

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

THAÍS BECKER DE CAMPOS

Sublimação e Arte Trágica Grega: reflexões metapsicológicas

Maringá  
2015

THAÍS BECKER DE CAMPOS

Sublimação e Arte Trágica Grega: reflexões metapsicológicas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia

Área de concentração: Constituição do Sujeito e Historicidade.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Perez Christofolli Abeche

Maringá  
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

C198s Campos, Thaís Becker de  
Sublimação e arte trágica grega: reflexões  
metapsicológicas / Thaís Becker de Campos. --  
Maringá, 2015.  
77 f. : il. color., figs.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Perez  
Christofolli Abeche.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Departamento de Psicologia, Programa de Pós-  
Graduação em Psicologia, 2015.

1. Psicanálise. 2. Metapsicologia. 3. Sublimação  
(Psicanálise). 4. Trágico (Psicanálise). 5. Pulsão  
de morte (Psicanálise). 6. Freud, Sigmund, 1856-  
1939. I. Abeche, Regina Perez Christofolli, orient.  
II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de  
Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de  
Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.  
III. Título.

CDD 21.ed. 150.1952  
GVS-002674

THAÍS BECKER DE CAMPOS

Sublimação e Arte Trágica Grega: reflexões metapsicológicas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Regina Perez Christofolli Abeche  
PPI/Universidade Estadual de Maringá (Presidente)

Prof. Dr. Prof. Dr. Paulo José da Costa  
PPI/Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Lazslo Antonio Ávila  
Faculdade de Medicina de São José do Rio Preto – FAMERP

De todas as ausências, a mais presente...  
Presente, em traços e marcas, ante cada palavra  
escrita neste trabalho, inscrita. Dedico à meu pai.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de compartilhar os méritos desta jornada com todos os que passaram por minha vida e que, de alguma forma, encontram-se presentes nestas páginas, em especial:

À minha orientadora Regina Perez C. Abeche pela paciência, confiança e liberdade, que generosamente permitiu, mais do que a elaboração, a sublimação de uma dissertação de mestrado. Além da orientação teórica, agradeço pela acolhida amorosa das minhas angústias;

Ao Prof. Dr. Paulo José da Costa e Prof. Dr. Lazslo Antônio Ávila por aceitarem participar deste processo, com importantes contribuições, nas bancas de qualificação e defesa;

Ao PPI-UEM, em especial à querida Tânia pela disposição em sempre ajudar;

Ao Prof. Dr. Marco Antônio R. Teixeira, que primeiro me apresentou ao mundo da pesquisa com generosidade e honestidade, agradeço pela inspiração e incentivo;

À Ricardo Kosovski por ter me proporcionado um espaço de vivência da arte e à sua esposa Profa. Dra. Giselle Falbo Kosovski (UFF) por sua disponibilidade em me auxiliar teoricamente com suas apuradas observações;

Aos colegas de palco do Teatro O Tablado por terem me recebido de braços abertos e me ensinarem a espontaneidade, dentre eles à Ana Eliza pelas indicações de textos valiosos;

Ao querido amigo carioca-maringaense Tarso Ferrari Trindade pelo generoso e fundamental socorro nos momentos de dificuldade em plena cidade maravilhosa;

Aos meus amados: Anne, Ana, Amanda, João, Marina, Mayara, Nayara, Paola, Renato, Rodrigo... por serem meus amigos sempre presentes e sinceros, por compartilharem os momentos mais intensos da minha vida, de alegrias eufóricas à dores mais profundas;

À escola Formação Freudiana do Rio de Janeiro. Em especial Pricila Laignier pela escuta e apoio amorosos, Hércio Aranha pelo incentivo e demonstração de interesse genuíno e Vinícius Monteiro pela prestativa disponibilidade ;

À minha mãe Rosana, irmã Laís e cunhada Lua por serem meu porto seguro e que, muito além de possibilitarem a produção desta pesquisa, permitiram me manter em pé e continuar acreditando que a vida vale ser vivida;

Ao meu pai Airis, mesmo não estando presente fisicamente, seria, com toda a certeza, a pessoa mais orgulhosa e entusiasmada pela conclusão deste trabalho. Por me ensinar o significado da pulsão de vida, da disposição para viver cada segundo no aqui e agora, e a sempre seguir em frente com alegria não importando os percalços.

### **Todo Caminho**

Todo caminho da gente é resvaloso.  
Mas também, cair não prejudica demais.  
A gente levanta, a gente sobe, a gente volta!...  
O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim:  
esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa,  
Sossega e depois desinquieta.  
O que ela quer da gente é coragem.  
Ser capaz de ficar alegre e mais alegre no meio  
da alegria,  
E ainda mais alegre no meio da tristeza...

(Guimarães Rosa)

## Sublimação e Arte Trágica Grega: reflexões metapsicológicas

### RESUMO

A sublimação é considerada um dos mais enigmáticos mecanismos psíquicos descritos pela psicanálise freudiana. Propomos uma reflexão sobre a metapsicologia da sublimação com referência à arte trágica grega, questionando-nos em que medida a expressividade trágica pode contribuir para uma compreensão mais profunda sobre o trabalho sublimatório. Enfatizamos o acolhimento da condição trágica da existência humana como uma das qualidades necessárias à elaboração psíquica pela sublimação. Ao longo desta pesquisa são ressaltadas as principais características e condições históricas que possibilitaram o surgimento das narrativas trágicas; em seguida nos propomos fazer uma varredura, em toda obra freudiana, das bases metapsicológicas do processo psíquico da *Sublimação*; para assim, chegarmos a uma reflexão a respeito das relações existentes entre a economia psíquica envolvida no processo sublimatório e o trágico.

**Palavras-chave:** Psicanálise; metapsicologia; sublimação; trágico; pulsão de morte.

## Sublimation and Tragic Greek Art: metapsychological reflections

### ABSTRACT

Sublimation is considered one of the most enigmatic psychic mechanisms described by Freudian psychoanalysis. We propose a reflection on the metapsychology of sublimation with reference to the Greek tragic art; we have questioned to what extent the tragic expression can contribute to a deeper understanding of the sublimating work. We emphasize the acceptance of the tragic condition of the human existence as one of the necessary qualities for psychic elaboration by sublimation. Throughout this research, we highlighted the main features and historical conditions that made possible the emergence of the tragic narratives; then we propose to do a scan, throughout Freud's work, of the metapsychological basis of the psychic process of sublimation; for thus we propose a consideration on the relationship between the psychic economy involved in sublimating process and the tragic.

**Keywords:** Psychoanalysis; metapsychology; sublimation; instinct; tragic; death drive;

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 Dioniso, de acordo com o modelo helenístico - estátua romana do século II, exposta no museu do Louvre, Paris ..... | 29 |
| Figura 2 Apolo de Belvedere - estátua exposta no museu Pio-Clementino, Vaticano.....  | 30 |
| Figura 3 Simpósio com Apolo e Dioniso - Pintura em vaso 350-330 a. C, exposto no Museu Arqueológico da Espanha.....         | 31 |
| Figura 4 Festa a Dionísio - pintura em vaso grego.....  | 32 |
| Figura 5 - O Coro.....  | 34 |

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| Introdução.....  | 12 |
| 1 Método.....  | 17 |
| 1.1 Investigação Conceitual.....   | 18 |
| 1.2 Psicanálise Aplicada.....  | 19 |
| 2. Mitologia e Teatro Trágico Grego.....                                   | 22 |
| 2.1 Teatro e Mimese: representação da vida humana.....                     | 22 |
| 2.2 A Base Mitológica.....   | 25 |
| 2.3 As Tragédias na Cultura Grega.....                                     | 27 |
| 2.3.1 Uma cultura de ambiguidades.....                                     | 27 |
| 2.3.2 O início.....  | 31 |
| 2.3.3 A forma.....   | 35 |
| 2.3.4 A decadência.....  | 39 |
| 3. Resgate Metapsicológico de Sublimação nas Obras Completas de Freud..... | 41 |
| 3.1 Contexto teórico.....  | 41 |
| 3.2 Sublimação e conceitos gerais da psicanálise entre 1900 e 1915.....    | 44 |
| 3.3 Sublimação e os instintos.....   | 50 |
| 3.4 Sublimação e segunda tópica.....                                       | 54 |
| 3.5 Resumindo.....   | 56 |
| 4. Sublimação e Arte Trágica Grega: reflexões metapsicológicas.....        | 58 |
| 4.1 O homem trágico.....   | 58 |
| 4.2 O homem psicológico.....   | 60 |
| 4.3 Sublimação e arte trágica grega: reflexões metapsicológicas.....       | 63 |
| 5. Considerações Finais.....   | 70 |
| Referências.....   | 74 |

## Introdução

*“Freud encontrou na arte a potência para interrogar o mundo. A arte é a revelação dos avessos e sombras do espírito humano, dos obscuros das paixões e, sobretudo, o compromisso com a verdade. Ela abre, portanto, uma cicatriz, revelando imagens diante de nossos olhos e nos interpelando com um: veja! Nem sempre conseguimos ver; e criamos a todo o momento estratégias para fechar nossos olhos.”*  
(Sousa & Endo, 2009, p. 62).

Esta pesquisa nos convida a pensar a respeito da metapsicologia envolvida no trabalho psíquico da sublimação por meio da articulação com a arte trágica grega. A epígrafe destacada nos provoca uma inquietação ao pensarmos: como conseguimos criar essas expressões de forma tão singular e profunda que, muitas vezes, nem conseguimos voltar o olhar para o que produzimos? O que é isso que nos incomoda em relação à arte como um excesso de luz, e que nos faz criar estratégias para evitar?

Estas questões nos incitam a pensar sobre um tema tão inquietante quanto instigante: o que é essa capacidade humana de se virar e revirar, de se contar e recontar e assim se destruir, reconstruir, constituir-se? Teoricamente, podemos alcançar o que se passa com o humano neste momento singular de criação e de expressão artística? É lícito revirmos os avessos e as cicatrizes escancarados pela arte a fim de dissecarmos o psíquico deste processo? Como se explica essa capacidade? Que necessidade é esta que move o homem a criar o que nem sempre nos parece útil e fundamental para a sobrevivência?

Cumpramos observar que criatividade não se refere apenas ao campo das artes. Freud (1910/2013), ao analisar o processo criativo por meio da obra e biografia de Leonardo Da Vinci, aponta-nos duas grandes formas de criação: a arte e a atividade intelectual. Etimologicamente, a palavra criação deriva-se do verbo criar, em latim *creāre*, que significa “dar existência a, gerar, formar” (Cunha, 2010a, p. 189), o que nos leva a pensar em toda forma de organização da vida humana desenvolvida para além da natureza selvagem. Assim, para uma compreensão mais ampla dos processos de criação, podemos abarcar diversos outros campos além da arte, entre eles o trabalho intelectual, mas isto não convém. Dentro dos limites de uma pesquisa de mestrado faz-se necessário estabelecer um recorte.

A porta de entrada, ou seja, o que atraiu nosso interesse para compreender o processo psíquico envolvido na criação, foi a atividade artística. Ao adentrarmos neste universo, estabelecendo este corte, podemos ser levados a pensar os processos criativos como domínio dos artistas, porém não se refere apenas a isto, trata-se de algo muito mais amplo. Todos podemos constatar, de alguma maneira, a mobilização que a arte exerce tanto nos artistas como nos chamados *espectadores*.

Deste modo, a força motivadora para este estudo foi, entre outras, a curiosidade em compreender, por um viés metapsicológico, como se dá esta potencialidade e atividade humana e como – talvez, também, por quê – a arte consegue produzir esta afetação em nós.

Em uma análise rápida, podemos pressentir que as reflexões acerca destas perguntas não podem ser conduzidas por um caminho puramente lógico e racional, e exatamente por isso podemos inferir haver algo sobre o inconsciente. A arte mostra-se para nós como um dos mais ricos cenários de expressão do sensível. Tanto a arte quanto a psicanálise procuram, cada uma a seu modo, trazer à tona conteúdos inconscientes da experiência humana, mas a arte consegue estar um pouco à frente neste trabalho, ela consegue ser mais rápida na apreensão e expressão dos aspectos psíquicos encobertos do que o pesado e complexo trabalho analítico. Freud (1907/2006), ao refletir sobre como as obras artísticas podem nos servir de grande ajuda escreve:

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (p. 20).

Aqui é de se perguntar: como nos sustentaremos enquanto caminhamos por esses vastos e arenosos terrenos? Pois bem, existe um termo empregado por Freud para tentar explicar a capacidade criativa humana e sua relação com as artes em geral. Assim nasceu nosso particular interesse pelo conceito freudiano de sublimação.

Os escritos de Sigmund Freud (1856-1939), além de nos oferecerem profundos princípios acerca do funcionamento intrapsíquico, são fontes essenciais para pensarmos as implicações da relação entre homem e cultura. A arte, como um trabalho humano na cultura, pede uma reflexão que considere ambos os aspectos - o psíquico e o cultural. Freud está entre os primeiros autores a tratar da subjetividade humana na modernidade e soube situar muito

bem a infelicidade e sua relação com a civilização, bem como o conflito entre desejo e cultura numa dimensão histórica e cultural (Matteo, 2007).

Em relação a isso, Freud (1908/2006d) nos diz que para a manutenção da civilização é necessário a renúncia a uma importante parcela da energia humana, da qual “resulta o acervo cultural comum de bens materiais e ideais.” (p. 173). Dentro deste conjunto de produções culturais é que se localiza a interlocutora que nos servirá de referência para problematizarmos o conceito de sublimação: a arte.

Veja-se que temos aqui temas de dois campos distintos que convergem: e sublimação, no campo psíquico; e a arte, como a expressão do psíquico no campo material. É por estes dois campos que transitaremos ao longo desta pesquisa, mas não se trata de uma pesquisa sobre arte. Importante lembrar que esta é uma pesquisa de psicanálise, por isso nos propomos realizar o caminho pelas trilhas da metapsicologia freudiana, tomando como centro a compreensão da sublimação.

No que diz respeito à este processo psíquico, Freud (1908/2006d) a vislumbra como uma possibilidade de obter gratificações no penoso processo de construção da civilização. A sublimação é apontada por ele como um dos caminhos para a felicidade, como uma maneira de deslocar esta libido reprimida de modo mais satisfatório, pois sem a sublimação pulsional não teríamos civilização nem cultura (Freud, 1930/2010). Não obstante, um ponto contraditório se destaca nesta explicação: como pode a sublimação ser compreendida como o trabalho que possibilita a criação da cultura e ao mesmo tempo ser uma saída para ela? Desde já, observamos a problemática que envolve este conceito pobremente desenvolvido, mas muito utilizado por Freud.

Entendemos que a sublimação é um termo significativo na construção da teoria freudiana, mas um termo que, como vimos, é mencionado com pouca clareza e definição. Segundo introdução escrita pelo editor inglês James Strachey (1969/2006) para o artigo “Sobre Metapsicologia” da Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, existem evidências de que Freud teria dedicado um artigo metapsicológico exclusivo para a conceituação de sublimação. O autor faz referência a tal artigo em cartas trocadas com Abraham, Ferenczi e Jones, porém, ao que tudo indica, tais artigos devem ter sido destruídos pelo próprio autor, pois deles nunca foi encontrado vestígio algum. Este fato também nos exemplifica alguns dos possíveis paradoxos inconciliáveis do tema, o que provavelmente inibiu sua publicação; por isso, ao longo deste percurso teórico teremos que suportar as tensões e angústias relativas à presença de algumas imprecisões e com elas conviver.

Por outro lado, podemos observar que, quando se aproxima mais especificamente das questões relacionadas à arte, Freud traz o conceito de sublimação. Numa explicação que considere o registro econômico, ou seja, o registro das movimentações e intensidades instintivas, sublimação é o nome dado ao processo de desvio de orientação das forças instintuais das metas sexuais para novas metas - não mais ligadas diretamente à sexualidade (Freud, 1905/2006b). Mais à frente, no primeiro capítulo, veremos que tal processo não se apresenta de forma tão simples como nesta descrição, o que nos traz sérios problemas de definição; mas por ora nos basta esse entendimento.

Fazendo agora uma rotação para o outro ponto deste trabalho, temos o que a cultura nos oferece como base material para a consideração dos processos criativos: o arsenal de produção artística da humanidade; porém isso nos parece excessivamente abrangente para este momento, por isso, diante do inquestionável significado e força na história da humanidade, pinçamos as tragédias gregas.

As artes cênicas são uma das principais atividades artísticas desenvolvidas desde a Antiguidade. Elas surgiram com o desenvolvimento das tragédias pelos gregos antigos e tinham como principal enredo a encenação das narrativas mitológicas, portanto surgiram como uma nova possibilidade de transmitir os mitos em um momento em que estes perdiam sua força com o advento do pensamento filosófico.

É sabido que os mitos, enquanto fontes de inspiração e modelos, ajudaram na formação de conceitos psicanalíticos. Ao se referir aos mitos, Freud (1908/2006b) vai ainda além ao equiparar o desenvolvimento psíquico com a história da humanidade, e escreve que “é muito provável que os mitos, por exemplo, sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os *sonhos seculares* da humanidade jovem.” (p. 142, grifos do autor). Migliavacca (2004) observa que ele não se utilizou dos mitos de forma a interpretá-los de acordo com suas ideias prévias ou para simplesmente interpretar os personagens, mas que estes devem ser compreendidos, dentro da teoria freudiana, como “a expressão simbólica de experiências emocionais do ser humano. Os homens que os elaboraram, quaisquer que tenham sido eles, intuíram verdades profundas a respeito do psiquismo, sendo os mitos um dos meios usados para expressá-los” (p. 17).

O complexo de Édipo é, com toda a certeza, o mais célebre exemplo dessa simbologia utilizada por Freud, e deve seu postulado a esta anterior intuição mítica. Freud (1900/2006a) encontra confirmação para suas observações ao notar correspondências de sua teoria tanto com a história de Hamlet teatralizada por Shakespeare quanto com a tragédia “Édipo Rei”. Diz ele:

Essa descoberta [Complexo de Édipo] é confirmada por uma lenda da antiguidade clássica que chegou até nós: uma lenda cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal. O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo e a Tragédia de Sófocles que traz o seu nome. (p. 287).

Posteriormente Freud (1914/2010) introduziria também o Mito de Narciso, que faria a ligação entre a primeira e a segunda tópica. Essa aproximação entre os conteúdos míticos e as narrativas trágicas nos revela o caráter irracional e enigmático da manifestação artística teatral. Migliavacca (2002) destaca que os mitos, mesmo perdendo sua força com o advento do pensamento racional por meio da filosofia, a partir do final do século VII a. C, serviram de base para o desenvolvimento de novas realizações de grande valor humano e cultural. Para a autora, os mitos passaram a ser a grande fonte de inspiração para “a escultura, a pintura, a arte arquitetônica, fomentaram a retórica, a filosofia e, sobretudo, são a substância da qual evoluiu o teatro, com a tragédia e também com a comédia. Tal fenômeno se consolida no século V a. C.” (Migliavacca, 2002, p. 254). Esse caráter de formulações irracionais está presente desde a origem da palavra mito, que, segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa significa:

Narrativa, geralmente de origem popular, sobre seres que encarnam simbolicamente as forças da natureza, aspectos da condição humana ‘fábula’ ‘representação idealizada de um estado da humanidade em um passado remoto ou num futuro fictício’ *‘fig. coisa inacreditável, sem realidade’* deriv. Do grego *mýthos* ‘palavra expressa, discurso, fábula’. (Cunha, 2010d, p. 430).

Assim, o mito é uma narrativa oral que por meio de simbolismos traz à cena “aspectos da condição humana” (Cunha, 2010d, p. 430). Para Migliavacca (2002), os mitos “resultam da elaboração mental que um povo faz de suas questões humanas. . . são resultado de uma iluminação fugaz da própria consciência e da dificuldade em tolerar as limitações percebidas, pois mito não é palavra argumentativa e sim explicativa.” (p. 252). Foi neste contexto, com os mitos, que surgiram as tragédias.

Com as referências propostas nesta pesquisa poderíamos procurar compreender por que sublimamos - ou seja, o que leva à sublimação -, ou nos aprofundarmos em apreciações estéticas sobre trabalhos artísticos - sobre os produtos finais da sublimação - ou, ainda, realizarmos formulações sobre o funcionamento psíquico de um determinado artista pela sua

obra; mas nenhum destes aspectos refere-se ao nosso caminho. Propomo-nos este trabalho com o intuito de refletir sobre o *processo* de sublimação em paralelo ao processo de construção das tragédias, questionando como se dá a economia psíquica da sublimação. Esta é nossa questão central. Confiamos que as narrativas trágicas que nos sirvam como um espelho mágico - que reflète aquilo que está em nós, mas que não conseguimos ver, apenas sentir.

## 1 Método

Consideramos importante discutir neste trabalho o método de pesquisa, tendo em vista que, de certa forma, a metodologia está implicada na questão norteadora dessa dissertação. Esta implicação se refere ao fato de não existir um caminho dado para o estudo de um tema tão abstrato. Por ora vamos atentar para o processo inicial da pesquisa.

Em relação aos estudos sobre os mitos e tragédias nos apoiamos principalmente na filosofia clássica de Aristóteles (348-322 a. C.), na visão de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e nos trabalhos desenvolvidos por Migliavacca (2002; 2004). Compreendemos que os autores utilizados como referencial nesta pesquisa possuem afinidades e pontos de discordância, por isso não tivemos, em nenhum momento, a pretensão de equiparar conceitos, mas sim, propor um diálogo entre eles e verificar em que sentido podem contribuir para enriquecer nossa compreensão sobre o tema.

Como o estudo se caracteriza como uma pesquisa em psicanálise, tomamos como ponto central a busca de um entendimento metapsicológico mais rico e aprofundado sobre a sublimação. Em relação às pesquisas em psicanálise que se propõem a realizar articulações com fenômenos da cultura citamos Figueiredo e Minerbo (2006), que assim as definem:

Chamemos de “pesquisa em psicanálise”, no sentido amplo, um conjunto de atividades voltadas para a produção de conhecimento que podem manter com a psicanálise propriamente dita relações muito diferentes. Em certas circunstâncias, por exemplo, observa-se uma respeitosa distância: ora as teorias da psicanálise tornam-se “objeto” de estudos sistemáticos, ora de estudos históricos, ora de reflexões epistemológicas; outras vezes, alguns conceitos psicanalíticos são mobilizados como instrumentos para a investigação e compreensão de variados fenômenos sociais e subjetivos. Num caso, algum aspecto da psicanálise — em geral, suas ideias, mas eventualmente, suas práticas — é objeto de exame; no outro caso, a psicanálise é usada como um arsenal de ideias e conceitos que, mal ou bem manejados — muitas vezes, na verdade, bastante mal, dada a distância existente entre eles e os

pesquisadores —, deveriam lançar alguma luz sobre fenômenos e processos da cultura. (p. 258).

Arriscamo-nos, como na descrição acima, a investigar as possíveis formas de compreensão de um conceito com o apoio de uma prática cultural. Por outro lado, não podemos deixar de reconhecer que, nesta pesquisa, também acabamos por desenvolver um novo olhar sobre o fenômeno da cultura pela luz do conceito.

Convém destacar que Figueiredo e Minerbo (2006) fazem uma denúncia ao afirmarem que neste tipo de estudo é comum os pesquisadores não conseguirem atingir o nível desejável de domínio conceitual e acabam por utilizar o arsenal de ideias psicanalíticas de maneira empobrecida e até incorreta.

Reconhecendo a validade de tal receio e a imprecisão que o próprio conceito de sublimação possui dentro da teoria psicanalítica, propomo-nos a realizar a pesquisa em três passagens principais. Inicialmente, propomo-nos lançar o olhar sobre o universo das tragédias gregas: sua expressão artística com o teatro, a base mitológica e a cultura grega como o cenário fomentador do surgimento desta forma de expressão. Em seguida, para nos sentirmos mais seguros nesta jornada por mares irregulares, procuramos construir um ancoradouro que nos servisse de base para as posteriores explorações. Para isto, no segundo momento fazemos a investigação conceitual, em que, por meio de uma revisão de toda a obra freudiana, realizamos uma síntese respeitando a cronologia da construção teórica psicanalítica e os pontos considerados marcos na compreensão metapsicológica. Depois, tendo estas formulações em mente, procuramos problematizar o conceito de sublimação e pensar em que medida o teatro trágico grego pode se oferecer como base material para reflexão a respeito deste processo psíquico.

Pensemos agora, de maneira mais detalhada, a configuração metodológica das fases deste estudo.

### **1.1 Investigação Conceitual**

Tendo em vista a já citada complexidade de trabalharmos com um conceito tão fluido, entendemos ser essencial a construção de uma base teórica que nos traga maior segurança para realizarmos as articulações propostas. Neste sentido, buscamos empreender uma

investigação conceitual com o objetivo de clarificar as possibilidades e limites de utilização da ideia de sublimação. Essa proposta se mostra necessária para evitarmos a vulgarização do conceito fazendo um mau uso por meio de análises forçadas – ou selvagens como nos diria Freud. Para essa investigação não há um procedimento definido, porém Laverde Rubio (2004) nos oferece um método didático:

O algoritmo consiste em:

Definir o conceito.

Estabelecer a sua origem e seus fatos clínicos.

Determinar a sua história.

Estipular como se produziu sua construção através do pensamento analógico e em que nível alcançou na pirâmide teórica.

Especificar os argumentos a favor e contra.

Esclarecer o modelo teórico.

Esclarecer a sua utilização na área clínica e em outros campos de aplicação da psicanálise. (p. 221).

Cumprir destacar que a realização deste processo não nos leva a uma compreensão segura e definitiva do conceito - ao contrário, com tamanha complexidade, fluidez e delicadeza, a ideia de sublimação na psicanálise freudiana nos conduz a questionamentos ainda mais profundos.

## 1.2 Psicanálise Aplicada

Após o vislumbre sobre as tragédias gregas e a construção inicial de um entendimento sobre o processo de sublimação, lançamos o olhar sobre as possibilidades de articulação entre os dois fenômenos. Algumas questões norteiam a pesquisa nesta etapa: as tragédias gregas, consideradas como um grande movimento da criação artística na história da humanidade, podem nos ajudar a compreender o que é a sublimação instintual? Em que medida é possível entender um processo intrapsíquico por meio do seu resultado material? Podemos afirmá-las como resultado do processo de sublimação? O que nos permite declarar uma obra específica como resultado de um trabalho sublimatório ou não?

O termo *Psicanálise Aplicada* foi utilizado por Freud para nomear os estudos

psicanalíticos na compreensão de fenômenos em outros campos do saber, como a cultura, a política e a sociologia; mas entre os psicanalistas contemporâneos esse termo tem sido objeto de críticas, porquanto se considera que as contribuições da psicanálise em campos aparentemente exteriores a ela vão além de tão somente aplicar conceitos da psicanálise em outro lugar (Sousa & Endo, 2009).

Independentemente da discussão acerca do termo utilizado, o fato é que o próprio Freud fazia questão de lançar suas descobertas para além do trabalho clínico realizado dentro do consultório. Essa forma de reflexão freudiana possibilitou uma brecha de trabalho para psicanalistas e não psicanalistas desenvolverem frutíferos estudos nas áreas da literatura, da estética, da religião, da mitologia, da história, da arquitetura, das artes, da política e da medicina. Entendemos que, neste sentido, a proposta apresentada nesta dissertação encontra-se de acordo com o projeto freudiano.

Enquanto pesquisa qualitativa, entendemos esta pesquisa como não inserida no paradigma dominante das ciências naturais. Não pretendemos aqui adotar uma suposta neutralidade científica, uma vez que esse tipo de estudo também envolve a imersão subjetiva do pesquisador no campo estudado. Como nosso cenário de estudo é o próprio psiquismo, somos levados a compreender a constituição do fenômeno - que, por sua vez, também nos constitui (González Rey, 2005). Esse entendimento de impossibilidade de total separação entre pesquisador e objeto de pesquisa é considerada uma das características da ciência contemporânea.

Para Santos (1987), o modelo de racionalidade dominante, constituído pelos ideais das ciências naturais, encontra-se em um momento de crise. Na contemporaneidade as principais características desse paradigma - como a confiança epistemológica, a lógica matemática e mecanicista e o privilégio do conhecimento causal em detrimento do intencional -, não só aquelas referentes às ciências exatas e naturais, mas também as aplicadas às ciências sociais - estão entrando em colapso. Essa crise é irreversível e resulta de uma série de condições tanto sociais como teóricas. Para Santos (1987), já é possível observar um novo paradigma se delineando: “em resumo, à medida que as ciências naturais se aproximam das ciências sociais estas se aproximam das humanidades.” (p. 43).

Com base nestas reflexões, podemos afirmar que a metodologia de pesquisa em psicanálise não pode se aproximar do paradigma dominante, uma vez que o seu pilar se encontra em um conceito subjetivo e nada mensurável: o inconsciente. Não é possível negar, todavia, que a psicanálise foi fundamentalmente influenciada pelos estudos de Darwin sobre a evolução, pela embriologia e pela fisiologia. Não obstante, para Freud, era claro que para

desenvolver uma teoria acerca das profundezas da subjetividade humana era necessário ir além disso. A teoria psicanalítica também alimentou-se constantemente de fontes antropológicas, sociológicas, políticas, literárias, poéticas e artísticas em geral. Essa aproximação com a arte nos revela a necessidade de superar a dicotomia entre ciências naturais e ciências sociais para a compreensão das questões humanas. O homem torna-se, ao mesmo tempo, pesquisador e objeto de estudo, o que derruba a ilusão de uma separação.

Deste modo, esse estudo torna-se possível e legitimado em um novo paradigma de ciência que permite uma pluralidade metodológica e que “incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidos localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora do seu contexto de origem.” (Santos, 1987, p. 48). Por isso se você, leitor, espera um texto totalmente linear, que traga respostas precisas e comprováveis, sentimos informar que este estudo não lhe atenderá. Por tratarmos de temas (sublimação e arte) tão ricos, que nos convocam à imaginação e criatividade, não temos a pretensão de trazer esclarecimentos definitivos - pelo contrário, objetivamos aqui desenvolver confusões que nos tirem das acomodações e muletas teóricas e possam, quem sabe, contribuir com a problematização do tema; mas não se assuste, não se trata de um estudo totalmente caótico. Resumidamente, buscamos realizar uma articulação entre os dois campos e compreender em que medida tanto a arte quanto a psicanálise nos apresentam possibilidades de leitura sobre as questões humanas e, como ambas podem contribuir para enriquecer nosso olhar sobre algo que nos diz respeito.

Não objetivamos de forma alguma esgotar ou limitar, nesta linha de raciocínio, a riqueza do tema; apenas procuramos eleger um fio condutor que nos permita compreender a relação do ser humano com a arte dentro dos limites de tempo e possibilidades de amplitude de uma pesquisa de mestrado.

## 2. Mitologia e Teatro Trágico Grego

*O mito atinge, na tragédia, o seu alcance mais profundo, a sua mais expressiva forma; levanta-se uma vez mais, como o herói ferido, e, no seu olhar fulgurante, brilha ainda a última expressão de energia com a clarividência calma da morte. (Nietzsche, 1872/2004)*

### 2.1 Teatro e Mimese: representação da vida humana

Afinal, o que é a arte? Não tenho dúvida de que a maioria já se deparou com esta pergunta em algum momento de sua vida, seja por um estudo teórico, seja por uma conversa entre amigos, seja mesmo por uma reflexão acerca de alguma obra que tenha considerado no mínimo estranha. Esta questão já foi e continua sendo alvo de densas análises, ensaios e tratados sob diversas óticas. Procurar a resposta para esta pergunta poderia nos levar, por caminhos labirínticos, a infindas meditações, além de se configurar como uma empreitada bastante pretensiosa, por isso não vamos por aí. Não pretendemos neste capítulo definir a arte como um todo, nem mesmo o que são as tragédias gregas. O que almejamos é colher e reunir algumas teorizações sobre o tema realizadas por grandes pensadores, a fim de construirmos um entendimento que nos ofereça alguma sustentação para, posteriormente, entrarmos em áreas ainda mais fluidas: as considerações sobre a sublimação.

Para adentrarmos neste campo convém buscarmos um diálogo com um dos mais clássicos filósofos que discutiram sobre arte, o qual viveu, espacial e temporalmente, mais próximo do mundo das tragédias gregas. Aristóteles formulou o ensaio “Poética” no auge de sua maturidade, entre 335 a 323 a. C., e segundo Edson Bini (trad. 2011), a obra é a mais notável do filósofo dentre as que foram incompletamente encontradas. A maioria de seus estudos foi perdida ou deteriorada, e dentre todos os tipos de arte que o filósofo se propôs a analisar, apenas a tragédia e a poesia épica foram recuperadas.

Pois bem, o que é, então, a arte para este filósofo? Para Aristóteles (trad. 2011), toda forma de criação artística, denominada por ele de criação poética, é uma tentativa de imitação da vida - portanto baseia-se no conceito de mimeses. Logo de início nos deparamos em um conceito um tanto complexo. Não pretendemos aqui nos estender pelo abrangente campo de

estudos acerca da mimese, pois isto poderia nos levar a um importante desvio de rota; porém algumas considerações se fazem necessárias.

Este conceito apresenta-se como um dos pontos fundamentais para as reflexões sobre arte e estética. A palavra mimese, derivada do grego *mímēsis*, significa literalmente imitação (Cunha, 2010c), porém seu sentido conceitual, ao ser relacionado com o campo das artes, amplifica-se e até se transforma.

Uma obra de arte, desse modo, pode ser compreendida como uma cópia da realidade? Bem, imagine-se diante de uma pintura; agora, de uma peça de teatro que represente a mesma situação pintada no quadro; finalmente, pense como seria vivenciar esta mesma situação em sua vida cotidiana, como parte de realidade. Fica claro que não nos sentimos da mesma forma ao viver uma cena na vida e no teatro como uma representação, assim como não nos sentimos da mesma forma ao contemplarmos uma imagem real e sua pintura em um quadro. Esta tentativa de imitação da vida ao mesmo tempo nos aproxima e nos afasta da realidade concreta, por isso não pode ser compreendida como simples reprodução da vida.

Paradoxalmente, a arte deve ser ao mesmo tempo parecida e diferente da vida cotidiana. Essa reflexão traz luz ao conceito de verossimilhança ao pensarmos a mimese (Lima, 2014). A obra de arte deve conter algo que a faça parecer verdadeira, pois se ela se desvinculasse totalmente do que tomamos como referência sobre a realidade, consistir-se-ia apenas como um universo paralelo, não permitindo nenhuma identificação ou entrada. Este ponto de contato, pela verossimilhança, é o que torna possível o efeito da mimese: “a diferença [entre a vida e sua representação] não é apreensível sem que o verossímil antes tenha organizado o quadro de expectativas. Só a socialização do verossímil, . . . permite a atuação transtornante da diferença.” (p. 53). A criação artística exige algo de repetitivo com o qual consigamos fazer uma conexão e, ao mesmo tempo, algo de inédito que traga um novo olhar e conseqüentemente um questionamento sobre nossas crenças e verdades. Com isso podemos distinguir a arte - que nunca se repete plenamente - da simples aplicação técnica. A arte sempre traz algo de novo.

Nesse mesmo sentido, porém de modo um tanto mais enfático, Nietzsche (1872/2004) nos fala a respeito do significado da arte e sua relação com a ideia de veracidade – de essência. Para ele, existem duas forças presentes na natureza, as quais, em conjunto, antagônica e complementarmente, promovem a possibilidade de criação artística. Estas forças, metaforizadas pelos deuses gregos, são Dionísio, força instintiva violenta e arrebatadora, que procura a dissolução do ser em comunhão com o cosmos, e Apolo, deus da forma, da beleza, da individuação. Ambas nascem da natureza. Elas constantemente se confrontam e se

complementam, independentemente de qualquer ação do homem. Por isso todo artista pode ser considerado também um imitador, na medida em que ele se utilize destes “instintos da arte naturante” (p. 25), que sempre estiveram presentes.

Para Nietzsche (1872/2004), a arte é o que pode nos conectar com o que há de mais próximo da essência do ser humano e da natureza. Neste sentido, o artista nos revela por meio de símbolos o que experimentou ao mergulhar nas profundezas do seu ser. A imitação, neste caso, refere-se a expressar algo que já existe na obscuridade, de uma forma que ainda não tinha sido possível para o homem. A imitação da vida comum, tal como ela se mostra, não representa uma criação artística, é necessário que ela seja uma expressão da essência do ser.

Assim, mimese é o conceito que nos instrumentaliza a pensar o processo criativo. É por meio desta tentativa de imitação e repetição - seja das ações e acontecimentos da vida, seja dos sentimentos obscuros e essenciais do ser - que o homem produz um conhecimento sobre si. Esse sempre novo conhecimento sobre si traz também novas formas de expressão, e por meio de elementos comuns a todas as pessoas, favorece a identificação do público. Respaldados neste entendimento sobre mimese, podemos agora voltar nossa atenção às formulações aristotélicas acerca da criação artística.

Resumidamente, podemos definir que, para o Aristóteles (trad. 2011), artista é quem consegue criar algo por meio das repetidas imitações, com a introdução de pequenas improvisações. Esta criação é o que poderia ser considerado como arte. O filósofo grego também faz questão de deixar claro que a imitação realizada nas tragédias não se refere a imitar o próprio homem, mas a imitar ações e acontecimentos da vida. Para ele, o que leva o ser humano a realizar imitações que se configurem como arte poética é uma predisposição particular de cada um, algo inerentemente humano, inato, e que o diferencia do animal. Esse instinto mimético é o que leva também ao acúmulo de conhecimentos, e por isso proporciona prazer: “olhar imagens faz as pessoas experimentarem prazer, porquanto essa visão resulta na compreensão e no raciocínio em relação ao significado de cada elemento das imagens, conduzindo ao discernimento em relação a essa ou àquela pessoa.” (Aristóteles, trad. 2011, p. 45).

Outro ponto a se destacar é o fato de o foco das formulações não se voltarem para o objeto de arte, acabado, mas sim, para o processo de criação. O próprio termo *poética* (em grego, *poiesis*) já supõe um processo de criação, pois significa criação poética. Assim, os estudos do filósofo grego não se referem à obra em si, mas sim ao processo de criação, buscando o entendimento do processo de construção das tragédias por meio dos seus elementos e características formais. Destarte, é por este caminho que procuramos estruturar

nossa compreensão sobre os mitos e as tragédias, buscando não realizar uma análise de uma obra em si, mas entendendo quais os processos e contextos que levaram o homem grego a se expressar e produzir algo desta forma.

Pois bem: se para esses pensadores (Aristóteles, trad. 2011; Nietzsche, 1872/2004; Lima, 2014) a arte se refere a uma forma de imitação dos fenômenos da vida humana, como podemos diferenciá-las? Segundo o filósofo grego, o que nos permite diferenciar entre o teatro, a literatura, a pintura, a filosofia, etc., diz respeito aos meios em que essa obra é produzida, aos objetos que são representados e ao modo em que é expressa; ou seja, Aristóteles (trad. 2011) nos traz uma visão privilegiadamente formal sobre a arte trágica.

Os meios se referem ao tipo de métrica utilizado, que pode nos apontar se a obra é uma poesia ou uma narrativa, por exemplo; já os objetos que são alvos de imitação são os diferentes tipos de posição em que os seres humanos são representados - inferiores, superiores ou como realmente são. Essa diferenciação, para o filósofo, já marca a distinção entre tragédia e comédia, questão que aprofundaremos mais adiante. O modo se refere às possíveis formas de apresentação da obra, seja como um épico ou uma representação teatral.

Antes de nos aprofundarmos nos componentes estruturais e formais das tragédias, pensemos agora em uma questão anterior: como surgiu essa arte poética, a tragédia, especificamente?

Migliavacca (2002) nos explica que as tragédias surgiram dos mitos com o advento do pensamento racional e da filosofia, ou melhor, com o enfraquecimento da força do mito como principal forma de explicar o mundo. Assim, compreender o que são os mitos e sua importância para a cultura grega torna-se fundamental para compor nosso entendimento sobre as narrativas trágicas.

## **2.2 A Base Mitológica**

Os mitos podem ser entendidos, segundo Migliavacca (2004), como narrativas inventadas pelo homem para explicar o que num dado momento lhe era incompreensível. Além de mostrarem a forma como se compreendia o mundo, os mitos também revelam como o homem percebia a si mesmo; assim, uma das principais funções do mito era a de ajudar a dar um sentido às experiências humanas, colocando questões de ordem subjetiva em termos concretos e acessíveis e assim cumprindo uma função esclarecedora e apaziguadora, na medida em que ajudam a afastar o medo do desconhecido. Assim como o homem moderno

procurou dar um sentido para a existência por meio da ciência, os gregos reconheciam por meio dos mitos uma possibilidade de “organizar sua experiência de vida de tal modo que ela deixasse de ser tão estranha” (p. 39). Além disso, por meio das narrativas mitológicas o homem grego conseguiu desnudar não só a si mesmo, mas também o homem de todas as épocas, uma vez que expõe questões inerentemente humanas e muitas vezes encobertas. As narrativas não se configuram apenas como criações fantásticas da livre imaginação, mas representam facetas da experiência humana, sofrimentos que muitas vezes escapam ao controle, enquanto vicissitudes dos aspectos sociais, políticos, biológicos, emocionais, espirituais e até climáticos. (Migliavacca, 2004).

Essa capacidade de contemplar tantas dimensões da vida é possível, também, por uma característica muito marcante na cultura mítica: o politeísmo. Migliavacca (2004) nos explica que, graças à diversidade de deuses e suas particularidades, é possível abarcar uma gama muito abrangente de situações e relações que conseguem expressar com riqueza a diversidade da experiência humana. Além disso, os deuses gregos possuem outra propriedade importante: assim como os homens comuns, eles apresentam uma série de sentimentos nada divinos do ponto de vista cristão, pois são vingativos, passionais, invejosos, sexualizados, vaidosos, etc. Essa aproximação de atributos entre deuses e homens nos permite verificar a projeção e identificação realizadas pelos gregos em suas narrativas. Diante disso, então, o que torna os deuses divinos? Segundo Migliavacca (2004), é sua imortalidade. Este é o aspecto que marca a grande diferença entre um homem e um deus. Os deuses, com sua imortalidade, representam exatamente aquilo que, na espécie humana, perdura com o passar das gerações, aquilo que não morre com a morte do indivíduo, e isso nos leva a perguntar: o que então é imortal?

A tentativa de resposta a esta pergunta nos levaria a caminhar em reflexões por vastos campos, e não gostaríamos de nos desviar por demais, basta-nos para o momento a ideia de que existe algo que está além do próprio indivíduo. Os gregos, intuitivamente, ao representarem deuses imortais e o destino trágico inevitável a todos os seus heróis, podem ter apontado para esta mente, natureza ou até alma humana que existe independentemente da existência de cada pessoa singular. O homem está, assim, submetido a esta condição: a vida existe e perdura independentemente de seu desejo. (Migliavacca, 2004).

Uma expressão desta consciência é encontrada também nas tragédias, nas quais o destino deve ser vivido pelo herói custe o que custar: ele não consegue fugir de seu drama, de sua existência, de si mesmo. A diferença em relação aos mitos está em que o homem trágico passa a ser representado como o protagonista desta história, aquele que faz as escolhas e vive as consequências, não sendo apenas um alvo dos mandos e desmandos dos deuses. Vejamos a

seguir como o contexto cultural daquele momento histórico interferiu na constituição das tragédias e suas características.

## **2.3 As Tragédias na Cultura Grega**

### **2.3.1 Uma cultura de ambiguidades.**

A transição da expressão dos mitos, que era feita por via oral pela épica homérica, para as tragédias, que eram encenadas publicamente, criou uma nova configuração. Aquilo que era desenhado pela imaginação íntima de cada um passou a ser expresso por ações concretas de atores de carne e osso: o espectador agora também vê aquilo que antes era apenas visualizado internamente, estimulado pela escuta.

Para compreendermos a construção das tragédias e toda essa transição de maneira abrangente é necessário ir além do estudo estético de cada uma delas como obra isolada, ou da análise psicológica destas tentando compreender o que o poeta trágico tinha em mente (Vernant, 2008d). É preciso buscar um entendimento das condições sociais e políticas dentro das quais as tragédias surgiram e que proporcionaram a criação de um

Contexto mental, de um universo humano de significações . . . , conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamentos, tipos de raciocínio, sistemas de representações, de crenças de valores, formas de sensibilidade, modalidade de ação. (p. 8).

Assim, as tragédias surgem como uma nova forma de manifestação dos mitos. Essa original expressividade da experiência humana surge dentro uma cultura em que podemos constatar algumas condições político-sociais específicas. O período de transição entre as narrativas míticas e o pensamento filosófico é atravessado por ambiguidades e tensões que encontram expressão nos arranjos trágicos. Com essa dupla referência, entre um tempo mitológico que já passou, mas que ainda se encontra presente nas consciências, e com os novos valores desenvolvidos pelas cidades e pela filosofia, as tragédias situam-se entre esses dois mundos. Portanto, a característica que marca o gênero, a representação e o homem trágico é o conflito. (Vernant, 2008d).

Este caráter ambíguo é bem expresso na obra clássica “Antígona” (Sófocles, trad. 1990a), representada pela primeira vez em 441 a. C. Na obra, a heroína luta com seu tio Creonte, novo rei de Tebas, pelo direito de enterrar e conceder as honras fúnebres a seu irmão Polinices. Ele é morto em combate, na luta pelo trono de Tebas contra o até então rei e seu irmão Etéocles, que também morre no combate. O primeiro ato de Creonte, o tio dos dois mortos que acaba sendo nomeado rei, é proibir o sepultamento de Polinices, como punição por ter atentado contra a vida do rei.

Afirma Kury (2011), tradutor e comentador da obra: “O tema principal da *Antígona* é um choque do direito natural, defendido pela heroína, com o direito positivo, representando por Creonte” (p. 13, grifo do autor). Esse é o choque que o homem grego vivia entre seu mundo interno e o contexto de intensas transformações sociais e políticas.

É justamente nesse sentimento de estar entre que se encontra a ambiguidade grega - entre passado e presente, entre o universo do mito e a nova organização intelectual, social e política da cidade. Assim, o personagem trágico se torna, para o público, mais humanizado do que nas narrativas mitológicas na medida em que as façanhas épicas passam a se configurar mais como conflitos. Migliavacca (2002) aponta para o fato de os mitos não serem povoados por mortais comuns, mas por heróis - que também expressam este cenário ambíguo, pois estão em uma esfera intermediária entre o humano e o divino.

Nota-se aqui que a característica que marca o homem trágico é a maneira de considerar o conflito, a ação explícita passa a ser focada no homem e nas decisões que ele deve tomar sozinho; assim, “no novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se para si mesmo e para os outros, um problema” (Vernant, 2008b). Por outro lado, é exatamente a consciência deste seu drama que lhe atribui uma das suas principais características: sua grandeza, que é

Atributo decorrente da conquista da consciência e do reconhecimento da condição humana à qual o herói, mesmo sendo filho de deuses está inarredavelmente atrelado. Visto por esse ângulo, o herói grego pode ser tomado como modelo tanto para comportamentos como para o desenrolar de conflitos psíquicos. (Migliavacca, 2002, p. 253).

As tragédias revelam assim a consciência do homem trágico em relação à sua subjetividade e a necessidade de investigar sobre o espírito humano. Este aspecto conflituoso é uma herança de sua origem mítica, mas apresenta-se com maior clareza no seio das narrativas trágicas. Esta constatação sobre o conflito e a dualidade presentes nas tragédias vai

ao encontro da visão de Nietzsche sobre a evolução da arte trágica antiga, a qual o filósofo afirma ser resultante da luta de duas forças presentes na cultura grega ao mesmo tempo contraditórias e complementares: o espírito apolíneo, representado pelo deus Apolo, e o espírito dionisíaco, representado pelo deus Dioniso.



**Figura 1 Dioniso, de acordo com o modelo helenístico - estátua romana do século II, exposta no museu do Louvre, Paris**



**Figura 2 Apolo de Belvedere - estátua exposta no museu Pio-Clementino, Vaticano.**

Apolo é o deus da beleza, da forma, da individuação, do conhecimento, e por isso, de certa forma, representa tudo aquilo que é seguro, estático, sereno e bem-definido. Na cultura grega, um dos maiores representantes do espírito apolíneo é a arte dórica - apresentada de forma bem estruturada, simétrica, predeterminada. Em contraponto, o espírito dionisíaco representa tudo aquilo que exprime o arrebatamento tanto do horror quando do êxtase, ao ponto de causar torpor. O estado dionisíaco, como explica Nietzsche (1872/2004), pode ser analogamente compreendido como uma embriaguez. Este estado é possível pelo contato com o que há de mais profundo na natureza e no próprio homem, levando a um aniquilamento da individuação pela “força despótica de renovação primaveril, aquela que alegremente penetra em toda a natureza, que vai despertar a exaltação dionisíaca, que vai atrair o indivíduo subjetivo, para o obrigar a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo.” (p. 23).

A criação artística por meio das tragédias só teria se tornado possível com a superação desta dualidade. A concepção de superação pode nos levar a pensar em um afastamento destas duas forças, ou na conquista de uma pela outra, ou ainda, na contenção de ambas; mas não se trata disto. A superação do dualismo se dá pela fusão destas forças. Esta aproximação entre Apolo e Dionísio é expressa em um dos mais importantes momentos do culto grego (figura 3), quando foi possível estabelecer uma aliança entre a grotesca e brutal violência dionisíaca e o majestoso e orgulhoso instinto apolíneo. (Nietzsche, 1872/2004). Com essa conexão entre os instintos, os gregos conseguiram transcender o domínio da pura busca desenfreada pelo prazer selvagem das orgias para uma significação superior, em que as festas passaram a denotar a transformação e libertação do homem: “Nelas, pela primeira vez, o alegre delírio da arte invadiu a natureza; pela primeira vez, nelas, o aniquilamento do princípio de individuação tornou-se um fenômeno artístico.” (Nietzsche, 2004/1872, p.27).



**Figura 3 Simpósio com Apolo e Dioniso - Pintura em vaso 350-330 a. C., exposto no Museu Arqueológico da Espanha.**

### **2.3.2 O início**

Além do contexto, que já discutimos, outro aspecto importante marca uma diferenciação entre a narrativa mítica épica e sua expressão na forma trágica. A última apresenta um desenvolvimento mais delineado no que se refere aos aspectos estruturais e sua elaboração atingiu o ápice no século V a. C., juntamente com a ascensão da cidade de Atenas.

Politicamente, no que diz respeito a este período, os atenienses sentiam-se livres, desempenhavam serviços públicos e gozavam de todos os direitos civis e políticos que a

democracia instituída na época poderia lhes proporcionar. Existia uma compreensão de ser responsabilidade da cidade a promoção do desenvolvimento físico e espiritual dos cidadãos e, com esta intenção, eram frequentemente promovidos eventos públicos. (Migliavacca, 2004).

Um desses grandes eventos eram as festas anuais de Atenas, nas quais se realizavam os concursos trágicos e ressoavam cantos ditirâmicos em homenagem ao deus Dionísio. Ditirambo é uma “forma da poesia coral grega originalmente de caráter dionisiaco; composição lírica que exprime entusiasmo ou delírio” (Cunha, 2010b, p. 225) porém, esta definição não nos parece expressar a intensidade de sensações experimentadas pelos participantes desta celebração. Nietzsche (1872/2004) escreve: “No ditirambo dionisiaco, o homem é arrebatado até à exaltação máxima de todas as faculdades simbólicas; experimenta e quer exprimir sentimentos até então desconhecidos” (p. 28). Foi dessa expressão simbólica e física que surgiram as tragédias (Aristóteles, trad. 2011).

As festas ao deus Dionísio, que não eram exclusividade dos gregos, eram em grande parte um desregramento febril, com a livre busca de prazer e satisfação dos instintos, expressões sexuais desenfreadas transpondo todos os limites da moral estabelecida; “era verdadeiramente a bestialidade mais selvagem da natureza humana que se desenfreia até chegar àquele misto horrível de prazer e crueldade” (Nietzsche, 1872/2004, p. 26).



**Figura 4 Festa a Dionísio - pintura em vaso grego.**

Por outro lado, conforme já apontamos anteriormente neste capítulo, os gregos, ao trazerem o espírito apolíneo para estas festas, conseguiram superar esta simples manifestação e experimentação repetitiva dos instintos. Por meio destas celebrações os helênicos se conectavam à sua essência e à de toda a natureza, e para expressar esse novo universo “é indispensável a simbólica do corpo humano; não só a simbólica dos lábios, das palavras, dos rostos, mas também todos os gestos e todas as atitudes da dança, ritmando os movimentos de todos os membros.” (Nietzsche, 1872/2004, p. 28), portanto, é o espírito dionisíaco que oferece o material do qual é produzida a arte trágica. Os cânticos traduziam a *hýbris*, o excesso da natureza e do instinto; “o ‘desmedido’ revelou-se verdadeiro; a contradição, o prazer nascido do sofrimento, surgiu espontaneamente do coração da natureza” (Nietzsche, 1872/2004, p. 35). O espírito apolíneo, por outro lado, ajuda esta expressividade a sustentar-se para além da força violenta instintiva, ele possibilita a produção de algo novo por meio de uma forma com símbolos falados, cantados ou encenados. Toda a brutalidade dos instintos mais primitivos passam ser contemplados e sentidos como arte.

São desconhecidas as informações precisas sobre este momento originário das tragédias, mas sabe-se que, por meio das reflexões aristotélicas, já não havia dados precisos sobre este movimento. Desde o século IV a. C., Aristóteles (trad. 2011) nos diz ser desconhecido o responsável pela introdução, nos ditirambos, dos elementos que possibilitaram o surgimento das tragédias. Os elementos dos quais o filósofo grego fala são as máscaras, prólogos, maior número de atores e outros; mas ele destaca que Ésquilo foi o primeiro a introduzir dois atores, dando maior atenção ao diálogo do que ao coro, e Sófocles em seguida acrescentou mais um ator, e assim surgiram três em cena, possibilitando a maior identificação da plateia com a peça pela representação dos diálogos de forma mais realista.

Nietzsche (1872/2004), por outro lado, é categórico ao afirmar que o início da tragédia se sustenta – e se justifica – na criação dos coros. Para ele, o coro representa a própria essência da tragédia, pois é o coro que expressa a natureza essencial do que há de mais profundo no homem; as encenações dos atores teriam vindo posteriormente, apenas como a representação da expressão dos deuses do teatro. O coro, sendo essencialmente musical, é sucessor direto dos ditirambos, e consegue, mais que qualquer outra forma artística, expressar o que haveria de mais profundo no ser humano. Comparando-o a outras formas artísticas o autor afirma:

O artista plástico, tanto como o artista épico que se lhe assemelha, abisma-se na

contemplação pura das imagens. O músico dionisíaco não é auxiliado por imagem alguma, está compenetrado do sofrimento primordial; é, por isso, o eco primordial desse mesmo sofrimento. O gênio lírico sente nascer dentro de si, sob a influência mística da renúncia à individualidade e do estado de identificação, um mundo de imagens e de símbolos que em muito difere do mundo do artista plástico ou épico, no colorido, na causalidade e na rapidez. Este último artista só vive e só rejubila no meio de tais imagens que nunca se cansa de contemplar amorosamente. As imagens do lírico, pelo contrário, não são se não objetivações diversas dele mesmo. (Nietzsche, 1872/2004, p. 39).



**Figura 5 - O Coro**

Assim, para ele, a música, dentre todas as formas de arte poética, é o que melhor consegue expressar a intensidade e as modulações do espírito dionisíaco, e por isso tem disposição central nas encenações trágicas:

Todas as aparências não são senão mais do que símbolos; por isso é que ‘linguagem’, órgão e símbolo das aparências, nunca pôde e nunca poderá exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser; pelo contrário, quando se propõe a imitar a música, a linguagem apenas representa algo de exterior; toda eloquência lírica se mostra incapaz de penetrar no significado mais profundo da música. (Nietzsche, 1872/2004, p. 47).

Assim, para Nietzsche (1872/2004), a formação do coro foi o que possibilitou a demarcação e distanciamento da vida cotidiana, necessários ao estabelecimento da arte como arte. Ao adotar uma postura antinaturalista, a tragédia pôde salvaguardar sua liberdade poética e assim evoluir “pairando muito alto, acima dos caminhos da realidade por onde erram os mortais.” (Nietzsche, 1872/2004, p. 50). Assim, segundo este filósofo, os cantores ditirâmbicos se tornam atores por uma espécie de encantamento ao se perderem em uma natureza estranha, dionisíaca. Surgiria, assim, a representação dramática.

### **2.3.3 A forma**

As informações mais consistentes a respeito das tragédias se referem às suas formas mais estruturadas, já nas últimas etapas do processo e próximas de seu ápice. Mesmo dentre estas, poucas foram preservadas ao se estimar a intensa produção dos poetas trágicos. Os principais representantes são Ésquilo, Sófocles e Eurípides, autores de narrativas que possuem valor inestimável para a humanidade. As obras desses poetas foram exaustivamente estudadas por diversos pensadores de várias áreas - entre eles Freud, que se utilizou da compreensão intuitiva, expressa tanto nos mitos quanto nas tragédias, para postular conceitos basilares da teoria psicanalítica, como o Complexo de Édipo e o narcisismo. (Migliavacca, 2004).

No tocante aos aspectos formais da construção trágica, Aristóteles (trad. 2011) é a uma das mais clássicas referências. Para o filósofo, a arte é uma forma de imitação dos acontecimentos e ações da vida. Essa visão sobre o que é a arte se alinha com sua concepção de realidade, que ele compreende como um conjunto de indivíduos materiais concretos. Assim, Aristóteles se contrapõe a seu mestre e antecessor – Platão – ao rejeitar a ideia da existência de um mundo abstrato e inteligível, para além do indivíduo (Marcondes, 2007).

Assim, podemos compreender por que o filósofo traz com tanta ênfase os aspectos formais das narrativas trágicas: para ele, tudo que existe, existe em função de uma causa material com uma causa formal, e conhecer a realidade seria, portanto, conhecer a natureza da forma. As tragédias, por exemplo, poderiam ser pensadas como constituídas pela causa material: paixões humanas, e pela causa formal: roteiro que traz uma organização específica destas paixões.

Pois bem, depois desta rápida reflexão, podemos vislumbrar alguma compreensão sobre o questionamento do que é que diferencia as tragédias das demais artes poéticas e o que torna uma narrativa mítica em uma tragédia, especificamente.

Aristóteles (trad. 2011) propõe três pontos que, ao serem observados, nos indicam diferenciações entre as diversas formas de arte poética, a saber: os meios, os objetos e os modos. Os meios pelo quais se expressam estas imitações dos acontecimentos da vida são os ritmos, as melodias e as métricas, os quais “diferem no fato de algumas os utilizarem todos juntos, enquanto outras utilizam separada e sucessivamente. Eis aí, portanto, as distinções entre as artes no que diz respeito aos meios nos quais produzem imitação.” (p. 47). O outro ponto se refere aos objetos alvos desta imitação: estes podem ser situações em que os homens são retratados como superiores ao que realmente são - com atitudes nobres e moralmente elevadas – ou como inferiores, ou ainda, como realmente são. Esta variação por si só já estabeleceria uma diferença entre comédia e tragédia:

A comédia é a imitação de caracteres mais inferiores, ainda que não completamente viciosos; mais propriamente, o ridículo faz parte do disforme. O ridículo, de fato, compreende qualquer defeito e marca de deformidade que não implicam em dor ou destruição. (Aristóteles, trad. 2011, p. 47).

Nesta linha de raciocínio, as tragédias, assim como as epopeias, são descritas pelo filósofo grego como “imitação de assuntos sérios” (Aristóteles, trad. 2011, p. 48). A diferença entre as duas artes está no fato de as primeiras se apresentarem com uma métrica mais simples e em forma narrativa. O que levaria um poeta a apresentar uma produção mais cômica ou mais trágica seria, assim como o impulso mimético, uma predisposição inata, porém apenas alguns, aqueles

Dotados de talentos naturais ao que se refere a essas coisas aos poucos se desenvolveram e, a partir de improvisações, criaram a poesia. Esta subdividiu-se em dois ramos em consonância com o caráter moral de seus criadores, ou seja, os indivíduos mais sérios dedicaram-se à imitação de ações nobres e daqueles que as realizavam, ao passo que os indivíduos mais vulgares representavam as ações de pessoas vis, tendo eles iniciado produzindo invectivas, enquanto os primeiros produziam hinos em encômios. (Aristóteles, trad. 2011, p. 45).

Apesar destas distinções, seria possível ainda a diferentes expressões artísticas representar, por meios idênticos, os mesmos objetos; portanto existe também uma terceira

distinção no tocante ao modo de realizar essa imitação, que pode ser em cores e traços, pela palavra falada ou escrita, pelo corpo através da dança, etc. É o aspecto referente ao modo que demarca, por exemplo, uma narrativa – escrita ou declamada – de uma *performance* direta dos papéis.

Quanto à comédia, Aristóteles (trad. 2011) apenas cita que se têm menos informações sobre sua origem e que trataria em outro artigo sobre esse tema de maneira mais aprofundada - mas este trabalho nunca foi encontrado. Em relação à tragédia, considerando os pontos de diferenciação citados acima, o filósofo assim a define:

Tragédia, assim, é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos. (Aristóteles, trad. 2011, p. 49).

Para que o resultado da tragédia esteja, de fato, dentro desta definição, o filósofo nos indica ser necessária a presença de seis componentes a saber (por ordem de importância): roteiro, caráter, pensamento, elocução, espetáculo visual e poesia lírica. A narrativa (roteiro) – nesta altura já temos em mente o porquê – é apontada como o principal elemento, é o que define a tragédia, determina as ações. Ter um tipo de conteúdo específico não configura uma poesia como tragédia, esta deve estar estruturada em forma específica, na forma de atos: “a tragédia não é a imitação dos seres humanos, mas da ação e da vida, da felicidade e da infelicidade . . . o fim sendo uma espécie de ação e não um estado qualitativo.” (Aristóteles, trad. 2011, p. 50).

Um roteiro considerado de boa qualidade pelo filósofo é um roteiro complexo. Para podermos avaliar se uma narrativa trágica tem um bom roteiro ou não, alguns elementos precisariam estar presentes: peripécias, que são a mudança no sentido dos eventos da tragédia; o reconhecimento, entendido como uma mudança da ignorância para o conhecimento; e o sofrimento. Pode ocorrer que haja um ou dois desses elementos em uma mesma tragédia, mas o melhor é que ocorram todos ao mesmo tempo, como em “Édipo Rei”, considerado como um dos mais completos exemplos de uma tragédia complexa. (Aristóteles, trad. 2011).

A peripécia pode ser observada na cena em que Édipo é informado por um mensageiro de que Políbo não é seu pai de sangue. Nesse mesmo momento ocorre o reconhecimento, pois

é esta informação que precipita a descoberta da verdade: foi Édipo quem matou o rei de Tebas, seu verdadeiro pai, e desposou sua mãe, Jocasta (Sófocles, trad. 1990b).

Além disso, uma sequência qualquer de fatos não é apreendida pela atenção e memória, é necessário que haja certa ordem e extensão para que a estrutura dos fatos faça sentido e seja algo lógico – e é o roteiro o que dá esta estrutura à tragédia. (Aristóteles, trad. 2011).

Bem, se o roteiro é a estrutura - é o que dá uma forma - de onde vem o conteúdo? Este é desenvolvido de acordo com os acontecimentos e escolhas morais dos personagens. Neste sentido, o que dita qual será o conteúdo é descrito por Aristóteles (trad. 2011) como caráter. Em terceiro lugar o filósofo posiciona o pensamento, descrito como a capacidade de dizer na peça aquilo que é pertinente e adequado e que faz sentido. A elocução é a forma específica de exprimir algo. Sem uma boa capacidade de elocução o ator não consegue trazer veracidade, que possibilita a identificação da plateia com o que está sendo representado; é a “expressão através da escolha de palavras” (Aristóteles, trad. 2011, p. 51). O espetáculo visual e a poesia lírica resultam na beleza e tornam o espetáculo agradável. O filósofo estabelece também uma diversificação em relação ao que ele denomina de *distintas partes da tragédia*:

São as seguintes: prólogo, episódio, saída do coro, canto do coro. O prólogo é a parte autossuficiente da tragédia, que antecede a entrada do coro; episódio, a parte integral da tragédia entre cantos completos do coro; saída de coro, a parte integral da tragédia que sucede ao último conto de coro. (Aristóteles, trad. 2011, p. 59).

Em resumo, são estes os principais elementos e partes das tragédias. Podemos observar que o filósofo grego nos traz uma abrangente compreensão formal: para ele, o foco fundamental - e isso fica claro quando enfatiza o roteiro como principal elemento - diz respeito a sua estrutura, diferentemente da visão nietzschiana, que traz a combinação entre o impulso instintivo (dionisíaco) e a estética (apolínea), que propõe a forma. Nietzsche escreve: “a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do ‘espírito apolíneo’ e do ‘espírito dionisíaco’” (Nietzsche, 1872/2004, p. 19).

Assim, para o filósofo alemão, o coro, que não recebe muito destaque na análise aristotélica, ganha importância central. Conforme já discurremos no tópico anterior, para Nietzsche (1872/2004), o coro representa, além do marco inicial, a alma da tragédia, pois apenas a música conseguiria exprimir o que há de mais profundo na intimidade do ser. Neste

sentido, todas as aparências, imagens e palavras nada mais são do que símbolos que procuram representar o que só a expressão musical é capaz de fazer emergir. Embora o homem considere sua cultura política, filosófica e racional como a principal forma de extrair o verdadeiro conhecimento sobre si, é por meio de expressões mais integradas - Apolo-dionisíacas - que seria possível externar a imagem mais profunda e completa da existência.

### **2.3.4 A decadência**

Por trazerem mais realismo ao teatro, as encenações de Eurípides são tidas como uma das principais referências sobre o início e ascensão das tragédias (Aristóteles, trad. 2011). Nietzsche (1872/2004), por outro lado, aponta para as produções euripidianas como o início da decadência das tragédias gregas.

A visão do filósofo alemão abrange a forma de apreender e interpretar a realidade. O entendimento do que há de mais profundo e essencial na natureza humana não se daria pela forma de pensamento e representação racional, mas sim, por um mergulho intuitivo nestas profundezas; o que surge daí, portanto, não poderia ser expresso, com toda a sua riqueza por formas mais realísticas, com as quais estamos habituados. A ênfase no coro implica, justamente, este distanciamento entre o que ocorre no palco e a vida comum, essa seria a essência das tragédias. Assim, quando Eurípides propõe derrubar essa muralha, estaria derrubando também um dos principais pilares em que se sustentava a organização trágica.

Destarte, as transformações que se iniciaram com Eurípides não se referem apenas às manifestações artísticas, mas também à forma de compreensão da realidade e postura diante dos acontecimentos da vida. Esta mudança trouxe foco às minúcias cotidianas e realísticas. Por outro lado, o cenário divino mítico perdeu ainda mais força com a nova configuração. Do ponto de vista científico, esta foi uma das grandes conquistas para o desenvolvimento da humanidade; mas será que ela representa apenas um processo de amadurecimento e autonomia florescentes? Não é o que pensam alguns teóricos :

No último dos grandes Trágicos, o foco incide de preferência sobre os caracteres individuais dos protagonistas e sobre suas relações mútuas. Mas, entregue assim, a si mesmo, liberto em grande parte do sobrenatural, reduzido à sua dimensão de homem, nem assim o agente aparece nitidamente delineado. Ao contrário, em lugar de traduzir

a ação como o fazia em Ésquilo e Sófocles, a Tragédia, com Eurípides, desliza para a expressão do patético. (Vernant, 2008a, p. 52).

Com a morte da tragédia, morre também o homem e a compreensão trágica da realidade (Nietzsche, 1872/2004). Apesar disso, não podemos apontar Eurípides como o pai de todo este processo. Segundo a compreensão nietzschiana, que não economiza acidez na crítica, a verdadeira “potência demoníaca” (Nietzsche, 1872/2004, p. 78) responsável pela morte do pensamento trágico atende pelo nome de Sócrates. A influência da filosofia socrática, seguida da platônica, foi, de modo avassalador, a grande responsável pela mudança de posicionamento na forma de compreender a realidade, sendo Eurípides o primeiro poeta a trazer essa influência para o campo da arte trágica.

O pensamento socrático é resumido, nesta perspectiva, pela “sobrevalorização do saber e do entendimento” (Nietzsche, 1872/2004, p. 84); esse saber, entretanto, não se conecta com o saber suscitado pelas tragédias, pois estas não se apoiam na razão e, por isso, passam a ser compreendidas como inverdades. Desta forma, a nova lógica de pensamento inverteria o caminho da criação adotado até então - de entender a consciência racional como limitadora e o instinto como fonte afirmativa e criativa, para a concepção da racionalidade como verdadeira criadora e os instintos como força que obscurece o contato com a verdade.

O novo drama, recheado de explicações e argumentos racionais, exemplifica a nova forma de pensamento: o “otimismo teórico” (Nietzsche, 1872/2004, p. 94), que implantou a convicção inabalável - a qual perdura na forma do pensamento do homem contemporâneo - no conhecimento produzido pela razão como o único que pode, não apenas trazer a verdade sobre algo, mas também, corrigir a vida.

Ao vislumbrarmos estas reflexões nietzschianas a respeito do pensamento socrático-platônico sobre a compreensão de realidade, questionamos: como pensar o processo de sublimação diante desta desvalorização da força criativa artística e valorização do pensamento racional? Que contribuições as tragédias podem – ou não – dar para nossa compreensão sobre o processo sublimatório? Que tipo de relação podemos estabelecer entre homem trágico, homem contemporâneo e sublimação?

Para ancorar nossas reflexões acerca destes questionamentos, propomo-nos, neste momento, voltar nosso olhar para a teoria psicanalítica, mais especificamente para o conceito de sublimação.

### 3. Resgate Metapsicológico de Sublimação nas Obras Completas de Freud

#### 3.1 Contexto teórico

As formulações teóricas sobre a sublimação são de grande importância e abrangência na teoria psicanalítica, mas na maioria dos momentos são mencionadas com pouca clareza e definição. Segundo introdução escrita pelo editor inglês James Strachey (1969/2006), existem evidências de que Freud teria dedicado um artigo metapsicológico exclusivamente para sistematizar os escritos sobre a sublimação. Existem referências a este trabalho em cartas trocadas com Abraham, Ferenczi e Jones, porém, ao que tudo indica, se tal artigo foi de fato escrito, deve ter sido destruído pelo próprio autor, pois dele nunca foi encontrado vestígio algum (Strachey, 1969/2006).

Em vista desta peculiaridade, o método de pesquisa utilizado neste momento do trabalho se constitui com a realização de uma varredura nas “Obras Completas de Sigmund Freud”, com o objetivo de identificar as principais citações do termo. Para tanto, utilizamos os índices remissivos ao final de cada volume. Apesar de termos revisado grande parte das obras em que Freud cita a ideia de sublimação, aqui utilizaremos apenas o que consideramos mais relevante para o entendimento proposto, dentro das possibilidades para o momento.

Para tornar nossas discussões mais claras e didáticas, propomos uma reflexão que segue a linha de raciocínio desenvolvida por Freud em ordem cronológica. Assim, esse capítulo está dividido em quatro seções: (1) Em um primeiro momento, propomos uma contextualização inicial do conceito de sublimação dentro da teoria psicanalítica; (2) em seguida, abordaremos as formulações freudianas do início da teoria até 1915, com a publicação do texto “Os Instintos e seus Destinos” (Freud, 1915/2010); (3) posteriormente estudaremos a sublimação em relação aos instintos e, (4) finalmente às mudanças no entendimento, com a formulação da segunda tópica.

Entender a disposição do conceito dentro da teoria como um todo é o primeiro passo para nos aprofundarmos em sua compreensão. Por isso nos propomos apresentar, de maneira bastante sucinta, algumas formulações iniciais da psicanálise com as quais o conceito de sublimação se articula.

Os estudos que levaram Freud à criação da psicanálise se deram no final do século XIX, em conjunto com Josef Breuer. Estas pesquisas tinham o objetivo de formular uma

compreensão e um tratamento mais adequados sobre a histeria. Os autores observaram que, por meio dos acontecimentos iniciais da formação do sintoma, com o auxílio da hipnose, seria possível demonstrar a conexão entre sintoma e causa, e assim, alcançar a eliminação temporária das perturbações; porém Freud abandonou esse método ao constatar que a dissolução do sintoma por esta via não era duradoura. Chega às associações livres, em que o paciente deve alcançar de modo consciente as questões formadoras do sintoma, por meio da livre associação de ideias com o mínimo possível de interferência da censura.

Concomitantemente a isso, situa a interpretação dos sonhos e dos atos falhos como o melhor método para se compreenderem os processos psíquicos inconscientes. Por este meio lhe foi possível observar que os sintomas neuróticos são ligados a desejos de natureza instintual - erótica ou libidinal, e que no núcleo dos complexos traumáticos estão vivências infantis. Com isto ele defende a importância de se entender o desenvolvimento da sexualidade infantil para a compreensão do funcionamento psíquico geral. (Freud, 1910/2013).

Em “Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade” (Freud, 1905/2006b), Freud esclarece a utilização do termo *libido* por meio de uma analogia: libido está para o instinto sexual assim como a fome está para o instinto nutricional. Por instinto, neste momento da obra, entende-se o representante psíquico de um estímulo somático constante. Neste sentido, a fonte refere-se a um processo excitatório de um órgão, e sua meta imediata é sempre cessar essa incitação. Neste texto também são introduzidos os conceitos de objeto e impulso referentes ao instinto sexual.

Futuramente, em “O Instinto e seus Destinos”, Freud (1915/2010) amplia sua concepção sobre as vicissitudes; mas neste primeiro momento da obra, Freud (Freud, 1905/2006b) descreve o objeto sexual como a pessoa ou parte do corpo por meio da qual esse instinto pode ser satisfeito, e meta sexual, como a ação específica necessária para a satisfação dele.

Uma meta sexual considerada normal para um indivíduo adulto seria o coito, em que os órgãos sexuais feminino e masculino se unem, levando a um alívio temporário da tensão causada pelo instinto sexual; mas Freud (1905/2006b) evidencia que até mesmo no ato sexual considerado mais normal não deixam de existir esboços daquilo que, caso se desenvolvesse plenamente, poderia ser considerado um desvio - chamado de perversão.

As perversões podem ser caracterizadas como: “(a) *transgressões* anatômicas quanto a regiões do corpo destinadas à união sexual, ou (b) *demoras* nas relações intermediárias com o objeto sexual, relações que normalmente seriam atravessadas com rapidez a caminho do alvo.” (Freud, 1905/2006b, p. 142, grifos do autor). Isto significa que a persistência da atração

sexual nas partes do corpo que não se destinam à realização sexual propriamente dita (órgãos genitais) ou a fixação nas zonas erógenas pré-genitais caracterizam uma perversão em relação ao objeto. Também podem ser qualificadas como uma demora na relação preliminar, que deveria ser apenas uma etapa para se chegar ao coito – perversão da meta.

O que Freud (1905/2006b) deseja nos mostrar é que, de certa forma, todas as pessoas possuem características que poderiam ser consideradas perversas, os chamados *instintos parciais*, pois fazem parte da sexualidade humana. O que pode ser demarcado como um desenvolvimento patológico da sexualidade é a fixação e a exclusividade de metas e objetos, que suplantariam os principais fins da atividade sexual; mas é de se perguntar: por que as pessoas consideradas normais expressam também parte do instinto sexual sob a forma de perversões?

Para melhor compreender essa questão, Freud realizou o estudo do desenvolvimento psicosexual por meio da análise de neuróticos. Com estas pesquisas, propôs que o sintoma seria o substituto para um desejo sexual que não pôde ser satisfeito e, portanto, a fonte da sua força é o instinto sexual. A energia dos instintos sexuais é a fonte energética das neuroses, que na pessoa afetada se externa, de maneira predominante ou parcial, sob a forma de sintomas (Freud, 1905/2006b).

Outro aspecto de fundamental importância para a compreensão das chamadas perversões, e de modo mais abrangente, do funcionamento psíquico, refere-se a uma inédita concepção de existência e organização da sexualidade infantil. A criança tem seus instintos e atividades sexuais desde o início da vida, e após um desenvolvimento significativo, manifestado em etapas, ela chega àquilo que é chamado de *sexualidade normal do adulto*.

Esse instinto sexual infantil apresenta-se de forma bastante complexa e dispersa. Como ele ainda é independente da função reprodutiva, tem o objetivo de buscar sensações de prazer em diferentes locais do corpo, como os órgãos genitais, os orifícios da boca, o ânus e a uretra, pele e outras superfícies sensoriais - o que se refere ao que denominamos anteriormente de instintos sexuais parciais. Por isso, segundo Freud (1905/2006b) é possível afirmar que a sexualidade infantil se caracteriza também como perversa.

Na época em que essas formulações foram apresentadas à sociedade, muito se questionou quanto à ausência de lembranças sexuais desse período inicial da vida. Isso se expressa como uma amnésia, porém essas experiências não são apagadas da memória, são, na realidade, afastadas da consciência por um processo chamado repressão, e assim se tornam inconscientes. Pode-se aqui perguntar: por que isso ocorre?

Segundo Freud (1905/2006b), o bebê recém-nascido traz consigo os gérmenes das moções sexuais, os quais se desenvolvem ao longo de etapas, mas em determinado momento sofrem uma progressiva repressão por meio da educação civilizatória. O período da vida em que grande parte das moções sexuais parciais é reprimida é o período de latência, que antecede a puberdade - momento em que a força do instinto sexual volta a emergir, porém com o primado das zonas genitais sobre as demais zonas erógenas.

Tudo isso nos parece muito interessante, mas a esta altura o leitor pode estar se questionando: o que tudo isso tem a ver com a sublimação?

Em 1915 Freud desenvolveu a primeira teoria dos instintos, na qual apontou que, quando não satisfeita, a energia desse instinto sexual parcial pode seguir diversos caminhos: a reversão ao contrário, ou seja, pode ocorrer uma transformação em suas metas para o oposto do que originalmente se buscava; voltar-se contra a própria pessoa, observado como uma mudança dos objetos originais para o próprio Eu; a repressão e, finalmente, a sublimação (Freud, 1915/2010).

Assim, a sublimação se encontra dentro da teoria psicanalítica como um dos destinos do instinto sexual que não pôde ser realizado livremente. A ideia de sublimação se encontra intimamente ligada aos conceitos de instinto sexual, sexualidade infantil, moções sexuais perversas, educação e processo civilizatório.

Isto posto, podemos agora nos aprofundar no entendimento metapsicológico da sublimação propriamente dita.

### **3.2 Sublimação e conceitos gerais da psicanálise entre 1900 e 1915**

No dicionário da Língua Portuguesa de Silveira Bueno (2000), a sublimação é definida como ato de sublimar, que por sua vez está definido como “exaltar; engrandecer; elevar à maior perfeição; fazer passar um corpo diretamente do estado sólido ao gasoso; p. exaltar-se, distinguir-se.” (p. 730).

Etimologicamente, a palavra sublimação é referente ao adjetivo sublime, que tem sua origem no termo latino *sublimis*, “que atingiu um grau muito elevado na escala dos valores morais, intelectuais ou estéticos; magnífico, encantado” (Cunha, 2010e, p. 610).

Nestas definições podemos identificar dois aspectos diferentes: o da moral, que aponta para uma certa valorização estética e intelectual; e o da química, que se refere à passagem do estado líquido diretamente para o estado gasoso, o que alude para uma transformação

qualitativa da energia instintual. Surge aqui uma questão: em quais aspectos a formulação psicanalítica se aproxima e/ou se distancia das definições acima descritas? Vejamos o que Freud nos diz em suas formulações iniciais a respeito disto.

As primeiras referências ao termo podem ser encontradas nas obras completas, no texto “Fragmento de Análise de um Caso de Histeria” (Freud, 1905/2006a). Nesta obra a palavra *sublimação* é utilizada para descrever o mecanismo de redirecionamento das perversões (característico da disposição sexual indiferenciada da criança) para objetivos assexuais considerados mais elevados, o que oferece energia para grande número das realizações culturais; mas a ideia podemos encontrar em um momento ainda anterior a essa obra. No capítulo 7 do texto “A Interpretação dos Sonhos” (Freud, 1900/2006b) Freud discorre sobre os desejos inconscientes e suas possibilidades de desviar-se e dirigir-se para metas consideradas mais elevadas que as originais. Essa ideia de *metas mais elevadas* é utilizada por ele desde o início de suas formulações sobre o tema, e podem ser compreendidas como metas que vão ao encontro dos objetivos da civilização, ou seja, as construções relacionadas ao desenvolvimento da humanidade.

Neste ponto, podemos tentar especular o que Freud tinha em mente quando empregou o termo *sublimação* para tal mecanismo psíquico. Assim como na descrição etimológica, para a psicanálise, neste momento do desenvolvimento teórico, a sublimação estaria mais próxima de uma noção de valor e moral, pois seria o processo que possibilitaria ao homem atingir um grau mais elevado na escala de valores, afastando-se de seus impulsos sexuais - considerados menos sublimes.

De modo geral, Freud adota o conceito para descrever o processo de desvio das forças instintuais sexuais de suas metas originais para outras metas que não as sexuais. Por este meio se explicaria a origem da força instintual para as criações culturais. É no período de latência que por primeiro ocorrem as sublimações. Isto se deve ao fato de que os instintos sexuais não cessam nem mesmo durante essa fase do desenvolvimento sexual infantil e procuram, na sua totalidade ou em maior parte, um destino não sexual para a descarga de sua energia.

Além disso, a sublimação pode emergir também como uma saída à supressão do prazer causado pelas moções sexuais perversas deste período, as quais, segundo Freud (1905/2006a), devido ao processo do desenvolvimento da sexualidade e repressão, só poderiam causar desprazer. Assim, em conjunto com o asco e a vergonha, a sublimação realiza uma atenuação eficaz desse desprazer que poderia emergir. Nesta definição, Freud (1905/2006b) aproxima a sublimação à ideia de formação reativa, apesar de deixar claro que

são dois processos conceitualmente diferentes. Em uma breve nota acrescentada em 1915 reflete:

No caso aqui discutido, a sublimação das forças pulsionais sexuais efetua-se pelo caminho da formação reativa. Em geral, no entanto, pode-se distinguir sublimação e formação reativa como dois processos conceitualmente diferentes. A sublimação pode também dar-se por outros mecanismos mais simples. (Freud, 1905/2006b, p. 168).

Nesta explicação, Freud abre a possibilidade para pensarmos a sublimação como um processo que pode se dar por diversos caminhos, um dos quais, dependendo do caso, seria a formação reativa. O autor ainda realiza esta aproximação ao apontar que ambos os mecanismos em conjunto seriam saídas mais eficazes à repressão e que levariam à formação de traços de caráter (Freud, 1913/2010); mas como diferenciar os dois processos?

O fato de não termos uma elaboração mais fechada da sublimação favorece a confusão dos limites entre este e outros conceitos da teoria, como, por exemplo, o de formação reativa. De modo geral, Laplanche e Pontalis (2001b) definem a formação reativa como uma

Atitude ou hábito psicológico de sentido oposto a um desejo recalcado e constituído em reação contra ele. Em termos econômicos, a formação reativa é um contrainvestimento de um elemento consciente, de força igual e de direção oposta ao investimento inconsciente. (p. 200).

Explicam ainda que a formação reativa pode se referir a um comportamento específico do indivíduo ou ser generalizada, de modo a constituir os traços do caráter. Assim, podemos caracterizar a formação reativa como um mecanismo de defesa, que se constitui como um contrainvestimento ao desejo recalcado.

Freud, portanto, aproxima esse mecanismo de defesa ao processo sublimatório ao descrever ambos como caminhos possíveis para a formação dos traços do caráter (Freud, 1908a/2006; 1905/2006b), uma vez que também surgem como redirecionamentos do erotismo parcial. A sublimação do instinto sexual promove uma mudança nos fins, ou seja, este é desviado para metas não mais sexuais, porém conserva ainda alguma relação com sua origem. Assim, nesse momento da obra Freud (1908/2006a) relaciona a sublimação à formação reativa da neurose obsessiva ao citar como exemplo pessoas que no decurso de seu desenvolvimento

tiveram uma libidinização maior na zona erógena anal, as quais, quando atingem o período de latência, podem sublimar esse instinto sob a forma reativa de traços do caráter como a ordem, a moderação e a obstinação.

No início da teoria psicanalítica, parece possível todos esses processos ocorrerem em conjunto, e mais do que isso, Freud parece pensar a sublimação a partir da formação reativa da neurose obsessiva; porém veremos que posteriormente ele agrega novas delimitações à ideia de sublimação, ao defini-la na ausência do recalque.

Em “Cinco Lições de Psicanálise” Freud (Freud, 1910/2013) oferece uma importante informação para o esboço de um delineamento da sublimação: uma repressão ocorrida no início do desenvolvimento psicosssexual exclui a possibilidade de sublimação desse instinto e, por meio do trabalho psicanalítico, seria possível buscar a suspensão dessa repressão e permitir novamente um caminho livre para a sublimação. Assim, podemos apontar sublimação e repressão como processos que não só não ocorrem conjuntamente, mas são inversamente proporcionais.

Pois bem, agora, com estes elementos, podemos retomar a questão levantada anteriormente sobre sublimação e formação reativa e demarcar aqui uma característica importante para nos auxiliar na diferenciação entre os dois processos. Como a formação reativa é um contrainvestimento a um desejo recalado, ela ocorre como uma reação ao reprimido. No caso da sublimação, por outro lado, não há recalamento, é a própria energia do instinto sexual que é despendida para outros fins, seguindo, portanto, um caminho diferente daquele do recalque, que levaria à formação de sintomas e mecanismos de defesa diversos. A sublimação seria, assim, uma saída mais eficaz contra o sofrimento neurótico diante das formulações sintomáticas.

Apesar de Freud, em diversos momentos da obra, ter um tom otimista ao discorrer sobre a sublimação, em “Moral Sexual ‘Civilizada’ e Doença Nervosa Moderna” (Freud, 1908/2006d) aponta a sublimação como o processo psíquico responsável por transformar a energia dos instintos sexuais e conduzi-la para a construção da civilização, o que implica uma importante influência da moralidade e, conseqüentemente, a instalação da doença nervosa. Por outro lado, ao aprofundar a análise, Freud conclui que esta saída – a sublimação – poderia até ser considerada como um processo que, ao evitar o recalamento, pouparia os indivíduos dos sofrimentos causados pela imposição cultural; mas logo em seguida o pai da psicanálise nos coloca novamente entre a cruz e a caldeirinha, ao afirmar ser esta uma arte libidinal acessível apenas a uma minoria, e mesmo assim, de forma descontinuada ao longo da vida, o

que leva a maioria restante à repressão desses instintos e, mais uma vez, à consequente doença neurótica.

Chegamos aqui a um paradoxo: seria a sublimação um fenômeno comum, acessível em menor ou maior grau a todas as pessoas, uma vez que de certa forma contribui para a formação de traços de caráter? Ou seria, ao contrário, um processo exclusivo para uma menor parte privilegiada da população, deixando a maioria restante ao sabor da formação de sintomas do trabalho repressivo?

Em “Recomendações ao Médico que Pratica a Psicanálise”, Freud (1912/2010) aponta que nem todas as pessoas têm grande predisposição para a sublimação, pois, caso tivessem, supõe-se que não teriam chegado a adoecer neuroticamente. Isso nos indica que todos realizam sublimações, porém o que marca a diferença é a questão econômica, ou seja, a quantidade de energia capaz de seguir esse destino. Existe, então, algo de muito particular na organização psíquica de cada um, que proporciona a alguns mais que a outros a capacidade para a sublimação.

Observamos, assim, quanto a sublimação não é esboçada como um processo do funcionamento mental isolado, que poderia ou não ocorrer. É necessária ao desenvolvimento psíquico de modo geral e à função de preservar do completo adoecimento neurótico a pessoa inserida da civilização.

Resumidamente, neste ponto da teoria freudiana podemos caracterizar a sublimação pela dessexualização instintual, ou seja, ocorreria uma transformação da meta do instinto, que passaria de sexual para não sexual. Esse postulado vai ao encontro da definição proposta por Laplanche e Pontalis (2001e), segundo a qual a sublimação se constituiria de:

Atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual. Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados. (p. 495).

Freud (1911/2010), assim, associa a capacidade de realizar as sublimações necessárias ao processo de amadurecimento psíquico, e, de modo contrário, afirma que quando há uma regressão é possível que atividades sublimadas sejam submetidas à sexualização, ou seja, haveria um recuo das sublimações que já haviam sido conquistadas. Aqui é de se perguntar: além do instinto sexual parcial infantil, existe algo que possa ser sublimado?

Em “Cinco Lições de Psicanálise”, Freud (1910/2013) nos dá indicativos de que a capacidade para a sublimação é uma característica exclusiva dos instintos sexuais, “pois precisamente os componentes do instinto sexual se distinguem por essa capacidade especial de sublimação” (p. 284); por outro lado, em “Moral Sexual civilizada e doença nervosa moderna”, (Freud, 1908/2006d) aponta para a possibilidade de se utilizarem outras fontes de energia no processo, ao afirmar que os indivíduos abrem mão de seus sentimentos de onipotência e de inclinações agressivas, e que dessas contribuições deriva o acervo cultural. Esta é, deveras, uma questão que nos acompanhará durante todo este trabalho e cuja análise poderá ser aprofundada ao incluirmos na discussão novos conceitos, como, por exemplo, o instinto de vida e o instinto de morte (Freud, 1920/2010).

As formulações psicanalíticas realizadas até aquele momento do Pré-Guerra sofreriam importantes alterações com a introdução de diversos novos conceitos na teoria; porém é possível concluir que o sentido de sublimação desenvolvido até então já traz elementos que nos acompanharão ao longo de toda a obra, como os de instinto, de dessexualização e de realizações culturais.

Com o desenvolvimento da obra freudiana também o conceito de sublimação foi sendo ampliado, na medida em que as noções metapsicológicas do funcionamento psíquico ganharam maiores e novos contornos. Assim, a sublimação - que no início poderia ser relacionada ao campo da moral e do valor - passa a agregar maiores conotações pertinentes ao campo da química, à medida que passa se referir também à transformação dos instintos eróticos em instintos dessexualizados, que podem ser destinado a outros fins, sem passar pelo corte da repressão, assim como um corpo que passa do estado sólido diretamente para o gasoso.

Esse entendimento traz maior foco ao aspecto econômico do psiquismo, ou seja, à forma e às proporções em que essa energia circula pelo aparelho psíquico. Este aspecto pode ser entendido também como o aspecto quantitativo do funcionamento psíquico, “Uma descrição que, junto ao fator topológico e ao dinâmico, procure levar em conta esse fator econômico, parece-nos ser a mais completa que hoje podemos imaginar, merecendo a designação de *metapsicológica*” (Freud, 1920/2010, p. 162, grifo do autor).

Vejamos a seguir, de modo mais específico, como a sublimação se relaciona com as formulações sobre os instintos e suas intensidades.

### 3.3 Sublimação e os instintos

O termo *instinto* é aqui empregado para traduzir o conceito freudiano de *Trieb*. Entendemos ser relevante realizar um esclarecimento acerca desta tradução, afim de evitarmos possíveis equívocos, tendo em vista a complexidade do tema e a diversidade de traduções das obras consultadas. Souza (2010) aponta, em sua introdução às “Obras Completas”, que seu objetivo “é oferecer os textos com o máximo de fidelidade ao original, sem interpretações ou interferências de comentaristas e teóricos posteriores da psicanálise” (p. 10). Esta observação interfere de forma importante na escolha dos termos conceituais.

No que diz respeito ao conceito de *Trieb*, Fucks (2011) analisa que a escolha de Souza pelo termo *instinto* se deu, em parte, pelo fato de o tradutor não concordar com o uso de neologismos quando é possível localizar no vocabulário palavras que cubram a mesma gama de sentido proposta na palavra em alemão, como é o caso da criação do popular termo *pulsão* para *Trieb*.

Como optamos pela tradução proposta por Souza para os principais textos freudianos que se referem a tal termo (Freud, 1915/2010; 1920/2010) é nesta proposta semântica que apoiaremos nossas reflexões.

O termo *Trieb* é introduzido na teoria freudiana com a publicação de “Três Ensaio Sobre a Sexualidade” (Freud, 1905/2006b) e junto com ele a discriminação de três atributos: a finalidade – ou meta – que é sempre a mesma, ou seja, a descarga do excesso de tensão; a fonte, que é sempre somática; e o objeto, que é variável; mas é com a publicação de “Os Instintos e seus Destinos” (Freud, 1915/2010) que a teoria instintual ganha corpo, ao serem formulados os processos dinâmicos e as vicissitudes do instinto sexual. Resumidamente, neste texto o instinto é resumido como “um conceito-limite entre o somático e o psíquico, como o representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo e que atingem a alma, como uma medida de trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo.” (p. 57). Assim, o instinto é compreendido como esse elo entre os processos físicos e os psíquicos, por isso sua fonte é sempre corporal.

A definição freudiana de instinto, conforme a tradução utilizada, refere-se à definição do (mais comumente utilizado) termo *pulsão*. Laplanche e Pontalis (2001d) demarcam a pulsão abarcando suas quatro características: pressão, fonte, objeto e meta. Vejamos o que eles nos dizem:

Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga enérgica, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir sua meta. (p. 394).

Encontramos nesta definição uma nova característica: a pressão – ou, na tradução Souza, impulso. Freud (1915/2010), então, mantém as três características descritas em 1905, que são fonte, meta e objeto; mas acrescenta uma quarta: o impulso – *Drang* –, que pode ser compreendido como “seu elemento motor, a soma de força ou a medida de trabalho que ele [o instinto] representa” (p. 57).

O autor também sugere, nesta obra, a diferenciação dos instintos em dois grupos conforme já vinha apontando em trabalhos anteriores: os instintos sexuais e os instintos do Eu ou de autoconservação. Veremos adiante que em “Além do Princípio do Prazer” (Freud, 1920/2010), essas formulações sofreriam importantes alterações, porém a compreensão do raciocínio freudiano nesse momento anterior se mostra também necessário para o entendimento da obra como um todo. Neste sentido, o conflito primordial das afecções neuróticas era compreendido como este constante conflito entre a satisfação dos instintos sexuais e os interesses autoconservativos dos instintos do Eu.

Na maioria das vezes, incapazes de obter satisfação por seu objeto (seu caminho) primordial, os instintos sexuais apresentam certa flexibilidade e são capazes de realizações distantes das originais; mas Freud (1915/2010) esclarece que o estudo desses diferentes caminhos possíveis se refere especificamente aos instintos sexuais, que são a reversão no contrário, o voltar-se contra a própria pessoa, a repressão e a sublimação. A sublimação é citada aqui apenas como um destes possíveis destinos do instinto sexual. Freud (1915/2010) não se atém a explicar como ocorre esse processo e se contenta em dizer que não pretende, neste trabalho, tratar especificamente desta questão.

A dualidade instintual entre instintos sexuais e instintos do Eu sofre importante mudança com a publicação do “Além do Princípio de Prazer” (Freud, 1920/2010), em que são apresentados dois novos conceitos: instinto de vida e instinto de morte. Estes se colocam no lugar dos - até então - conhecidos como polos do conflito psíquico, instintos sexuais e autoconservativos. A partir de então, o que muda no entendimento sobre a sublimação com essa nova grade conceitual? De pronto, podemos inferir que a resposta a esta questão é muito

mais complexa do que simplesmente tentar aplicar os novos conceitos ao processo já então descrito. Se a ideia central da sublimação era a satisfação do instinto sexual, transformando seu objetivo para fins não mais sexuais, isso tudo é transformado tendo-se em vista a concepção de que,

Com a tese da libido narcísica e a extensão do conceito de libido às células individuais, o instinto sexual transformou-se para nós em Eros, que busca impelir uma para a outra e manter juntas as partes da substância viva, e os instintos comumente chamados de sexuais aparecem como a porção desse Eros voltada para o objeto. . . . atua desde o começo da vida e surge como “instinto de vida”, oposto ao “instinto de morte”. Mais tarde nos adentramos na análise do Eu e percebemos que também uma parte dos “instintos do Eu” é de natureza libidinal, tendo tomado o próprio Eu por objeto. (Freud, 1920/2010, p. 235).

Os instintos representam, assim, a grande luta interna pela tendência a voltar ao estado inorgânico e a força pelo renascimento, pela vida. Para chegar a essas conclusões Freud (1920/2010) caminha pela análise das brincadeiras repetitivas das crianças, dos sonhos desprazerosos repetidos compulsivamente e da compulsão à repetição do neurótico em análise, casos em todos os quais existe um impulso a repetir algo que se apresenta como desprazeroso. Assim surgiu a evidência de que nem sempre o psiquismo trabalha em função exclusiva do princípio de prazer. Ao observar o analisando neurótico nota-se algo mais específico: a repetição de episódios traumáticos da infância mostra que esta compulsão não se relaciona com a busca de alguma obtenção de prazer e ao mesmo tempo também não obedece ao processo secundário, uma vez que esses traços de memória reprimida se encontram livres ou em estado desligado.

A hipótese freudiana sobre este impasse teórico é que a repetição surge como uma tentativa de religar o excesso de excitação proveniente do trauma e gerar uma preparação psíquica por meio de um superinvestimento - diferentemente do que ocorreu na situação traumática, em que o indivíduo estava despreparado e ocorreu um susto.

Neste momento surgem alguns questionamentos: com o desenvolvimento da nova teoria dos instintos e da segunda tópica, o que muda no entendimento sobre a sublimação? Para vislumbrarmos alguns pontos sobre o assunto, vejamos o que Freud (1923/2011) nos fala a respeito da disjunção instintual:

Havendo admitido a concepção de uma mescla [ou junção] das duas espécies de instintos, impõe-se-nos a possibilidade de uma – mais ou menos completa – *disjunção* desses instintos. No componente sádico do instinto sexual teríamos o exemplo clássico de uma mescla instintual adequada a um fim; no *sadismo* que se tornou independente como perversão, o modelo de uma disjunção, embora não levada ao extremo. Numa generalização rápida, conjecturamos que a essência de uma regressão libidinal, da fase genital à fase sádico-anal, por exemplo, baseia-se numa disjunção instintual, e, inversamente, o avanço da fase genital inicial à definitiva tem por condição um acréscimo de componentes eróticos. (p. 51, grifos do autor).

Diante do exposto nos questionamos: o que ocorre na sublimação pode ser compreendido como uma disjunção instintual, se o que é sublimado é a libido dessexualizada?

Se pensarmos que sim, conforme Freud (1923/2011) nos leva a entender em o “O Eu e o Id”, poderíamos notar um aspecto do trabalho sublimatório a ser considerado como danoso ao psiquismo, pois, como os instintos sexuais são desvinculados dos instintos de morte, estes últimos necessitariam ser destinados. Voltando-se ao próprio Eu, se configuram como uma intensificação dos impulsos agressivos no Super-eu:

O componente erótico não tem mais força, após a sublimação, de vincular toda a destrutividade a ele combinada, e esta é liberada como pendor à agressão e à destruição. Desta disjunção o ideal tiraria o caráter duro e cruel do imperioso ‘Ter que’. (Freud, 1923/2011, p. 68).

Seguindo esta lógica, poderíamos pensar que quanto maior o montante libidinal destinado à sublimação, mais fortalecido e exigente se torna o Super-eu; mas esta imagem nos parece estranha quando retomamos a ideia de sublimação como uma saída mais eficaz em relação ao recalçamento, um dos caminhos para a felicidade. Vejamos, então, se conseguimos avançar no entendimento deste processo, com a introdução dos novos conceitos na teoria a partir de 1923.

### 3.4 Sublimação e segunda tópica

Em 1923 Freud (1923/2011) apresentou uma nova grade conceitual para as formulações metapsicológicas. Chamamos esse marco na teoria psicanalítica de segunda tópica, pois apresenta uma nova forma de compreensão topográfica do aparelho psíquico. É neste momento que ele, ao verificar que apenas a divisão entre inconsciente, pré-consciente e consciente não bastava para avançar nas reflexões, introduz então os conceitos Id, Eu e Super-eu. Vejamos alguns conceitos importantes para seguirmos em nossa reflexão.

Resumidamente, podemos compreender o Id como o polo instintivo, local dos instintos sem inscrição, ou seja, sem representação de palavra. Trabalhando para a realização do princípio de prazer, um indivíduo é, primitivamente, um Id, irreconhecido e inconsciente. Com a influência dos estímulos externos, a superfície do aparelho psíquico recebe essas novas informações e se vê obrigada a se adaptar a elas para preservar a vida, e assim vai sofrendo um processo de reorganização. Desta forma, o Eu é a instância formada por meio de uma diferenciação (reorganização) de uma parte do próprio Id, devido a um contato com a realidade externa. Assim, o Eu liga-se tanto ao consciente quanto ao pré-consciente e ao inconsciente. (Freud, 1923/2011).

Do Eu também partem as repressões e o trabalho de manter longe da consciência tendências psíquicas tidas como possíveis causadoras de sofrimento. Para realizar essa avaliação, o Eu deve levar em consideração os desejos provenientes do Id, os dados da realidade externa e as exigências do Super-Eu. Portanto, o Eu realiza essa intermediação entre os impulsos do Id – princípio de prazer –, e a realidade concreta – princípio de realidade –, e as exigências da instância crítica – o Super-eu. (Freud, 1923/2011).

O Super-eu, que nesse momento da obra também pode ser chamado de Ideal do Eu, caracteriza-se por ser a parte que se desenvolve a partir uma diferenciação do Eu. Essa diferenciação ocorre por meio de constantes identificações com o objeto de amor perdido. O que está por trás do nascimento do Super-eu são as primeiras e mais significativas identificações da história do indivíduo: as identificações com seus pais. Essas primeiras relações servirão de modelo para a forma como o indivíduo futuramente estabelecerá os vínculos.

Freud (1923/2011) articulou todas as estas importantes relações primordiais em torno do conceito e do processo denominado *Complexo de Édipo*. Não convém aqui nos aprofundarmos em explicações acerca do Complexo de Édipo, pois isto poderia nos desviar

do nosso objetivo, que é o entendimento específico da sublimação, mas, abrindo breves parênteses, vale destacar um trecho da definição de Laplanche e Pontalis (2001a), que o conceituam como um:

Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e o desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menos êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. (p. 77).

Quando abandona o projeto de realizar o amor edípico, a criança se identifica com o objeto de que está abrindo mão e assim internaliza as normas de conduta que permearão a formação dos traços de caráter e abrigarão os ideais em torno dos quais o Eu deve se referenciar. Pode-se então perguntar: em que aspectos tudo isso interfere no nosso entendimento sobre o conceito de sublimação?

Este trabalho de identificação funciona como uma forma de compensação ao Id pela perda do objeto de satisfação. O Eu assume as características do objeto perdido e se coloca, ele mesmo, neste lugar de satisfação. Para que isso ocorra, a libido objetual deve ser transformada em libido narcísica - ou seja, a libido que estava investida no objeto deve passar a ser investida no próprio Eu, sofrendo dessexualização. A dessexualização se caracteriza como um abandono das metas sexuais da mesma forma em que ocorre na sublimação. Todo esse trabalho é realizado pelo Eu, o que leva Freud (1923/2011) a supor que o processo geral próprio da sublimação ocorra por intermédio do Eu.

### 3.5 Resumindo

Diante do exposto, podemos destacar este processo como uma das técnicas que possibilitam ao homem o afastamento de parte do sofrimento causado pelas exigências da civilização. A sublimação, assim, consiste nos

Deslocamentos da libido que nosso aparelho psíquico permite, através dos quais sua função ganha muito em flexibilidade. A tarefa consiste em deslocar de tal forma as metas dos instintos, que eles não podem ser atingidos pela frustração a partir do mundo externo. A sublimação dos instintos empresta aqui sua ajuda. (Freud, 1930/2010, p. 35).

Em relação aos questionamentos com os quais iniciamos essa pesquisa: Como se explica essa capacidade criativa? A psicanálise freudiana oferece recursos para essa reflexão? Caso a resposta seja afirmativa, quais são as bases metapsicológicas para tal compreensão?

Após essa revisão metapsicológica sobre os processos sublimatórios, podemos tentar vislumbrar com maior clareza algumas respostas. De fato, as ideias acerca do trabalho psíquico de sublimação podem nos oferecer o instrumental psicanalítico para pensarmos a capacidade criativa relacionada à arte. É por meio deste processo que o “instinto é capaz de fazer importantes contribuições para as conquistas sociais e artísticas da humanidade” (Freud, 1913/2010, p. 273).

Pudemos observar que na teoria existem recursos metapsicológicos para tal reflexão, apesar de um tanto imprecisos. O principal aspecto na dinâmica psíquica que nos ajuda a compreender este fenômeno se refere à economia da libido, ou seja, às movimentações e intensidades instintuais. Esta concepção vai ao encontro do que nos fala Birman (1995) em relação ao problema do indeterminismo na psicanálise. Para ele, após o texto de 1915 “Instintos e seus Destinos”, Freud confere ao registro econômico a centralidade na organização psíquica. O indeterminismo se refere à impossibilidade de apreender, pela escuta, as diferenças quantitativas. O que leva ao primado das forças instintuais na teoria psicanalítica é o fato de que é o instinto que movimenta e impulsiona o psiquismo ao exigir uma ligação, um trabalho, e desta forma possibilita a fundação do registro qualitativo. Assim, as próprias noções de inconsciente e repressão, pilares da teorização, passam a ser compreendidas como derivados da força dos instintos.

Quando são introduzidos os conceitos relativos à segunda tópica, passamos a compreender a importância do Eu na organização deste processo instintual. Nem toda energia

desligada no sistema psíquico é passível de sublimação. Para que o processo sublimatório ocorra, a libido deve estar alocada no Eu, portanto o processo é alimentado pela libido narcísica. Essa compreensão está em concordância com a definição proposta por Plon e Roudinesco (1998):

Em vez de utilizar a noção hegeliana de *Aufhebung* (revezamento, substituição), que designa o próprio movimento da dialética em sua capacidade de converter o negativo em ser, Sigmund Freud adotou o termo sublimação, mais nietzschiano, oriundo do romantismo alemão, para definir um princípio de elevação estética comum a todos os homens, mas do qual, a seu ver, só eram plenamente dotados os criadores e os artistas. Com a introdução da noção de narcisismo\* e a elaboração de sua segunda tópica\*, Freud acrescentou à ideia de sublimação a de dessexualização. Assim, em *O eu e o isso\**, sublinhou que a energia do eu\*, como libido\* dessexualizada, é passível de ser deslocada para atividades não sexuais. Nesse sentido, a sublimação tornou-se dependente da dimensão narcísica do eu. Entre os herdeiros de Freud, o conceito de sublimação quase não sofreu modificações (p. 734, grifos dos autores).

Apesar de este conjunto de ideias referentes à um conceito de sublimação não ter sido profunda e especificamente desenvolvido por Freud, ele aparece com muita frequência em toda a teoria. Pensamos que o fato de Freud ter deixado estas lacunas em nada enfraquece a força da base teórica; pelo contrário, talvez seja este um dos aspectos que mais a enriquecem, pois aponta para o inexplicável que habita o ser humano - o indeterminismo do qual nos fala Birman (1995) -, e nos convida a estar sempre em busca de novas expansões para o seu entendimento.

#### 4. Sublimação e Arte Trágica Grega: reflexões metapsicológicas

Considerando o trajeto percorrido, passamos a nos interrogar, a partir de agora, sobre que relações podemos estabelecer entre a construção da narrativa trágica grega e o trabalho sublimatório. Resgatando alguns questionamentos elaborados no início desta jornada, cabe recordar que entre as principais reflexões estão: de que se trata a capacidade humana de construir algo novo e, por meio desta, também se constituir? Teoricamente, podemos alcançar, o que se passa psiquicamente neste momento singular de criação? Uma das mais admiráveis formas de expressão artística da história da humanidade – a tragédia grega – pode nos ajudar a pensar sobre isso?

É com estas questões em mente que adentraremos nesta parte do escrito; mas – atenção, leitor - cabe aqui um destaque: para a construção desta frase não utilizamos o verbo adentrar de modo gratuito. Poderíamos, por exemplo, ter redigido da seguinte forma: são estas as questões que nos propomos a responder neste capítulo; ou, descreveremos agora como se dão estes processos; ou ainda, vejamos agora as verdadeiras relações entre a sublimação e as tragédias gregas; mas não vamos por este caminho. Nossa proposta de estudo não consiste em dar respostas certas, mas em abrir possibilidades de exploração do tema.

Como uma expedição que se propõe a desbravar terrenos desconhecidos ao mesmo tempo espinhosos e esplendorosos, embrenhar-nos-emos nas páginas seguintes guiados pelas questões levantadas e instrumentalizados pela base teórica desenvolvida até aqui, mas sem certezas de para onde isso pode nos levar.

##### 4.1 O homem trágico

Pudemos compreender, no primeiro capítulo, que o desenvolvimento das tragédias gregas não se refere apenas à concepção de uma nova forma de manifestação artística ou à produção de obras literárias. Este fenômeno se configura como um tipo de experiência humana - portanto, válida para nossos estudos sobre o psiquismo. Com a criação desta forma específica de expressão advém, também, a “criação de um ‘sujeito’, [o que] abrange a

criação de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico.” (Vernant, 2008c, p. 214). Perguntamo-nos então: afinal, quem é este sujeito trágico?

O homem da era mítica e o homem trágico, apesar de se atravessarem, não se confundem. Migliavacca (2004) destaca que uma das mais importantes características que marcam a diferença entre ambos é a consciência de si, expressa por meio da figura do herói trágico. Mesmo que possamos continuar observando nas tragédias gregas clássicas a expressão de uma importante influência dos deuses na vida cotidiana, o trágico demonstra se responsabilizar pelas consequências de suas escolhas e pela realidade que lhe é imposta; porém a autora ressalta que essa admissão não se configura de forma submissa, pelo contrário, o homem trágico questiona, contesta e pede auxílio aos deuses, estabelecendo assim um canal de comunicação e interação constante com as forças superiores. Destarte, embora o herói trágico acolha sua dramática realidade de não ter o domínio sobre diversas situações de sua própria vida ele “preserva a condição de refletir e de pôr em evidência o esvaquecimento de seu ser, sem autocomiseração ou autopiedade.” (Migliavacca, 2004, p. 61).

Este autoconhecimento o leva a reconhecer sua condição de criatura, vivendo em um mundo dominado por forças que ele desconhece e não controla e as quais interferem drasticamente no percurso de sua vida. Assim, a consciência desta posição de subjugado traz para ele o senso de maior responsabilidade por suas ações e escolhas, tendo em vista a tragicidade das consequências.

Um exemplo disso é “Édipo Rei”, de Sófocles (trad. 1990b), o herói ao decifrar o enigma da esfinge – o enigma sobre a jornada humana – avança em sua sina e adentra a cidade de Tebas, onde terá de se avir com suas escolhas e seu destino. Isto significa que o homem trágico reconhece e admite a vida em sua plenitude, entende que “o homem jamais escapa de si mesmo.” (Migliavacca, 2004, p. 68). É exatamente sobre esta consciência que esta tragédia nos fala: quanto mais o herói tenta fugir de seu destino mais se atrela a ele.

Assim, observamos o nascimento, junto com as tragédias, de uma consciência trágica: “as obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em relação ao mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos.” (Vernant, 2008c, p. 214).

Em concordância, para Nietzsche (1872/2004), o homem trágico refletia nas tragédias sua forma de compreender a vida e lidar com ela. Assim as tragédias têm uma significação maior do que apenas a de uma manifestação artística, eram a maneira de o homem pensar e compreender as próprias questões, as questões humanas.

As tragédias expressam essa compreensão sobre a vida na medida em que capturam justamente o desconhecimento que a vida é. Não existia ainda o objetivo surgido posteriormente, com o advento do pensamento socrático-platônico, de dominar e controlar as forças da vida de forma geral, e sim, o objetivo de aceitá-las e compreendê-las.

Neste sentido, para Nietzsche (1872/2004) o homem trágico era mais consciente de sua humanidade quando comparado ao homem moderno, que, opostamente, compreende a vida por meio de uma “ilimitada ilusão do otimismo” (p. 112); ou seja, para o filósofo, o homem moderno nega a *hýbris*, nega o reconhecimento desse aspecto incontrolável e inapreensível de sua existência.

Do ponto de vista psicanalítico, parece-nos, então, que o homem trágico era aquele que aceitava e enfrentava a castração imposta pelo mundo de uma forma diferente, que sabia das suas limitações humanas e quanto era vulnerável diante dos acontecimentos da vida. Neste ponto, então nos interrogamos: em que sentido o homem contemporâneo se relaciona com o homem trágico? Como o homem que surgido com o advento da concepção de inconsciente lida com seu desamparo e vulnerabilidade diante da vida? Vejamos, no próximo tópico, como podemos compreender o homem psicológico.

#### **4.2 O homem psicológico**

Com as reflexões levantadas até o momento, vão ficando em evidência pontos discrepantes e pontos de aproximação entre o homem trágico e o homem psicológico. Por homem psicológico entendemos uma forma de perceber o homem que, com a virada do século XIX para o século XX, considera a existência de algo subjetivo, que vai além da lógica racional. (Migliavacca, 2004).

Isso não quer dizer que os sentimentos e instintos fossem desconsiderados até então - pelo contrário, como vimos com os gregos da Era Clássica, as forças humanas irracionais estiveram – e muito – presentes na vida cotidiana, além de serem expressas, desde períodos remotos, por meio de realizações literárias e artísticas. O que delimita a época do século XX como um marco é o fato de que, a partir deste momento, o irracional e subjetivo passa a ser objeto de observações e estudos sistemáticos. (Migliavacca, 2004).

Podemos apontar o desenvolvimento da teoria psicanalítica como um dos pilares para essa virada. Freud, com a sistematização de uma técnica para análise dos sonhos, pôde

construir a ideia de uma realidade inconsciente e, assim, proporcionar uma transformação na forma como compreendemos o homem e suas experiências.

Recordamo-nos aqui da já célebre referência à Psicanálise feita pelo próprio Freud, como o terceiro grande golpe para a onipotência humana. Ele refere-se ao fato de que as ideias sobre a existência de um aspecto inconsciente destituem o homem do posto de dono de seus próprios desejos e psiquismo. Neste sentido, o Pai da Psicanálise se coloca ao lado de Copérnico, que destituiu a Terra do centro do universo, e Darwin, que concebeu que a espécie humana surgiu por um processo de evolução, como todas as outras espécies, e não mais como criação divina. Assim, o conceito de inconsciente, seguido do de repressão, enfraquece a concepção, por muitos séculos admitida, do controle e poder humano pela racionalidade (Migliavacca, 2004).

Esta problemática a respeito do indeterminismo da vida psíquica é levada a consequências ainda mais profundas ao considerar as forças instintuais. A concepção de uma economia libidinal nos coloca diante de registros inapreensíveis pela escuta, os quais levam à construção de sentidos inesperados. O trabalho de interpretação dos conteúdos inconscientes, nesta perspectiva, refere-se ainda a um registro de ordem qualitativa, ou seja, posterior, em que já foi realizada – de alguma forma, em algum momento – a simbolização por meio de ligações da energia livre, possibilitando inscrições e ligações objetais. (Birman, 1995).

Com esse entendimento passamos pensar o psiquismo no registro das intensidades mais do que no dos conteúdos qualitativos em si. Neste ponto, podemos nos interrogar: como se dá a famosa dualidade, ou conflito psíquico, nestes termos de quantidade e não de qualidade?

Ao voltarmos nossa atenção para o terceiro momento da teoria instintual da obra freudiana, com a publicação de “Além do Princípio de Prazer” (Freud, 1920/2010), apontaremos para a dualidade nos termos de instinto de vida e de morte – ou Eros e Thánatos. Deste modo, a luta interna passa a ser entendida como uma luta de forças instintuais entre a necessidade de uma descarga que leve à restauração de um estado anterior (instinto de morte) e a tentativa de ligar esta força a representações que impeçam a descarga total ou adiem a morte (instinto de vida), estes chegam a ser referidos por Freud (1920/2010) como “rodeios rumo à morte” (p. 205).

Assim, podemos pensar que o funcionamento geral do aparelho psíquico teria como uma das principais funções ligar os impulsos livres que lhe chegam à inscrições e objetos. Se pensarmos que, em princípio, toda energia instintual é desligada - portanto, livre -, e que

necessita passar por um trabalho psíquico para se vincular, podemos conjecturar que a base do psiquismo é o instinto de morte e que toda a organização simbólica serve a dar um destino – uma ligação – a ele e, assim, prolongar a vida. Isso parece estar de acordo com a fala de Freud (1920/2010) quando afirma, que “todo ser vivo morre por razões *internas*, retorna ao estado inorgânico, então só podemos dizer que *o objetivo de toda vida é a morte*, e, retrospectivamente, que *o inanimado existia antes que o vivente*.” (p. 204, grifos do autor).

Perguntamos então: isso quer dizer que quando nos referimos a todas as outras dualidades e aos conflitos do psiquismo, estamos errados? Freud (1920/2010) deixa claro que seu postulado anterior - que coloca em oposição os instintos autoconservativos ou do Eu e os instintos sexuais - se torna inválido com a nova teoria instintual. Segundo este entendimento, compreendemos que o conflito primordial, que serve de base para outros é aquele entre instinto de vida e instinto de morte. Laplanche (1980/1989) é categórico ao afirmar que é falsa a oposição - muitas vezes aceita pelos estudiosos da psicanálise - entre sexualidade e autoconservação. Na realidade, ambas trabalham juntas, formando a libido do Eu, em função da conservação da vida.

Aqui chegamos a ideias mais complexas do desenvolvimento da teoria freudiana. Os questionamentos levantados por Freud (1920/2010) ao final do texto “Além do Princípio do Prazer” nos levam à concepção de que, considerando-se os fenômenos problematizados, o princípio de prazer está mais próximo do instinto de morte, uma vez que sua principal satisfação é a descarga. Tanto no que se refere ao processo primário quanto ao secundário, a eliminação das tensões promove satisfação, e assim ambos os processos se coadunam com o princípio de prazer. Não obstante, toda esta movimentação, quando relacionada a quantidades livres ou desligadas, promove sensações bem mais intensas do que quando vinculadas.

O trabalho de ligação - favorecido pelos instintos de vida e pelo princípio de realidade e coordenado pelo Eu - é o que, de certa forma, contém este impulso [Drang] da descarga excessiva governado pelo princípio de prazer. Por meio de preparações, podemos pensar como construções de arranjos mais elaborados trabalham, assim, para prolongar a vida a favor – mas não completamente – do princípio de prazer.

### 4.3 Sublimação e arte trágica grega: reflexões metapsicológicas

Chegamos ao nó da questão. A esta altura, após a realização do estudo acima, temos delineadas algumas problematizações a esboçar. Iniciaremos, de um ponto de vista mais geral, com o teatro grego, para aos poucos caminharmos rumo aos engendramentos instintuais, mais específicos.

Freud (1942/2006) dedica um artigo exclusivo a pensar como o teatro pode ser um espaço de alívio do mal-estar. Com foco na relação entre o público e o artista, o ilustre psicanalista aponta a identificação entre eles como o caminho pelo qual se torna possível o prazer pela ampla descarga efetuada, ou “desabafo dos afetos” (p. 292).

Esta compreensão freudiana é baseada no escrito “Poética”, de Aristóteles (trad. 2011), que expõe a função da arte trágica grega como uma possibilidade de purgação de sentimentos como a compaixão e o medo. Explica o filósofo grego:

Essa purgação ou alívio é experimentada pelos indivíduos presentes na plateia. A interação entre atores e plateia é flagrante e contundente, tendo a tragédia grega um profundo significado concomitantemente religioso, psicológico, moral e social. O membro da plateia absolutamente não assiste à peça trágica, mas sim participa sensorial e emocionalmente dela, ou melhor, vive a tragédia vinculada pelos personagens. (Aristóteles, trad. 2011, p. 49).

O teatro, assim, faz sentido na medida em que permite a troca entre os indivíduos, sendo um espaço onde todos vivenciam as emoções colocadas em cena. A experiência catártica - ou purgação dos afetos - promovida pela encenação deve ser compartilhada.

Para que isto ocorra, segundo Aristóteles (trad. 2011), é necessário que o herói tenha algumas características específicas, entre elas: 1- que ele não seja extremamente virtuoso ou justo, pois isto causaria indignação diante de toda desgraça que se derrama sobre sua vida, e não a mobilização dos sentimentos desejados de medo e paixão; 2- que a situação trágica tenha ocorrido ao herói devido a um erro cometido por ele ao qual não tenha sido levado devido a um vício ou desvio de sua própria personalidade; 3- que seja um personagem que goze de prestígio, assim como era Édipo.

Assim, a identificação é o que possibilita a mobilização dos afetos. Freud (1900/2006a) aponta esta relação quando destaca as tragédias gregas como grandes obras da

cultura que nos possibilitam a identificação e reconhecimento de desejos primitivos. Ao analisar o mito “Édipo Rei”, escreve que:

Se Oedipus Rex comove tanto uma plateia moderna quanto fazia com uma plateia grega da época, a explicação só pode ser . . . procurada na natureza específica do material . . . seu destino comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso . . . Nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis. Enquanto traz luz, na medida em que desvenda o passado, a culpa de Édipo, o poeta nos compele, ao mesmo tempo, a reconhecer nossa própria alma secreta, onde esses mesmos impulsos, embora suprimidos, ainda podem ser encontrados. (Freud, 1900/2006a, p. 288).

Nota-se aqui a consonância entre Freud (1900/2006a; 1942/2006) e Aristóteles (trad. 2011) no que diz respeito à importância da identificação no processo de criação e fruição da arte trágica grega. Em termos psicanalíticos, a identificação pode ser descrita como o “processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações.” (Laplanche & Pontalis, 2001c, p. 226). Com esta definição podemos verificar quão intensa e profunda pode ser a relação do sujeito com a arte - neste caso, com a narrativa e encenação trágica. Além de um alívio psíquico pela eliminação catártica, poderíamos pensá-la como uma experiência capaz de oferecer elementos para a constituição psíquica e o reconhecimento do sujeito na coletividade.

Para Freud (1942/2006), o processo de identificação é o que permite e justifica o espectador sentir prazer com a encenação de atos tão violentos, cruéis e desagradáveis. De certa forma, é como se outra pessoa – o ator em cena – realizasse pelo espectador todo o trabalho, passasse por todos os riscos de reconhecer o trágico e amadurecer por meio da dor. Deste modo, para quem testemunha a encenação, o

gozo tem por premissa a ilusão, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral . . . Nestas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um ‘grande homem’, entregar-se sem temor a seus impulsos sufocados. (Freud, 1942/2006, p. 292)

Se esta é a via que possibilita o gozo ao espectador da arte trágica, como pode ser possível cogitar o que se passa com o poeta ou o ator que cria a cena? A expressão e representação de uma verdade interna não podem se passar de modo tão casual, apenas como frias simulações. Seria plausível enganar a si mesmo de modo tão consciente, e ao mesmo tempo criar narrativas e cenas com tanta intensidade?

Diferentemente do que ocorre com o espectador, que frui pela ilusão do jogo teatral, parece-nos que de fato o artista precisa sentir o faz-de-conta como real. Somos tentados a especular que a ilusão, neste sentido, ocorre em um nível diferente daquele em que ocorre com o público, que a mantém no pré-consciente. Ela se daria entre o Eu inconsciente e os impulsos instintuais do Id. Inversamente, como aspecto mais conscientizado para o trágico está o que, segundo Nietzsche (1872/2004), o homem contemporâneo procura evitar: o desamparo. Afirmo o filósofo alemão:

O homem dionisíaco é comparável a Hamlet: ambos penetraram com olhar profundo na essência das coisas; ambos “viram” e estão desencantados da ação, porque não podem alterar em nada a essência eterna das coisas; parece-lhes ridícula ou vergonhosa a pretensão de endireitar o mundo. (Nietzsche, 1872/2004, p. 52)

Esta reflexão coloca-nos diante de um dos mais fortes pontos de convergência quanto à constituição da vida humana entre sujeitos de tempos tão distantes um do outro: o conflito. Ambos apresentam o conflito como mola essencial que impulsiona suas maneiras de se organizar e estar no mundo. O que podemos apontar como divergência entre eles, neste aspecto, é a forma de compreender este conflito e lidar com ele.

Retomando alguns pontos já discutidos em outros capítulos, para melhor aprofundar as reflexões sobre esta questão, podemos sintetizá-la da seguinte maneira: o homem trágico vive um conflito entre a concepção mítica e divina e a concepção jurídica e filosófica (Vernant, 2008b). E o homem moderno, o do inconsciente, de outro modo, vive um conflito interno entre as forças instintuais: a ligação e o desligamento (Freud, 1920/2010); além disso, há o embate entre estas intensidades instintuais e as exigências da civilização (Freud, 1930/2010); porém entendemos que não se trata tanto do tipo de conflito, mas, fundamentalmente, do que se faz com ele.

Na compreensão freudiana, os arranjos psíquicos construídos pelo homem moderno baseiam-se na rejeição tanto da satisfação instintual quanto do reconhecimento das dores causadas por este processo, o que levaria uma inibição do direcionamento da agressividade

de seu agente do sofrimento externo (a natureza incontrolável, os relacionamentos, seu corpo - que envelhece e adocece - e a cultura) para dentro do próprio Eu. Parte do conflito, a referente à relação do homem com o mundo, passa a ser um incrementador do conflito interno, transformando-se em sentimento de culpa inconsciente. (Freud, 1930/2010).

Cabe observar que o sentimento de culpa do homem contemporâneo e o senso de responsabilidade pelas escolhas do homem trágico levam a diferentes maneiras de estar no mundo e lidar com os conflitos. A responsabilidade trágica refere-se à admissão dos sofrimentos como inerentes à vida e a questionamentos sobre o que fazer com eles; por outro lado, a culpa inconsciente, típica do modo de funcionamento do neurótico moderno refere-se à compreensão do sofrimento como um desvio de rota que precisa, a todo custo, ser corrigido. Esta rejeição leva a um sentimento de desamparo diante da realidade hostil.

Eis aqui alguns dos aspectos pelos quais nos aproximamos e nos distanciamos dos gregos antigos - aliás, talvez neste ponto eles possam nos mostrar algo que diga respeito à sublimação.

A relação moderna para com os aspectos trágicos de existência aponta para uma das principais saídas encontradas pelos Eu para esta rejeição: o recalçamento. Ora, como vimos no capítulo anterior, para a psicanálise freudiana, onde há recalçamento não há sublimação. Isso significa dizer que o homem moderno não sublima? De forma alguma! Podemos observar e constatar a construção de belíssimas obras artísticas e intelectuais ao longo de toda história que se tem registros até a contemporaneidade. Por outro lado, nós nos vemos inclinados a pensar que o processo de sublimação construído pelos gregos antigos não pode ser exatamente o mesmo do homem moderno. Entendem os trágicos que o redirecionamento dos excessos instintuais (dionisíacos) passa pela aceitação da dor e disponibilidade subjetiva para destruição e reconstrução das ligações instintuais. Para isso, podemos notar que é necessário suportar a aproximação com Thánatos.

Kupperman (2003) distingue duas diferentes possibilidades de leitura do processo de sublimação: a chamada sublimação erótica, que se referiria a um processo mais próximo da criação de novos objetos, em que o princípio de realidade trabalha em função do princípio de prazer, seria um tipo de sublimação mais relacionada às criações artísticas; e a ação sublimatória referente ao trabalho e interesse das ciências, a qual encaminharia para uma compreensão mais próxima dos primeiros textos freudianos, que a descrevem como a dessexualização dos instintos. Nesta perspectiva, o princípio de realidade estaria contrário ao princípio de prazer.

A nós nos cabe problematizar se o modo de funcionamento psíquico moderno não tem levado os sujeitos a se organizarem preferencialmente de acordo com a segunda proposta de sublimação - a mais repressiva. Estas formas de pensar a sublimação referem-se a dois diferentes ideais culturais: um modelo mais artístico de criação de novas possibilidades de ser, e um mais científico, que busca um ideal de cura e normatização dos indivíduos.

O modo relacionado ao ideal de cura, segundo Kupermann (2003), pode acabar por aprisionar os sujeitos num ciclo que, em excesso, pode inclusive tornar-se compulsivo. O movimento instintual, neste caso, pode ser observado da seguinte forma: o sujeito consegue uma saída para seu trabalho alienador pela sublimação - tida como um caminho menos patológico; este trabalho produz resultados socialmente valorizados, o que reforça ainda mais a ordem civilizatória e o trabalho alienado, que precisam de mais sublimação, e assim continua ciclicamente o processo.

Estas reflexões nos indicam quanto é importante certa flexibilidade e maleabilidade do Eu para o favorecimento de um trabalho sublimatório que se aproxime mais de um modelo artístico, de criação de si em novas possibilidades de ser onde são possibilitadas novas trilhas para a satisfação instintual. Caso contrário, ao se fixar grande parte da libido em vias específicas de satisfação, como pode ocorrer na sublimação mais relacionada ao trabalho alienado, o Eu pode tornar-se repetitivo e imperativamente Superegoico. Sem liberdade para desfazer e refazer as ligações, não há mais criação.

Faz-se presente, por meio destas considerações, a observação de que ambos os instintos – o de vida e o de morte – colocam-se em igual medida no processo sublimatório, pois para criar o novo é necessário desfazer o antigo. Repetidamente, este processo de disjunção e rejunção da energia permanece até o desligamento último da vida.

Apesar de constituída por ambas as tendências, somos inclinados a compreender a sublimação como um trabalho do Eu a serviço de Eros - logo, a serviço da manutenção e prolongamento da vida enquanto for possível. Esse entendimento é confirmado pela concepção nietzschiana da aceitação do trágico como a maior afirmativa da vida (Nietzsche, 1872/2004). Entender a sublimação como esta constante construção de novas vias libidinais (Kupermann, 2003) leva-nos a olhá-la como um processo que possibilita a expansão psíquica e - por que não? - uma ampliação do instrumental simbólico, contribuindo, assim, para as articulações da manutenção da vida.

Não obstante, é preciso manter-nos alertas. Essas reflexões poderiam levar a um entendimento um tanto idealizado do trabalho psíquico da sublimação. Reconhecer este

processo como estando a serviço dos instintos de vida e como um meio para a expansão psíquica não significa ausência de dor. Pensar a sublimação diretamente relacionada ao princípio de prazer seria uma análise simplista, para não dizer equivocada. O princípio de prazer, que busca originariamente a descarga, e a própria sublimação, que envolve disjunções, aproximam-se perigosamente dos impulsos de desligamento. Cabe aqui relembrarmos a epígrafe deste trabalho:

Freud encontrou na arte a potência para interrogar o mundo. A arte é a revelação dos avessos e sombras do espírito humano, dos obscuros das paixões e, sobretudo, o compromisso com a verdade. Ela abre, portanto, uma cicatriz, revelando imagens diante de nossos olhos e nos interpelando com um: veja! Nem sempre conseguimos ver, e criamos a todo o momento estratégias para fechar nossos olhos. (Sousa & Endo, 2009, p. 62).

O que é produzido por meio da sublimação, ao mesmo tempo pode nos proporcionar prazer e desconforto, não pode nos apaziguar plenamente. São novas possibilidades de ligação, mas de um instinto que, originariamente, impele para uma descarga, para o retorno a um estado anterior à existência de vida. A sublimação não deixa de ser apenas um dentre os possíveis destinos dos instintos, (Freud, 1915/2010) o qual evita o recalque mas esbarra nele. Por isso vale dizer: esta não é a saída que salvará o homem do desamparo, mas pode possibilitar sua expansão psíquica, seu aprimoramento e certo alívio do mal-estar.

Neste momento, lembramo-nos de Nietzsche (1872/2004), que aponta a importância da conexão entre força selvagem dionisíaca e beleza apolínea na criação da arte trágica grega. Afirma o filósofo alemão:

A relação complexa do espírito apolíneo com o instinto dionisíaco na tragédia deveria, pois, na realidade ser simbolizada por uma aliança fraterna destas duas divindades. Dionisos fala a língua de Apolo, mas Apolo acaba por falar a língua de Dionisos. (Nietzsche, 1872/2004, p. 135).

Assim, a experiência possibilitada pelo trabalho psíquico da sublimação não livra o humano dos sofrimentos inerentes à vida, mas pode - e precisamos crer nisto - nos levar a novos territórios íntimos, à produção de um estilo existencial-pessoal (Birman, 1995) e a novas possibilidades de simbolização (Laplanche, 1980/1989).

A arte trágica grega se apresenta, de acordo com as reflexões desta dissertação, como o resultado do trabalho sublimatório de um povo que deu largos passos para nosso amadurecimento psíquico. O que foi possibilitado naquele momento histórico, podemos cogitar, com base na concepção de um desenvolvimento filogenético, que permanece no homem contemporâneo. Cabe, então, questionarmos a forma como temos nos organizado coletivamente e nos constituído psiquicamente, e se conseguimos fazer um bom uso desta herança preciosa. Deixamos esta reflexão como um questionamento ao leitor.

Ironicamente, concluímos este modesto estudo sobre a sublimação e o trágico apontando para uma expressão ainda mais refinada deste processo psíquico: o cômico (Kupermann, 2003). A possibilidade de alcançar, após o reconhecimento do trágico, a graça na própria desgraça, assinala para uma maleabilidade instintual ainda mais sublime, no sentido não moral do termo. Sem a admissão do trágico não há cômico, assim, trágico e cômico se entrelaçam em uma das enigmáticas saídas – ou entradas – humanas para as exigências da vida.

## 5. Considerações Finais

Iniciamos este estudo com o intuito de buscar uma compreensão mais profunda sobre a metapsicologia da sublimação. Para tanto, arriscamos em um contraponto com a criação da arte trágica grega, questionando se esta poderia oferecer algum amparo para a análise proposta.

Não temos dúvida de que, em relação ao objetivo principal que nos propusemos, a pesquisa cumpriu sua razão de ser. Vale destacar que, pelo percurso previsto no início da jornada, não nos implicamos a elaborar hipóteses prévias. Optamos por um caminho que – sabíamos - não seria fácil, mas que naquele momento foi o que mais impulsionou nossa pulsão rumo à pesquisa. Assim, este estudo não possui hipóteses a serem confirmadas ou fechamentos conclusivos a serem esboçados, mas podemos apontar algumas problematizações construídas.

Logo de início nos deparamos com o clichê da sublimação como um processo pouco estudado por Freud e vimos que uma de nossas principais dificuldades seria a exiguidade de referências. Isto não se confirmou. Toda a obra freudiana encontra-se impregnada de menções à sublimação, além de constataremos inúmeros e belíssimos estudos sobre o tema elaborados por psicanalistas de diversas perspectivas.

Atentamos, obviamente, para sua imprecisão conceitual, mas isto não pode ser concebido como consequência de desconsideração por parte dos estudiosos. Constatamos que isto se deve, em grande parte, aos próprios engendramentos do processo. A sublimação, enquanto forma de compreender movimentações quantitativas que levam a elaborações qualitativas, como forças instintivas que se mobilizam e implicam na organização social, não poderia nos trazer um entendimento simples e definitivo.

O ponto de convergência e de transformação que se dá, como uma via de mão dupla, entre quantidades e qualidades, entre instintual e social e entre narcísico e objetual é ainda, com toda a certeza, um grande enigma para a psicanálise, e talvez, justamente por isso, nos tenha atraído tanto. Assim, aderimos ao incômodo despertado em Laplanche (1980/1989), que, ao se questionar sobre por que estudar a sublimação, simplesmente aponta: porque é irritante.

Pois bem, esta mesma irritação nos incitou a buscar novas vias ou respostas para satisfação. Assim, além de ser uma pesquisa bibliográfica, este estudo se mostrou

como experiencial, na medida em que, por meio do próprio trabalho sublimatório de elaborar esta dissertação pudemos compreendê-lo em diferentes registros: intelectual e pulsional.

Do ponto de vista metapsicológico, considera-se a sublimação em três principais etapas: 1- o retorno da libido objetal ao Eu; 2- o trabalho de construção de novas vias de satisfação por meio de novas ligações e pelo redirecionamento instintual; e 3- o reconhecimento ou valorização social. Por outro lado observamos que, com o desenvolvimento e aumento da complexidade da teoria instintual, Freud afasta o processo sublimatório de aspectos ligados à moralidade, e o leva para âmbito dos engendramentos econômicos do psiquismo.

No tocante ao apoio recebido pelo diálogo com os gregos antigos, compreendemos sua produção artística como também resultante de um trabalho sublimatório que permitiu um amadurecimento psíquico, não apenas para os indivíduos viventes neste momento histórico, mas para a humanidade como um todo. O que foi possibilitado naquele período, podemos pensar, cultural e filogeneticamente, que permanece no homem contemporâneo.

Como um dos principais aspectos que permitiram aos gregos antigos a sublimação instintual criativa por meio da arte, vale destacar o acolhimento da condição trágica da existência humana. Entendemos esta aceitação como condição para um trabalho sublimatório criativo, expansivo e libertador.

A rejeição moderna aos aspectos trágicos da existência (Nietzsche, 1872/2004) aponta para uma busca desenfreada pela anestesia de todas as formas de dor. Vimos que a experiência possibilitada pelo trabalho psíquico da sublimação, na medida em que envolve tanto o instinto de vida – pela construção de novas ligações – quanto o instinto de morte – pelos rompimentos constantes – não livra o humano dos sofrimentos inerentes à vida; porém apostamos que a sublimação pode ser considerada um processo fundamental na constituição psíquica, por nos levar à produções de um estilo existencial-pessoal (Birman, 1995) e a novas e constantes possibilidades de simbolização (Laplanche, 1980/1989).

As implicações destas reflexões, tanto para o campo teórico quanto para o clínico, podem ser sentidas como uma provocação sobre as formas, muitas vezes enrijecidas e simplistas, que adotamos sobre determinados conceitos, como o de sublimação, que frequentemente é resumido em uma saída libidinal mais eficiente ou na transformação de uma meta sexual em não sexual.

Reconhecemos que muitas questões relacionadas ao tema não puderam ser abarcadas nos limites deste trabalho, por isso ficam como proposta para novos estudos. Destacamos as implicações do Super-eu neste processo, uma vez que a aceitação dos limites humanos envolve diretamente esta instância e sua relação com os ideais.

Além disso alguns autores - entre eles os psicanalistas franceses Cornelius Castoriadis e Sophie de Mijolla-Mellor, com os quais entramos tardiamente em contato no processo de elaboração desta pesquisa - não puderam ser inseridos nesta discussão e merecem ser destacados para posteriores discussões.

Quando primeiro nos propusemos a realizar uma relação entre psicanálise e teatro, com certeza demos um salto no abismo, corremos ao encontro do desconhecido. Tatear com muita insegurança e dúvida um caminho obscuro e ao mesmo tempo construir a ponte foi uma sensação recorrente ao longo do processo.

Para que nos fosse possível desdobrar algo na tela do computador, foi necessário construirmos criativamente novos sentidos e elaborações íntimas; portanto é possível considerar que com este trabalho tenhamos cumprido nossa principal função: a formação de uma pesquisadora comprometida e apaixonada pela psicanálise.

Passaram-se trinta meses desde o início da jornada que criou (na verdade, a jornada que *é*) esta dissertação. Como o resultado de um trabalho sublimatório, é legítimo, neste momento, fazermos uma profunda e lenta respiração e olharmos para o que foi produzido com prazer e dor.

Dor, por sabermos que muitas ligações precisaram ser desfeitas, que muitas passagens - já escavadas de tão transitadas ao longo da vida - precisaram, não sem deixar suas marcas, ser abandonadas. O prazer de reconhecermos que, apesar de tudo, foi-nos possível abrir novos caminhos, novas e mais largas vias diante do sofrimento e das vinculações rompidas, equilibra esta estranha matemática.

Com os gregos e seus mitos pudemos aprender que a verdadeira e mais profunda apreensão de si não passa apenas por racionalizações e elaborações intelectuais, mas sim, por experiências emocionais que levam à construção de uma verdade interior. Apesar do trabalho psíquico da sublimação não livrar o homem do sofrimento, podemos pensá-la como um caminho para ressignificações das experiências dolorosas. Nossa autocriação passa pela admissão do trágico. Passa pelo reconhecimento de nossa humanidade, constituída do entrelaçamento de

paixões instintivamente dionisíacas e potencialidades sublimemente apolíneas. Finalmente, ao olharmos para trás, percebemos que o trajeto percorrido não poderia ter sido outro e que a riqueza das experiências vividas no caminho... é o caminho.

## Referências

- Aristóteles. (trad. 2011). *Poética* (1 ed.). (J. L. Vieira, M. L. Micales, Eds., & E. Bini, Trad.) São Paulo: Edipro.
- Bini, E. (trad. 2011). Aristóteles: sua obra. In: Aristóteles, *Poética* (E. Bini, Trad., pp. 17-34). São Paulo: Edipro.
- Birman, J. (1995). Sujeito e estilo em psicanálise: sobre o indeterminismo da pulsão no discurso freudiano. In: A. H. Moura, *As Pulsões* (pp. 25-51). São Paulo: Escuta, EDUC.
- Bueno, S. (2000). *minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD.
- Cunha, A. G. (2010a). Criar. In: A. G. Cunha, *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (p. 189). Rio de Janeiro: Lexikon.
- Cunha, A. G. (2010b). Ditirambo. In: A. G. Cunha, *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (p. 225). Rio de Janeiro: Lexikon.
- Cunha, A. G. (2010c). Mimese. In: A. G. Cunha, *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (p. 427). Rio de Janeiro: Lexikon.
- Cunha, A. G. (2010d). Mito. In: A. G. Cunha, *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (p. 430). Rio de Janeiro: Lexikon.
- Cunha, A. G. (2010e). Sublime. In: A. G. Cunha, *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (p. 610). Rio de Janeiro: Lexikon.
- Figueiredo, L. C., & Minerbo, M. (junho de 2006). Pesquisa em Psicanálise: algumas idéias e um exemplo. *Jornal de Psicanálise*, 39 (70), pp. 257-278.
- Freud, S. (2006a). A Interpretação dos Sonhos (I). In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 4, pp. 195-302). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1900).
- Freud, S. (2006b). A Interpretação dos Sonhos (II). In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 5, pp. 541-647). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1900).

- Freud, S. (2010). A Predisposição à Neurose Obsessiva. In: S. Freud, *Obras Completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 10, pp. 324-338). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1913).
- Freud, S. (2010). Além do Princípio do Prazer. In: O. Completas, *Sigmund Freud* (P. C. Souza, Trad., Vol. 14, pp. 161-239). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1920).
- Freud, S. (2006a). Caráter e Erotismo Anal. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 157-166). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1908).
- Freud, S. (2013). Cinco Lições de Psicanálise. In: S. Freud, *Obras Completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 9, pp. 220-286). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1910).
- Freud, S. (2006). Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 15-89). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1907).
- Freud, S. (2006b). Escritores Criativos e Devaneio. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Completas Psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 133-143). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1908).
- Freud, S. (2006c). Fantasias Históricas e sua Relação com a Bissexualidade. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 147-156). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1908).
- Freud, S. (2006a). Fragmento de Análise de um Caso de Histeria. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 7, pp. 15-118). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1905).
- Freud, S. (2010). Introdução ao Narcisismo. In: S. Freud, *Obras Completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 12, pp. 13-50). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1914).
- Freud, S. (2006d). Moral Sexual "Civilizada" e Doença Nervosa Moderna. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 167-186). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1908).
- Freud, S. (2011). O Eu e o Id. In: S. Freud, *Obras Completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 16, pp. 13-74). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1923).
- Freud, S. (2010). O Mal-Estar na Civilização. In: S. Freud, *Sigmund Freud Obras Completas* (P. C. Soza, Trad., Vol. 18, pp. 13-124). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1930).

- Freud, S. (2010). Observações Psicanalíticas sobre um Caso de Paranóia [dementia paranoides] Relatado em Autobiografia ["o Caso Schereber"]. In: S. Freud, *Obras Completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 10, pp. 13-107). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1911).
- Freud, S. (2010). Os Instintos e seus Destinos. In: S. Freud, *Obras Completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 12, pp. 51-81). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1915).
- Freud, S. (2006). Personagens Psicopáticos no Palco. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Completas Psicológicas de Sigmund Freud* (Vol. 7, pp. 289-297). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1942).
- Freud, S. (2010). Recomendações ao Médico que Pratica a Psicanálise. In: S. Freud, *Obras Completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 10, pp. 147-162). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1912).
- Freud, S. (2006b). Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 7, pp. 119-231). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1905).
- Freud, S. (2013). Uma Recordação de Infância de Leonardo Da Vinci. In: S. Freud, *Obras Completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 9, pp. 113-219). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1910).
- Fuks, B. B. (2011). Comentário sobre a Tradução de Paulo César Souza das Obras Completas de Sigmund Freud. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 14 (3), 566-570.
- González Rey, F. (2005). *Pesquisa Qualitativa e Subjetividade: os processos de construção da informação*. São Paulo: Thomson Learning .
- Kupermann, D. (2003). Sublimação e criação. In: D. Kupermann, *Ousar Rir* (pp. 63-138). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Kury, M. d. (2011). Introdução. In: Sófocles, *A Trilogia Tebana* (pp. 7-16). Rio de Janeiro: Zahar.
- Laplanche, J. (1989). *Problemáticas III: a sublimação*. (Á. Cabral, Trad.) São Paulo: Martins Fontes. (original publicado em 1980).
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2001a). Complexo de Édipo. In: J. Laplanche, & J.-B. Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise* (pp. 77-81). São Paulo: Martins Fontes.

- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2001b). Formação Reativa. In: J. Laplanche, & J.-B. Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise* (P. Tamen, Trad., 4 ed., pp. 200-2002). São Paulo: Martins Fontes.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2001c). Identificação. In: J. Laplanche, & J.-B. Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise* (pp. 226-230). São Paulo: Martins Fontes.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2001d). Pulsão. In: J. Laplanche, & J.-B. Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise* (pp. 394-396). São Paulo: Martins Fontes.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2001e). Sublimação. In: J. Laplanche, & J. B. Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise* (P. Tamen, Trad., pp. 494-497). São Paulo: Martins Fontes.
- Laverde Rubio, E. (2004). Investigación Conceptual. *Revista de La Sociedad Colombiana de Psicoanálisis*, 29 (2/3), 219-239.
- Lima, L. C. (2014). *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Editora UFSC.
- Marcondes, D. (2007). Aristóteles e o sistema aristotélico. In: D. Marcondes, *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein* (pp. 69-83). Rio de Janeiro: Zahar.
- Matteo, V. D. (2007). Subjetividade e Cultura em Freud: ressonâncias no mal-estar contemporâneo. *Revista do Departamento de Filosofia da USP* (36), 93-215.
- Migliavacca, E. M. (2004). *A Dimensão Trágica do Psiquismo: um ensaio na perspectiva psicanalítica*. Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Migliavacca, E. M. (2002). A Dupla Face do Mito: modelo e função. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 36 (2), 251-262.
- Nietzsche, F. W. (2004). *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Centauro. (Original publicado em 1872).
- Plon, M., & Roudinesco, E. (1998). Sublimação. In: M. Plon, & E. Roudinesco, *Dicionário de Psicanálise* (L. Magalhães, & V. Ribeiro, Trads., pp. 734-735). Rio de Janeiro: Zahar.
- Santos, B. d. (1987). *Um Discurso sobre as Ciências*. Porto: Afrontamento.
- Sousa, E., & Endo, P. (2009). *Sigmund Freud: ciência, arte e política*. Porto Alegre: L&PM.
- Souza, P. C. (2010). Esta Edição. In: S. Freud, *Obras Completas* (Vol. 12, pp. 9-12). São Paulo: Companhia das Letras.

- Strachey, J. (2006). Introdução do Editor inglês. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 14, pp. 111-113). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1969).
- Sófocles. (trad. 1990a). Antígona. In: Sófocles, *A Trilogia Tebana* (M. d. Kury, Trad., 15 ed., pp. 199-260). Rio de Janeiro: Zahar.
- Sófocles. (trad. 1990b). Édipo Rei. In: Sófocles, *A Trilogia Tebana* (M. d. Kury, Trad., pp. 17-100). Rio de Janeiro: Zahar.
- Vernant, J.-P. (2008a). Esboços da Vontade na Tragédia Grega. In: J.-P. Vernant, & P. Vidal-Naquet, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (pp. 25-52). São Paulo: Perspectiva.
- Vernant, J.-P. (2008b). O Momento Histórico da Tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas. In: J.-P. Vernant, & P. Vidal-Naquet, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (pp. 1-6). São Paulo: Perspectiva.
- Vernant, J.-P. (2008c). O Sujeito Trágico: historicidade e transitoricidade. In: J.-P. Vernant, & P. Vidal-Naquet, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (pp. 211-219). São Paulo: Perspectiva.
- Vernant, J.-P. (2008d). Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega. In: J.-P. Vernant, & P. Vidal-Naquet, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (pp. 7-24). São Paulo: Perspectiva.