeiro, em cena (GAGNEBIN, 2001). Então, haveria uma íntima relação entre a estética e a ética, a experiência decorrente daquela oferece caminhos à filosofia moral:

a experiência estética, experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como é e qual poderia ser, essa experiência pode configurar um caminho privilegiado da aprendizagem ética por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim em poder acolhê-lo na sua estranheza (GAGNEBIN, 2001, p. 72).

A base da ética estaria não no pensamento racional em si, mas antes

num impulso quase físico mimético, neste sentido pré-verbal e pré-lógico, um impulso em direção àquele que sofre (...) se o sofrimento ocupa um lugar essencial na reflexão de Adorno, sua ética não será uma ética da compaixão, mas, muito mais, nas pegadas do melhor anticristianismo nietzscheano, uma ética da resistência (GAGNEBIN, 2001, p. 72).

As imagens de liberdade – de outro contexto, outro mundo e/ou outro si, que antecipa o que ainda não existe – decorrentes da Expressão-Sublimação e da experiência estética tem suporte no momento somático e no reconhecimento do sofrimento humano (assentado no retorno mimético ao universo primevo-arcaico). Essas imagens que tensionam e inquietam o pensamento, colocando-o em movimento, instigam uma sensibilidade à dor da humanidade reprimida por de uma moral rígida<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Preocupação que explica a análise crítica de Adorno em *Dialética Negativa* à leitura de Ferenczi sobre o supereu, se por um lado valoriza uma crítica que Ferenczi faz ao supereu que mantém os sujeitos com a sensação de serem burgueses civilizados, por outro lado, há uma crítica noção de modelo identificatório (componente superegoico) que favoreceria uma entrega à repressão social sob certo conformismo à divisão social do trabalho e a sociedade estabelecida. Faltaria na psicanálise uma crítica social que vislumbre antes da adaptação moral do sujeito ao social com apoio do Superego, uma transformação do social que conduziria a outra concepção do superego e de moral.

Poder-se-ia dizer até que da Expressão-Sublimação decorrem imagens de uma liberdade Thalássica, conforme analogia que se desdobra do aforisma 100 de *Mínima Morália*, permitindo uma correlação com a perspectiva de Ferenczi:

Espírito burguês que só admite o desenvolvimento numa única direção, porque, fechado em si como uma totalidade, dominado pela quantificação, é hostil à diferença qualitativa. Se se pensa a sociedade emancipada como uma emancipação precisamente desta totalidade, então certas perspectivas tornam-se visíveis (...) *Rien faire comme une bête*, flutuar na água, olhando pacificamente para o céu, “ser, e mais nada, sem nenhuma outra determinação nem realização”, eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer, do realizar, e, assim, cumprir verdadeiramente a promessa da lógica dialética, de desembocar em sua origem. Entre os conceitos abstratos, nenhum se aproxima tanto da utopia realizada quanto o da paz perpetua (ADORNO, 1993, p. 138).

A liberdade, de que fala Adorno (1993), aproxima-se de perspectiva de um homem sem inibições, pujante e criativo, em detrimento da esterilidade do mesmo, sob o julgo da impotência e inibição, produzida pelas determinações socio-históricas e pelas forças produtivas, construídas em nome da autoconservação: “uma humanidade que não conheça mais a necessidade começará a compreender um pouco o caráter ilusório e vão de todos os empreendimentos realizados até então para se escapar da necessidade e que, com a riqueza, reproduziram a necessidade numa escala ampliada” (ADORNO, 1993, p. 138).

Por fim, a arte é promessa de um nunca ouvido, um nunca visto, é utopia enquanto “lembrança do possível contra o real que reprimi, algo como a compensação imaginária da catástrofe da história do mundo, liberdade que, sob a influencia da necessidade, não existiu acerca da qual não se sabe se pode existir” (2006, p. 156).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise proposta nesta pesquisa, respaldada na crítica adorniana sobre o conceito de sublimação em Freud, chegamos à ideia de que a sublimação não é um antídoto à formação patológica, e ainda menos um caminho socialmente reconhecido para o artista, assim como não pode ser considerada em si como um feito humano dos mais elevados. Não seria tampouco um destino pulsional que se desvia do sexual, mas antes um processo que o escancara em uma ativação senso-corpórea, via espontaneidade e força imagética do impulso mimético. Nesse sentido, o processo de sublimação se instaura a partir de uma fenda por onde flui o “mana” das jazidas subjetivas ocultas pela “couraça” narcísica e pelo trabalho de individuação requerido pela sociedade esclarecida.

Por meio das análises aqui propostas, chegamos a uma concepção da sublimação mais matizada, considerando a experiência estética como uma de suas facetas e o impulso mimético como suporte à criação em articulação com a plasticidade psíquica. Tanto Sándor Ferenczi como Theodor Adorno permitem pensar que a sublimação-expressão não pode ser restrita a um processo elaborativo-simbólico, conceitual (ainda que o seja parcialmente), devendo ser também levada em conta sua dimensão não conceitual, não-identitária.

Da mesma forma, não se pode desconsiderar a atuação da pulsão de morte e o descentramento ou cisão narcísica (expressos na obra), que são veículos para a recriação de si e de um modo de ver o mundo, para além do instituído sócio-historicamente. Sob uma conceituação ferencziana, podemos dizer que na sublimação o momento autoplástico e autotômico do Eu diante do disruptivo, pode favorecer a reconstituição e o investimento ulterior em si próprio por meio da matéria modelada aloplasticamente. Ou seja, se a obra é uma solução expressiva por parte do Eu do artista que vive um momento dissolutivo de suas fronteiras, ela pode mediar, posteriormente e de forma indireta, um reinvestimento narcísico no Eu.

Do movimento sublimatório, que culmina na expressão subjetiva do artista, é preciso destacar a consequente autonomia da obra que a aloca para além do processo psíquico individual do artista. Por conta da importância de se considerar a autonomia da arte, Ferenczi foi colocado aqui em

diálogo com Adorno, de forma a lançar luz sobre a condição transsubjetiva da arte, condição que remete a esse trânsito entre o individual e o coletivo. A arte guarda em si algo da transsubjetividade porque contém em uma de suas esferas a expressão de uma cisão narcísica ou, como propõe Adorno, a expressão do sofrimento humano que é partilhado por todos os homens frente às contradições da estrutura social opressiva.

Já a recepção da obra de arte depende de uma abertura sensível ao dissonante e de uma razão sensível da parte do espectador; essas o habilitariam a ter uma experiência com a dimensão não-conceitual, deixando-se levar pela lembrança das vivências miméticas com o mundo. Tais vivências o colocariam face-a-face com o caótico, com a multiplicidade do mundo, embutido nas vestes da aparência, da racionalidade e da identidade da obra. Da experiência estética decorreria alguma consciência ou razão sensível sobre a condição humana de não-liberdade, por meio de imagens e experiências com a representação de um "outro" (mundo ou Eu) possível – nem sempre apresentado com significação ou sentido. Adorno pensa que a arte supera a teoria nesta tarefa porque o conhecimento racional “é estranho ao sofrimento, pode defini-lo subsumindo-o, fazer dele um meio de pacificação. Mas só com dificuldade pode exprimir através da sua experiência: isso significaria sua irracionalidade. O sofrimento, reduzido ao seu conceito, permanece mudo e sem consequências” (ADORNO, 2006, p. 30).

Em Adorno, a eclosão da violência social, em forma de barbárie, decorre de uma formação cultural que nega e recalca a condição humana ambígua, caótica e múltipla. A razão instrumental oferece aos homens a ilusão e a aparência de ser uma *benesse* sedutora, pois supostamente efetivaria o domínio da natureza e direcionaria os homens à liberdade e à felicidade da individuação. Contudo, o não reconhecimento dos “males” inerentes a este processo favorece, sob um autoengano, a ilusão a que os homens se agarram narcisicamente em prol da manutenção de uma ordem identitária, supostamente segura.

A arte enquanto promessa de felicidade e liberdade também é ilusória, porém se assume enquanto tal. Nela se escancara o múltiplo, o acesso ao “outro”, a diferença, o que coloca em xeque o mundo “encantado” pelo esclarecimento. Afirma-se pela arte a condição humana dúbia, dissonante, e nela se enuncia a promessa de reencontro com a natureza, com o uno primordial que

alude a um período e um estado anterior à consciência de um Eu – anterior a “Prometeu”, se recorrermos à abordagem mítica do “processo de criação” proposta no início desta pesquisa.

Nesta mítica podemos jogar também com o papel de Pandora, outro resultado da subversão de Prometeu, de onde teria decorrido a capacidade criativa dos homens (e a sublimação). Pandora incorpora não só os males do mundo, libertos do jarro por ela, como também é expressão da esperança, este resto que soçobra no jarro. A arte pode ser analogamente entendida como expressão dos “males do mundo” em Theodor Adorno, mas também como este “restolho” de esperança de conciliação entre particular e universal, de um mundo mais justo, ainda que sem concretizá-lo. Por isso, a arte pode ser pensada em sua dupla face de “espera”: uma passiva, impotente, angustiante; outra ativa, potente, transformadora, que incorpora a resistência e subversão sem precisar ser panfletária, conforme sustenta Adorno, ao questionar a leitura marxista que defende a crítica social como finalidade da arte.

Para Adorno, a arte é subversiva sem que se requeira de forma militante uma receita para tal subversão. Sua subversão se encontra na expressão do absurdo da dor humana e da natureza silenciada em sua espontaneidade, frente ao enrijecimento do Eu “civilizado” que, paradoxalmente, favorece mecanismos psicossociais de suporte à barbárie. De fato, quando a arte “tenta adaptar-se a um uso (...) acaba reduzida à simples necessidade humana, traindo seu conteúdo de verdade. Sua vivacidade disciplinada adapta-se ao mecanismo do mundo. Encoraja os seres a se deixarem levar pelo que é *status quo*, a colaborar” (ADORNO, 2001a, p. 14).

Nesse sentido, Jimenez aponta como uma das ideias-mestras de Adorno sobre a estética a de que

as obras de arte não criticam a realidade pintando-a de maneira realista, jogando com o caráter figurativo de seus temas ou de seus conteúdos. Rejeita ele as obras que desejam expressar um determinado conteúdo político e naufragam na propaganda. Se a obra põe em causa o real, se age eficazmente sobre o público no sentido previsto, é graças à sua forma não habitual: desestruturada, deslocada (1999, p. 357).

Assim, não seria preciso realismo para que a denúncia da violência socioeconômica, das guerras ou das vidas mutiladas, por exemplo, tenham peso na arte. É por este motivo que a arte de

Beckett e Kafka são referências para Adorno e foram citados nesta tese. Pois de tais artistas decorrem obras dissonantes que traduzem o horror e a catástrofe, o absurdo de uma vida social embrutecida e insensível ao sofrimento humano. A arte aparece, assim, como subversão à ordem identitária e como denúncia do sofrimento e mal estar produzido por tal ordem social: “tanto a chamada arte clássica quanto suas expressões mais anárquicas – sempre foi e é uma força do protesto humano contra a pressão das instituições dominantes” (ADORNO, 2001b, p. 20).

De tal modo, a arte presta resistência, pois vai contra, confronta, coloca em tensão a realidade identitária:

é arte por abrir-se à realidade cuja violência ao mesmo tempo denuncia (...) a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando as amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente (...) [a arte é] como algo que escapa a realidade e, no entanto, nela está imersa, a arte vibra entre a seriedade e a alegria. É essa tensão que constitui a arte (ADORNO, 2001a, p. 13).

A arte é parte da realidade empírica, ao mesmo tempo em que a suspende: “por sua simples presença, os objetos artísticos testemunham a possibilidade do não existente, colocando em suspenso uma existência empírica humilhada e assim expressando o desejo inconsciente de mudar o mundo” (EAGLETON, 1993, p. 254).

Nesse contexto, a arte e a estética contêm uma potência utópica somente pelo fato de se fazerem presentes; são resistência em uma segunda acepção – aguentar, sustentar-se enquanto uma segunda realidade, marcada pela lembrança da espontaneidade mimética, o que reaviva uma forma de compreensão alternativa da realidade.

A arte, como negação do que se afirma na ordem social, presentifica a utopia e a esperança de outro mundo, outro Eu, ainda que ela seja em si impotente para efetivar tal mudança: “a arte é uma alegoria da felicidade sem ilusões – à qual acrescenta a emenda fatal de que ela jamais pode ser conquistada, quebrando assim a promessa do bem-estar que ela vislumbra” (EAGLETON, 1993, p. 255). Nesse sentido, Adorno entende que “o abandono da utopia é tão traiçoeiro quanto a

esperança nela; que as negações da realidade são tão indispensáveis quanto ineficazes, e que a arte é ao mesmo tempo preciosa e sem valor” (EAGLETON, 1993, p. 259). Mas, apesar disso, a estética é tida como força emancipatória genuína, mesmo que integrada pela harmonia social: “a arte incorpora algo como liberdade no seio da não-liberdade. O fato de, por sua própria existência, desviar-se do caminho da dominação a coloca como parceira de uma promessa de felicidade, que ela, de certa maneira, expressa em meio ao desespero” (ADORNO, 2001a, p. 12)

Trata-se de perceber que a arte pode anunciar um projeto (ou projeção) de (u)topias: outros lugares possíveis para o devir social e para o vir-a-ser individual. Um lugar outro que não este. Por isso, a arte é conhecida como um “espaço” alternativo e questionador da cultura instituída-dominante de pretensão hegemônica, no qual está habilitada a expressão das diferenças, a mobilização de intensidades e afetos e a produção de novos sentidos para a existência.

De acordo com Marcuse (2007), a arte em seu potencial político vislumbra a dimensão “outra” do si e da realidade, o “não-idêntico”, pela própria qualidade de sua forma estética, que transcende a realidade imediata e abre novas dimensões da experiência. Ela protesta contra as relações sociais e valores existentes em determinado contexto sócio-histórico, porque

rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência (...) Neste sentido, toda a obra de arte seria revolucionária, na medida em que subverta as formas dominantes da percepção e da compreensão, apresente uma acusação à realidade existente e deixe aparecer a imagem da libertação (MARCUSE, 2007, p. 09-10)

Apesar desta potência política da arte e de, por meio dela, haver a possibilidade de se experimentar uma “emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão” (MARCUSE, 2007, p.19), tal experiência acaba ameaçando a identidade pessoal e coletiva, já que

o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade reprimida e distorcida na realidade existente (...) [esta atua] em nome de uma verdade normalmente negada ou mesmo ignorada. A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições dominantes (MARCUSE, 2007, p. 17).

Ao confrontar os sujeitos e sociedades com a “outridade”, fragilizando a representação narcísica e identitária-significativa do público e/ou da ordem social vigente em determinado momento histórico, a arte mobiliza as identidades e convoca os homens e sociedades a um (re)posicionamento. Conforme pontua Assmann, a “reformulação da identidade sempre significa também a reorganização da memória” (2011, p. 70). Dessa forma, a sublimação pode ser compreendida como uma reorganização da memória de si e do mundo.

Portanto, a arte pode ser considerada um recurso mnemotécnico<sup>42</sup>, sem ter em si mesma uma finalidade instrumental-técnica. Assmann aponta que dentre os muitos caminhos que levam à memória – como os da psicologia, psicanálise, teologia e história –, está também o da arte. Nesse sentido, se a arte, por um lado, sustenta-se em meios materiais que, por vezes, efetuam uma função de armazenamento mnêmico e/ou reprodução de informações e ideias; por outro, ela também se apresenta como instigadora de “contra-memórias” e recordações e, portanto, como “potência” produtora-criadora de cultura, via o fomentar inovador de experiências passadas.

A imortalização das imagens mnêmicas na arte – sejam elas ínfimas ou densas, repletas de experiências particulares – é partilhada como revelação universal porque suscita nos homens que contemplam nas imagens um universo sensível transsubjetivo resultante da sublimação-expressão: “a arte é uma escritura inconsciente da história, que está ligada a uma vontade de reminiscência do passado” (JIMENEZ, 2005, p. 58). Mais do que isso, na arte estão presentes fragmentos e signos de memória(s) não oficializados ou conduzidos pela historiografia (RICOEUR, 2014b); esses são reabilitados por Benjamin por serem considerados revolucionários, na medida em que não reduzem a realidade a totalidades da razão: “recordar é menos refletir, analisar e explicar que fazer-se presente, encontrar um lugar, sonhar, narrar, tecer, escutar, cheirar, apoderar-se de um lampejo, de uma imagem potente e fugaz” (PINILLA e RABE, 2010, p. 290, *tradução nossa*).

---

<sup>42</sup> A mnemotécnica, surgida com a substituição da transmissão oral pela escrita na Antiguidade (LE GOFF, 2003), é definida por Assmann, como “a arte da memória, e aqui “arte” deve ser entendida no seu antigo sentido de “técnica” (...) técnica de aprendizado consciente. Desenvolveu-se aí uma espécie de escrita mental (...) concebida como um procedimento adquirível e aplicável a vários fins e que objetivava o armazenamento confiável e a recuperação idêntica das informações inseridas na memória” (2011, p. 31).

Podemos dizer ainda que alguns artistas, ao endossarem em suas obras informações referentes à “história oficial”, acabam reforçando a identidade cultural e o instituído, enquanto outros assumem o compromisso político de uma “justa memória” (RICOEUR, 2014b) instituinte, pela recordação daquilo que não deveria ser esquecido para que não se repita: pela arte se produzem metáforas e simbolismos que colorem o passado, recriando-o, ou literalidades que atestam e testemunham a crueza e as ruínas mnêmicas de um “tempo congelado” pelo(s) trauma(s) psicossocial(is), mas que, enquanto saída artística-estética, abrem possibilidades de realocação subjetiva.

Sendo assim, a aptidão que a arte possui para acolher a dimensão processual e transformadora da memória instiga nos homens esta força antropológica imanente da rememoração, capaz de promover “uma reorganização radical da identidade [pessoal e/ou cultural]” (ASSMANN, 2011, p. 74). Experiência esta que é corporal, sensível e afetiva, que provoca e ativa o que Assmann (2011) chama de “psicomotricidade da recordação” e/ou esta mimese senso-corpórea fundamental à Sublimação-Expressão, conforme explorado ao longo da pesquisa.

Enfim, a arte pensada como fruto do processo Sublimatório-Expressivo pode ser concebida como um recurso que mobiliza o universo mnêmico, imagético e sensível dos homens, sendo capaz de propiciar transformações identitárias, pois cria desprendimentos, rupturas, empuxes – como uma força ou energia que desloca os corpos do seu estado de repouso. Por sua dimensão questionadora, a arte tem potencial para romper com as relações de “saber-poder”.

É nesse sentido que Ricoeur (2014a) propõe que se responda às manipulações ideológicas da história sobre a memória por meio de narrativas críticas (ou linguagens e memórias que confrontem a cultura e identidade oficial-institucionalizada). Caberia assim buscar outra forma possível de contar a(s) história(s), confrontando a narrativa da “irracionalidade identitária” (RICOEUR, 2014a, p. 06) que nos aliena dos outros campos e universos do possível. Então por que não observar na arte esta forma de narrativa crítica-alternativa e emancipatória da(s) memória(s) não oficiais, não assumidas pela realidade dada? Por que não a assumir como um

microcosmo que nos convida a “reinterpretar a nossa identidade como diferença”, conforme aponta Ricoeur (2014a, p. 06)?

A arte como instituição social, em sua potência instituinte-subversiva, é capaz de romper com a ordem identitária e estéril da realidade psicossocial dada e afirmada, atravessando e provocando a instituição social da memória. Por meio de suas qualidades trans-históricas e transsubjetivas, a arte expande as lembranças – que incluem esquecimentos – ativas e criativas, as contra-memórias, bem como resgata e afirma as memórias até então recalcadas, negadas, violadas pela realidade imediata regida pelas instituições dominantes.

Por isso a sublimação-expressão, enquanto processo que carrega uma potência instituinte-subversiva, aponta-nos respostas, mesmo que não as conheça e nem a isso pretenda, anuncia diferenças no núcleo totalitário da identidade, apresentando-se, portanto, como *locus* de anúncios éticos e políticos. Ela nos permite resgatar na existência subjetiva e social a alteridade, a partir de uma nova sensibilidade e uma nova razão sobre si e sobre o mundo, tão presente neste assemelhar-se à natureza e nesta entrega mimética de si que a sublimação e a experiência estética viabilizam.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. (G. A. de Almeida, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, T. W. **Mínima Moralía: Reflexões a partir da Vida Danificada**. 2. Ed. São Paulo: Àtica, 1996a.

\_\_\_\_\_. Teoria da Semicultura. In **Revista Educação & Sociedade**, XVII, n. 56. 1996b.

\_\_\_\_\_. **Experiência e Criação Artística**: Paralipómenos à 'Teoria Estética'. (MOURÃO, A., Trad.). Lisboa, Edições 70, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. (MOURÃO, A., Trad.). Lisboa: Edições 70, 2006.

\_\_\_\_\_. **Dialética Negativa**. (CASANOVA, M. A., Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. A arte é alegre? In: **Teoria Estética e Educação** (RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B.). (Teoria Crítica; 3). Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Editora Unimep, 2001a. (pp. 11-18).

\_\_\_\_\_. Teses Sobre Religião e Arte Hoje. In: **Teoria Estética e Educação** (RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B.). (Teoria Crítica; 3). Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Editora Unimep, 2001b. (pp.19-25).

\_\_\_\_\_. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas**: Crítica cultural e Sociedade. (WERNET, A.; ALMEIDA, J. M. B., Trad.). São Paulo: Editora Ática, 2001. (pp. 239 – 270).

\_\_\_\_\_. **Tentativas de Entender Fim de Partida**. (PUCCI, B., KLINGENBERG, P., Trad.). Piracicaba: UNIMEP (publicação interna). In <http://www.unimep.br/anexo/adm/13032015161957.pdf> . Acesso 18 dez. 2015.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BASTOS, L. A. de M. **Eu-corpando**: o ego e o corpo em Freud. São Paulo: Escuta, 1998.

BARRENECHEA, M. A. de. Nietzsche e a Genealogia da Memória Social. In: **O Que é Memória Social?** (GONDAR, J.; DODEBEI, V., Trad.). Rio de Janeiro: Contracapa/PPGMS- UniRio, 2005. (pp. 55-71).

BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In:\_\_\_\_. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. Escrito sobre Mito e Linguagem (1915-1921). (LAGES, S. K.; CHAVES, E.,

- Trad.). (Col. Espírito Crítico). São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2011.
- BIRMAN, J. Fantasiando sobre a sublime ação. In: G. Bartucci (Org.). **Psicanálise, Arte e Estéticas da Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002 (pp. 89-130).
- \_\_\_\_\_. Governabilidade, força e sublimação Freud e a filosofia política. In: **Psicologia USP**, 21 (3). São Paulo, Jul/Set, 2010. (pp. 531-556).
- CASADORE, M. M.; PERES, R. S. As noções de trauma e regressão nos escritos de Sándor Ferenczi e suas possíveis articulações com as propostas teóricas da Psicossomática Psicanalítica. In **Narcisismo e Sexualidade – I Encontro Internacional do Grupo de Trabalho Psicanálise, Subjetividade e Cultura Contemporânea**. [anais]. Instituto de Psicologia de São Paulo, 2015. (pp. 32-34).
- CASTIEL, S. V. **Sublimação: Clínica e Metapsicologia**. São Paulo: Escuta, 2007.
- CHAVES, E. A. O Paradigma Estético de Freud. In: **Arte, Literatura e os artistas**. (CHAVES, E., Trad.). Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015. (pp. 7 – 39).
- CIRLOT, J-E. **Dicionário de Símbolos** (R. E. F. Frias, Trad.). São Paulo: Moraes, 1984.
- CONTRERA, M. S. Apresentação. In GERBAUER, G.; WULF, C. **Mimese na Cultura: Agir Social, rituais e jogos, Produções estéticas**. (TRIANDOPOLIS, E., Trad.). São Paulo: Annablume, 2004. (pp. 9-1).
- CUNHA, A. G. da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2.ed. (Rev. e Ampliada). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DUARTE, Rodrigo. **Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão**. Chapecó: Argos, 2008.
- EAGLETON, T. **A Ideologia da Estética**. (COSTA, M. S. R.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- ELKAIM, M.; STENGERS, I. Do casamento dos heterogêneos. In **Boletim de Novidades Pulsional**, 63. São Paulo: Livraria Pulsional, 1994.
- ÉSQUILO. Prometeu acorrentado. In Ésquilo. **Prometeu Acorrentado**. Sófocles. **Ajax**. Eurípedes. **Alceste**. (M. da G. Kury, Trad.). 6. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. (pp. 13-68).
- FERENCZI, S. **Diário clínico**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. O Conceito de Introjeção. In: **Obras Completas. Psicanálise I** (A. Cabral, Trad.). 2. Ed. (pp. 209-211). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011a. (Original publicado em 1912).

\_\_\_\_\_. O Desenvolvimento do Sentido de Realidade e Seus Estágios. In: **Obras Completas. Psicanálise II** (A. Cabral, Trad.). 2. Ed. (pp. 45-61). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011b. (Original publicado em 1913).

\_\_\_\_\_. Thalassa: Ensaio sobre a Teoria da Genitalidade. In: **Obras Completas. Psicanálise III** (A. Cabral, Trad.). 2. Ed. (pp. 277-357). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011c. (Original publicado em 1924).

\_\_\_\_\_. O Problema da Afirmação do Desprazer (Progressos no Conhecimento do Sentido de Realidade). In: **Obras Completas. Psicanálise III** (A. Cabral, Trad.). 2. Ed. (pp. 431-443). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011d. (Original publicado em 1926).

\_\_\_\_\_. Notas e Fragmentos. Toda adaptação é precedida de uma tentativa inibida de desintegração; Adaptação autoplástica e aloplástica; Integração e clivagem. In: **Obras Completas. Psicanálise IV** (A. Cabral, Trad.). 2. Ed. (pp. 271-273). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011e. (Original publicado em 1930).

\_\_\_\_\_. Análise de Crianças com Adultos. In: **Obras Completas. Psicanálise IV** (A. Cabral, Trad.). 2. Ed. (pp. 79-95). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011f. (Original publicado em 1931).

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o Trauma. In: **Obras Completas. Psicanálise IV** (A. Cabral, Trad.). 2. Ed. (pp. 125-135). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011g. (Original publicado em 1934).

\_\_\_\_\_. A Respeito das Psiconeuroses. In: **Obras Completas. Psicanálise I** (A. Cabral, Trad.). 1. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011h. (Original publicado em 1909). p. 54.

\_\_\_\_\_. Ontogênese dos Símbolos. In: **Obras Completas. Psicanálise II** (A. Cabral, Trad.). 2. Ed. (pp. 115 -118). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011i. (Original publicado em 1914).

FIGUEIREDO, L. C. **Palavras Cruzadas entre Freud e Ferenczi**. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

FIGUEIREDO, V. Apresentação. In: **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**; Ensaio sobre as doenças mentais. (FIGUEIREDO, V., Trad.). 2. Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FREITAS, N. A. de. Luzes e sombras na Relação entre Arte e Psicanálise. In **II Encontro de História da Arte** [anais]. IFCH/UNICAMP, 2006. (pp. 214 – 220).

\_\_\_\_\_. Psicanálise e mimesis com base na Teoria Crítica. In **IV Encontro De História Da Arte** [anais]. IFCH / UNICAMP, 2008. (pp. 364 – 372).

FREUD, S. Formulações Sobre os Dois Princípios do Acontecer Psíquico. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, I**. (L. A. Hanns, Coord.). Rio de Janeiro: Imago Ed, 2004a. (pp. 63-77). (Originalmente publicado em 1911).

\_\_\_\_\_. À Guisa de Introdução ao Narcisismo. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, I** (L. A. Hanns, Coord.). Rio de Janeiro: Imago Ed, 2004b. (pp. 95-131). (Originalmente publicado em 1914).

\_\_\_\_\_. Pulsão e Destinos da Pulsão. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, I**. (L. A. Hanns, Coord.). Rio de Janeiro: Imago Ed, 2004c. (Vol. I, pp. 133-173). (Originalmente publicado em 1915).

\_\_\_\_\_. Além do Princípio de Prazer. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, II**. (L. A. Hanns, Coord.). Rio de Janeiro: Imago Ed, 2006. (pp. 121-198). (Originalmente publicado em 1920).

\_\_\_\_\_. O Eu e o Id. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, III**. (L. A. Hanns, Coord.). Rio de Janeiro: Imago Ed, 2007a. (pp. 13-92). (Originalmente publicado em 1923).

\_\_\_\_\_. Tres ensayos para una teoria sexual. In **Sigmund Freud: Obras Completas** (Tomo II, pp. 1169-1237). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007b. (Original publicado em 1905).

\_\_\_\_\_. La Moral Sexual “cultural” y La Nevosidad Moderna. In **Sigmund Freud: Obras Completas** (Tomo II, pp. 1249-1261). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007c. (Original publicado em 1908).

\_\_\_\_\_. Concepto Psicoanalítico de las Perturbaciones Psicopatógenas de La Visión. In **Sigmund Freud: Obras Completas** (Tomo II, pp. 1631-1635). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007d. (Original publicado em 1910).

\_\_\_\_\_. Lo siniestro. In **Sigmund Freud: Obras Completas** (Tomo III, pp. 2483-2506). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007e. (Original publicado em 1919).

\_\_\_\_\_. O problema Econômico do Masoquismo. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, III**. (L. A. HANNNS, Coord.). Rio de Janeiro: Imago Ed, 2007f. (pp. 103-115). (Originalmente publicado em 1924).

\_\_\_\_\_. **O Mal-estar na Cultura**. (R. ZWICK, Trad.). Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. (Original publicado em 1930).

GAGNEBIN, J-M. Do conceito de Mímeses no Pensamento de Adorno e Benjamin. In **Perspectivas**, 16. São Paulo, 1993. (pp. 67 – 86).

\_\_\_\_\_. Sobre as Relações entre ética e Estética no Pensamento de Adorno. In: Teoria Estética e Educação. (RAMOS-DE-OLIVEIRA; ZUIN; PUCCI, Org.). Piracicaba, SP: Editora Unimep, 2001. (pp. 61 – 74).

- \_\_\_\_\_. Uma Filosofia Moral Negativa? In **Kriterion**, 117. Belo Horizonte, 2008. (pp.143 – 152).
- GAGNEBIN, M. **En Deçà de La Sublimation: l’ego Alter**. Paris: Le fil Rouge, 2011.
- GARCÍA-ROZA, L. A. **O Mal Radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GERBAUER, G.; WULF, C. **Mimese na Cultura: Agir Social, rituais e jogos, Produções estéticas**. (TRIANDOPOLIS, E., Trad.). São Paulo: Annablume, 2004.
- GIL, J. **A Imagem-nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d’agua, 2005.
- GONDAR, J. O. Lembrar e Esquecer: Desejo de Memória. In **Memória e Espaço**. COSTA, I. T. M.; GONDAR, J. O. (Org.). Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000. (pp. 35-43).
- GREEN, A. **Narcisismo de Vida, Narcisismo de Morte**. (C. Berliner, Trad.). São Paulo: Editora Escuta, 1988.
- HANNS, L. A. Comentários do Editor Brasileiro – Pulsão e Destinos da Pulsão. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**, Vol. I. (L. A. Hanns, Coord.). Rio de Janeiro: Imago Ed, 2004. (pp.137-139).
- HANNS, L. A. Nota do Tradutor – Além do Princípio do Prazer. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**, Vol. II. (L. A. Hanns, Coord.). Rio de Janeiro: Imago Ed, 2006. (p.193).
- HORKHEIMER, M. **Eclipse da Razão**. Coleção de Bolso Labor, 10. (Sebastião Uchoa Leite, Trad.). Rio de Janeiro: editorial Labor do Brasil, 1976.
- HORNSTEIN, L. **Cura Psicanalítica e Sublimação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- HUGUES, F. O Espaço Estético entre *Mimesis* e a Expressão. In: **Mimesis e Expressão**. (DUARTE, R; FIGUEIREDO, V). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (pp. 49 – 84).
- JIMENEZ, M. **O que é estética?** (MORETTO, F. M. L., Trad.). São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.
- \_\_\_\_\_. Da Estética à Estética da Audácia. In: **Theoria Aesthetica: Em Comemoração ao Centenário de Theodor W. Adorno**. (DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGUSSU, I.; Orgs.). Porto Alegre: Escritos, 2005. (pp. 57 – 67).
- KANT, I. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais**. (FIGUEIREDO, V., Trad.). 2. Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

KAUFMANN, P. **Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: O Legado de Freud e Lacan.** (V. RIBEIRO, BORGES, M. L. X. de A., Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

KUPERMANN, D. **Ousar Rir: Humor, Criação e Psicanálise.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LAPLANCHE, J. **A teoria da sedução Generalizada.** Porto Alegre: Artes médicas, 1988.

\_\_\_\_\_. **A Sublimação: Problemáticas III.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LAPLANCHE, J. A.; PONTALIS, J-B. **Vocabulário de psicanálise.** 4a ed. (P. Tamen, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LUCKER, M. **Dicionário de Simbologia** (M. Krauss e V. Barkow, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCUSE, H. **A Dimensão Estética.** (Col. Arte e Comunicação). Lisboa: Edições 70, 2007.

MARUCCO, C. N. Aspectos psicanalíticos das situações traumáticas. In: **Psicoterapia de orientação analítica: fundamentos teóricos.** 2. Ed. (C. L. Eizirik; R. W. Aguiar; S. S. Schestatsky, Orgs.). Porto Alegre: Artmed, 2005. (pp. 85-95).

MIJOLLA-MELLOR, S. **Dicionário Internacional da Psicanálise: Conceitos, Noções, Bibliografias, Obras, Eventos, Instituições.** (A. Cabral, Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 2005.

\_\_\_\_\_. Os Ideais e a Sublimação. In: **Psicologia Usp**, 21(3). São Paulo, 2010. (pp. 501-512).

\_\_\_\_\_. Sublimação e Prazer do Pensamento. In: **Revista Brasileira de Psicanálise**, 45 (1), 2011. (pp. 37- 50).

MIGLIAVACCA, E. M. Tornar-se analista: o mito como inspiração. In: **Jornal de Psicanálise**, 38(69), 2005. (pp. 289-307).

MOORE, B. E.; FINE, B. D. **Termos e Conceitos psicanalíticos.** (J. O. de A. Abreu, Trad.). Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

MORIN, E. **A Cabeça Bem Feita: Repensar a Reforma, Reformar o Pensamento.** 8. Ed. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2003.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia.** (H. G. Burati, Trad.). São Paulo: Rideel, 2005. (Original publicado em 1871).

OUTEIRAL, J. O. Onde Está Clara Crocodilo, Arrigo Barnabé? In: **Revista Brasileira de Psicanálise**, 45 (1), 2011. (pp. 25-28).

OVÍDEO. **As Metamorfoses.** (D. J. Júnior, Trad.). (Col. Universidade de Bolso). Rio de Janeiro:

Editora Tecnoprint, 1983.

PINILLA, R.; RABE, A. M. Los Espacios de La Memoria em La Obra de Walter Benjamin. In: **Constelaciones. Revista de Teoría Crítica**. Vol. 2. Madri, Espanha, 2010. (pp. 289-300).

PUCCI, B.; ZUIN, A. A. S.; RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. **Adorno: o poder educativo do pensamento crítico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

REIS, E. S. Das Palavras-Coisas a Esta Coisa das Palavras: O Brincar na Análise de Adultos. In: ROZA, E. S.; REIS, E. S. **Da Análise na Infância ao Infantil na Análise**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997.

\_\_\_\_\_. **De Corpos e Afetos: Transferência e Clínica Psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.

REY, G. F. **Pesquisa Qualitativa e Subjetividade: os Processos de Construção da Informação**. (M. A. F. Silva, Trad.). São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

RIBEIRO, P. C. e Cols. **Imitação: seu lugar na Psicanálise**. (Col. Clínica Psicanalítica). São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.

RICOEUR, P. **Identidade Frágil: Respeito pelo Outro e Identidade Cultural**. In: Les Droit de La Personne em question – Europe, 2000. Disponível em:  
<[http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/identidade\\_fragil](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/identidade_fragil)>. Acesso em: 25 Jul. 2014a.

\_\_\_\_\_. **Memória, História e Esquecimento**. Conferência proferida em Budapeste, em 08 Mar. de 2003, na Conferência Internacional “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”. Disponível em:  
<[http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia)>. Acesso em: 25 jul. 2014b.

SAFATLE, V. Espelhos sem Imagens: Mimesis e Reconhecimento em Lacan e Adorno. In **Trans/Forma/Ação**, 28(2). São Paulo, 2005. (pp. 21 – 45).

SARAIVA, F. R. dos S. **Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc**. 12. Ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SINGH, K. **Conceitos da Psicanálise: Sublimação**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

SOTTOMAYOR, A. Q. Introdução. In **Ésquilo. Prometeu Agrilhado**. (Col. Clássicos Gregos e Latinos). Lisboa: Edições 70, 1992. (pp. 13-27)

SOUZA, R.; KUPERMANN, D. **A Sublimação entre o Paradoxo e a Função Meta.** Disponível em <http://www.psicanalise.ufc.br/hot-site/pdf/Trabalhos/68.pdf>. Acesso em 20, Jul. de 2014.

SPIELREIN, S. A Destruição como Causa do Devir – Tradução Parcial Livre. In: R. U. CROMBERG. **O Amor que Ousa Dizer seu Nome – Sabina Spielrein Pioneira da Psicanálise.** (Tese de Doutorado). Instituto de Psicologia - USP. São Paulo, 2008.

TÜRCKE, C. O Belo Irresolvido: Kant e a Tirania do Relativismo na Arte. In **KANT – Crítica e Estética na Modernidade.** São Paulo, Ed. SENAC, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sociedade Excitada: Filosofia da Sensação.** (A. A. S. Zuin; F. A. Durão; F. C. Fontanella; M. Frungillo, Trads.). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

WINE, N. **Pulsão e Inconsciente:** A Sublimação e o Advento do Sujeito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

WINNICOTT, D. W. **Natureza Humana.** Rio de Janeiro, Imago, 1990.