

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

**DORIAN PARA ALÉM DO RETRATO: REPRESENTAÇÕES DA SEGUNDA  
TÓPICA DE FREUD EM O RETRATO DE DORIAN GRAY**

MANAUS

2018

JÉSSICA NAYARA CRUZ PEDROSA

**DORIAN PARA ALÉM DO RETRATO: REPRESENTAÇÕES DA SEGUNDA  
TÓPICA DE FREUD EM O RETRATO DE DORIAN GRAY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes do curso de Mestrado Acadêmico da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

**Linha de pesquisa:** Teoria, Crítica e Processos de Criação

**Orientador:** Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

**Financiamento:** FAPEAM/Bolsa de pesquisa

MANAUS

2018

Catálogo na fonte  
Elaboração: *Ana Castelo CRB11<sup>a</sup>-314*

**P372d Pedrosa, Jéssica Nayara Cruz**  
Dorian para além do retrato: representações da segunda tópica de Freud em “O retrato de Dorian Gray”. / Jéssica Nayara Cruz Pedrosa. – Manaus: UEA, 2018.  
145fls. : 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre na área: concentração, representação e interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

1. Literatura inglesa 2. Psicanálise 3. Dorian Gray I. Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva. II. Título.

CDU 82.09

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – [www.uea.edu.br](http://www.uea.edu.br)  
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol  
Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus - Am

**Apoio financeiro:**



**FAPEAM**  
FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA  
DO ESTADO DO AMAZONAS  
CERTIFICADA PELA ISO 9001:2008

## BANCA EXAMINADORA

  
GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS



Dissertação de Mestrado de: **Jéssica Nayara Cruz Pedrosa**

**“DORIAN PARA ALÉM DO RETRATO: REPRESENTAÇÕES DA SEGUNDA  
TÓPICA DE FREUD EM O RETRATO DE DORIAN GRAY”**

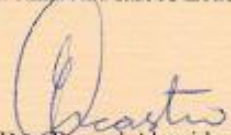
- Aprovado
- Aprovado com Recomendações
- Reprovado


Parecer:

A BANCA APROVA O TRABALHO, OBSERVANDO POSITIVAMENTE OS SEGUINTE ASPECTOS: EXCELENTE REDAÇÃO, PROFUNDIDADE DOS ARGUMENTOS, FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA CONSISTENTE, ÓTIMAS PERSPECTIVAS DE ANÁLISE E ABRANGEM CORRETA E MADURA.  
A BANCA RECOMENDA A PUBLICAÇÃO DO TRABALHO.

Banca Avaliadora:

  
Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

  
Profa. Dra. Raquel Almeida de Castro

  
Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

## AGRADECIMENTOS

A minha família, especialmente a minha mãe, Lucila Cruz, e ao meu pai, Célio Pedrosa, que sempre me incentivaram a buscar por meus próprios sonhos e contribuíram para que alguns deles eu encontrasse na leitura.

Ao meu orientador, Allison Leão, que me auxiliou não apenas para a realização da presente dissertação, mas também para o meu crescimento enquanto pesquisadora e autora.

À Banca Examinadora, agradeço a leitura cuidadosa e as sugestões e apontamentos tão pertinentes.

Ao PPGLA e a todos que transformam diariamente esse programa em uma experiência de qualidade ímpar; aos professores, aos servidores, sempre atenciosos e dispostos a compartilhar o seu melhor.

À professora Raquel Castro, pelo inestimável apoio e inspiração.

Aos meus amigos, que compartilharam cada etapa do processo, desde as primeiras leituras que originaram essa pesquisa, muito antes da vida acadêmica.

À FAPEAM, pelo apoio financeiro.

*“We are all in the gutter,  
but some of us are looking at the stars.”*

(WILDE, 2011b, p. 268)

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo a análise das representações da segunda tópica de Freud em *O Retrato de Dorian Gray*. Foi realizada uma análise metodológica da psicanálise enquanto crítica literária em Freud, de forma cronológica, a partir das incursões do próprio autor empreendidas durante a construção da teoria psicanalítica. A partir disso, sob um viés hermenêutico, a crítica psicanalítica foi discutida e o século XIX foi estudado enquanto cenário para as transformações do Eu e a implicação disso para o surgimento da psicanálise e para a publicação da obra de Oscar Wilde. A partir dos resultados encontrados, através da correlação das personagens de Dorian Gray, com o papel do Ego, de Lord Henry, com o papel do Id, e de Basil Hallward, com o papel do Superego para a formação e manutenção do psiquismo do sujeito, constatou-se que o texto configura uma formação inconsciente que permite ao leitor interpretar conteúdos latentes a partir de seu próprio inconsciente, culminando em representações que, ainda que parciais, reiteram o caráter de sublimação da obra artística não apenas para o criador, mas para aquele que a aprecia de um ponto de vista dinâmico.

**Palavras-chave:** literatura; psicanálise; inconsciente do texto; segunda tópica; dorian gray.

## ABSTRACT

The current study had as main objective to analyse the representations of Freud's second topography of mind in *The Picture of Dorian Gray*. A methodological analysis of psychoanalysis was carried out as a literary critic in Freud, chronologically, from the incursions of the author himself undertaken during the construction of psychoanalytic theory. From this, under a hermeneutical bias, psychoanalytic criticism was discussed and the nineteenth century was studied as a scenario for the transformations of the Self and the implication thereof for the emergence of psychoanalysis and for the publication of Oscar Wilde's novel. From the results found, through the correlation of the characters of Dorian Gray, as the Ego, of Lord Henry, as the Id, and of Basil Hallward, as the Superego, with the formation and maintenance of the psyche of the subject, it was found that the text constitutes an unconscious formation that allows the reader to interpret latent contents from his own unconscious, culminating in representations that, although partial, reiterate the sublimation character of the artistic work not only for the creator, but for the one who appreciates it from a dynamic point of view.

**Keywords:** literature; psychoanalysis; unconscious of the text; second topography; dorian gray.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I - Literatura em Psicanálise .....	17
1.1 O que Freud tem a dizer? .....	18
1.1.1 Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen (1906).....	19
1.1.2 Uma Lembrança da Infância de Leonardo da Vinci (1910).....	28
1.1.3 O Motivo da Escolha dos Cofrinhos (1913).....	36
1.1.4 Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico (1916) .....	39
1.1.5 Uma lembrança de infância em Poesia e verdade (1917) .....	42
1.1.6 O humor (1927).....	44
1.1.7 Dostoiévski e o parricídio (1928).....	45
1.2 Por uma crítica psicanalítica prudente .....	48
1.3 A psicanálise do texto: um mergulho (in)consciente.....	56
CAPÍTULO II - Literatura & Psicanálise.....	60
2.1 Quem sou eu e o que represento? .....	61
2.2 Um retrato para além do tempo .....	70
2.3 Dorian, não seja bem-vindo: reflexões sobre Wilde, a psicologia e os vitorianos .....	77
2.4 Freud, não se sinta à vontade: o inconsciente estético e o surgimento da psicanálise....	86
CAPÍTULO III - Psicanálise em Literatura.....	97
3.1 A segunda tópica de Freud e alguns conceitos fundamentais .....	98
3.1.1 Narcisismo.....	100
3.1.2 O ideal do Ego e o Superego.....	101
3.1.3 O Eu e o Id .....	104
3.2 Dorian para além do retrato .....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	139
REFERÊNCIAS .....	142

## INTRODUÇÃO

Para muito além do retrato, encontra-se a imagem refletida de um sujeito, sujeito este que se instaura na linguagem a partir de um outro, um outro que o preenche com desejo e, por conta desse desejo ou de sua ausência, norteia os pilares de sua formação e posterior inserção na sociedade. Para a psicanálise, o sujeito se apresenta enquanto “nossa majestade, o bebê”, para a literatura, “nossa majestade, o livro”. Em psicanálise e literatura, o bebê e o livro podem ser um só. Assim, este trabalho visa uma articulação entre ambas a partir da análise da formação do sujeito, mediante a segunda tópica de Freud, em *O Retrato de Dorian Gray*.

Partindo dessa premissa, reconhece-se que a psicanálise pode ser encontrada na literatura da mesma forma que a última sempre se fez presente nas obras de Freud, seu fundador, bem como nas de seus precursores. Foi a partir desse ponto de encontro que se vislumbrou em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, um terreno fértil para a análise de conteúdos que representam não apenas uma crítica social sagaz, mas um elogio a conceitos fundamentais da teoria do psiquismo humano desenvolvida por Freud.

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nasceu em 1854 em Dublin, na Irlanda, mas passou a maior parte de sua vida em Londres, e faleceu em Paris, em 1900. Teve uma vida repleta de notoriedade, sendo conhecido como o principal dândi do século XIX, além de escritor, era um renomado esteta, dramaturgo e poeta. Em seu único romance, *O Retrato de Dorian Gray*, considerado a sua obra-prima, Oscar Wilde retratou a decadência de uma sociedade de fim de século, influenciada por uma moral conservadora e por costumes hipócritas. A obra não foi bem recebida pela crítica, o que lhe rendeu um prefácio endereçado exclusivamente a esta na versão em formato de livro, em 1891<sup>1</sup>.

Na mesma época, Sigmund Freud começava seus estudos a partir da utilização da técnica da hipnose no tratamento de pacientes histéricas, buscando com isso ter acesso aos seus conteúdos mentais. A partir da observação do tratamento com hipnose de Charcot e da constatação de melhora no quadro clínico, Freud chegou à conclusão de que a causa da histeria não era orgânica, mas psicológica, hipótese esta que fundamentou o desenvolvimento de sua teoria do inconsciente, posteriormente conhecida como Psicanálise.

---

<sup>1</sup> Foi publicada originalmente pela *Lippicott's Monthly Magazine*, em 1889, nos Estados Unidos, e recebeu a versão definitiva em livro, pela editora britânica *Ward Lock and Co*, com o prefácio endereçado aos críticos, em abril de 1891.

Em outubro de 1896, Freud passa a anotar os próprios sonhos, que, talvez influenciados pela morte recente de seu pai, o levavam com frequência de volta a sua própria infância – origem das neuroses. As anotações mais tarde seriam exploradas em *A Interpretação dos Sonhos*, obra publicada em 1900, onde o autor cunhou os conceitos de consciente, pré-consciente e inconsciente, sistemas que formam o aparelho psíquico humano, no que viria a ser conhecido como a sua primeira tópica.

O inconsciente é considerado uma das maiores descobertas da psicanálise. Por mais que o termo já tivesse sido utilizado anteriormente, foi a partir de Freud que ele se consolidou. Não é surpresa que esses conceitos se façam presentes em obras de arte e literárias, uma vez que o autor era entusiasmado com os artistas, nos quais tinha os maiores guardiões do inconsciente, aproximando com isso a subjetividade de seu objeto de estudo (GUTFRIEND, 2014).

Gutfreind (2014) compara os artistas, dizendo-os embalados por Freud, com filhos; dessa forma, relaciona o nascimento de um bebê com a criação de um texto. Sabendo-se que há um abismo entre o bebê imaginado pelos pais e o bebê real, a coragem de pôr um filho no mundo é a mesma exigida de um autor ao pôr seu texto no mundo, uma vez que poesia é ação como qualquer outra. Para quem “a palavra escrita é uma borboleta espetada na página” (GUTFREIND, 2014, p.162), o texto vem para redimir quem o escreve, mas não o faz, por isso é fadado à repetição.

Com essa aproximação, os elementos da narrativa de uma obra literária e os conceitos referentes à formação do sujeito se misturam. Na obra de Wilde, o discurso das personagens é carregado de simbolismos que dão voz às figuras arquetípicas que circundam a vida do personagem principal, para quem o próprio tempo é também um elemento narrativo importante. As mudanças sofridas por Dorian Gray, assim como aquelas sofridas por seu retrato, sob um ponto de vista psicológico, podem ter muito mais a dizer sobre a formação de um sujeito real do que supõem aqueles que somente o analisam nos limites de um personagem fictício.

Mas foi a partir da criação de sua segunda tópica, com os conceitos de *Id*, *Ego* e *Superego*, que Freud possibilitou o desenvolvimento tanto clínico quanto teórico de sua teoria. Para compreender a formação do sujeito, não bastava saber que existiam conteúdos conscientes e inconscientes, mas sim que existiam instâncias que transitavam entre esses terrenos e viviam em constante mediação, formando com isso a personalidade do indivíduo, refletindo em suas ações, desejos e mecanismos de defesa. A partir disso, o presente estudo teve como objetivo geral analisar as representações da segunda tópica de Freud em *O Retrato de Dorian Gray*.

No primeiro capítulo, foi realizado um recorte teórico da obra de Freud, onde seus estudos literários foram retomados, buscando-se compreender de que forma o autor transitava entre psicanálise e literatura e quais as principais mudanças decorridas com o passar do tempo e do desenvolvimento de sua própria teoria em seus esboços. Assim, o critério para a seleção das obras foi a relevância literária dos escritos. A partir das análises de Freud, iniciou-se uma discussão metodológica e hermenêutica a respeito da crítica psicanalítica, concluída com as propostas da psicanálise do texto desenvolvida por Jean Bellemin-Nöel.

A psicanálise do texto, ou *textanálise*, desenvolvida por Bellemin-Nöel em 1972, é a análise da obra através de uma psicanálise textual, na qual o espaço do texto é delimitado, similar a uma fala, a qual o crítico “escuta” com a intenção de intervir e de interpretar. Nela, o texto é tratado como um sonho, destacando-se as sintaxes virtuais. As associações partem, dessa forma, do próprio crítico. Com isso, pretende-se utilizar os métodos da *textanálise* para a análise da obra *O Retrato de Dorian Gray*, a ser realizada no terceiro capítulo deste trabalho.

O segundo capítulo retoma o contexto histórico do surgimento da obra de Wilde e da teoria psicanalítica, mostrando como a construção do sujeito analisada no livro, a partir da psicanálise, fundamenta-se também nas analogias estabelecidas com a construção de sujeito referente à época que foi o berço tanto de Freud quanto de Oscar Wilde. Através do recorte histórico de Santi (2012), revisita-se a trajetória da construção do eu na modernidade, colimando na crise de identidade no fim do século XIX.

Sob o ponto de vista dessa crise, reflete-se a respeito da literatura vitoriana, comparando-se alguns clássicos do período e de que forma o seu alto valor moralizante influenciava toda a sociedade e a crítica especializada. Em sua dissertação, que mais tarde originou um livro, Morais (2004) debate de que maneira a educação estava correlacionada com a literatura, sob um ponto de vista cristão, e como essa concepção foi fundamental para a condenação de inúmeros autores e obras, que se arriscavam a denunciar a hipocrisia moral dos próprios costumes, incluindo Oscar Wilde.

A respeito de todo essa moralidade, vê-se em Foucault (2017) a desconstrução da hipótese repressiva. No século XVII, com o advento da idade repressiva, relaciona-se também a instauração das sociedades capitalistas. Assim, a repressão sexual (constituindo parte da ordem burguesa) se justificava com a incompatibilidade do sexo com o trabalho. A partir disso, percebe-se que a repressão funcionava como injunção ao silêncio, ao desaparecimento e

posterior constatação de que não há mais o que ser dito. Seria o resultado de uma interdição do puritanismo moderno.

Com isso, em seu único romance, Oscar Wilde desafia a crítica e o público ao apresentar uma obra de caráter muito mais representativo do que educacional. Desafiar a moral cristã que norteava as relações vitorianas lhe custou um alto preço, incluindo a própria liberdade. Em algumas das críticas escritas por Wilde, percebe-se que para ele a expressão artística e a psicologia estavam interlaçadas. Em escritos para o *Pall Mall Gazette*, Wilde prestava bastante atenção aos estados mentais e experiências subjetivas, comumente usando frases como “interesse psicológico”, “de um ponto de vista psicológico” e “estudo psicológico”.

Para Wilde, a natureza da consciência e suas manifestações eram uma preocupação constante. Revisando alguns romances russos, postulou que Tourgenieff podia mostrar em poucas páginas, os humores e paixões de muitas vidas, bem como elogiou Tolstoi pela complexidade psicológica de seus personagens. Além disso, havia sincronia semântica entre as teorias de Wilde e a de outros psicólogos de sua época. Wilde demonstrava entender que a psicologia envolvia aspectos fisiológicos, sensações e impressões.

Faz-se imprescindível compreender também a já mencionada revolução estética que teve como cenário a ascensão da psicologia e da psicanálise enquanto ciências. Para além das referências clássicas, Rancière (2009) coloca que o pensamento freudiano só se faz possível por conta da troca do domínio poético das artes para o estético. Para Wilde, o que quer que existisse na arte que tenha servido para desenvolver os princípios subjacentes da verdade, assim como o que existia na ciência que mostrava ao indivíduo o sentido dessa verdade enquanto expressão para a humanidade, poderia ser considerado uma expressão do esteticismo.

Em concordância com a visão de Freud, o artista pode ser considerado um arqueólogo social, aquele que viaja e recolhe os mais diversos significados que se escondem das coisas mais obscuras às mais banais de seu convívio. Talvez por essa mesma razão, Freud não demonstre muito interesse pelas obras de arte do ponto de vista formal. O que o atrai é o conteúdo latente, o que escapa, a intenção não comunicada do artista, conforme discutido na análise de Leonardo da Vinci, e na *Gradiva*, de Jensen (RANCIÈRE, 2009).

No último quarto do século XIX, a vida privada passa a ser revelada e afetada pela ascensão de uma demanda psicológica que deixa de se referir abertamente ao louco. Freud trabalhou por aproximadamente um ano com Charcot, na *Salpêtrière*, em Paris. Essa experiência é relevante, pois muitos consideram que foi nesse momento que o interesse dele

partiu em definitivo da neurologia para a psicologia – do fisiológico para o psíquico. Em 1893, em um de seus primeiros escritos sobre a histeria, Freud atribui a Charcot todos os avanços modernos na compreensão do fenômeno.

Entre 1892 e 1895, a clínica freudiana foi tirando o foco dos questionamentos biológicos e se voltando para a investigação da vida sexual na infância, considerando que tais impulsos ou prazeres eram revividos na vida adulta e se apresentavam carregados de culpa, proveniente de uma consciência moral severa, propícia à emergência das neuroses. Para Freud, o desenvolvimento psíquico do ser humano ocorre após o seu nascimento biológico e acompanha as fases de desenvolvimento da libido – base da teoria da sexualidade. No início da vida, o Ego ainda não está formado, o infante possui um psiquismo muito instintivo e primitivo, investido por pulsões parciais espalhadas pelo corpo em estado anárquico.

Essa constatação, de que o Ego pode ser tanto sujeito das relações objetais quanto objeto da relação narcísica, trouxe para a psicanálise a imagem de um Ego propenso a se dividir e a incluir dentro de si um outro, que assim como pode cuidar e protegê-lo, também tem a capacidade de machucar e destruí-lo. Freud iniciou *O Eu e o Id* retomando a primeira tópica para diferenciar o que seria da competência do inconsciente e do consciente no aparelho psíquico, chegando à conclusão de que apenas esses dois termos não abrangiam a complexidade do psiquismo e de suas instâncias.

Com a publicação de *O Eu e o Id*, Freud propôs a divisão do aparelho psíquico em Ego, Id e Superego, a sua segunda tópica, ressaltando que assim como o Ego age através de mecanismos conscientes e inconscientes, o Superego surge das profundezas do Ego, daquela porção mais afastada da sua consciência, colocando a maior parte do funcionamento superegógico em seus aspectos inconscientes. Essas instâncias estão na base da formação da personalidade do sujeito e a sua relação define todas as etapas do processo dinâmico dessa personalidade durante a vida.

No terceiro capítulo, investigou-se na análise de *O Retrato de Dorian Gray* de que forma a segunda tópica estava representada nas personagens de Wilde. A partir do entendimento de que resquícios do aparelho psíquico do autor se manifestam na obra e podem ser assimilados a partir do aparelho psíquico do leitor, de uma forma compartilhada e dinâmica. Para isso, faz-se necessário admitir que a obra tem relevância do ponto de vista não apenas estético, mas psicológico.

Quando o romance foi publicado na Lippincott's, em 1890, foi cercado de controvérsias. Uma parcela relevante da imprensa britânica reagiu de maneira hostil, acusando o autor de impostura, e condenando a obra como vulgar, venenosa e suja. Em agosto de 1890, apenas dois meses após a publicação, Wilde afirmou ter recebido 216 ataques desse gênero<sup>2</sup>.

Uma das resenhas mais duras saiu na *St. James Gazette*; “Não tendo curiosidade pelo lixo, e não desejando ofender o olfato de pessoas decentes, não nos propomos analisar *O Retrato de Dorian Gray*”<sup>3</sup>, escreve um resenhista anônimo. Outro comentário escrito à época, visto no *Scots Observer*, uma revista literária prestigiada, foi publicado pelo poeta e crítico W. E. Henley, seguindo a mesma linha: “Por que fuçar um monte de estrume? O mundo é justo, e é grande a proporção de homens e mulheres de mente sã quando comparada com a dos que as têm sujas, decaídas ou anormais”<sup>4</sup>. Para ele, Wilde descrevia coisas que não deveriam ser escritas.

O autor respondeu a várias de suas críticas, inclusive à supracitada, de Henley. É relevante compreender que Wilde estava na vanguarda na revolução estética e de uma nova assimilação de representação artística e que, graças a isso, sua obra conseguiu revelar muito mais acerca de sua época do que os costumes e as tradições permitiam, isto é, os múltiplos nuances do Eu, que carecem de um distanciamento inconsciente de seu tema. Na carta de nove de julho de 1890, ao *Scots Observer*, Wilde conclui:

O prazer de alguém criar uma obra de arte é puramente pessoal e é justamente por causa desse prazer que há a criação. O artista trabalha com o olho no objeto. Nada mais o interessa. Aquilo o que as pessoas gostariam de falar nunca lhe ocorre. Ele está fascinado por aquilo o que tem nas mãos. [...] Portanto, sir, sua crítica comete o absoluto e imperdoável crime de tentar confundir o artista com seu tema (WILDE, 2001 p. 27).

Hoje em dia essas referências a enfermidades, insanidade e “interesse médico-legal”, como foram colocadas por muitos críticos, são reconhecidas como imputações veladas de homossexualidade. Ressalta-se que na época a orientação sexual não era vista como questão de

<sup>2</sup> WILDE, O. *O Retrato de Dorian Gray: Edição anotada e sem censura*, ed. Nicholas Frankel; tradutor Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

<sup>3</sup> Resenha não assinada de *O Retrato de Dorian Gray*. *St. James's Gazette*, 20 de junho de 1890; em *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, Karl Beckson (org.), pp 68-69.

<sup>4</sup> Nota não assinada de *O Retrato de Dorian Gray*. *Scots Observer*, 5 de julho de 1890; em *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, Karl Beckson (org.).

identidade, uma vez que a palavra homossexual só entrou para a língua inglesa em 1892, usada como adjetivo numa tradução do livro de Richard Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*. Assim, Wilde e outros de seu círculo social, não eram vistos como homossexuais *per se*, mas como pessoas que se dedicavam a “vícios impuros”.<sup>5</sup>

Vários biografistas especulam os paralelos entre o livro e os relacionamentos de Wilde, mas isso não quer dizer que a obra deva ser considerada um *roman à clef* ou uma alegoria da vida do autor. Como bem coloca Frankel<sup>6</sup>, essa constatação apenas explica a complexidade de seus personagens ou a sua vibração nas páginas do livro. Por isso mesmo, o romance é considerado como altamente “codificado”, o próprio nome Dorian é uma referência velada ao amor “dórico” ou “grego”, conforme a tradição na Grécia Antiga, na qual um homem sábio mais velho mantinha um homem mais jovem como amante, em uma espécie de amor motivado pelas ideias.

A primeira versão do romance, publicada na *Lippincott's Monthly Magazine*, com sede na Filadélfia, assim como o texto datilografado que Wilde enviou originalmente à revista e do qual cerca de quinhentas palavras foram eliminadas antes da publicação, e restauradas na edição utilizada para a presente análise, é mais explícita em suas referências e alusões sexuais do que a versão constante do livro de 1891.<sup>7</sup> A edição escolhida baseia-se no texto datilografado, com correções feitas à mão pelo próprio autor, que Wilde submeteu à *Lippincott's* em fins de março ou início de abril de 1890, aproximadamente onze semanas antes de o romance ser publicado pela primeira vez em julho.

Algumas das mais longas alterações editoriais realizadas não tiveram a ver com referências à homossexualidade, e sim com a heterossexualidade considerada promíscua e com as menções que tivessem indícios de decadência, mostrando com isso o caráter extremamente puritano da época. Até onde se sabe, não existem provas de que antes da publicação Wilde tenha visto e aprovado as mudanças feitas pelo editor e seus assistentes. Também seria muito incomum que tal oportunidade fosse concedida a Wilde, uma vez que não era de praxe.

A edição que consta da datilografia original do autor foi publicada por Nicholas Frankel, em 2011, mais de cem anos depois da publicação original, e se difere sensivelmente da que a *Lippincott's* publicou, assim como de todas as edições que vieram depois, uma vez que

---

<sup>5</sup> FRANKEL, 2011, p. 15.

<sup>6</sup> FRANKEL, 2011, p. 17.

<sup>7</sup> Wilde suavizou o conteúdo considerado imoral na obra, na versão em livro, publicada em 1891, não apenas como reação aos críticos, mas por insistência do editor (FRANKEL, 2011).



representa o romance tal como Wilde o escreveu, não alterado e censurado por seu editor, Joseph Stoddart. Dessa forma, pode-se inferir que a versão é muito mais rica, do ponto de vista simbólico, do que todas as demais, pois passou por bem menos correções (e censuras), representando, até onde se sabe, a versão mais crua da obra.

Assim, a análise foi realizada a partir da leitura flutuante da obra, conforme o método da *textanálise*, e da seleção de trechos referentes aos três personagens principais, Dorian Gray, Lord Henry e Basil Hallward, na qual foi percebida a presença de forças correlacionáveis com o aparelho psíquico de Freud, descrito em sua segunda tópica, nas instâncias de Id, Ego e Superego.

## **CAPÍTULO I**

### **Literatura em Psicanálise**

## 1.1 O que Freud tem a dizer?

Não é segredo que durante toda a vida Freud recorreu aos clássicos da literatura e à arte em geral para ilustrar a teoria psicanalítica e a própria lógica simbólica que orientava a sua produção. Sua casa e consultório se tornaram notórios pela extensa coleção de livros e de obras, originando inclusive um museu<sup>8</sup> após sua morte. Se Freud mergulhou com os artistas para transformar a ciência da mente, é porque partilhavam de um mesmo mar – seja esse mar conscientemente reconhecido ou não. O que as páginas seguintes visam esmiuçar é a natureza desse mergulho e o que podemos aprender com ele.

A primeira análise literária vista em Freud surge a partir da leitura de um breve romance, o *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, em 1906, apenas seis anos após a publicação de *A Interpretação dos Sonhos*<sup>9</sup>. Freud considerava os sonhos a principal via de acesso ao inconsciente e, a partir da constatação de que os artistas eram aqueles que mais contato tinham com a sua natureza psíquica, é fácil reconhecer a correlação que o autor estabelece entre a criação literária e a análise dos sonhos.

Sob a força do norte hegemônico, Freud reconhece que a ciência, assim como a maioria das pessoas cultas de seu círculo, não considerava com seriedade a sua proposta de interpretação dos sonhos. Para ele, a academia acredita que apenas “as pessoas simples, que se apegam às superstições e assim perpetuam as convicções da Antiguidade, continuam a insistir que eles são passíveis de interpretação” (FREUD [1906], 1996, p. 19).

Desafiando o método científico, a psicanálise afirma que os sonhos são a representação de desejos em via de realização. E são os artistas, afinal, quem mais acesso têm a esse recurso, uma vez que com a criação literária, utilizam-se do mesmo mecanismo dos sonhos para tornar conscientes aspectos adormecidos não apenas em si, mas naqueles que os leem, e nessa cumplicidade quase mágica reside o que há de mais sublime na arte.

Mas apesar da subversão de seu método, Freud ainda precisou delimitá-lo bem claramente – ao que destinou toda uma vida de análises e revisões. Não seria diferente com as interpretações literárias e, percorrendo-as através de seu olhar, perguntamo-nos não apenas o que ele queria dizer, quais semelhanças e diferenças reconheceu no processo criativo, mas o que se pode dizer a partir de então e qual seria a melhor forma de fazê-lo.

---

<sup>8</sup> O *Freud Museum*, situado em Hampstead, Londres, é um museu biográfico aberto na última casa onde Freud viveu. O museu foi aberto ao público em julho de 1986, quatro anos após a morte de sua filha, Anna Freud.

<sup>9</sup> Publicado em 1899, é considerado o mais importante estudo psicanalítico de Freud.

### 1.1.1 Delírios e Sonhos na *Gradiva de Jensen* (1906)

Em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*, Freud utiliza a forma como os sonhos de personagens de ficção são elaborados para dar mais força a sua teoria de que os sonhos acompanham vivências do cotidiano, assumindo uma estreita relação com os pensamentos e os sentimentos das pessoas. Assim, ao narrar o sonho de uma personagem, geralmente o objetivo do autor é retratar os estados de espírito dessa figura. Freud vê nos escritores criativos grandes aliados, “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”<sup>10</sup>.

Reconhecendo a importância que os sonhos literários podem ter para a sua teoria, Freud propõe dois métodos de investigação. O primeiro deles consiste em examinar um caso em particular, penetrando a fundo nas criações oníricas de uma das obras de um determinado escritor, que foi aquele escolhido em sua análise da *Gradiva*, já o segundo consistiria em reunir todos os exemplos que pudessem ser encontrados do uso de sonhos nas obras de diversos autores, o que demandaria muito mais tempo.

Na obra de Jensen, um jovem arqueólogo, chamado Norbert Hanold, descobriu num museu de antiguidades em Roma um relevo que muito o atraiu. Tratava-se da escultura de uma jovem adulta, que vestia mantos esvoaçantes que revelavam seus pés descalços, sendo que um estava repousando no chão e o outro flexionado na ponta do dedo, como se estivesse pronto para o próximo passo. “Ele não pode explicar a si mesmo o que havia nele que atraía sua atenção. Só sabia que fora atraído por algo e que desde aquele instante o efeito permanecera inalterado”<sup>11</sup>.

Por causa do pé, o herói nomeou o relevo de “*Gradiva – a jovem que avança*”. Ele estava tão obcecado por ela, que empreendeu uma pesquisa em sua cidade, onde analisava o andar de várias mulheres, buscando um que se assemelhasse ao de *Gradiva*, mas não obteve sucesso em sua busca. Ao contrário, ganhou apenas olhares de reprovação. Foi pouco tempo depois dessa investigação, que Norbert teve um sonho terrível.

---

<sup>10</sup> FREUD, S. “*Gradiva*” de *Jensen e outros trabalhos (1906-1908)*. Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9), 1996, p. 20.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 22.

“Estava junto ao foro, ao lado do templo de Júpiter, quando subitamente viu Gradiva a uma pequena distância. Até aquele momento nem sequer lhe ocorrera a possibilidade de encontrá-la, mas então isso lhe pareceu muito natural, já que era pompeana e residia em sua cidade natal, na mesma época que ele, sem que disso ele tivesse a menor suspeita” (JENSEN, 1906, p. 12 apud FREUD, 1996, p. 23).

O personagem era um arqueólogo que se dedicava exaustivamente à profissão, mas através de seu pesadelo e na fantasia sobre a Gradiva, Freud observa que há uma divisão entre imaginação e intelecto que o predisponha a se tornar ou um artista ou um neurótico. A partir do sonho, sua fantasia da existência e da morte de Gradiva aumentou e tomou as proporções de um delírio, que aos poucos foi influenciando as suas ações.

Acompanhando a análise de Freud, percebe-se o quanto o autor esmiúça todos os detalhes narrativos para, de uma maneira psicodinâmica, explicar as disposições e as escolhas do herói. Após a frustrante busca pelo andar de Gradiva, Norbert decide empreender uma viagem até a Itália. Um ponto destacado é que o personagem se incomoda bastante com os casais que encontra pelo caminho.

Decide ir até a Pompeia, como se a ideia lhe ocorresse de súbito e não tivesse sido premeditada. Nesse ponto, o papel até então desempenhado pelos casais foi transferido para as moscas, consideradas por Hanold como a encarnação de tudo o que é absolutamente nocivo e desnecessário. Freud exemplifica com trechos do próprio livro ao dizer que o descontentamento de Hanold não era resultado apenas de circunstâncias externas, mas também internas.

Freud comunica a si mesmo enquanto leitor e se coloca ao lado daquele que também o lê. Chegando em Pompeia, Hanold encontra uma mulher que acredita ser a sua Gradiva- rediviva, marca um encontro com a moça e ela lhe responde, de forma enigmática, algumas perguntas. As réplicas da personagem às vezes parecem dotadas de um sentido ambíguo, não representando apenas o conteúdo de delírios, mas também alguns fatos reais – como exemplo, Freud cita um trecho em que ela lamenta que Hanold não tenha conseguido encontrar nas ruas alguém que reproduzisse o seu modo de andar: “Que pena! Talvez essa longa viagem a Pompeia não tivesse sido necessária!”<sup>12</sup>.

Foi ao saber que ele chamara de Gradiva à escultura, que a moça lhe revelou que Zoe era seu nome verdadeiro. Mais uma vez, o herói tem um sonho significativo, agora após o encontro com Gradiva, a qual acredita estar viva. No sonho, ela estava sentada em algum lugar

---

<sup>12</sup> FREUD, 1996, p. 27.

no sol, confeccionando um laço de um longo talo de erva, que serviria para capturar um lagarto. A única coisa que disse foi um pedido para que ele ficasse bem quieto, pois a colega deles tinha razão, aquele era um método realmente ótimo e ela já o havia utilizado com excelentes resultados (FREUD, 1996).

Voltando à estalagem onde se encontrara com a Zoe-Gradiva, Hanold se deparou com outro casal que parecia estar em lua-de-mel, mais um “Edwin e Angelina” que tanto o irritava, mas dessa vez, no entanto, ele sentiu satisfação ao vê-los juntos. Deixou-lhes como se interrompesse um ato de devoção e partiu ao encontro da Gradiva. Como de costume, ela dizia-lhe coisas que pareciam de algum modo fazê-lo retornar a um estado de consciência desconhecido pelo leitor. Dividindo um pão com ele, disse sentir como se já tivessem compartilhado de uma refeição semelhante, “há dois mil anos atrás” (FREUD, 1996, p.118), e perguntou-lhe se não recordava.

Norbert então começa a se questionar se a Gradiva estaria mesmo viva ou seria uma figura fantasmagórica, assim decide usar de qualquer oportunidade para tentar tocá-la. Em outro encontro, quando os dois conversam, ele dá um tapa na mão dela, como se pretendesse matar uma mosca, no que ela se levanta e o repreende, chamando-lhe pelo nome. Zoe se revela como filha de um zoólogo caçador de lagartos, admitindo que só se deixou levar pelo delírio de que ela fosse a Gradiva por intenção terapêutica.

Para Hanold, essa clara compreensão interna (o que Freud nomeia insight) de seu delírio era, sem dúvida, um passo essencial para a volta à razão. Mas ainda que reconhecesse isso, um violento desejo de tornar a vê-la lutava contra os últimos ímpetos de fuga. Descobriu que Zoe era sua vizinha, que o conhecia de vista, além de saber seu nome. Mas essa solução parecia simples demais, um tanto banal. Mas parando para refletir um pouco sobre isso, percebe-se que a constatação desce a um nível muito mais profundo, quando se utiliza de uma relação infantil para explicar de forma inesperada alguns pormenores de sua situação presente. O autor considera a pancada na mão de Zoe-Gradiva como o renascimento do impulso para brincadeiras violentas, constantes na infância dos dois.

De repente, surge-nos a descoberta de que as fantasias do jovem arqueólogo sobre Gradiva talvez sejam um eco dessas lembranças infantis esquecidas. Assim sendo, não se trata de produtos arbitrários de sua imaginação, tendo sido essas fantasias

determinadas, sem que ele soubesse disso, pelo acervo de impressões infantis esquecidas, mas ainda nele atuantes.<sup>13</sup>

Freud correlaciona o amor que Zoe ainda nutria por Norbert com o seu referencial paterno. A personagem explica que durante a infância eles eram melhores amigos, pois o pai dela sempre foi um homem muito dedicado ao trabalho científico, que quase não a percebia. Ao deixar de se importar com ela, Norbert apenas fez com que se seu amor aumentasse, uma vez que se tornou ainda mais semelhante ao seu pai, ainda mais se o motivo do afastamento foi a dedicação aos seus trabalhos científicos. Freud então justifica essa breve análise, que ao seu ver pode parecer arbitrária, através de uma analogia que a própria Zoe fez, ao comparar o amigo a um *arqueópterix* (um monstro antediluviano pertencente à arqueologia da zoologia). Com isso, Zoe concretizou em um único símbolo a identidade tanto do pai quanto do amigo, e sua queixa pode ser aplicada a ambos.

A respeito do esquecimento de Hanold quanto a Zoe, uma amiga que lhe foi tão cara na infância, Freud (1996) fala que existe uma espécie de esquecimento caracterizada pela dificuldade em acessar a memória, mesmo quando há um apelo externo poderoso, como se existisse uma resistência interna lutando contra o seu retorno, o que em psicanálise se nomeia repressão. Curioso é constatar que o instrumento da repressão é o mesmo que propicia o ressurgimento de tal conteúdo; o recalque sempre alcança a vitória, nesse aspecto.

O sobrenome de Zoe era Bertgang, e assim como “Gradiva”, significa “alguém que brilha ao avançar”, uma relação que o próprio Norbert percebe. Na psicanálise, um paciente delirante que de alguma forma se vê aliviado da compulsão de seus pensamentos se comporta do mesmo modo. Após compreendidos, “os próprios revelam nas ideias que subitamente lhe ocorrem as soluções dos enigmas finais e mais importantes de sua estranha condição” (FREUD, 1996, p. 42).

Após os esclarecimentos, Hanold propôs à Zoe uma lua-de-mel na Itália, e justamente em Pompeia, como se todos os casais de "Edwins e Angelinas" que ele tanto recriminou nunca houvessem causado a mínima reprovação. A narrativa termina com Zoe Bertgang, “Gradiva-reditiva”, erguendo um pedaço da saia e avançando, enquanto Hanold a admirava com uma expressão sonhadora.

---

<sup>13</sup> FREUD, 1996, p. 37.

Na segunda metade da análise, Freud não apenas utiliza os conteúdos do livro para correlacionar a sucessão dos eventos, mas retoma a psicanálise. A partir da teoria, assume que esta tenta compreender os sonhos reais de uma pessoa real, o que requer o exame de seu caráter e histórico de vida, ou seja, as experiências anteriores ao sonho, bem como o passado remoto (a infância) são de suma importância nessa investigação. Justifica, assim, o uso da obra enquanto material para um estudo psiquiátrico por sua riqueza de detalhes e conteúdo (FREUD, 1996).

Na personagem principal nos deparamos com um ponto já compreendido pela psicanálise, sendo este o fato de que fugir é a forma mais certa de se fazer preso àquilo que se intenciona evitar. Questionando-se sobre a possibilidade de que todas essas análises sejam fruto apenas da fantasia de um escritor, Freud diz que seria mais sensato perguntar ao próprio Jensen sobre suas fontes; e assim quem sabe até tivesse a oportunidade de mostrar como vários pontos de sua análise (acusados de fortuitos e arbitrários), na verdade, obedecem a algumas leis. Mas o fato de que muitas vezes o autor não tem total domínio das fontes de sua criação, muito menos de suas associações, aproxima ainda mais a criação literária da construção onírica.

Já é bastante singular que o autor possa ter realizado tal trabalho, mas o que diríamos se, ao ser interrogado, ele negasse ter tido tal intenção? É muito fácil estabelecer analogias e atribuir sentidos às coisas, mas acaso não teremos emprestado a essa encantadora e poética história um significado secreto bastante distanciado das intenções do autor? É possível.<sup>14</sup>

Freud diz que um escritor realmente criativo não costuma seguir a recomendação de que a descrição de estados psicológicos deveria ser restrita à psiquiatria ou áreas afins. Até porque desde tempos imemoriais a descrição dos processos e atributos da mente é um dos principais campos de atuação do artista. Seria muito limitante condicionar o saber a respeito de diversas expressões da natureza humana apenas às áreas que, muito recentemente, começaram a estudá-las de maneira formal. Para Freud (1996, p. 47), “o limite entre o que se descreve como estado mental normal e como patológico é tão convencional e tão variável, que é provável que cada um de nós o transponha muitas vezes no decurso de um dia”.

O autor da *Gradiva* em várias passagens descreve o estado de Norbert como delirante, ao que Freud não se opõe. Através da ciência a que servia, uma forma de intelectualização,

---

<sup>14</sup> FREUD, 1996, p. 46.



Norbert deslocava o seu interesse para as mulheres em forma de estátua, condição básica de todo o seu adoecimento. Afinal, o delírio se estabelece a partir do momento em que todo o interesse do personagem é desviado da mulher viva para o objeto substitutivo (FREUD, 1996).

Não fica claro quais influências (possivelmente edipianas) levaram Hanold a se afastar das mulheres, sabe-se, no entanto, que essa atitude não se justifica por condições como a necessidade imaginativa e erótica, que seriam inatas. Ele retoma esse conteúdo ao correlacionar a reprovação das mulheres que recebiam o olhar de Hanold quando ele, no início da narrativa, empreendeu aquela pesquisa em torno do andar da Gradiva. Freud acrescenta que Jensen está em total acordo com a ciência da época, a respeito do fetichismo, que tem sido atribuído aspectos oriundos de um erotismo na infância, desde Binet, em 1888 (FREUD, 1996).

Ao ser despertada, essa impressão infantil tornou-se ativa, começando a produzir efeitos, mas não chegou à consciência, isto é, permaneceu 'inconsciente', para usar um termo que hoje já é imprescindível na psicopatologia. [...] O conceito de 'inconsciente' é o mais amplo, sendo o de 'reprimido' o mais restrito. Tudo que é reprimido é inconsciente, mas não podemos afirmar que tudo que é inconsciente é reprimido.<sup>15</sup>

Assim, a principal característica de algo reprimido é a sua inconsciência, não importando o grau de intensidade. Hanold demonstra como, a partir do contato com a Gradiva, esse conteúdo reprimido toma conta de suas motivações. Para Freud, enquanto lidamos apenas com lembranças e ideias, permanecemos na superfície. São os sentimentos que realmente operam na vida psíquica, dessa forma, uma "força mental" só é significativa quando possui a capacidade de despertá-los.

Uma vez compreendido que é sobre os sentimentos que age a repressão, sendo percebida através da sua associação com as ideias, deduz-se que os motivos eróticos de Hanold foram, de fato, reprimidos, e uma vez que Zoe Bertgang foi a única a despertá-los durante a infância, ele a esqueceu. A analogia entre o soterramento de Pompeia (que esconde e ao mesmo tempo conserva o passado) e a repressão, proposta por Freud, coincide com o histórico de Hanold. Os sintomas do delírio são fruto dessa relação (FREUD, 1996).

Desde 1893, Freud investiga a origem dos distúrbios mentais, e revela que nunca lhe ocorreu buscar por provas para as suas teorias em obras de ficção. Para a formação dos sonhos,

---

<sup>15</sup> FREUD, 1996, p. 50.

que se valem da condensação<sup>16</sup> e do deslocamento<sup>17</sup> dos conteúdos internos, não é essencial o estabelecimento de um vínculo com algo externo. Os estímulos sensoriais podem ser ignorados e despertados, independentemente da construção do sonho. No caso da Gradiva, eles foram incorporados ao sonho por conveniência. (FREUD, 1996).

A psicanálise também diz, à semelhança dos escritores criativos, que os sonhos podem ser correlacionados a acontecimentos do dia anterior. Em Jensen, vemos que os sonhos de Hanold são imediatamente ligados às suas pesquisas. E essas pesquisas significavam a busca por Gradiva, através do reconhecimento de sua forma de andar. Freud se dispõe a analisar melhor como o sonho poderia conter uma pista de seu paradeiro.

Se uma crença na realidade das imagens oníricas persistir por um espaço de tempo invulgarmente prolongado, de modo que o indivíduo não consiga desligar-se do sonho, esse fenômeno não deve ser considerado como um erro de julgamento provocado pela vividez das imagens oníricas, mas um ato psíquico independente: uma garantia, em relação ao conteúdo do sonho, de que algo nele é realmente tal como foi sonhado; [...] O sonho informou a Hanold que a jovem que ele procurava morava numa cidade em que ele também vivia. [...] Trata-se de uma distorção por deslocamento: em vez de Gradiva no presente, tem-se o sonhador transportado para o passado. Entretanto, mesmo assim, um fato novo e essencial é transmitido: ele está no mesmo local e na mesma época que a jovem que ele procura (FREUD, 1996, p. 58).

Já que um é analisado segundo as suas condensações e deslocamentos, geralmente os seus símbolos são interpretados por suas oposições. Para interpretar um sonho é necessário traduzir o seu conteúdo manifesto, partindo do ponto de que ele está camuflado por distorções e censuras, pois além de inconsciente é, muitas vezes, recalcado<sup>18</sup>. O autor explica que para que Hanold soubesse que a Gradiva (Zoe) estava próxima e vivia em sua mesma época, ocorreu uma distorção, na qual era ele quem vivia no tempo dela.

---

<sup>16</sup> Um dos modos essenciais de funcionamento do inconsciente; trata-se de uma representação única que condensa em si várias cadeias representativas de um mesmo desejo. “Traduz-se no sonho pelo fato de o relato manifesto, comparado com o conteúdo latente, ser lacônico: constitui uma tradução resumida” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 89).

<sup>17</sup> Energia de investimento psíquico que perpassa diferentes associações. “Na análise do sonho, o deslocamento está estreitamente ligado aos outros mecanismos de trabalho do sonho: efetivamente, favorece a condensação na medida em que o deslocamento ao longo de duas cadeias associativas conduz a representações ou a expressões verbais que constituem encruzilhada” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 116).

<sup>18</sup> Recalcado, ou reprimido, é um ponto central na compreensão do inconsciente; constitui uma defesa psíquica a todo desejo considerado inaceitável do ponto de vista consciente.

O sonho de Hanold possuía um conteúdo apavorante, causava ansiedade e deixava para trás aspectos dolorosos. Freud (1996) diz que tal impressão é comum aos sonhos de ansiedade, correspondendo a um afeto sexual e surgindo da libido através da repressão. Ele sugere que aceitemos a interpretação de Gradiva que é o mais perfeito exemplo do caso do desejo erótico. Assim, tanto os sonhos quanto os delírios surgem do que foi reprimido.

A pergunta colocada a seguir é: por que nos sonhos o inconsciente se expressa com mais riqueza? Freud explica que com o relaxamento da atividade mental, a resistência (aquela força que afasta os conteúdos reprimidos da consciência) diminui. Esse relaxamento possibilita não somente a formação dos sonhos, mas que eles sejam a principal via de acesso ao inconsciente (FREUD, 1996).

A presença de Zoe, percebida com o seu aparecimento na rua e com o canto do passarinho que ficava próximo à janela de Hanold, antes de sua viagem à Pompeia, intensificaram o efeito do sonho, e por conta do perigo de ter seus desejos eróticos manifestos, Hanold preferiu fugir, da mesma forma que um neurótico em análise intensifica a resistência ao chegar mais próximo de seus conteúdos reprimidos ao fugir para outros assuntos de mais fácil acesso.

Por outro lado, Zoe era uma jovem inteligente que, após descobrir que aquilo que motivava o seu delírio era o amor que sentia por ela, decidiu transformá-lo em seu marido. Por conta disso, como um analista, ela assumiu a posição terapêutica, e permitiu que aos poucos Hanold tomasse consciência de seu próprio sintoma.

Freud retoma outras regras na interpretação dos sonhos, a de que as falas ouvidas no sonho sempre derivam de outras que foram ouvidas pelo sonhador quando acordado, e a que aborda a substituição ou a combinação de duas pessoas, que significa uma comparação de ambas por conta de semelhanças que compartilham. Retomando a análise do segundo encontro de Hanold com Gradiva, em Pompeia, Freud estabelece algumas conexões que poderiam passar facilmente despercebidas:

A rosa vermelha tornara-se o símbolo de uma ligação amorosa. Hanold tinha ciência de que aqueles dois já eram um para o outro o que ele e Gradiva ainda tinham de se tornar. A caça de lagartos adquiriu o sentido de caça do homem, e é o seguinte o significado da fala de Gradiva: “Deixa-me agir sozinha, que saberei conquistar um marido tão bem quanto qualquer outra moça” (FREUD, 1996, p. 72).

O sonho condensou duas experiências anteriores em uma única, a fim de exprimir duas descobertas inconscientes. A da fenda, por exemplo, que foi determinante para a escolha do elemento “lagarto” no conteúdo manifesto. Mas ainda existe uma parcela de verdade oculta em todo delírio, um elemento digno de fé, que é a origem da convicção do paciente, a qual, portanto, até certo ponto é justificada (FREUD, 1996).

O autor estabelece uma íntima ligação entre o desvanecimento do delírio e o ressurgimento da vontade de amar, preparando o caminho para o inevitável desfecho amoroso. Freud lembra que todo tratamento psicanalítico é uma tentativa de libertar um amor reprimido que na conciliação de um sintoma encontrou escoamento insuficiente. Dessa forma, a principal semelhança com a Gradiva está no fato de que também na psicoterapia analítica a paixão que ressurge, seja ódio ou amor, invariavelmente escolhe como objeto a figura do analista. De forma natural, Freud estabelece uma tênue correlação entre a função terapêutica da psicanálise e a de um livro.

Jensen, quando perguntado por carta, disse que a inspiração para a Gradiva foi a sua própria imaginação, o que lhe dera grande prazer, acrescentando que aqueles que não gostassem da obra deveriam deixá-la de lado. Freud acreditava que o autor não necessitava conhecer essas regras e propósitos, e assim poderia refutá-las sem maldade, acreditando também que nada se descobriria em sua obra se ali tal coisa já não existisse. Ele achava que ambos bebiam na mesma fonte e trabalhavam com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método, e a concordância entre os resultados parecia garantir que ambos trabalhavam corretamente (FREUD, 1996).

Percebe-se que Freud ainda não considerava a hipótese de projetar deliberadamente conteúdos sobre a obra, sem que estes se verificassem nela. Assim, admitiu que o autor procede de forma diversa, dirigindo sua atenção para o próprio inconsciente, de forma que se expressa através da arte, sem se deixar suprimir por uma crítica consciente. Concluiu que ambos, tanto o escritor como o analista, ou compreendem com o mesmo erro o inconsciente, ou com o mesmo acerto. Freud foi então o primeiro a estreitar os limites entre psicanálise e literatura, visando ultrapassá-lo.

### 1.1.2 Uma Lembrança da Infância de Leonardo da Vinci (1910)

Uma das mais extensas análises realizadas por Freud de um artista está em *Uma Lembrança da Infância de Leonardo da Vinci*, onde o autor se utilizou do relato biográfico de algumas memórias infantis para interpretar, em conjunto com a obra do pintor e pesquisador, o rumo de sua trajetória nas artes e nas ciências. Apesar de não se tratar de uma análise literária, foi escolhida pela riqueza de conteúdo e de associações, também passíveis de correlação com a análise dos escritores criativos, especialmente a partir de uma crítica à tendência de biografismos na crítica literária psicanalítica.

Freud pontua o conjunto de múltiplas habilidades encontradas em Leonardo algo muito notório, mesmo sendo tal prática algo comum na renascença. Para ele, o caráter do pintor se modificou conforme o seu interesse rumou da arte para a ciência, e depois novamente para a arte. Quando jovem, Leonardo era descrito como uma pessoa alegre e radiante, perfil que corresponde ao maior período de sua vida. Com o passar dos anos, seu interesse rumou para a ciência e, com isso, talvez se explique a diferença de personalidade entre ele e os outros de sua época. Como consequência, ele não demonstrava mais o mesmo interesse pela pintura, assim como não se preocupava com o término ou o destino de suas obras.

Freud também cita Michelangelo, outro artista que deixou várias obras incompletas. Justifica-se o gesto com a noção de que o criador da obra não se satisfaz com o seu produto da mesma forma que o leigo, que pode considerá-lo uma obra-prima. De todo modo, isto também pode ser visto como uma fuga ou uma luta contra a própria obra e tal indiferença para com ela se repete em outros artistas. Mas de todos, foi Leonardo quem, conforme Freud ([1910], 2015), levou a conduta ao extremo.

Dentre outros aspectos, Leonardo demorava bastante tempo em cada uma de suas obras, chegando a passar três anos na pintura da santa ceia no mosteiro de *Santa Maria delle Grazie* em Milão. Mas para apurar alguns pontos fundamentais da vida psíquica do artista, é preciso mais do que informações triviais, isto é, o ensaio biográfico não deve se silenciar diante de sua vida sexual, sendo que o que se conhece de Leonardo a esse respeito é pouco, ainda que significativo (FREUD, 2015).

Percebemos que Freud rumo para uma crítica “psicobiográfica”, correlacionando relatos da vida de Leonardo com as suas obras e pensamentos. Freud (2015) coloca que Leonardo era

um exemplo da fria negação de sua própria sexualidade, e em alguns de seus escritos, apagava o conteúdo sexual com veemência, exaltando apenas o amor em sua essência vital, apenas este era digno de seu impulso de pesquisador. Quanto aos seus equivocados conhecimentos de anatomia, considerando os poucos recursos da época, Freud pontuou que o pintor já negligenciava o genital feminino, desenhado de forma bem mais descuidada do que o masculino em um de seus rascunhos.

Em outra imagem, há uma reprodução do coito que chama a atenção pelo fato de estar representado de pé. Segundo Freud, “para desenhar um ato sexual em pé, é preciso supor um recalque sexual muito forte e especial, como causa dessa representação solitária, próxima do grotesco” (FREUD, 2015, p.82). Nessa mesma gravura, também se percebem traços femininos na cabeça que pertence ao homem, e no rosto não se reconhece prazer ou afeto, apenas vergonha e indignação ante o ato. Posteriormente, em nota, Freud retrata que não é admissível chegar a qualquer conclusão a partir de um simples rascunho.

Outro ponto importante é comentado sobre a estadia de Leonardo na casa de seu mestre, Verrochio, quando foi denunciado por manter relações de cunho homoafetivo, sendo mais tarde absolvido. Anos à frente, já na posição de mestre, ele estava sempre rodeado de aprendizes jovens e belos, os quais tomava como discípulos. Freud (2015) reconhece como pouco provável que essas relações terminassem em atividade sexual, aproximando a vida sentimental e sexual de Leonardo com a sua natureza dupla de artista e pesquisador.

Nas palavras de Leonardo, “nenhuma coisa se pode amar ou odiar, se antes não se tem conhecimento dela”<sup>19</sup>. Dessa forma, chega-se à falsa conclusão de que não se pode amar ou odiar algo se não há sobre o mesmo objeto um aprofundado conhecimento de sua essência. Freud diz que Leonardo sabia disso tão bem quanto nós, que não é verdade que as pessoas só destinam seu amor ou o ódio a objetos que conhecem com profundidade, sabe-se que as paixões são muito mais impulsivas do que sentimentais (FREUD, 2015).

Com isso, o autor acreditava que Leonardo não pensava que as pessoas exerciam o amor livremente, o que seria considerado um amor justo, uma vez que deveriam se demorar nos afetos e pensá-los em toda sua amplitude. Dessa forma, seus próprios afetos foram dominados pela pulsão de pesquisa, e a paixão se tornou o impulso de conhecer. Mas ressalta que, quando se mergulha no conhecimento, não se ama nem se odeia de verdade, permanecendo-se além de ambos (FREUD, 2015).

---

<sup>19</sup> “*Nessuna cosa si può amare nè odiare, se prima no siha cognition di quella.*”

Com essa constatação, Freud (2015) justifica a ausência de amores na vida do artista, citando ainda outra consequência; a diminuição do processo criativo em detrimento do pesquisar. Desse modo, Leonardo substituiu a pulsão dominante de sua juventude incorporando de uma vez por todas as exigências do pesquisador, que começaram a partir de uma necessidade proveniente de sua própria arte, uma vez que pesquisava para aprimorar o que criava, mas culminaram em um pesquisar pelo conhecimento em si.

Para introduzir a análise das fantasias infantis, Freud correlaciona a pulsão pela pesquisa com alguns aspectos da infância de Leonardo. Ele acreditava que Leonardo, como a maioria das pessoas, conseguia direcionar suas pulsões sexuais originárias para o seu objeto de trabalho. O autor ressalta um dos principais e mais elevados mecanismos de defesa como atuante nesse caso, quando a função sexual “devido à sua capacidade de sublimação, ou seja, ela está em condições de, eventualmente, valorizar mais seu próximo objetivo em relação a outro e não trocá-lo por um objetivo sexual” (FREUD, 2015, p. 89).

O ato de pesquisar funciona como uma atividade sexual, onde a satisfação pelo desempenho do pensamento é também de cunho sexual, mas assim como na pesquisa infantil, onde algumas das inúmeras perguntas que a criança destina ao adulto continuam sem respostas, o ato não se finda em um único objeto, rumando sempre em busca de uma outra pergunta pela qual vale a pena o investimento de uma nova pesquisa. No caso de Leonardo, como fruto da sublimação, e não de uma irrupção a partir do inconsciente, a pesquisa permanece como neurose<sup>20</sup>, agindo em prol de seu próprio interesse intelectual (FREUD, 2015).

Freud reconhece que não é fácil fornecer justificativas que validem a sua interpretação de que Leonardo colocou o desejo de saber (a pesquisa infantil) a serviço de sua libido, sublimando a sua pulsão sexual no pesquisar. Sabe-se pouco sobre a juventude do artista, que nasceu em 1452, em Vinci. Ele era um filho bastardo que viveu com a mãe nos primeiros anos da infância, e depois passou a morar com pai e a madrasta. Deixou a casa do pai com idade desconhecida, quando se tornou aprendiz de Andrea del Verrocchio. E a partir daí ascendeu enquanto artista.

Na segunda parte de sua análise, Freud (2015) utiliza a narração de uma lembrança infantil de Leonardo, a qual atribui o caráter de fantasia devido ao seu conteúdo fantástico, para justificar uma série de interpretações acerca da vida do artista. Em sua recordação, Da Vinci

---

<sup>20</sup> Termo cunhado em 1769 pelo médico William Cullen, para fazer menção a desordens do sentido e da ação, posteriormente apropriado pela psicanálise para designar as diferentes formas de angústia que afetam a maioria das pessoas, próprias da estrutura de personalidade neurótica.

(FREUD, 2015, p. 94) retoma que, “na primeira recordação de minha infância, me parece que, eu estando no berço, que um abutre vinha até mim e abrisse minha boca com sua cauda e muitas vezes me batesse com a cauda nos lábios”.

Essa passagem é essencial, pois fantasias infantis muitas vezes são criadas a partir da elaboração de lembranças, e tal processo se assemelha às narrativas mitológicas dos povos primitivos, assim como as vivências conscientes da idade adulta, que seriam comparadas à historiografia atual. Freud (2015, p. 97) diz que “por trás desses restos de lembranças, que nós mesmos não compreendemos, estão escondidos testemunhos inestimáveis de traços significativos de nosso desenvolvimento psíquico”.

É importante ressaltar que o autor tentava preencher as lacunas da infância de Leonardo com a análise de suas fantasias a partir da técnica psicanalítica porque acreditava que tal tradução seria tão pertinente quanto era na prática clínica.

Na análise da lembrança, Freud traduz a cauda enquanto *coda*, um símbolo erótico, já que o termo se trata de uma das mais conhecidas substituições para o membro masculino, em italiano. Assim, o ato corresponderia a um desejo passivo de sugar o genital masculino. Ele compara essa inclinação, vista como uma perversão sexual na sociedade burguesa de sua época, com a reformulação de outra situação agradável e bem aceita, isto é, a amamentação, quando o filho leva à boca o mamilo da mãe.

Assim, acreditava que Leonardo havia transportado sua suposta fantasia para a época de sua amamentação. Nesse ponto, em um erro de tradução, Freud (2015) inicia a análise trocando a espécie do pássaro, no italiano *nibio*, acreditando que se tratava de um abutre, quando na realidade era um milhafre. Assim, partindo da ideia de que a ave era um abutre, o autor estabelece toda uma relação da espécie com a figura materna.

Na interpretação, Freud fala sobre a mitologia egípcia, onde o abutre muitas vezes aparece com conotação feminina e maternal e reforça a análise que fez a partir da correlação da lembrança com a mãe e o significado da amamentação para Leonardo. Mas, a partir do erro, ressalta com isso a fragilidade de uma análise de cunho biográfico, uma vez que todo esse material passa a ser descartado a partir de uma simples tradução equivocada. Com isso, muitos questionam também a validade da própria interpretação atribuída a essa fantasia em seus demais aspectos.

Dando continuidade à análise, Freud (2015, p. 106) acredita conhecer o conteúdo real da fantasia; “a substituição da mãe pelo abutre remete ao fato de que a criança sente falta do



pai e se encontra sozinha com a mãe”. Também coloca a idade do acontecimento como fator relevante, pois crianças de três ou quatro anos fixam suas impressões sobre o mundo exterior, o que determinaria sua vontade de entender o voo dos pássaros, empreendida em suas pesquisas, a partir da lembrança de ter recebido a visita do milhafre ainda no berço.

Uma passagem interessante da terceira parte da análise de Freud é quando o autor reconhece que todos os pontos da interpretação da lembrança de Leonardo fazem sentido, isto é, a afirmação de que a *coda* do pássaro, a partir do uso da língua, só pode significar mesmo pênis, um sentido racional, mas isso não ocorre na correlação do pássaro materno com o símbolo da masculinidade. Assim, ele tenta justificar tal relação com algumas interpretações da figura feminina sendo hermafrodita. Atentamo-nos aqui para o movimento do autor de buscar conteúdos para além do que está expresso na narrativa a fim de justificar sua interpretação.

É verdade que a correlação da ave com a mãe começou a partir da compreensão equivocada de sua tradução enquanto abutre, mas uma discussão acerca do complexo de castração se desenvolveu a partir disso de forma pertinente e não deveria ser descartada. O autor explica que quando pequeno, o menino acredita que as meninas também possuíam o pênis, mas este lhes fora arrancado, deixando apenas uma ferida. A partir disso, sente-se ameaçado de que o mesmo mal recaía sobre si, como forma de punição caso expressasse seu interesse pela questão. Com receio de perguntar, em certa fase da primeira infância, o menino sente vontade de ver as genitálias de outras pessoas a fim de compará-las com a sua (FREUD, 2015).

Freud reconhece que em sua época a importância dos genitais e das funções sexuais era desvalorizada, recebendo uma conotação imoral, e por causa disso a compreensão sobre a sexualidade infantil, isto é, a própria psicanálise, era muitas vezes considerada um estudo indigno. No entanto, nem sempre foi assim. Em tempos primitivos o assunto já havia sido trabalhado com mais naturalidade, de forma que os genitais eram considerados como “o orgulho e a esperança” (FREUD, 2015, p.113) das pessoas. Tal concepção se transformou a ponto de que tudo o que havia de sagrado no sexual se desvanecesse, deixando apenas o asco e a repulsa (o que o autor não menciona, mas em muito se relaciona com as mudanças culturais provenientes da incorporação de uma moral judaico-cristã).

Reconhecendo a importância da fantasia de Leonardo, Freud (2015) retoma sua análise, afirmando que o aspecto mais marcante de sua interpretação é a transformação do chupar o seio da mãe em um ser chupado, de um trabalho ativo para um outro passivo – apontando nesse gesto uma inclinação homossexual. Chama a atenção o fato de que uma única lembrança

fantasiosa infantil tenha tanto a dizer sobre a vida adulta de uma pessoa, e nos perguntamos se a riqueza de seu conteúdo está, de fato, nela ou nos esforços do analista, que dispõe de pouca fonte para outras análises, como bem mencionou no início do texto.

O autor utiliza dados clínicos de outros psicanalistas para embasar seu apontamento, onde se constatava que no caso de homossexuais havia uma ligação erótica muito intensa com uma mulher durante a infância, geralmente a mãe, que nutria um excesso de carinho e cuidado pelo filho, na ausência paterna, figura que retornava em algum ponto a posteriori. Essas mães tinham traços fortes de caráter, o que levava os autores a compará-las com homens; mulheres fálicas. Nessa passagem, Freud acrescenta uma nota corrigindo o determinismo de tais apontamentos acerca da homossexualidade e reconhecendo a fragilidade de seus argumentos.

Ainda assim, prossegue na correlação da identificação do menino com a figura materna e de que forma isso pode ter acontecido no caso de Leonardo. Uma vez recalcado o amor pela mãe, o menino se coloca no lugar dela, tomando-a como modelo a ser seguido e, assim, escolhe seus objetos de amor a partir do que a mãe escolheria para si, daí a explicação de um investimento homossexual. Justifica-se esse afeto com o recalque do amor materno, que mantém o filho sempre fiel à mãe, uma vez que ao destinar seu amor a outro rapaz, ele também se recusa a oferecê-lo a uma outra mulher.

Mas como isso pode ser apontado na vida de Leonardo? O autor acredita que ele tenha escolhido seus aprendizes por sua beleza e não pelo talento, já que nenhum se tornou um artista relevante, citando os nomes pouco mencionados de Cesare da Sesto, G. Boltraffio, Andrea Salaino, Francesco Melzi, dentre outros. Além disso, uma nota de despesas com o sepultamento da mãe biológica pode mostrar a relevância que a figura tinha para ele. Ainda que tenha se separado dela muito cedo, Leonardo não poupou recursos e fez questão de anotá-lo, da mesma forma que anotava as despesas que tinha com cada aprendiz, talvez em uma demonstração de afeto contida e racionalizada.

Um movimento importante na vida adulta de Leonardo é quando ele retorna da pesquisa para a arte, o que coincide com o longo período que destinou à pintura da Mona Lisa. Partindo para a análise dessa obra, uma das peças mais emblemáticas da história da Arte, Freud retoma as primeiras criações artísticas de Leonardo, em sua juventude, que eram gravuras de crianças e mulheres sorridentes. O autor acreditava que as crianças seriam cópias do artista, enquanto as mulheres eram repetições de sua mãe, Catarina. Dessa forma, levantava a suposição de que o sorriso misterioso da Mona Lisa pertencia a sua mãe.

O sorriso misterioso foi reproduzido em inúmeras obras posteriores do artista, como se o perseguisse. Freud (2015) interpretou sua predominância na elaboração de seu segredo de cunho homossexual a partir da identificação com a mãe, como se com isso Leonardo reconhecesse sua própria história dos afetos infantis e a apresentasse ao mundo por meio de um enigma cuja resposta apenas ele deveria possuir.

Mas também o pai é citado como uma figura fundamental para o desenvolvimento de Leonardo, tanto por sua ausência nos primeiros anos de sua vida, quanto por sua posterior presença. Freud acreditava que a identificação com a figura paterna tenha se manifestado na forma com a qual Leonardo lidava com sua própria criação artística, uma vez que o artista também se sente como um pai para a sua obra.

Assim, do mesmo modo que seu pai não tinha cuidado com ele, Leonardo abandonava ou não se preocupava com as suas criações, muitas vezes deixando-as incompletas. Um bom exemplo dessa analogia é quando Leonardo responsabiliza um de seus primeiros patronos, uma figura de identificação paterna, por aquilo o que ele mesmo fazia, “o duque perdeu sua terra, sua propriedade, sua liberdade e nenhuma das obras, que ele empreendeu, foi terminada” (FREUD, 2015, p. 143).

Mas embora a identificação com o pai o prejudicasse enquanto artista, a revolta com essa figura talvez tenha sido o que impulsionou seu trabalho de pesquisador. Sabe-se que o reconhecimento da autoridade é fundamental para as crianças, mas no caso de Leonardo, foi necessário renunciar ao pai nos primeiros anos de vida, dispensando tal apoio. O complexo paterno se aproxima da crença de Deus, um pai aumentado, e a crença religiosa muitas vezes se enfraquece na medida em que a autoridade do pai é questionada. Assim, Freud (2015) pontua que Leonardo superou a religião dogmática e pessoal por meio de seu trabalho de pesquisador.

Retomando as reflexões sobre a infância, Freud (2015) reconhece que na maior parte das brincadeiras infantis a criança manifesta o desejo de ser grande. Todos os grandes homens conservam esse mesmo espírito, o desejo de continuar brincando, e não foi diferente no caso de Leonardo, o que o tornou estranho para os outros de sua época. Talvez essa pulsão lúdica tenha se contido durante o tempo que se dedicou mais à atividade de pesquisa, com o maior desdobramento de sua personalidade. Assim, Freud reconhece novamente o caráter biográfico de suas observações e pontua o que seria mais desejável em uma patografia, ao dizer que:

A patografia não tem, de modo algum, como objetivo tornar compreensível o desempenho do grande homem; não se deve jamais censurar alguém por não ter feito

o que não prometeu fazer. [...] Nós a encontramos, quando levamos em consideração que biógrafos, de uma maneira muito própria, se fixam em seus heróis. [...] Deve-se lamentar que, ao fazer isso, eles sacrificam a verdade por uma ilusão, renunciando, em troca, às suas fantasias infantis e à oportunidade de se imiscuir nos mistérios mais excitantes da natureza humana (FREUD, 2015, p. 153).

A psicanálise procura diminuir os limites entre o normal e o patológico, mostrando que traços neuróticos são comuns a maioria das estruturas psíquicas de personalidade. Com isso, o objetivo da análise apresentada por Freud acerca de Leonardo da Vinci nunca foi o de “patologizar” o artista, mas sim esclarecer as inibições de sua vida sexual através de sua atividade artística e científica. Em sua juventude, essas inibições quase não existiam, o que o levou a ser artista, mas cresceram com os condicionamentos de sua infância no decorrer de sua maturidade, o que o levaram a ser pesquisador; com isso, sublimou suas pulsões eróticas na arte, recalçando-as com a pesquisa, para então elaborar ambas as coisas ao se reconciliar com a arte (FREUD, 2015).

Freud chega a essa conclusão explicando de que forma a psicanálise se baseia no conhecimento dos mecanismos psíquicos utilizados pelo sujeito para fundamentar as impressões acerca de sua vida dinâmica, descobrindo, com isso, as forças pulsionais originárias que norteiam todo o seu desenvolvimento. Ressalta que para a psicanálise, apesar disso, “na medida em que o talento artístico e a capacidade de desempenho se casam intimamente com a sublimação, deveríamos confessar que também a natureza do desempenho artístico nos é inacessível” (FREUD, 2015, p. 160). Assim, o maior enigma do artista continua indecifrável. Chega-se à conclusão de que ainda que a análise psicanalítica apresente um rico ponto de vista sobre as inclinações e ramificações artísticas na vida de um homem, nada do que é obtido deve ser generalizado para a classe, uma vez que apenas alguém com as mesmas vivências infantis (e o mesmo processamento psíquico de tais vivências) de Leonardo poderia pintar, por exemplo, uma Mona Lisa. Com isso, a psicanálise reconhece mecanismos comuns à atividade psíquica humana que podem ser utilizados para a análise de diferentes personalidades, em diversas épocas, considerando suas especificidades, sem se deixar levar pela noção ilusória de que seu saber tem um caráter conclusivo e total.

### 1.1.3 O Motivo da Escolha dos Cofrinhos (1913)

Em 1913, Freud apresentou uma segunda análise de natureza literária, utilizando-se de duas cenas de Shakespeare, uma feliz e outra triste, para explicar de que forma alguns autores retomam conteúdos mitológicos para suas criações. A primeira cena está presente em *O Mercador de Veneza*, quando Portia oferece três cofres, um de ouro, um de prata, e um de bronze para seus pretendentes. Somente aquele que acertasse em qual cofre estava o seu retrato poderia desposá-la. Bassânio, seu preferido, escolhe o terceiro cofre, o de bronze, e assim conquista a sua amada.

Não foi Shakespeare, no entanto, quem inventou o oráculo da escolha dos três cofres, tendo-lhe tomado emprestado de uma narrativa da *Gesta Romanorum*<sup>21</sup>. Também na narrativa, há três possíveis opções, as quais representam o jovem sol, com o ouro, a jovem lua, com a prata, e a jovem estrela, com o bronze. Freud reconhece que na raiz de seu problema se encontrava, na realidade, um mito astral.

A partir disso, explica que a psicanálise não acredita naquelas pesquisas sobre mitos de cunho mais religioso, que creditam suas origens ao divino, mas o julga de uma forma que, seguindo Otto Rank, admite-se que eles são projetados no mundo superior, mas que surgem, em algum lugar, sob condições puramente humanas.

A segunda cena a qual Freud faz alusão está presente em *Rei Lear*, quando o rei, que se encontra moribundo, diz que dividirá o seu reino entre as três filhas. As duas primeiras fazem de tudo para provar o seu amor, enquanto a terceira, que o ama, não faz nada e considera absurda a proposta, ficando, para indignação geral, sem parcela na divisão devido ao seu silêncio.

Freud também se utiliza de contos de fadas como o da *Cinderela*, onde o príncipe escolhe entre três irmãs para explicar a correlação com os três cofrinhos. Dessa associação, apreende o significado de que se trata de três mulheres, dentre as quais a terceira é a mais perfeita, sendo que todas devem ser compreendidas como similares, já que são apresentadas como irmãs. Percebe-se que a terceira, que é perfeita na maioria dos inúmeros casos, possui, além de sua beleza, uma certa especificidade. Qualidades que parecem ansiar por uma certa unidade (FREUD [1913], 2015).

Para Freud, ouro e prata “falam”, enquanto que o cobre permanece calado, realmente como Cordélia, terceira filha do rei Lear, que “ama e silencia”. Assim, ele considera as

---

<sup>21</sup> Coleção de contos e anedotas em latim, possivelmente compilada no fim do século XIII, cuja autoria é incerta.

propriedades das “terceiras” como oriundas do silêncio, e como a psicanálise diz que silenciar é, no sonho, uma representação usual da morte. Como exemplo, recorre ao sonho de um paciente que via um amigo ausente, de quem há muito não tinha nenhuma notícia, que claramente o repreendeu por seu silêncio. O fato era que, mais ou menos na época desse sonho, o amigo tinha se suicidado. Desse modo, o silenciar no sonho torna-se representação da morte (FREUD, 2015).

Também o se esconder e o não se fazer encontrável simboliza no sonho a morte, tal como o príncipe do conto de fadas vivencia por três vezes em *Cinderela*. Com Freud, vemos a transposição desta interpretação da esfera do sonho para o modo de expressão do mito, o qual permite interpretar o silenciar como sinal do estar morto também em outras produções, que não sejam apenas sonhos.

Poderíamos certamente fornecer ainda outras justificativas, a partir dos contos de fada, nos quais o silêncio é entendido como representação da morte. Se devêssemos seguir esses sinais, a terceira de nossas irmãs, entre as quais a escolha acontece, seria uma morta. [...] Mas se a terceira das irmãs é a deusa da morte, então nós conhecemos as irmãs. Elas são as filhas do destino, as Moiras ou Parcas (ou Nornas), e a terceira, que se chama Átropos: a inexorável (FREUD, 2015, p.174).

A antiga mitologia grega conhece apenas uma Moira como personificação do destino, Freud reconta que apenas posteriormente ela foi dividida em três. Acredita-se que em apoio a outras figuras divinas, das quais as Moiras estão próximas, as três Graças e as Horas também são vistas dessa forma. As Horas são divindades das águas, se atribui a essas deusas o caráter de aranhas, o qual é então fixado nas Moiras. Freud acredita na estreita correlação mitológica entre todas essas figuras.

Elas se tornam as representantes divinas das estações do ano e talvez por meio dessa conexão tenham se tornado três, pois estes povos antigos só diferenciavam, inicialmente, três estações: inverno, primavera e verão. As horas mantiveram a relação com o tempo desde o primórdio e em determinado momento da civilização, seu nome foi rebaixado para caracterizar as horas (*heure, ora*). Esse conhecimento da natureza retorna da opinião acerca da vida humana. Quando o mito da natureza se transforma em mito humano, as deusas do tempo se tornam deusas do destino (FREUD, 2015).

É importante ressaltar o nome das três aranhas, que encontrou também entre os mitólogos uma compreensão significativa. A segunda, chamada Láquesis, parece caracterizar “em meio à regularidade do destino ocasional”, ou seja, uma vivência, enquanto Átropos, o inevitável, a morte, e a Cloto restou o significado da predisposição ao funesto. Assim, Freud (2015, p. 177) compreende que “a criação das Moiras é o resultado de uma intuição, segundo a qual o homem imagina que ele também seria uma parte da natureza e, desse modo, submete-se à inalterável lei da morte”.

Nós sabemos que o homem utiliza sua capacidade de fantasiar para satisfazer seus desejos não satisfeitos na realidade e assim se apoia nela contra a perspectiva incorporada no mito das Moiras, criando o mito decorrente daí, segundo o qual a deusa da morte é substituída pela deusa do amor e por tudo o que lhe é humanamente semelhante. [...] A própria deusa do amor, que agora ocupa o lugar da deusa da morte, fora uma vez idêntica a ela [...]. Encontrou-se aqui, novamente, um desejo invertido. Escolher está no lugar da necessidade, do destino (FREUD, 2015, p. 178).

Mas, então, dessa análise percebe-se também que a livre escolha entre as três irmãs não é exatamente livre, já que a terceira deve ser necessariamente a escolhida, caso contrário, como visto em Rei Lear, todas as desgraças vão acontecer. Para Freud (2015), a utilização do mito pelo poeta é muito interessante na medida em que dessa redução da deformação, no retorno, por vezes, ao originário, o poeta (ou escritor criativo) atinge o mesmo efeito que o mito suscita naquele que o vivencia.

O rei Lear traz o cadáver de Cordélia para o palco, sendo Cordélia a própria deusa da morte, que retirou o herói morto do campo de batalha, assim como as Valquírias na mitologia alemã. O poeta, para o autor, nos aproxima do antigo motivo, pois permite que a escolha entre as três irmãs por um velho moribundo se realize. Mas o ancião ambiciona, em vão, o amor da mulher, tal como ele o recebeu, de início, pela mãe; e apenas a terceira das mulheres do destino, a deusa muda da morte, o tomará em seus braços. Aqui, vemos como Freud traz para o campo da psicanálise a escolha da morte e da terceira mulher como a realização total de um desejo materno.

#### 1.1.4 Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico (1916)

Para explicar alguns tipos de caráter que surgem durante o processo psicanalítico, Freud mais uma vez recorre a representações encontradas na arte. Em seu artigo de 1916, o autor explora as personagens de Ricardo III e Lady Macbeth, de Shakespeare, e de Rebeca, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen.

Durante o processo terapêutico de pacientes neuróticos, é muito comum que o psicanalista se depare com certas resistências. Quanto mais perto o analista chega de um ponto importante para a elaboração de algum conflito do sujeito, mais as forças de resistência se colocam em seu caminho. Freud se dispõe a descrever, em três partes, alguns traços que caracterizam esse tipo de reação na clínica.

Na primeira parte, intitulada *As exceções*, o autor resume o trabalho psicanalítico na tarefa de levar o doente à renúncia a um ganho de prazer próximo e imediato. Isso quer dizer que o paciente deve progredir do *princípio do prazer*, dispensando o ganho de um prazer imediato, alcançando assim, o *princípio da realidade*, onde assegurará um prazer melhor, ainda que não seja no tempo atual e precise ser adiado. São esses dois princípios que separam as atitudes do sujeito maduro das atitudes de uma criança. Para Freud ([1916], 2015, p 229), “o amor é o grande educador e o homem não amadurecido é mobilizado, por meio do amor ao que lhe é mais próximo, a respeitar as ofertas da necessidade e se poupar das punições por sua transgressão”.

É sabido que para Freud, a origem de toda neurose se encontra em vivências ou em algum sofrimento ocorrido durante a infância. Ele cita o monólogo inicial de Ricardo III, onde o personagem justifica seu caráter ruim por conta do tédio provocado por sua época e sua deformidade, que na interpretação de Freud (2015) quer dizer que, em outras palavras, a natureza é a responsável pelas vicissitudes da vida do vilão, e essa impressão as pessoas comuns também reproduzem em suas vidas: acreditamos ter todos os motivos para sentir rancor da natureza caso soframos por doenças, problemas congênitos e/ou uma infância ruim. Todos querem fazer parte das exceções que não são acometidas por esses males naturais.

Na segunda parte, *Os que fracassam pelo êxito*, Freud reconta a história de Macbeth para exemplificar a aparente insatisfação que vários pacientes relatam ou demonstram sentir quando, enfim, atingem um objetivo anteriormente almejado. Freud (2015) nos diz que as pessoas se tornam neuróticas em consequência de uma privação. Assim, para que a neurose



apareça, é necessário um conflito entre os desejos libidinosos da pessoa e uma parte de seu Eu<sup>22</sup>, quem media a aceitação desses desejos.

Dessa forma, o adocimento psíquico se dá por conta da concretização de um desejo culposo, que não se efetiva com o gozo de sua realização. Nesse caso, a libido não pode se satisfazer, uma vez que o objeto é eliminado, tratando-se de uma privação externa. Mas ela não tem efeito enquanto não se apresentar para ela uma privação interna. O que chama a atenção de Freud é o fato do Eu tolerar um desejo como inocente, conduzindo uma existência fantasiosa que parece distante de sua realização, ao mesmo tempo em que se defende fortemente desse desejo, sem, com isso, deixar de se alimentar do próprio (FREUD, 2015).

São os mecanismos conscientes que proíbem as pessoas de atingirem um ganho longamente esperado. Lady Macbeth é o exemplo de uma personagem que entra em crise após ter realizado o que desejava. Conforme visto no ato III, cena 2, de *Macbeth*, “nada se ganha, e tudo se perde, quando nosso desejo fica satisfeito sem contentamento” (FREUD, 2015, p. 244). A personagem era atormentada por uma angústia consciente, que a torna rancorosa após atingir o êxito (o assassinato do rei, que faria seu esposo o sucessor e, ela, conseqüentemente, rainha). Tornar-se rainha não a satisfaz, pelo contrário, apenas culminou na infelicidade dela e de seu esposo.

Para abordar a mesma temática, Freud adentra na análise de Rebeca Gamvik, protagonista de outra peça da dramaturgia mundial, *Rosmersholm*. A história acompanha a vida de Rebeca, que foi criada por um médico até o momento de sua morte, quando ela se muda para o casarão de um casal. Chegando em seu novo lar, Rebeca se apaixona por Rosmer, o patrão, e faz de tudo para se livrar de sua esposa. Convence a esposa de que Rosmer e ela têm um caso, o que leva a mulher ao suicídio, acreditando que o esposo não a amava mais.

Longos anos após o acontecido, nutrindo uma amizade cada vez maior por Rebeca, Rosmer se vê apaixonado e resolve propô-la em casamento. Por um longo momento, Rebeca vibra com o pedido, que era o que ela sempre desejou, mas declara que sua concretização seria impossível e quando Rosmer a pressiona, ela responde estar no mesmo caminho de sua falecida esposa. Freud traz um trecho do Ato IV, onde a personagem verbaliza: “Isso é exatamente o frustrante, agora, que toda felicidade do mundo me é oferecida, agora, com mãos cheias – agora, me tornei alguém, cujo próprio passado me impede o caminho para a felicidade” (FREUD,

---

<sup>22</sup> Do alemão *ich*, também chamado de Ego, conforme a tradução americana, designa uma das três instâncias do aparelho psíquico que compõem a segunda tópica de Freud.

2015, p. 246) Sua consciência de culpa despertou e a tomou, impedindo-a de desfrutar de seu desejo realizado.

Na presença do reitor Kroll, talvez na tentativa de se livrar da culpa, Rebeca confessa para Rosmer tudo o que fez com sua esposa, justificando-se com o amor que dizia sentir por ele. No último diálogo que finaliza a peça, Rebeca pede a Rosmer que se case com ela, ele então a perdoa e aceita. Mas o reitor Kroll retorna para uma visita, com a intenção de humilhá-la com algo que havia descoberto. Rebeca era, na realidade, filha ilegítima do Dr. West, o médico que a criou. Essa informação foi o golpe mais duro que ela poderia receber, Freud (2015) acreditava que ela não era apenas adotada, mas também amante desse homem. E o que ela fez ao chegar na casa de Rosmer foi a atualização dessa mesma relação incestuosa, e disso provinha todo o seu sentimento inconsciente de culpa.

Freud (2015) esclarece que trata a personagem da mesma forma que uma pessoa viva, como seria o relato de uma paciente clínica. Em sua análise, ele acredita que de algum modo a personagem poderia suspeitar que o médico era seu pai, assim como poderia saber que, antes dela, ele manteve uma relação amorosa com sua mãe. Em *Rosmerholm*, Rebeca tentou substituir Beate, a esposa de Rosmer, do mesmo modo que foi substituta de sua mãe ao lado do pai, impulsionada pela força interior de suas vivências, e a culpa que a consumia era de caráter incestuoso. Ela deixa isso claro quando diz que queria tirar Beate do caminho, mas algo gritava para que ela não fosse adiante em seu plano.

Quando Rosmer continua a amá-la apesar de tudo isso, Rebeca atinge a consciência de seus próprios processos psíquicos, ao entender que fez o que fez por impulsos que reprovava e se envergonhava, não conseguindo usufruir do que eles acarretaram. Freud acredita que *Rosmersholm* é a maior obra a tratar dessa fantasia edipiana que se faz muito presente em mulheres jovens. Para ele,

[...] o trabalho psicanalítico ensina que as forças conscientes, que se deixam adoecer devido ao êxito em vez de, como antes, na renúncia, estão intimamente relacionadas com o complexo de Édipo, com as relações com o pai e a mãe, como talvez, em geral, nossa consciência de culpa (FREUD, 2015, p. 253).

Mas nessa análise, Freud esquece aquilo que, para Ibsen, dá um sentido último à conduta de Rebecca, isto é, o seu final. Segundo Rancièrè (2009), ele não diz respeito nem à conversão moralizante, nem ao peso da culpa. O que acomete a personagem é a impossibilidade de agir.

Assim, o casal se une em direção as ondas e ao afogamento; o que caracteriza uma união derradeira entre o saber e o não-saber. À semelhança da Isolda de Wagner, a única cura é a renúncia schopenhaueriana ao desejo de viver.

Na terceira parte de seu estudo sobre os tipos de caráter, *O criminoso por consciência de culpa*, Freud fala sobre pessoas bem de vida e influentes que relataram ter cometido alguns delitos quando jovens, pequenos crimes que as faziam se sentir culpadas. Nesse caso, a análise chega a um resultado surpreendente, quando percebe que tais ações são realizadas porque são proibidas e porque sua execução está diretamente ligada a um alívio psíquico para o agente. “Ele sofre de uma forte pressão da consciência de culpa de desconhecida proveniência, e após ter começado o ato proibido, esta pressão diminui” (FREUD, 2015, p.254). Assim, o ato surgiu da própria consciência de culpa.

Na última parte de sua análise, Freud não faz nenhuma analogia literária, mas retoma o resultado do trabalho psicanalítico, correlacionando o sentimento de culpa com as origens do complexo de Édipo. Percebe-se que, assim como nos dois textos anteriores, Freud não faz referência à vida do artista, utilizando-se apenas da obra e de seus conteúdos para embasar suas interpretações a partir da psicanálise. Ao contrário da análise que faz do Moisés, de Michelangelo, Freud não usa a técnica psicanalítica para desvendar a obra, mas utiliza elementos da literatura para desbravar e justificar a própria teoria psicanalítica, do mesmo modo em que foi visto na *Gradiva* de Jensen.

### **1.1.5 Uma lembrança de infância em Poesia e verdade (1917)**

Assim como evidenciado na análise da lembrança infantil de Da Vinci, Freud retoma a importância da temática em seu ensaio de 1917, quando reitera que os eventos conservados na lembrança da infância devem ser os mais significativos de todas as fases da vida. Mas a supervalorização de tais lembranças só se manifestou publicamente em raras ocasiões, o que faz o autor novamente pontuar que a maioria age com indiferença diante de tais recordações.

Durante as reelaborações psicanalíticas do histórico de vida dos pacientes se busca entender o significado de suas lembranças mais antigas. Todavia, os meios utilizados pelos pacientes para garantir que o analista consiga efetuar suas interpretações acerca dessas memórias é na maior parte das vezes inacessível. Freud ([1917], 2015) retoma alguns relatos

nos quais pacientes contavam cenas da infância quando jogavam objetos pela janela e os compara com as lembranças infantis de Goethe.

Esse paciente relatava então que, na época do atentado contra a criança por ele odiada, havia lançado, pela janela da rua, todas as louças alcançáveis. [...] Observo que meu paciente fora educado num país estrangeiro e não recebeu a educação alemã; ele nunca havia lido a descrição que Goethe faz de sua vida. [...] Mas seria possível rastrear na infância do poeta as condições exigidas por tal interpretação? De fato, o próprio Goethe havia responsabilizado o ciúme do senhor de Ochsenstein pela travessura da infância (FREUD, 2015, p. 263).

Freud (2015) explica que quando as crianças ficam irritadas não costumam destinar suas paixões em direção aos irmãos mais velhos, mas sim aos mais jovens. Com isso, formula a ideia de que lançar as louças pela janela representava uma ação simbólica, quase mágica, por meio da qual a criança, assim como o paciente e Goethe, expressava de maneira agressiva seu desejo de se ver livre do irmão mais novo, considerado um intruso. Além, é claro, do ganho de prazer que a criança tem ao quebrar os objetos.

A criança que quebrou a louça sabe bem que praticou uma má ação, que os adultos irão repreendê-las e se, por saber disso, ela não recua, então, provavelmente, se trata de satisfazer um rancor contra os pais; se quer mostrar isso de uma maneira ruim. [...] A nova criança deve ser retirada, possivelmente pela janela, justamente porque chegou pela janela (FREUD, 2015, p. 267).

É importante, durante o processo analítico, correlacionar dois eventos que são contados em imediata sequência. Quando o paciente, por exemplo, relata que ganhou um irmão e, disso, parte para a cena em que joga objetos pela janela, fica claro que uma coisa é consequência da outra, esclarecendo as dúvidas de Freud. Com isso, o autor consegue correlacionar os eventos infantis de seu paciente com a sua vida adulta, a partir da interpretação de que os sentimentos de ciúmes da infância permaneceram nele em forma de irritação com as mulheres, provocando uma permanente perturbação em sua vida amorosa.

Freud acredita que se retornarmos à lembrança de infância de Goethe, inserindo-a em seu lugar em *Memória: Poesia e Verdade*, autobiografia de Goethe de 1833, poderemos deduzir que, a partir da observação de outras crianças, estabelece-se uma conexão até então não reconhecida. Com seu trabalho textual, percebemos que às vezes as vivências dos artistas são

analisadas independentemente do restante de suas obras e, ainda assim, utilizadas para contribuir com as noções elaboradas no trabalho psicanalítico.

### 1.1.6 O humor (1927)

Após quase uma década desenvolvendo a teoria psicanalítica sem mergulhar no mundo das artes e da literatura, como muito realizou nas duas primeiras décadas de sua produção, Freud retorna à temática em seu escrito sobre *O humor*, de 1927. Para Freud, o ganho de prazer humorístico surgia do esforço em poupar sentimentos, sendo um dos mais elevados, quase uma forma de sublimação, daí a importância de dedicar todo um ensaio para explicar, dentre outras coisas, a diferença entre o humor e o cômico.

Freud resume a utilização da posição humorística, considerando que ela sempre vai partir na direção de quem gostaria que existisse, de duas formas; contra ela mesma ou contra pessoas estranhas. Nesse caso, a essência do humor está no fato de que ele poupa afetos “na medida em que a situação permita que ele se manifeste, com uma piada, acerca da possibilidade de tal expressão dos sentimentos” (FREUD [1927], 2015, p. 274).

Diferentemente do chiste e do cômico, o humor não contém apenas um caráter liberador, mas algo de extraordinário e elevado. Seus traços não são encontrados nos dois outros tipos de ganho de prazer a partir de uma atividade intelectual. O humor não se contém diante de algo causado pela realidade, assim, não se deixa pressionar pelo sofrimento, teima que os traumas do mundo exterior não podem lhe afligir, e, dessa forma, afirma que esses traumas são também uma fonte de prazer (FREUD, 2015).

Com essa constatação, percebe-se que o humor não se resigna, tampouco é consolador, significando com isso o triunfo do Eu e do *princípio do prazer* ao mesmo tempo, um raro movimento psíquico. Em outra situação, provavelmente a originária e mais significativa, isto é, quando a pessoa dirige seu humor contra si mesma, defendendo-se da possibilidade de sofrimento, o Supereu<sup>23</sup> entra em questão.

O Supereu é o herdeiro do complexo de Édipo, mantendo o Eu em estrita dependência, tratando-o como nos primeiros anos, o pai e a mãe trataram o filho. A pessoa que se utiliza do

---

<sup>23</sup> Do original em alemão *Überich*, também conhecido como Superego (a partir da tradução em língua inglesa), designa uma das três instâncias do aparelho psíquico que compõem a segunda tópica de Freud.

humor retirou a força psíquica do Eu e a transportou para o Supereu. Com o Supereu aumentado, o Eu pode parecer menor, com isso, seus interesses são diminuídos e, nessa nova distribuição de energia, o Supereu reprime as possibilidades de reação do Eu (FREUD, 2015).

Freud chega à conclusão de que o humor seria uma contribuição para o cômico, por meio dessa mediação do Supereu – conhecido como um agente rigoroso. Ainda que o prazer humorístico jamais possa alcançar o mesmo nível de prazer no cômico ou no chiste, o Supereu, na posição de comandante da atitude humorística, recusa a realidade, oferecendo uma ilusão em seu lugar. Assim, a piada produzida pelo humor também não é o mais importante, para Freud (2015, p. 279), “o fundamental é a perspectiva indicada pelo humor, se ele mobiliza a própria pessoa ou uma estranha”.

Freud finaliza sua análise compreendendo o humor enquanto uma atitude de natureza refinada e rara. Uma vez que o Supereu é aquele que, no humor, consola um Eu amedrontado por algum aspecto da realidade, percebe-se que ainda há muito a ser entendido sobre as funções dessa instância<sup>24</sup> geralmente associada com a regra e a punição.

### 1.1.7 Dostoiévski e o parricídio (1928)

O autor de *Os irmãos Karamazov* é um dos escritores mais estimados por Freud, que o aproxima de Shakespeare em talento e coloca sua obra como o maior romance já escrito. Na correlação entre Dostoiévski e o parricídio, Freud analisa de que forma os sintomas epiléticos manifestados durante a vida do escritor se justificam pelo desejo da morte de um agente paterno problemático.

Adentrando na vida de Dostoiévski, chega-se a uma discussão que aproxima o autor de seus personagens, através da análise da ética ante o crime. Para Freud, um indivíduo ético é aquele que consegue reagir a uma tentação interna sem ceder a ela. Se uma pessoa peca com frequência, estabelece em seu arrependimento exigências éticas elevadas que possam garantir o seu conforto. No caso de Dostoiévski não houve a renúncia, o cumprimento da ética, “pois a condução ética da vida é um interesse prático da humanidade” (FREUD [1928], 2015, p. 283).

Há certa resistência em considerar o escritor como um criminoso, resistência que não deveria desqualificar suas ações enquanto tal. Para Freud (2015), isso acontece devido aos temas retratados por Dostoiévski em suas obras; seus personagens são assassinos, de

---

<sup>24</sup> O termo é a sua correlação com a norma e a regra é abordado de forma mais abrangente no terceiro capítulo.

personalidade violenta e egoísta, o que sugere ao leitor a existência de tendências semelhantes em quem os escreveu e, além disso, o reflexo de algumas dessas atitudes em sua própria vida.

O autor acredita que Dostoiévski dirigiu seu impulso destrutivo contra si mesmo, impedindo que a tendência o tornasse um criminoso, de fato, e, assim, manifestou-se como masoquismo e sentimento de culpa. É possível, com isso, justificar a neurose do escritor ao pontuar que sua epilepsia era um sintoma manifesto dela, sendo considerada então como uma epilepsia histérica grave (FREUD, 2015).

Inúmeros biógrafos levantaram a correlação entre *Os irmãos Karamazov* e a maneira como o pai do autor morreu, sugerindo semelhanças na análise do evento com o que diz quecertos estudos psicanalíticos. O olhar destinado por Freud tentou caracterizar esse acontecimento e a reação de Dostoiévski enquanto uma característica essencial para a formação de sua neurose.

Ainda menino o autor sofreu de uma melancolia súbita, chegando a comentar com um amigo que iria morrer em breve, seguindo-se a esse momento um estado semelhante à morte real. De maneira didática, Freud explica como esses ataques de morte podem ser claramente vinculados ao desejo de que o pai indesejado de Dostoiévski morresse:

Os ataques de morte significam a identificação com um morto, uma pessoa que realmente está morta ou que ainda vive e de quem desejamos a morte. O ataque tem então o valor de uma punição, no último caso. Deseja-se a morte de outro, mas somos nós mesmos esse outro e estamos mortos. [...] Segundo uma conhecida concepção, o parricídio é o crime principal e originário da humanidade, assim como o do indivíduo (FREUD, 2015, p. 291).

Dessa forma, fala-se de uma relação ambivalente entre pai e filho. O menino sente ódio, pois gostaria de ver o pai afastado, já que ele é o seu rival, mas também sente afeição, o que garante a identificação com esse agente. Gostaria de ser como ele, mas quer eliminá-lo, assim, gostaria de ser o próprio pai, tomando o seu lugar. Com medo de que a punição por tal desejo seja a castração, o desejo incestuoso de eliminar o pai e possuir a mãe é abandonado (FREUD, 2015). E assim se efetiva o Complexo de Édipo<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Termo utilizado por Freud para descrever uma das principais etapas do desenvolvimento sexual infantil, durante a fase fálica. Freud se utilizou da tragédia de Sófocles (496–406 a.C.), *Édipo Rei*, para descrever a “disputa” pelo afeto do progenitor do sexo oposto travada pela criança, desencadeando a ambivalência e a internalização da norma social, através da interdição ao incesto.

Se o pai for violento e cruel, o Supereu assume essa disposição em sua relação com o eu, resultando em sua passividade. Uma vez que o Supereu assume uma postura sádica, o eu se mostra masoquista (passivo); surgindo disso a necessidade de ser punido. Assim, punição é castração, resultado da antiga configuração passiva em relação à figura do pai. Nesse sentido os processos normais e anormais de formação da consciência moral deveriam ser bastante semelhantes. Manifesta-se no escritor a vontade de matar o pai para assumir seu papel e assim ser o pai, mas o pai morto de seus sintomas histéricos (FREUD, 2015).

Com o passar dos anos o caráter do pai piorou e Dostoiévski continuou nutrindo ódio por ele e desejando a sua morte. Quando estava na Sibéria, há relatos de que o autor não teve crises. Justifica-se a análise de Freud (2015); ele não teve ataques pois já estava sendo punido, assim não precisava se punir. No entanto, Freud diz que o escritor jamais se livrou do peso na consciência por tal desejo contra a vida do pai.

Essa temática é muito recorrente na literatura universal, somada ainda à rivalidade sexual em torno da figura feminina, para citar alguns exemplos além *d'Os Irmãos Karamazov*, temos *Hamlet*, de Shakespeare, e *Édipo Rei*, de Sófocles. Freud (2015) afirma que é comum que escritores a quem ele comunica uma interpretação assegurem que ela não condiz com o seu próprio ponto de vista, mesmo que na narrativa apareçam vários detalhes que coincidam com seus conteúdos ocultos. Para ele,

É também interessante perceber como a fachada da novela construída pelo escritor procura ocultar seu sentido analítico. [...] Não encontramos, de fato, em nenhum caso de neurose aguda, no qual a satisfação autoerótica da infância e da época da puberdade não representava seu papel e as relações entre a preocupação em recalculá-las e o medo diante do pai são bastante conhecidas, para necessitar mais do que uma menção (FREUD, 2015, p. 304).

Percebe-se que a última análise literária de Freud apresenta elementos biográficos que apontam de que forma o conteúdo da obra tem relação com as vivências de seu autor, sem com isso condená-lo por aquilo que cria. Freud acreditava que a escrita era uma forma de sublimação, assim, vários impulsos sexuais e destrutivos poderiam ser transformados em uma obra-prima como resultado de mecanismos do psiquismo do autor. Uma das coisas que a psicanálise pode acrescentar, diante disso, é uma luz acerca de tais processos.



## 1.2 Por uma crítica psicanalítica prudente

O modelo global de racionalidade se distingue de dois conhecimentos considerados intrusos, o senso comum e os estudos humanísticos. Para a ciência dita moderna, a Matemática exerce um grande papel, pois “conhece para quantificar”. Dessa forma, o rigor científico é aferido pelo rigor das medições, e todo o resto que não pode ser quantificável se torna irrelevante. Santos (2010) contextualiza a construção de um saber que privilegia o “como funciona” em detrimento de “qual agente” ou “qual o fim”.

Distanciando-se do senso comum, a ciência se aproxima da ideia de mundo-máquina. Pela mecânica newtoniana, o mundo é estático e eterno ao flutuar em um espaço vazio. Muitos estudiosos fazem alusão ao mecanicismo de nossa época que culmina em um fazer científico que se concentra em aspectos técnicos e nas implicações que isso tem para a sociedade. Vemos que a consciência filosófica, desde o racionalismo cartesiano e o empirismo baconiano, condensou-se no positivismo oitocentista, tendo o seu auge no século XX, com a ascensão do capitalismo e da globalização (SANTOS, 2010).

Dessa forma, fenômenos sociais passam a ser estudados como se fossem fenômenos naturais, sob os mesmos parâmetros do método científico moderno. Alguns afirmam que a ciência social será sempre de natureza subjetiva e, por isso, faz-se necessário utilizar métodos qualitativos ao invés de quantitativos para investigá-la. Santos (2010) aponta que essa concepção é uma postura antipositivista, mas se mostra ainda mais dependente do modelo de racionalidade das ciências naturais do que gostaria.

No decorrer de seus estudos psicanalíticos, Freud tentou conquistar para a sua teoria da sexualidade infantil uma aceitação acadêmica e científica, orientando-se pelo rigor do modelo positivista que tinha ainda mais força no início do século XX, sendo este também o período mais rico de suas publicações. Freud, desde o princípio, reconheceu os limites de seu método, chegando a comparar a análise com uma tradução, pois seria sempre interminável<sup>26</sup>. Um dos pilares de sua clínica é a transferência<sup>27</sup>, reconhecendo assim que o resultado do seu método nunca se adequaria ao rigor científico que exigia uma mínima aproximação do observador e de seu objeto.

---

<sup>26</sup> Não findaria em si mesmo todos os conteúdos e significados que poderia abranger.

<sup>27</sup> Fenômeno terapêutico que parte de uma relação de troca dinâmica entre paciente e analista a partir da análise de pressupostos inconscientes.

Santos (2010) define o método científico enquanto paradigma dominante e mostra de que forma este entrou em crise, passando para o que viria a ser o paradigma emergente. Vemos na psicanálise traços do que seria uma ciência que se formou sob as normas do paradigma dominante, mas com competências que este não comporta, demandando uma nova lógica, isto é, aquela do paradigma emergente. O autor cita alguns rombos que iniciaram a crise do paradigma dominante, como Einstein e a teoria da relatividade, a mecânica quântica e o princípio da incerteza de Heisenberg, os avanços de Gödel, culminando em Prigogine e a teoria das estruturas dissipativas, que recupera conceitos aristotélicos, como potencialidade e virtualidade.

Quando a crítica psicanalítica aponta seus limites, percebe-se claramente que o cânone que a norteia ainda é aquele sob a lógica positivista, mesmo que muito avanço tenha sido feito nesse sentido, isto é, o reconhecimento de que a psicanálise não tem a pretensão de ser assumida enquanto uma ciência que não reconhece a própria natureza subjetiva. Adentrando o campo dos estudos literários, a psicanálise passa a reconhecer com ainda mais força a sua posição controversa. Percebe-se que muito da própria teoria psicanalítica se desenvolveu a partir de incursões na arte e na literatura e que uma não está a serviço da outra, mas caminham juntas na construção de um saber que não tem na ciência moderna a única explicação possível da realidade e de seus fenômenos.

Considerando a relação do crítico-leitor com a obra, faz-se necessário compreender qual a natureza da interpretação a ser realizada. A crítica psicanalítica aponta como limite para o seu próprio fazer uma dicotomia entre literatura e psicanálise que, a princípio, não existe, quando por um viés hermenêutico, admite-se que a psicanálise também é, afinal, literatura a ser interpretada. Conforme Palmer (2006, p.17), “a percepção que cada um tem da obra é considerada separadamente da obra, e a interpretação literária tem como tarefa falar da própria obra”, desse modo, ela é em si mesma “um sear” com os seus próprios poderes e dinâmica.

Muitas vezes o texto de uma obra literária é considerado como um objeto estético e, por assim o ser, na característica de conteúdo objetificado, passa a ser analisado como algo sem relação com o observador ou com aquele que o percebe. A análise é, então, considerada como sendo sinônimo de interpretação. Palmer (2006, p.18) acusa o esquecimento sobre o fato de que a obra literária não é um objeto manipulável à nossa disposição, mas sim “uma voz humana que vem do passado, uma voz à qual temos de certo modo que dar vida. O diálogo, e não a dissecação, abre o universo da obra literária”.

Desse modo, a crítica literária como um todo, não apenas a psicanalítica, parte em direção à decifração do humano em uma obra, isto é, o seu significado. O processo pelo qual ocorre essa decifração, a compreensão do significado da obra em si, é o ponto central da hermenêutica. Assim, a hermenêutica é o estudo da compreensão; a tarefa de compreender textos. Da mesma forma que as ciências da natureza têm métodos para compreender objetos naturais; todas as obras que fogem ao seu padrão também precisam de uma hermenêutica, de uma ciência da compreensão adequada (PALMER, 2006).

A inadequação da psicanálise enquanto ciência de ordem natural, sob o paradigma positivista, parte na direção de seu próprio método interpretativo, o que não deixa de ser a sua principal contribuição enquanto saber. A validação de um método em detrimento de outro, percebe-se, finda sendo muito mais um reflexo dos valores de seu tempo do que da sua real aplicabilidade e reprodução. Palmer (2006) clarifica isso quando compara o que um cientista chama de interpretação, com a análise que faz dos seus próprios dados, com o crítico literário, que chama de interpretação a análise que faz de uma obra. Assim,

A interpretação é, portanto, talvez, o ato essencial do pensamento humano, na verdade, o próprio fato de existir pode ser considerado como um processo constante de interpretação. [...] A linguagem molda a visão do homem e o seu pensamento – simultaneamente a concepção que ele tem de si mesmo e do seu mundo. [...] A própria visão que tem da realidade é moldada pela linguagem. [...] A interpretação é, portanto, um fenômeno complexo e universal.<sup>28</sup>

Compreender um texto passa a ser considerado como um fenômeno simultaneamente epistemológico e ontológico. Não se trata mais de uma espécie de conhecimento científico que foge da existência para um mundo mais conceitual, mas sim de um encontro histórico, uma noção que depende do interpretador, da sua visão e experiência subjetiva para fazer sentido. A hermenêutica é o estudo deste último tipo de conhecimento e, considerando-se as diferenças entre conteúdo oral e escrito, “a palavra tem que deixar de ser palavra e tornar-se evento; a existência de uma obra literária é uma palavra-evento que acontece enquanto performance oral” (PALMER, 2006, p.29).

A partir das incursões de Freud ([1906], 1996) no universo das artes e dos artistas, a crítica literária psicanalítica tomou múltiplas formas. Pode-se dizer que o método caminhou por

---

<sup>28</sup> PALMER, R. E. *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 21.

um caminho fértil em direção ao entendimento de que a própria teoria se constrói a partir de leituras e releituras dinâmicas entre um analista e seu paciente, um observador e a obra, aos poucos desfazendo a visão binária que separa o crítico do artista, a psicanálise da literatura.

Ravoux-Rallo (2005) retoma Freud ao iniciar suas reflexões sobre a crítica psicanalítica, quando o autor diz, em *O Poeta e o Fantasiar*, obra publicada originalmente em 1908, que o escritor consegue retirar de suas próprias experiências aquilo o que o neurótico comum geralmente aprende com os outros. Através da criação literária, o escritor aprende as leis de seu inconsciente e, na repetição dos temas, entra em contato com os frutos do que é reprimido, em vias de elaboração.

Para falar sobre a fantasia, faz-se necessário retomar à infância. Freud ([1908], 2015) explica que é através do brincar que a criança desenvolve de forma simbólica algumas de suas principais faculdades. A criança diferencia enfaticamente seu mundo de brincadeira da realidade. Dessa forma, acredita-se que o poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria uma representação do real que, em sua fantasia, é igualmente importante, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. Por sua vez, a linguagem mantém essa afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como jogo.

Mas em que ponto deixamos de brincar? É possível dizer que, de fato, abandonamos o jogo e todos os ganhos que vêm com ele? É certo que, quase sempre, alguém que está crescendo deixa de brincar, renunciando ao ganho de prazer que a brincadeira lhe traz. Freud (2015) reitera que quem conhece a vida psíquica das pessoas sabe que nada é mais difícil do que renunciar a um prazer que um dia foi conhecido. Diz ainda que, no fundo, não poderíamos renunciar a nada, apenas trocamos uma coisa por outra. Assim, o que parece ser uma renúncia, não passa de uma substituição.

Compreende-se então que a fantasia do adulto é o antigo brincar infantil. É quando se troca uma coisa pela outra, mantendo-se o ganho de prazer, agora adaptado a uma nova lógica. Mas é muito mais difícil observar o fantasiar das pessoas do que a brincadeira das crianças. “Deve-se dizer que quem é feliz não fantasia, apenas o insatisfeito. Desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras das fantasias, e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, p. 57, 2015).

Freud nos aproxima da noção de que o desejo é o que motiva o brincar, a fantasia e, por que não?, a produção do artista. Mas esse desejo é fruto do inconsciente. O desejo utiliza uma oportunidade no presente para projetar, segundo um modelo do passado, uma imagem do futuro. É nesse ponto que retomamos o famoso texto de 1900, *A Interpretação dos Sonhos*, quando o autor diz que também nossos sonhos noturnos nada mais são do que essas fantasias. “A língua há muito já decidiu, na sua intransponível sabedoria, a questão acerca da essência dos sonhos, permitiu nomear as criações da fantasia de ‘sonhos diurnos’”<sup>29</sup>.

Freud (2015) então pergunta se deveríamos comparar o poeta com o sonhador no dia mais luminoso, e suas criações com sonhos diurnos. Para responder tal indagação, faz-se preciso considerar dois aspectos: a obra literária compartilhando do mesmo material daquilo que forma os sonhos, e o poeta enquanto intérprete acordado de desejos inconscientes. Para Freud, tal comparação pode ser valiosa e então justificada de um modo fecundo.

Aos poetas, segundo a psicanálise, dá-se uma posição privilegiada em comparação ao sonhador neurótico padrão, que fantasia quando acordado. Quem tem sonhos diurnos esconde suas fantasias diante dos outros porque há motivos para se envergonhar. E ainda que pudessem compartilhar tais fantasias, não poderiam provocar por tal deslocamento nenhum prazer. É a partir dessa relação que o autor nos revela o que acreditava ser o segredo mais íntimo do poeta: a técnica da superação da repulsão pelo que é desejado na fantasia, que suaviza o caráter do sonho diurno egoísta por meio de deslocamentos, e nos presenteia com um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético. Freud acredita que a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões de nossa psique (FREUD, 2015).

O exercício estético é, portanto, para além do sonhar, outra via de liberação de desejos e formações inconscientes. Com isso, a figura do autor, pai consciente de sua obra, é desafiada: na verdade, o que ele dá a ler em sua obra são suas fantasias, suas pulsões, seus desejos. Segundo Ravoux-Rallo (2005), a obra de arte, assim como a neurose, provém de um passado enterrado, perdido para o sujeito consciente, como um véu que esconde e revela ao mesmo tempo. Sob as influências da psicanálise e da linguística, a imagem do texto se modifica profundamente. Os holofotes mudam de alvo e o texto passa a ocupar o primeiro plano da cena para a crítica especializada, enquanto a crítica comum continua na antiga problemática.

---

<sup>29</sup> FREUD, S. (1856-1939) *Arte, Literatura e os Artistas*; tradução Ernani Chaves, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 59.

Para a psicanálise, o texto vai revelar alguma coisa, mas menos do homem que o escreveu do que de seu próprio “inconsciente”. Essa concepção se aproxima da ideia de que, havendo um “segredo” do texto, este já não deve ser tomado como verdade por descobrir. A obra começa a existir em lugar do autor e na sua ausência. O escritor vai descobrindo aos poucos um segredo que já sabia (o que também se diz do tratamento psicanalítico) (RAVOUX-RALLO, 2005).

Dois vertentes da crítica psicanalítica merecem destaque pela forma que impulsionaram e impulsionam até a atualidade o trabalho de outros autores, como Roudinesco, Nasio, Willemart e Green. A *psicocrítica* de Charles Mauron, desenvolvida em meados do século XX, e a *textanálise* de Jean Bellamin-Nöel, quem em muito contribuiu para o desenvolvimento do conceito de “inconsciente do texto”, a partir de 1973. São as limitações apontadas em ambos os métodos o que mais chama a atenção para a discussão de uma correlação fecunda entre a psicanálise literária e o paradigma emergente de Sousa Santos.

Ravoux-Rallo (2005) comenta que algumas das limitações da *psicocrítica* são: o crítico fabrica uma sequência coerente, com a ajuda de uma série, mas, se a reconhece como sequência, foi porque fez escolhas antes mesmo de sobrepor os textos, além disso, o crítico conhece a vida do autor e pode construir sua hipótese intuitivamente para depois se dirigir aos textos e reunir os elementos necessários à sua defesa – domínio de uma criação imaginária, domínio da literatura crítica.

Já a *textanálise* de Bellemin-Nöel apresenta limites quanto à interpretação, onde todas suas impressões podem ser trocadas pela interpretação de um outro analista acerca daquele mesmo material, à semelhança de um sonho, onde a condensação se faz presente como um recurso do inconsciente. Assim, seria possível criticá-lo por ter deixado de lado certos detalhes, por ter interpretado por projeção pessoal e até de não ter ouvido coisas no texto.

Percebe-se que algumas interpretações, psicanalíticas ou não, tendem a recortar a análise segundo esquemas mais ou menos previstos<sup>30</sup>; por outro lado essas interpretações não deixam de ser atualizações daquilo o que se encontra no texto, construídas com a colaboração do leitor. A crítica psicanalítica de Bellemin-Nöel, como visto, é uma evidenciação dos movimentos cooperativos diante do texto. “O leitor recebe o texto e o constrói a seu modo, levado por ele, a

---

<sup>30</sup> O crítico de antemão escolhe aquilo o que ambiciona encontrar em sua análise, segundo seu próprio arcabouço teórico, como um ponto de partida. No entanto, o resultado não pode ser determinado, pois não corresponde às expectativas positivistas.

partir de seu próprio desejo, mas em estreita relação com o texto criado” (RAVOUX-RALLO, p.59, 2005).

O paradigma emergente reconhece em sua lógica alguns aspectos deixados de lado pelo paradigma dominante, por exemplo, o fato de que todo conhecimento científico-natural é também científico-social, e dessa forma não deveria haver uma dicotomia entre as ciências naturais e as sociais. A psicanálise nascer enquanto uma proposta clínica, mais próxima de uma ciência médica, não deveria ser um limite para suas incursões na literatura ou para que o modelo literário possa contribuir, como o faz, para o seu próprio arcabouço teórico.

Percebe-se que tanto na psicanálise quanto na literatura, é a pessoa, seja ela a do autor ou a do crítico-leitor, que está no centro, pois ainda que se reconheça o texto enquanto objeto, todos os resultados partem de um eu-dinâmico, de um saber que se forma a partir do olhar e da escuta daquele que o atualiza. Santos (2010) lembra que o mundo é comunicação, e por isso a lógica existencial da ciência pós-moderna é promover a “situação comunicativa”.

Outro aspecto da ciência moderna é a especialização, ou seja, a segregação do saber que visa policiar fronteiras e reprimir aqueles que a ultrapassam. Em seus limites, a crítica psicanalítica reconhece a força dessa repressão. Faz-se necessário retomar a analogia de Freud, quando diz que a psicanálise é como uma tradução. A ciência do paradigma emergente é também tradutora, incentiva os conceitos e teorias a emigrarem para outros lugares cognitivos. Dessa forma, o conhecimento pós-moderno não é determinista, nem descritivista, do mesmo modo que a psicanálise não almeja ser. Assim, o método da crítica, em suas variações, é também uma linguagem, e Sousa Santos bem formula que a realidade responde na língua em que é perguntada.

Mas dentre todos os limites da crítica literária que se orienta pela psicanálise, o principal é o risco de que o crítico não faça nada além de projetar suas próprias impressões sobre o texto, que nada trazem deste, apenas de si. Seria, no entanto, possível dissociar ambas as coisas dessa forma? Reconhecendo-se que “todo conhecimento é autoconhecimento”, almejar que o leitor se distancie do texto ao formular suas hipóteses é contraproducente. No paradigma emergente, a ciência não descobre, mas cria. A razão pela qual privilegiamos um ou outro método dito mais adequado é também um juízo de valor.

Nesse ponto, os limites da psicanálise também se encontram com o paradigma emergente de Sousa Santos quando se reconhece, em Palmer (2006, p. 30), que “os processos interpretativos adequados à ciência são diferentes dos processos interpretativos adequados aos

acontecimentos históricos, ou dos acontecimentos que a teologia e a literatura pretendem compreender”. Assim, a psicanálise não conversa com a literatura para que uma obra literária seja criticada e compreendida, mas admite que se encontra intrínseca à última quando forma e método partem de um mesmo lugar comum.

Palmer (2006, p. 52) também menciona a teoria psicanalítica quando diz que a psicanálise, particularmente a interpretação dos sonhos, é muito obviamente uma forma de hermenêutica, considerando-a como um processo de interpretação que passa de um conteúdo e significado manifestos para outro latente ou escondido. Assim, “o objeto de interpretação, i.e., o texto no seu sentido mais lato, pode ser constituído pelos símbolos de um sonho ou mesmo por mitos e ‘símbolos sociais’ ou literários”.

Considerando a hermenêutica enquanto um sistema pelo qual o significado mais fundo é revelado, para além do conteúdo manifesto, o que a crítica psicanalítica se propõe a fazer em suas mais variadas abordagens, admite-se a concepção de Palmer (2006), na qual a operação de encontrar um sentido oculto em sonhos e em lapsos de linguagem demonstra uma desconfiança na realidade manifesta.

A interpretação, portanto, é necessariamente um reconhecimento e uma reconstrução do significado que seu autor foi capaz de incorporar. Isto significa que o observador tem que ser traduzido para uma subjetividade que lhe é estranha e por meio da inversão do processo criativo tem que voltar à ideia ou à interpretação que é incorporada no objeto (...), porém, a subjetividade do intérprete deve penetrar a estranheza e a alteridade do objeto, ou então o intérprete apenas consegue projetar a sua própria subjetividade no objeto de interpretação (PALMER, 2006, p.65).

Esse risco projetivo não deixa de ser o mesmo receio apontado pela maioria dos críticos psicanalíticos, os quais reconhecem que a interpretação, essencialmente hermenêutica, não deixa de ser moldada a partir do referencial e da delimitação que o leitor realiza antes mesmo de entrar em contato com o texto. Palmer (2006, p.100) nos orienta pela noção de que a tarefa da hermenêutica transcende a linguagem, de modo a chegar aos processos internos do homem, “a hermenêutica torna-se psicológica, transforma-se na arte de determinar ou de reconstruir um processo mental, um processo que não mais é tomado como sendo essencialmente linguístico”.

Então em que sentido as análises literárias psicanalíticas podem nos direcionar, uma vez que reconhecemos seus limites enquanto potencialidades? Santos (2010) pontua que a ciência pós-moderna procura reabilitar o senso-comum, pois através dele algumas virtualidades podem



enriquecer a nossa relação com o mundo. Uma nova racionalidade implica em reconhecer que, interpenetrado pelo conhecimento científico, o saber que se origina das aventuras de um crítico, com um olhar fundamentado para além do que o cânone reconhece enquanto sua área e domínio, não apenas comunica, mas constrói e possibilita encontrar respostas em novos lugares, marginalizados por aqueles que não admitem que suas perguntas podem ser fecundas para além de suas próprias fronteiras.

### **1.3 A psicanálise do texto: um mergulho (in)consciente**

No primeiro tópico do capítulo, fica evidente de que forma a literatura perpassa a obra freudiana, e como o autor utilizou-se de sua contribuição para descrever e aprimorar o próprio método psicanalítico, inclusive, assumindo o risco de exagerar em analogias e análises que careciam de recursos para serem melhor fundamentadas. Freud sempre foi conhecido como um grande leitor e colecionador de arte, e durante toda a sua vida transitou em vários círculos intelectuais, correspondendo-se muitas vezes com algumas das principais figuras literárias de seu tempo.

Restam poucas dúvidas de que os amantes da psicanálise costumam ser ávidos leitores e intérpretes habilidosos. Nomes como André Green e Bellemin-Nöel contribuíram de forma significativa para as inúmeras aproximações entre Psicanálise e Literatura realizadas desde Freud e Lacan. Mas um ponto fundamental de tudo o que tem sido discutido é o que esses críticos e psicanalistas concordam a respeito dessas duas áreas: a literatura está repleta de trabalho inconsciente, e a psicanálise é a ciência que busca desvendar o que foge ao consciente. Assim, aproximá-las e até confundi-las é a maior tentação do crítico literário que se utiliza de métodos psicanalíticos para ler uma obra.

No Brasil, Willemart, Gutfreind e Eizirik são alguns dos expoentes dessa vertente. Para Eizirik (2002), um crítico psicanalista é aquele que desenvolve uma prática literária que tem por finalidade estudar a interpretação das relações entre o texto e o inconsciente. O recorte dessa crítica permite ao psicanalista atingir um aspecto do texto até então oculto, que por meio de outra técnica não poderia ser revelado. Assim como a escuta clínica, a leitura psicanalítica busca o que normalmente escapa aos olhos e aos sentidos, o que permanece escondido ou camuflado entre as palavras.

Para não confundir os aspectos inconscientes do texto com o seu próprio inconsciente, o crítico psicanalista, assim como o terapeuta, precisa trabalhar bem os seus próprios conteúdos, de modo a não deixar que um aspecto fale no lugar do outro. Essa responsabilidade é o pré-requisito não apenas de uma boa crítica, mas de uma boa análise. Eizirik (2002) retoma os estudos literários de André Green para exemplificar que diante de um texto, o psicanalista se transforma, de modo que não apenas leia o texto, mas o escute, oscilando entre uma leitura mais rigorosa e outra indolente, flutuante, necessária para que a associação livre aconteça – única regra de ouro da psicanálise.

Diante de um texto literário, surgem no leitor uma ideia e um afeto. A ideia assume a forma de um enigma, já o afeto é, na proporção em que emociona, o do fascínio gerado pelo texto. Assim, a interpretação concedida ao texto acontece a partir de sua própria interpretação quanto aos efeitos do texto sobre o inconsciente de seu leitor. Green propõe que o analista não lê o texto, mas tenta desligá-lo, quebrando o seu processo secundário, tirando-o de sua trilha. Em um exercício arriscado, o analista delira o texto (EIZIRIK, 2002).

Bellemin-Noël<sup>31</sup> admite desde o princípio que “a literatura é algo diferente do corpo mais ou menos embalsamado de ideias já feitas”, ou seja, o discurso literário não deixa de ser uma representação distorcida da realidade, segundo sua própria época, costumes e valores artísticos. Quando escrevem, os autores falam do que sabem e, principalmente, do que não sabem, assim, a obra tem sempre mais a dizer do que o poeta.

Para o autor, o que mais aproxima a literatura e a psicanálise é a leitura que ambas fazem do cotidiano do homem e de sua vida, excluindo-se qualquer metalinguagem. Quando uma obra aborda determinada temática, não há diferença entre o tema e o discurso que se faz a partir dele. Falar de algo implica em não conseguir se separar totalmente do que é dito, por mais que se pretenda alcançar alguma verdade com isso. Em termos psicanalíticos, dir-se-ia não ser possível separar o sujeito desejante do próprio desejo.

Conforme visto anteriormente, Freud sempre foi amante das artes e da literatura, prestando um cuidado especial às palavras e à linguagem, cuidado este que foi resgatado e muito mais aprimorado por Lacan. Essa característica fala não apenas sobre o espírito de suas épocas, onde, para o primeiro, o cientificismo ganhava força e, para o segundo, a linguística se

---

<sup>31</sup> BELLEMIN-NOËL, J. *Psicanálise e Literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri; São Paulo: Ed. Cultrix, 1983, p. 12.

fazia notória e bem desenvolvida, mas sobre o olhar psicanalítico. Ler com os óculos de Freud é:

[...] ler numa obra literária – como atividade de um ser humano e como resultado desta atividade – aquilo o que ela diz sem o revelar, porque o ignora; ler o que ela cala através do que mostra e porque o mostra por este discurso mais do que por um outro. Nada é gratuito, tudo é significante; e o que acena para Freud são os rebentos do inconsciente. O texto é, sem o saber nem querer, um criptograma que pode e deve ser decifrado (BELLEMIN-NÖEL, 1983, p.19).

Na análise da *Gradiva* de Jensen, ficou clara a correlação entre fantasia, narrativa ficcional e sonho. Bellemin-Nöel, em sua *textanálise*, também admite que um sonho se apresenta da mesma forma que um texto, com frases encadeadas que descrevem uma sucessão de condutas de sensações, onde as ideias concretas são as representações. Mas vai além, ao salientar que o mais importante é o trabalho do sonho, o ponto entre o desejo que este oculta e a sua narrativa. O desejo nunca vem à tona, forçando a narrativa a inventá-lo. Para o autor, tal trabalho é o mesmo utilizado na construção de um texto. Uma espécie original de trabalho.

Para Eizirik (2002), o ponto em comum entre o texto literário e o texto do sonho é o fato de ambos se apresentarem por meio de uma elaboração secundária; do processo que substitui os conteúdos inconscientes por outras coisas aceitas pela consciência. Essa analogia se aproxima com a de Freud, ao comparar o texto literário com a fantasia, considerando que, na fantasia, os processos primários (característicos do inconsciente) se misturam com os processos secundários (do consciente), onde o último finda moldando o primeiro.

Percebe-se que em sua correlação entre sonho e fantasia (ou sublimação, a atividade mais exercida pelos poetas), Freud não realiza a mesma analogia que Bellemin-Nöel. Assim como Eizirik (2002), ele falava uma outra linguagem, mais voltada à concepção de obra de arte que não permitia tal reescritura do onírico em termos de texto, da forma que foi proposta pelo outro, mas sim de voz. Mas essa nova leitura permitiu ao autor responder a duas perguntas essenciais. O que um escritor lê ao escrever? E o que um crítico/leitor lê quando está lendo? “A resposta é a mesma: lemos primeiro a nós mesmos, seja qual for a obra literária, quer a produzamos, quer a consumamos” (BELLEMIN-NÖEL, 1983, p. 34).

Assim, acredita-se que ambas as analogias não se excluem, mas se complementam, um texto literário pode ser interpretado conforme um sonho, e escutado conforme uma narrativa

clínica, uma vez que o crítico se utilize dos recursos apropriados. É importante não se deixar cair no erro da antiga hermenêutica, que transcreve e traduz, decodificando ou substituindo equivalências simbólicas – a interpretação psicanalítica supõe um fechamento do texto lido.

Na *textanálise* de Bellemin-Nöel, não se transborda para fora, mas para dentro do texto lido, o que acontece devido efeito das rupturas do inconsciente; ouvir com a intenção de intervir é o verdadeiro interpretar – captando os encadeamentos de significados e os ecos de significantes. O primordial são as associações a partir de um elemento que chama a atenção do crítico devido ao seu caráter insólito ou extrema banalidade. É verdade que o crítico associa esses elementos com aquilo o que o constitui como sujeito – seu próprio psiquismo -, mas não de maneira gratuita, através da técnica, ele associa tudo com suas próprias fantasias, sem cair no fantasioso.

Para os que criticam a psicanálise enquanto um repertório de símbolos, Bellemin-Nöel responde que “toda psicanálise do texto só é redutora quando se tem um conhecimento reduzido da psicanálise” (1983, p. 97), de forma que a diferença entre as críticas não está entre os maus e os bons intérpretes, mas entre aqueles que utilizam o texto no interesse da teoria e aqueles que utilizam a teoria no interesse do texto. Assim, com a crítica, escreve-se à margem do texto, e tal atividade não deixa de ser reveladora, como a busca de uma construção pessoal, uma leitura guiada por uma teoria que a orienta, que se torna um algo-além: um encontro às escuras a fim de iluminar-se.

**CAPÍTULO II**  
**Literatura & Psicanálise**

## 2.1 Quem sou eu e o que represento?

Questionando-se a respeito do indivíduo, do livre-arbítrio e da subjetividade de suas mais diversas vivências, chega-se a um sentimento de valorização do potencial humano e da singularidade de cada um. Mas essa concepção mais humanista do homem, assim como a noção de um eu pessoal e intransferível, passou por uma série de transformações até chegar onde se encontra na atualidade.

Desde a Idade Média, quando o eu estava condicionado aos outros, e as manifestações de individualidade não eram estimuladas, senão através dos valores exaltados no mito, observa-se um movimento de cisão. Do canto gregoriano ao palco solo da música contemporânea, a sociedade ocidental, em seus mais amplos aspectos, tem se reorganizado racionalmente e restituído ao indivíduo o seu protagonismo na vida do homem, algo que desde a antiguidade clássica tinha ficado em segundo plano.

No século XVII, considerado por muitos como o inaugurador da modernidade, Santi (2012) aponta que era necessário reorganizar a desordem e o sentimento de perda de identidade do século anterior. Descartes é um de seus maiores expoentes. Buscava-se um método racional de compreensão do mundo e do homem, uma vez que através da descrição dos fenômenos naturais e da ordem das coisas, acreditava-se possível elaborar mecanismos de controle e poder. As ideias precisavam ser claras, à semelhança da pintura barroca, como em Caravaggio e Vermeer, onde os retratos eram muito realistas, detalhados e a principal técnica é a do claro/escuro.

O grande marco de Descartes<sup>32</sup> foi, com a publicação do *Discurso Sobre o Método*, chegar à conclusão de que, se de tudo podia se duvidar, existia para isso um eu pensante que duvidava – e este não poderia ser questionado. Daí a célebre citação, “penso, logo existo”<sup>33</sup>. Novamente, no ponto alto do humanismo, o homem, que já era reconhecido como o centro do mundo, passa a ter um próprio centro – a sua consciência; a razão. Esse mergulho interior retoma a posição de relevância do eu e a autoridade da ordem racional das coisas. Só é verdadeiro aquilo o que passa pelo exercício crítico da razão; a Igreja e as escrituras sagradas

---

<sup>32</sup> DESCARTES, R. *Discurso sobre o Método*. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

<sup>33</sup> Do latim, “Cogito ergo sum”, trata-se de um conceito postulado por Descartes brevemente em *O Discurso Sobre o Método* e, mais tarde, desenvolvido em *Meditações Metafísicas*, que explica a dúvida hiperbólica ou sistemática, uma dúvida exagerada que tem como razão examinar exaustivamente os fatos e só aceitar por verdadeiro o que realmente é.

começam a perder o seu domínio e a ciência se instaura enquanto uma nova potência de saber e autoridade.

A busca pela verdade continua, mas se reconhece que ela já não mais estará limitada às escrituras sagradas ou a misticismos. A racionalidade humana passa a ser o principal crivo de reconhecimento do que é ou não verdadeiro. Assim como nas pinturas barrocas, essa tendência também é vista na música. As fugas estavam em evidência e nelas as vozes são rígidas e matematicamente dispostas. Ao contrário dos heróis românticos e da visão de um artista perturbado, Bach era um burocrata da música e representava bem a sua função, enquanto funcionário da Igreja, exercia com maestria o seu trabalho – aquele que viria a ser a base dos repertórios musicais até a atualidade<sup>34</sup>.

A partir desse momento, quando o centro do homem passa a ser o seu “eu racional”, objetivo e consciente, qualquer coisa que ameace desestabilizar essa lucidez é vista como algo a ser combatido e evitado. É nesse ponto que a loucura passa a ser temida. Até então o louco não era visto como um doente, tampouco existia a ideia de que deveria ser isolado do convívio social. Quando a identidade do mundo se mistura com a identidade individual, ambas devem ser veementemente preservadas, e não sobra, nessa sociedade, um espaço para aquele que lhe escapa à razão, por mais limitada que esta possa ser. A estabilidade do eu é o mais importante.

Esse novo lugar destinado ao louco e ao diferente é fundamental para a compreensão do surgimento da Psicologia como a entendemos hoje. O louco passa a ser tratado como um degenerado, alguém sem alma; a loucura é o indício de que não há um eu a ser considerado. A sua própria identidade é comprometida. Hamlet antecipa essa noção em seu último trecho ao dizer que não pode ser responsabilizado se fez algo dominado pela loucura, pois foi o seu eu o mais ofendido. Essa razão não é relativa, ou se é são ou louco. Acima da natureza humana e de seus instintos mais primitivos, deve imperar o eu social.

Vemos em Hobbes<sup>35</sup> essa mesma visão naturalista do homem, onde ele é compreendido como alguém egoísta, que se move na direção do que é mais prazeroso, evitando a morte e seus perigos<sup>36</sup>. Esse homem também será movido pela vanglória, pelo desejo de superar os seus semelhantes, por isso será compelido a estar sempre em guerra. Diante desse aspecto

---

<sup>34</sup> SANTI, Pedro Luiz Ribeiro de. *A construção do eu na Modernidade*. Da Renascença ao Século XIX – Ribeirão Preto: Holos, Editora, 2012, p. 67.

<sup>35</sup> HOBBS, T. *Leviathan*. London, Penguin Classics, 1985.

<sup>36</sup> SANTI, op. cit., p. 70.

animalesco, o “eu” surge para conter a natureza humana – para impor limites a essa busca de prazer desenfreada.

Santi (2012) coloca os moralistas como os primeiros a merecerem o título de psicólogos, não por desenvolverem um método científico, mas pela observação acurada acerca dos costumes e motivações humanas. Em seguida aos moralistas, apresentam-se duas novas formas de avaliar as boas condutas, as fábulas de La Fontaine e La Rochefoucauld. As fábulas ensinam como comportamentos moralmente bons (ou politicamente corretos) são recompensados, enquanto que os maus são punidos. Já La Rochefoucauld se expressa através de uma série de máximas, nas quais o principal motor da vida humana é a vaidade; o amor a seu próprio eu.

O amor-próprio era visto como o principal motor de ação do homem, ideia que lembra os apontamentos de Hobbes. Nessa perspectiva, o eu não seria neutro, como pretendia Descartes, mas sempre interessado e desejante. E é a esse eu desejante que a psicanálise se apresenta.

Nesse mesmo contexto, o sonho também recuava de um passado coletivo para um individual. “Os românticos o estimulam, pois consideram o sonho um retorno às próprias raízes do ser, que estariam impressas em sua primeira infância”.<sup>37</sup> A reavaliação da infância foi imprescindível para que isso acontecesse. A escola, os testes, a nova atenção destinada à formação infantil também contribuiu para um crescente neuroticismo diante do temor pelo fracasso, a angústia de abandono e rejeição. Sentimentos que determinam o mal do século: a paralisia da vontade. “O vazio da alma e do coração, ao manifestar-se, passa a ser sentido como uma infelicidade”.<sup>38</sup>

Essas fontes convergentes de mal-estar são hipertrofiadas pela ascensão da clínica psiquiátrica. Tornou-se uma nova mania buscar por traços de alienação inclusive na vida saudável. Mas havia angústias ainda maiores: o selvagem que habitava nas profundezas mais primitivas do homem. Dissolve-se o medo da violência proletária e, com isso, cresce a presença do selvagem; o monstro que irrompe do delírio criativo.

---

<sup>37</sup> PERROT, M. *História da Vida privada, 4: Da revolução Francesa à Primeira Guerra*. 4. São Paulo, Cia. Das Letras, 2009, p. 441.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 525.



O velho mito teratológico, vindo do Gênesis, propunha a imagem de um tipo perfeito de humanidade submetido, pelo pecado original, a uma progressiva degradação. O homem afasta-se de sua natureza primitiva; degenera. Esse desvio tende a afastá-lo do primado da lei moral e torná-lo servo dos desejos físicos; em suma, a rebaixá-lo ao nível da besta.<sup>39</sup>

Sade<sup>40</sup> aborda esses desejos de forma contundente, afirma que se todos saíssem por aí revelando-lhes, seriam presos ou rechaçados. Acusa a hipocrisia social que separa a vida pública da vida privada e aquilo o que é permitido mostrar em cada uma delas. Em público, o homem deveria ser um bom cidadão e agir dentro da moralidade local, enquanto a alcova seria o espaço destinado ao crime. Mozart ilustra bem essa oposição. Suas obras são leves e, na maioria, acessíveis ao gosto mais leigo, por outro lado, também contém peças densas, quase românticas, quem sabe um vislumbre de sua vida mais íntima (SANTI, 2012).

O homem moderno passa a ser cada vez mais dominado por seu desejo. Conforme Santi (2012), a noção de bondade cristã é substituída pela de bem individual e se transforma na busca por prazer. Eis aí outra forma de entender o nascimento do individualismo e da valorização do eu. Há uma insatisfação cada vez mais inquietante no homem. Diante de tudo o que não pode saciar, o “eu” passa a ser tomado por uma máscara e é, então, invadido por aquilo o que pretendia excluir. O romantismo nasce nesse contexto, em forma de crítica ao racionalismo exagerado da era moderna.

A separação entre as esferas públicas e privadas levava à concepção de que aquilo que mostramos socialmente é o que temos de “bom”, do ponto de vista do convívio social, enquanto que o privado envolvia a ideia do que era excluído à expressão pública. Neste mesmo sentido, aquilo que mostramos socialmente pode ser considerado falso. O que é excluído do eu pode afigurar-se como o mais legítimo e puro em nós.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> PERROT, 2009, p. 528.

<sup>40</sup> SADE, D. A. F. *La philosophie dans le boudoir*. Paris, Gallimard, 1976.

<sup>41</sup> SANTI, 2012, p. 92.

As diretrizes para uma ciência psicológica se faziam cada vez mais necessárias. Diante de um eu que era creditado como sendo a totalidade da experiência humana, no século XVIII, o espaço destinado ao indivíduo passou a ser gradativamente iluminado. O espaço da privacidade surge a partir da crença de que Deus não mais domina as escolhas do sujeito, pois ele ganha autonomia e livre-arbítrio. Cabe a Deus dominar os céus e o que surge após a vida, e não mais atuar diretamente sobre ela, com toda a onipresença e onisciência concedida até a Idade Média. Para Santi (2012, p. 84), “a modernidade assiste a uma dessacralização do mundo e à imposição de valores cada vez mais pragmáticos e fundados no homem”.

O século XVIII é o século das luzes, quando a razão enfim se liberta da moralidade religiosa, e se debruça sem coerções sobre qualquer objeto, inclusive sobre si mesma. Abre-se espaço para o desenvolvimento do pensamento onírico, o sonho, a imaginação e a fantasia, matérias-primas da psicanálise, um século depois. No campo do inconsciente as particularidades se apresentam, a fantasia é considerada a “natureza” de cada um. É na concretização de seus desejos pessoais que o homem se realiza, o que mais tarde Freud chamaria de gozo.

[...] os românticos renovaram o imaginário, multiplicaram as pistas do sonho, enriqueceram as modalidades do monólogo interior e convidaram seus leitores à meditação, à contemplação, quando não ao êxtase místico. [...] Depois de 1830, alargam-se os caminhos do imaginário; o devaneio sensorial perde prestígio em benefício do devaneio fabuloso e itinerante que dá livre curso à imaginação, ávida de projetar-se rumo a países exóticos ou ao mais remoto passado.<sup>42</sup>

Esse aumento da demanda onírica explica a extrema atenção dispensada pelo século aos processos do sonho, percebido como o mais secreto centro da personalidade, e não é à toa que a obra fundadora da Psicanálise trate de sua decifração. Durante as primeiras décadas do século XIX, eram os filósofos quem se debruçavam acerca de todas as peculiaridades da alma. “Maine de Biran julga que ela também adormece; Jouffroy considera, inversamente, que ela vela; Lélut,

---

<sup>42</sup> PERROT, 2009, p. 439.

que repousa; segundo os românticos, o sonho equivale para alma a uma verdadeira ressurreição”.<sup>43</sup>

Houve no fim do século XVIII uma reviravolta simultânea na forma, no conteúdo e na função do sonho. As cenas passaram a ser mais imprecisas, estranhas, de difícil definição e interpretação. A fantasia, a profundidade da alma explicitada pelo romantismo, tudo influenciava na manifestação dos sonhos. É como se a crise de identidade moderna levasse o homem a se manifestar através de um inconsciente bem mais simbólico.

O homem romântico critica o humanismo por devolver ao homem a liberdade sobre o seu destino, mas eleva o individualismo a um nível além: crê-se único, profundo e incomunicável, e dessa experiência surge a noção de “gênio”, aquele que não tem outra opção a não ser cumprir o que lhe foi destinado. Seja na música ou na poesia, há a constante presença de uma melancolia compassiva. O sofrimento do eu não é mais importante do que a realização de seus dons. Diferente de Mozart, a partir de Beethoven as luzes se apagam e o silêncio é exigido, sua música varia entre suaves melodias e temas perturbadores. O romantismo dá palco à ambiguidade da natureza humana, apontando para a crise de identidade que se instaurava<sup>44</sup>.

A partir da crítica de Kant, o modelo racional e empírico de produção de conhecimento se acentua. O positivismo cresce no século XIX em concordância com a primazia dos sentidos; a verdade é tudo aquilo que pode ser verificado e comprovado por estes. Nesse aspecto, a psicologia e a psicanálise encontram uma enorme barreira para serem aceitas, porque, antes de tudo, a mente não se apresenta nas configurações de um objeto positivo. Até os dias de hoje ambas ainda são amplamente criticadas por aqueles que se delimitam dentro desse modelo. A psicanálise é desautorizada e acusada de ser pouco científica com frequência. Pontos que já foram abordados no capítulo anterior.

Pode-se dizer que diante de todas essas transformações, o eu moral encontra sua expressão máxima no romantismo, que representa a questão do individualismo e da profundidade. No Iluminismo, observa-se o eu epistêmico – o sujeito do conhecimento; o cientista, aquele que é capaz “de despir-se de todos os seus desejos e particularidades e ser

---

<sup>43</sup> BOUSQUET, J. *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, Didier, 1964 In: PERROT, M. *História da Vida privada, 4: Da revolução Francesa à Primeira Guerra*. 4. São Paulo, Cia. Das Letras, 2009, p. 440.

<sup>44</sup> SANTI, 2012, p. 98.

objetivo em suas observações e experimentos com os fenômenos naturais”<sup>45</sup>. Desse mesmo eu resultaria um modo de ser muito presente no século XX e XXI: o eu alienado, que se anula e se identifica com a instituição ou grupo ao qual está ligado.

É no século XIX que a crítica ao humanismo chega ao ponto máximo. Entre vários aspectos anti-humanistas, o romantismo faz com que o eu seja reduzido perante algo maior; uma causa, uma paixão, uma nação. Mas é também, conforme Santi (2012), um movimento essencial para o aflorar da interioridade e profundidade da alma, uma das bases do individualismo. É desse movimento contraditório que surge, em definitivo, a demanda por um profissional que dê conta dessa crise de identidade. Está formado o berço da psicanálise.

Na música, temos o exemplo das óperas de Wagner, que recorre à mitologia nórdica para alcançar a profundidade da essência do homem. O século XIX também é marcado pelo conto de terror, conforme vemos em Edgar Allan Poe, e pela invasão do lado mais obscuro da alma humana – como em Dr. Jeckill e Mr. Hide, Frankenstein ou Drácula. Já dizia Goya, o pintor, que “o sono da razão produz monstros”. E a imagem do monstro não se trata de uma simples alegoria. O célebre poema “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, é marcado por uma profunda melancolia. O corvo remete à lembrança persistente de algo que paralisa e assusta. “Talvez seja a voz da consciência que martiriza, que lembra e afirma a perda, mas não deixa a lembrança ir embora” (SANTI, 2012, p. 119).

Dessa síntese entre romantismo e ciência, nasce o espiritismo e demais filosofias que pensam nas relações do corpo e da alma. A proibição do pecado, por si só, não surte mais efeitos gerais e eficientes. É a saúde que dita os novos parâmetros de bom e saudável, estando ambos relacionados. O que antes era acatado por ser recomendação da igreja, passa a ser acatado enquanto recomendação médica.

O sentimento de intimidade que orienta a vida privada no século XIX em muito se sustenta nessa dicotomia entre alma e corpo. Existia uma tendência, de herança cristã, que se baseava no antagonismo entre os dois. O corpo seria ligado ao aspecto mais pecaminoso da vida, e poderia corromper a pureza da alma com os seus instintos. Ainda que o período se apoiasse em vários elementos de uma concepção mais metafísica, como aqueles considerados

---

<sup>45</sup> SANTI, 2012, p. 108.

pelo esteticismo de Wilde, o positivismo viria a romper com a primazia da alma (PERROT, 2009).

A medicina passa a ocupar o lugar da religião como referência moral. No entanto, em vários aspectos, não deixa de estar menos a favor da moralidade vitoriana do que a Igreja. Quanto à sexualidade, por exemplo, as prescrições médicas coincidem totalmente com as da Igreja. “A vida sexual serve à reprodução e qualquer uso dela em outro sentido deve ser tomado como uma degeneração, uma perversão.”<sup>46</sup> Como exemplo, as prescrições contra a masturbação.

Com a consumação dessa crise, segundo Heidegger, Nietzsche leva a modernidade aos estertores, configurando sua expressão limite. O niilismo remete ao “nada”, contrapondo-se ao pensamento metafísico que acredita que há uma verdade ou uma essência humana a ser atingida através da experiência individual. No niilismo nietzschiano, o homem é sujeito dos impulsos e dos afetos, ou seja, do corpo. Na regressão ao corpo se realiza a interpretação do mundo.<sup>47</sup>

No final do século, surge *O Retrato de Dorian Gray*, obra que retrata precisamente essa ambiguidade do homem; revela a hipocrisia da vida social e da vida privada, e oferece um espaço de representação para esse sujeito tão dividido. Na música, observa-se com Erik Satie uma tendência extremamente melancólica e dissonante, quase atonal, que não mais possui a tragicidade romântica, e também sugere o quão quebrado e sem referências encontrava-se o eu (SANTI, 2012).

Partindo dessa demanda, a psicanálise se apresenta como uma forma de compreender o psiquismo que confere ao homem toda a sua complexidade e consequente crise subjetiva diante de um sistema de crenças, valores e saberes que não mais o representa em totalidade. E quando se chega a esse ponto é preciso não apenas refletir, mas transformar-se.

Foi ao longo do século XIX que mais aflorou o sentimento de identidade individual. Mas esse desejo de individualização não seria o único motor dessas transformações de ordem subjetiva. Havia também o risco do homônimo, isto é, o perigo de ser confundindo com outro, o que estimulava a originalidade.

É interessante perceber como um simples objeto como o espelho pode ter muito a dizer sobre determinada sociedade, e não apenas de um ponto de vista metafórico. A contemplação

---

<sup>46</sup> SANTI, 2012, p. 123.

<sup>47</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche* (2 volumes). Paris, Éditions Gallimard, 1971.

da própria imagem se tratava de um privilégio, que aos poucos foi se dissipando. A difusão do espelho contribuiu para toda a construção de uma identidade corporal, algo que era, até então, muito dependente do olhar dos outros, em especial para aqueles que viviam no campo (PERROT, 2009).

O uso do espelho não era estimulado, e, graças às superstições, poderia ser inclusive proibido. Acreditava-se que mostrar um espelho a um bebê, por exemplo, pararia o seu crescimento. Por trás dessas interdições, aflorava todo um contexto sexual. A imagem do corpo era vista como um estímulo erótico, cada vez mais aumentado devido à proibição. Por isso os bordeis eram cheios deles e as casas de família não. Só mesmo no final do século que o objeto passou a fazer parte da alcova do casal vitoriano, o que permitiria a formação de toda uma nova identidade cultural.

Nesse contexto repressivo, Foucault<sup>48</sup> dizia que o curioso não era o fato dos vitorianos serem reprimidos, mas a necessidade de dizer que o eram. Reprimindo-se o sexo, o simples fato de falar a respeito ganhava um ar de transgressão. Isso justificaria por que, apesar dela, falava-se tanto de sexo. Com isso, ele não pretendia de um todo refutar a hipótese repressiva, mas sim reorganizá-la nos discursos modernos sobre a sexualidade. Transformar o sexo em tabu não seria o elemento fundamental de sua história.

A difusão social do retrato não se fez menos importante, tendo como função direta gerar uma autoconsciência na personalidade. Perrot (2009) pontua que através do retrato, registra-se não apenas a lembrança do sujeito, mas a sua própria existência. Foi com o advento da fotografia, no entanto, e não o quadro (artigo de luxo) que se permitiu a democratização do retrato. A posse de sua própria imagem instigava não apenas o reconhecimento de si, mas a autoestima e o desejo de idealizar as aparências. Repudiava-se cada vez mais o feio e o que não estava em concordância com os cânones.

O retrato modificava tanto a visão das fases da vida quanto a percepção do tempo. Foi com a construção do tempo pessoal que uma história do indivíduo passou a ser elaborada, o que, por sua vez, criou condições para a identificação com o outro e para a comunicação

---

<sup>48</sup> FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. - 4 ed. - Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2017.

autônoma. A partir do movimento de investigar a vida e a personalidade do outro, acentuou-se o uso da moralidade enquanto parâmetro de boa conduta (PERROT, 2009).

No tópico seguinte será discutido de que forma esse forte código moral se consolida pela sociedade vitoriana e se divide em múltiplas representações literárias, focando em como os costumes da sociedade inglesa e a moral burguesa influenciaram as representações artísticas, especialmente a literatura. Serão citados alguns dos principais expoentes literários desse período, mostrando o que eles trazem em comum e em quais pontos divergem. Assim, pretende-se mostrar de que forma a era vitoriana influenciou as transformações sofridas pela representação da realidade em obras literárias.

## 2.2 Um retrato para além do tempo

Como visto no tópico anterior, a construção de um sentimento de identidade individual passou por um longo processo desde o final da Idade Média, com as transformações do Renascimento e do Iluminismo, acentuando-se e se difundindo ao longo de todo o século XIX. Durante a primeira metade do século, o livro era considerado um produto valioso, um bem que provocava muita alegria quando adquirido, conforme se observa nas personagens de Walter Scott ou Victor Hugo<sup>49</sup>. Durante a Restauração, a compra de um romance custava um terço do salário de um assalariado agrícola. Assim, justifica-se o baixo número de rede de livrarias até o auge do segundo império.

Conforme visto em Perrot (2009), é notória a evolução do hábito de leitura, a partir dos gabinetes de empréstimo às bibliotecas públicas (uma vez que o livro tinha um alto valor), nas quais o silêncio era uma exigência atípica e apaziguante, até a formação dos museus particulares – bibliotecas privadas compostas pelas coleções. Em reclusão, o indivíduo ao cultivar a leitura em sua própria coleção voltava-se para si, selando a ascensão do sentimento da pessoa, em contrapartida ao desejo de comunicação, que poderia ser bastante opressivo.

A Era Vitoriana se desenvolveu durante o reinado da Rainha Vitória, entre 1837 e 1901. Foi um período de muitos contrastes. Ao mesmo tempo em que a época delatava o pavor das pessoas à rapidez de todas as transformações vivenciadas e à modernização ocasionada pelo

---

<sup>49</sup> PERROT, M. *História da Vida Privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo, Cia das Letras, 2009.

crescimento industrial, também foi palco de um espírito de euforia pelo desenvolvimento que colocou Londres na vanguarda de todo esse processo – com a passagem do estilo de vida bucólico para um bem mais urbano, baseado no comércio e na indústria.<sup>50</sup>

Em meio a tantos contrastes, o século XIX se expressou principalmente através de uma dualidade observada na lacuna entre aquilo o que ansiava ser, com todas as suas aparências, e o que a realidade de sua sociedade era de fato. Em suma, indefinia-se por suas contradições. Os grandes escritores e artistas da época, ainda que críticos, costumavam atacar a hipocrisia e desigualdades de uma distância segura, como visto em *A Feira das Vaidades*, de W.M. Thackeray. Na história concreta, por outro lado, a situação era outra. A população vivenciava mazelas e injustiças muito mais cruéis<sup>51</sup>.

Segue um texto de Disraeli (ministro conservador do Império Britânico), onde consta a descrição do trabalho infantil nas minas de carvão da Inglaterra do século XIX:

A mina vomita seus prisioneiros e o poço seus escravos: multidões de jovens dos dois sexos, mas que infelizmente nem os vestuários nem a linguagem os diferenciam. As meninas se vestem como homens, e blasfêmias, que fariam estremecer homens, maculam seus lábios, que só deveriam pronunciar palavras de doçura e de amor. E, no entanto, aí estão algumas, e outras que já o são, futuras mães inglesas. Mas como nos espantarmos da grosseria horrível de sua linguagem, quando pensamos na rudeza selvagem de suas vidas?<sup>52</sup>

Na mesma época em que emergiam várias formas de materialismo, entre eles o positivista de Comte, o evolucionista de H. Spencer, o utilitarista de J. Bentham, o dialético de Marx e Engels, dentre outros, houve também um apego preocupante a uma religiosidade severa. Qualquer colapso da fé popular era visto com maus olhos, como algo que destruiria o sentido da moralidade, e acabaria desintegrando a própria sociedade (MORAIS, 1999).

As virtudes vitorianas estavam no topo de toda essa moralidade, que se entendia enquanto um conjunto de respostas emocionais e intelectuais a um processo histórico permeado por crises, revoluções e avanços científicos. Eram consideradas virtudes, até então, a disciplina,

---

<sup>50</sup> MORAIS, F. C. *A evolução da modernidade na filosofia e na literatura: a Literatura Vitoriana como tradução moralizante no ensino de uma época*. 145 p. Dissertação de Mestrado (Filosofia e História da Educação) – UNICAMP. Campinas, 1999.

<sup>51</sup> MORAIS, F. C. *Literatura vitoriana e educação moralizante*. São Paulo: Alínea, 2004.

<sup>52</sup> DISRAELI, B. texto citado no livro monumental da UNESCO, in LIMA, A. M. *Os direitos do homem e o homem sem direitos*, 1974, p. 4.



a retidão, a limpeza, o trabalho árduo, a autoconfiança, o patriotismo, etc. Elas eram também entendidas em suas conotações sexuais de castidade e fidelidade matrimonial, o que gerou a concepção popular da era como um período de excessivo puritanismo e repressão (MORAIS, 1999).

Somente no século XX, com a relativização e subjetivação da moralidade, essas virtudes passaram a ser consideradas “valores”. Nesse ponto, a psicanálise ainda não havia contribuído com a sua notória definição de inconsciente, tampouco com a teoria da sexualidade infantil. As pessoas ainda confundiam com extrema facilidade o que era concreto e possível, com o imaginário e ideal, o que acabava por comprometer a capacidade de orientar a própria vida e dificultava a conscientização acerca da fragilidade da condição humana (MORAIS, 1999).

A respeito do puritanismo vitoriano, vemos em Foucault a desconstrução da hipótese repressiva. A origem da idade da repressão, no século XVII, estaria relacionada ao advento do capitalismo. Como parte da ordem burguesa, a repressão sexual se justificava por existir uma incompatibilidade do sexo com o trabalho. Assim, a repressão funcionaria como injunção ao silêncio, ao desaparecimento e posterior constatação de que não há mais o que ser dito. Seria o resultado de uma interdição do puritanismo moderno. A casa de saúde e o *rendez-vous* seriam lugares de tolerância, onde se encontrariam a prostituta e seu cliente, o rufião, o psiquiatra e sua histérica<sup>53</sup>.

A repressão sexual entraria como moeda de controle político e social desde a idade clássica e, sendo assim, a transgressão a essa ligação entre poder, saber e sexualidade custaria um alto preço. É preciso transgredir as leis em todas as esferas onde a palavra se cala em seu advento. Foucault denuncia o conformismo de Freud em sua persistente normalização da psicanálise dentro dos limites dessa lei<sup>54</sup>.

A moralidade advinda da Igreja e as novas regras de decência construíram uma forma de polícia dos enunciados. Era necessário controlar quem, quando e como se falava de sexo. Mas com isso, o discurso sobre ele apenas crescia, especialmente no campo institucional que exercia o poder. A regra mais notável era a da discricção e de pudor, recomendada cada vez com mais insistência. Forma-se a polícia do sexo, uma forma de regulá-lo não pelo rigor, mas através de discursos públicos<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. - 4 ed. - Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2017, pp. 8-16.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 9-16.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 10-16.

No século XVIII, surge a “população” enquanto técnica de poder – consideravam-se para isso problemas econômicos e políticos: a capacidade de mão de obra, riqueza e trabalho de cada classe. Foi através da economia política da população que se formou toda uma teia de observações sobre o sexo. Foucault (2017, p. 28) relata que entre o Estado e o indivíduo o sexo se tornou um objeto de disputa pública, investido por toda uma série de discursos, análises e saberes.

O mesmo ocorre com a sexualidade na infância. A época clássica a submeteu a uma ocultação da qual só se liberou com Freud, após a publicação dos *Três ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, onde discute o caso do pequeno Hans. Mas, ao contrário do que se pensava, isso não queria dizer que a sociedade simplesmente se silenciava. Fala-se de sexo mais do que nunca, mas só que de uma outra forma. O fato das instituições até hoje criarem discursos e formas de controlar a sexualidade só mostra como ela não só existe, mas é precoce e ativa. Fala-se de sexo exaustivamente, ainda que tais discursos sejam permeados de constrangimento na maior parte dos casos (FOUCAULT, 2017).

Para Foucault (2017), foram os vitorianos a sociedade que acumulou, até então, a maior quantidade de discurso sobre o sexo. Na Idade Média havia um discurso estritamente unitário a respeito da carne e da confissão. No decorrer do tempo, “essa unidade foi decomposta, dispersada, reduzida a uma explosão de discursividades distintas que tomaram forma na demografia, na biologia, na medicina, na psiquiatria, na psicologia, na moral na crítica política” (FOUCAULT, 2017, p.37). Com isso, as sociedades modernas não condenaram o sexo a permanecer no obscuro, mas a ser sempre lembrado e valorizado enquanto um segredo.

Levando esses aspectos em consideração, não é estranho que tenha sido a hipocrisia a atitude mais atacada pelos vitorianos. Conforme Morais (2004), qualquer mínimo delito moral era duramente criticado, assegurando assim, ao seu crítico, respaldo e isenção. Essa postura era bastante incorporada por aqueles que defendiam (talvez como um mecanismo de defesa) virtudes que não possuíam.

Era de certa forma ingênua a maneira como os textos vitorianos eram admirados pelas pessoas de seu tempo. Acreditavam que se tornariam mais virtuosas pelo simples fato de estarem em contato com um material de conteúdo digno e exemplar. Um exemplo dessa literatura mais pedagógica foi Margaret S. Gatty, que em 1855 iniciou a publicação de uma

série de cinco *Parables from nature*, obra que atentava para a necessidade da ordem social através do enraizamento dos valores e das virtudes.<sup>56</sup>

A Literatura se estabelecia enquanto parâmetro moral, e pintava as virtudes como itens muito mais acessíveis do que, de fato, eram. As obras aconselhavam, ditavam as regras como se fossem coisas fáceis de seguir, como se pertencessem aos mais sérios e honrados, de certo modo elitizando-as. A vida parecia ser guiada tão somente pela vontade consciente. Os estudos psicanalíticos viriam negar isto e empurrar o sujeito à humildade de assumir sua personalidade ambígua, dinâmica e problemática.

Com o registro bibliográfico ou não a sua disposição, a construção do passado nunca foi imparcial. Com isso, Roma teve um lugar muito relevante na definição histórica e no imaginário europeu. A imagem de Roma era usada pelas elites ocidentais, especialmente entre os séculos XVI e XX, para ordenar os desenvolvimentos artísticos, educacionais, literários e políticos. Sob esse contexto, uma revolução acontecia em relação à economia liberal, a política imperialista e conflitos de ordem econômica, considerando-se os movimentos operários e liberais, o que resultava na imposição moral a respeito de quase tudo, da sexualidade à família e ao comportamento da mulher<sup>57</sup>. Assim, via-se em Londres:

[...] todas as contradições que uma modernidade pode causar, bem como o crescimento do mundo literário, tende-se a construir uma justificativa para as questões vivenciadas no momento. Uma das formas é o retorno à interpretação da literatura clássica, principalmente no que diz respeito a Roma Clássica, em que foram redesenhadas para ajudar a definir as ideias da origem inglesa e a justificativa do imperialismo britânico<sup>58</sup>.

Nos estudos de Theodor Mommsen, a “romanização” aparece como um problema central no século XIX. Por um lado, pairava a concepção de superioridade cultural romana sobre culturas indígenas, e do outro se acreditava em uma cultura romana homogênea (BARBOSA, 2007).

---

<sup>56</sup> BRITO, B. P. *Alice no País das Maravilhas: Uma Crítica à Inglaterra Vitoriana*. Centro de Comunicação e Letras: Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007. Disponível em: [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto\\_todasasletras/inicio/BrunaBrito.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicio/BrunaBrito.pdf). Acesso em: 15 jun. 2017

<sup>57</sup> BARBOSA, R.C. *A Inglaterra vitoriana e os usos do passado: Literatura e influências*. História & Ensino. UNESP, São Paulo, 2007.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 4.

É a partir desse século que se inicia a compilação do *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL, desde 1868), fonte para estudos do mundo romano, mas não somente, tendo colaborado para a emergência da arqueologia, ciência preocupada com as identidades nacionais. Barbosa (2007) reitera que a influência de Roma foi grande a ponto de se estruturar enquanto uma rica fonte que dava sentido - e também desestabilizava - a história, a política, a identidade, a memória e o desejo de um povo.

Uma característica geral do romantismo era seu potencial criador; a habilidade comum a muitos de seus artistas era a criação de mundos imaginários muito bem estruturados, a ponto de serem críveis. Através do subjetivismo surgia uma evasão do mundo desigual e hostil onde habitavam e, com isso, a idealização de um lugar melhor, ou mesmo uma reforma, através do ilogismo, do culto à Natureza, retorno ao passado, etc (MORAIS, 2004).

O romantismo foi o plano de fundo literário da Era Vitoriana, mesmo que seus autores tentassem evitar os excessos e o descontrole da forma - características do movimento. O que vigorava era a energia romântica, ainda que se contivesse através da preocupação excessiva com a ordem estética.

A época foi frutífera para o surgimento de uma literatura pedagógica pelo apelo popular a instruções moralizantes, oriunda de um caráter aconselhador que se refletia em orientações médicas, legais, teológicas e morais através das obras. O estilo literário preferido do período eram as "*novels*", edições semanais que seguiam as preferências temáticas dos leitores. Eram diferenciadas por seu alto valor moral e senso de entretenimento - o que fazia várias vezes com que fossem lidas em grupos familiares (MORAIS, 1999).

As obras de Lewis Carroll, especialmente no caso de *Alice no país das maravilhas*, distanciam-se dessa literatura: ela não apresenta nem o caráter pedagógico nem o moralizante de seu tempo. Analisando alguns aspectos narrativos e a subversão simbólica social presente em Alice, Brito (2007) coloca que alguns autores percebem a obra como uma crítica à opressão moralizadora e pedagógica da literatura e da sociedade inglesa vitoriana – ambas vistas como uma tentativa de controlar o indivíduo, ditando-lhe os padrões que deveriam ser seguidos e exaltados.

Se a obra fugia aos padrões morais, o que foi o caso de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, a resposta imediata era o rechaço e a censura. Além de Wilde, autores como E. Zola, G. Flaubert, e T. Hardy também sofreram a censura de seu tempo, que em muitos casos provinha do próprio editor. Através de inúmeros protestos, alguns prosseguiram com a intenção

de publicar suas obras integralmente; enquanto outros optavam pela proteção de um estilo que, ainda que crítico e irônico, não causasse desconforto.

Com quase unanimidade, Charles Dickens é considerado o principal expoente literário do período. O autor foi reconhecido ainda em seu tempo, e seu impacto foi tão grande que suas *novels* eram muito aguardadas semanalmente. Dickens era um escritor muito criativo, construindo uma atmosfera cheia de vida e movimento que propiciou o surgimento de inúmeras personagens marcantes. Mas ele nunca se aprofundou nos conflitos íntimos delas, mostrando em suas obras outros conflitos de aspectos mais exteriores e individualizantes (MORAIS, 1999).

Outro autor de grande relevância foi William Makepeace Thackeray que, com sua ironia refinada, pode ter sido quem melhor descreveu e salientou os vícios e costumes. Em sua obra, ele traça com segurança e profundidade cenas, episódios, tipos e acontecimentos, dando breves indícios de algo que seu povo tentava muito ocultar, isto é, a própria hipocrisia e falta de escrúpulos. Como exemplo temos a protagonista de *Vanity Fair* (A Feira das Vaidades), Rebecca Sharp, uma mulher de vida deveras irregular; livro este que abalou os puritanos, acostumados com Dickens.

Já as obras de Jane Austen, ainda que escritas durante a Revolução Francesa, são retratos bem mais tranquilos da vida social inglesa. Para Morais (1999), ela mostrava sobretudo os costumes familiares, sem, com isso, deixar de ressaltar com sutileza o jogo de aparências e o preconceito de seu tempo. A autora apresentava também traços românticos, assim como outros escritores e poetas de seu tempo, como Lord Byron, Shelley e Keats.

Influenciada pelo ambiente rural e pelas relações interpessoais com pessoas da mesma classe econômica que a sua, Austen trazia um tom irônico e crítico em relação à sociedade. Suas personagens são compostas a partir da ideologia e da cultura de uma sociedade burguesa. Outros expoentes, como as irmãs Brontë, Robert e Elizabeth Browning, George Eliot, A. Trollope, Swinburne, etc, são exemplos desse rico período literário.

Especialmente na Inglaterra, o século XIX obteve com a literatura uma forma de crescimento cultural que, através do lazer e da união familiar, influenciava toda a sociedade. Quando careciam de conselhos, os ingleses recorriam à literatura, e tinham em seus personagens alguém em quem se espelhar. Também recorriam aos livros para se distrair ou mesmo para reforçar seus dogmas mais obtusos. É difícil pensar na Era Vitoriana sem considerar sua literatura de alto valor social e estético.

Conforme mencionado anteriormente, a publicação de *O Retrato de Dorian Gray* gerou muita controvérsia devido à má recepção da crítica especializada, para a qual a obra foi considerada imoral e perversa, um retrato corrupto que deveria representar apenas o autor e não a sociedade. No tópico seguinte, será elaborado um retrato da vida de Oscar Wilde, retomando sua notória influência social. A partir disso serão abordadas algumas das críticas feitas ao romance na data de sua publicação, e também o papel que a psicologia teve na elaboração da obra.

### **2.3 Dorian, não seja bem-vindo: reflexões sobre Wilde, a psicologia e os vitorianos**

É certo que até então Oscar Wilde tem sido mencionado como um dos nomes mais relevantes dentro do contexto literário do século XIX, assim como a publicação de seu único romance, *O Retrato de Dorian Gray*. O dândi da Inglaterra vitoriana é uma das figuras mais emblemáticas de sua época. Afinal, o que se pode dizer do artista que vivenciou em uma mesma década o apogeu e o declínio de sua reputação e vida, graças a um fim de século que tornava possível não só o exercício de uma rígida moralidade, mas a tendência a romper com os paradigmas que a fundamentavam?

Wilde, nascido em Dublin, em 1854, desde o princípio se mostrou uma personalidade talvez um pouco além de seu próprio tempo; não hesitava em assumir provocações polêmicas, vestir-se com originalidade e elegância, além de se destacar em todos os círculos sociais e intelectuais que frequentava. Ganhou bolsas para o *Trinity College*, em Dublin, e o *Magdalen College*, em Oxford, onde recebeu os louros de primeiro aluno da turma e o *Newdigate Prize*, o prêmio literário mais importante do *Magdalen*, com a publicação de *Ravena*.

Cresceu em uma família de intelectuais; sua mãe, Jane Francesca Elgee, mais conhecida pelo pseudônimo Speranza, era uma aclamada poetisa irlandesa, e seu pai, Sir William Wilde, foi um médico oftalmologista de fama internacional. Perdeu a irmã mais nova ainda cedo, evento que o marcou profundamente. Diz-se que levava consigo um pedaço de seu cabelo até o dia da própria morte. Wilde se mudou para a Inglaterra em 1879, onde, além de se consagrar como escritor e dramaturgo, passou por vários empregos no setor editorial.

Ganhou notoriedade no decorrer dos anos com a publicação de poemas e de várias peças aclamadas, como *Vera ou os niilistas*, de 1880, e *A Duquesa de Pádua*, de 1883. Casou-se com Constance Lloyd em 1884, sua primeira e única esposa, que viria a ser a mãe de seus dois filhos,

Vyvyan e Cyril. Em 1889 passa a ser o editor da *Woman's World* e inicia uma época de extensa produção. Mas o que foi fundamental para a sua consagração era o seu *wit*<sup>59</sup>, um humor irônico e refinado que o fazia uma companhia sem igual nos mais variados eventos. Oscar sempre tinha uma tirada sagaz para oferecer a sua plateia – e como ele se sentia à vontade com ela.

Oscar conheceu Robert Ross, um grande amigo com quem teria tido seu primeiro relacionamento homoafetivo em 1886, na mesma época em que trocava cartas com várias personalidades, dentre elas a atriz francesa Sarah Bernhardt, a escritora Ada Leveson, quem carinhosamente chamava de *Sphinx*, dentre inúmeros outros autores de seu tempo, como Walt Whitman e Victor Hugo. Ele viveu sua época mais criativa na primeira metade de 1890. Já havia passado por uma série de conferências sobre estética nos Estados Unidos, o que precedeu a publicação do Retrato, em fevereiro de 1890<sup>60</sup>.

*O Retrato de Dorian Gray* foi recebido com uma série de críticas. Seu conteúdo denunciava de forma explícita toda a hipocrisia da moral burguesa, abordava o vício e a virtude como ferramentas para o artista, que deveria ser imparcial, dentro do processo de criação literária, o que incitou as mais diversas acusações de falta de decoro e imoralidade. Não foi por menos que Wilde acrescentou mais sete capítulos, com o intuito de suavizar a obra, na publicação inglesa em formato de livro, um ano depois. Ele também publicou um prefácio em resposta às críticas que se tornaria célebre por frases como, “Não há livros morais nem imorais. Os livros são bem ou mal escritos. Nada mais”<sup>61</sup> e “Toda a arte é absolutamente inútil”<sup>62</sup>.

O fato é que, com más ou boas críticas<sup>63</sup>, a publicação do *Retrato* o levou a ser a personalidade mais comentada de sua geração. Muitos atribuem o seu declínio ao envolvimento com o Lorde Alfred Douglas, ou *Bosie*, que viria a conhecer em janeiro de 1891. E não pelo caráter homoafetivo, mas pela personalidade imatura e instável do jovem. Em 1895, Wilde tinha duas peças em cartaz, *Um Marido Ideal* e *A Importância de Ser Prudente*, escrevia para vários periódicos, tinha acabado de lançar uma polêmica peça, em língua francesa, *Salomé*, com sucesso de audiência em Paris. Foi em um jantar com *Bosie*, no qual o pai do rapaz, o polêmico

<sup>59</sup> Espírito, astúcia, vivacidade.

<sup>60</sup> WILDE, Oscar. *Sempre seu, Oscar: Uma biografia epistolar*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

<sup>61</sup> *There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.*

<sup>62</sup> *All art is quite useless.*

<sup>63</sup> “(...) pois existe uma única coisa pior do que ser falado, que é não ser falado” In: Wilde, O. 1854-1900. *O Retrato de Dorian Gray* / Oscar Wilde; tradução de Paulo Schiller. 1a ed. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 8.

Marquês de Queensberry, o insultou de sodomita, que seu declínio diante da corte e da sociedade vitoriana começou.

Por influência de *Bosie*, Wilde abriu um processo por difamação contra o Marquês, e, com uma inversão das provas contra si, acabou se tornando o alvo da apelação, e condenado a dois anos de cárcere e trabalho forçado. Trechos do Retrato e de algumas cartas para *Bosie* foram usados na corte para condená-lo por sodomia. Contrariando o pedido de vários amigos, de que fosse para a França antes das últimas audiências, Wilde prosseguiu até o final. Com os gastos jurídicos, Wilde foi à falência. Viu todos os seus bens serem leiloados, sua reputação destruída, sua esposa e filhos foram orientados a trocar de sobrenome e mudar de país. A mesma sociedade que o elevou à categoria de dândi o tratava com um pária. Essa pode ser a máxima expressão da hipocrisia dos vitorianos.

No cárcere, Wilde escreveu uma longa carta para *Bosie*, que nunca foi lida, intitulada e posteriormente publicada como *De Profundis*. Os anos de trabalho forçado foram cruciais para a deterioração de sua saúde. Wilde foi liberto em 1887, ano em que se mudou para a França e assumiu o nome de Sebastian Melmoth. Wilde ainda tentou reestabelecer seu relacionamento com *Bosie*, mas o rapaz o deixou após alguns meses. Seu amigo, Robert Ross, o ajudou até os últimos dias. Oscar morreu em um quarto de hotel de quinta categoria em Paris, vítima de uma crise aguda de meningite, em novembro de 1900. Ele nunca viria a viver o novo século, marcando em definitivo a sua passagem pelo século XIX.

Sabe-se que na Era Vitoriana, a Psicologia batalhava por uma posição de respeito em meio às ciências e teorias em ascensão. Desde o princípio, seu caráter foi múltiplo e controverso, o que a colocava em desvantagem diante da onda de um crescente materialismo, que clamava por limites claros. Os periódicos foram, sem dúvida, uma das principais vias de acesso ao pensamento psicológico da época. Sabe-se que as questões suscitadas por tais estudos estavam de acordo com o interesse da opinião pública; saúde mental, a natureza do livre-arbítrio, a correlação entre corpo e alma, e consciência são apenas algumas dessas questões.

Wilde contribuiu para inúmeros desses periódicos, dentre eles, o *Fortnightly Review* e o *Nineteenth Century*, que convidavam seus leitores a se engajarem com os mais diversos assuntos e autores. A natureza generalista desses periódicos indica que obras de ficção eram publicadas em conjunto com artigos médicos, filosóficos, teológicos, etc. O papel da crítica literária, bem como o do estudante de literatura, em muito se assemelhava ao do psicólogo. Encontrava-se indefinido, eclético e não especializado, só conseguindo emergir no final do



século XIX. A crítica era marginalizada pelas instituições acadêmicas do mesmo modo que a Psicologia se encontrava na periferia de toda autoridade cultural e metodológica<sup>64</sup>.

Para Roger Smith<sup>65</sup>, a psicologia vitoriana estava no processo de ganhar forma através de divergentes olhares e ideias. Ela não se limitava a nenhuma área do conhecimento, nem se referia a qualquer ciência específica. O debate psicológico era caracterizado por uma noção autoconsciente de seu valor. Os psicólogos não paravam de questionar em que consistia a psicologia. Ele explica que “psicologia”, “psicológico” e “psicólogo” eram termos usados de várias maneiras, sem indicação clara ou correlação semântica.

Escritores se referiam a “filósofos”, “metafísicos” e “psicólogos” com ou sem distinção. Os três termos podiam se referir a pessoas, eventos e sentimentos. O que se tornava cada vez mais evidente nos debates epistemológicos era o potencial que a Psicologia detinha de se tornar uma ciência empírica, ao passo que a filosofia e a metafísica eram consideradas mera especulação, ou um prefácio para a primeira.

Rylance<sup>66</sup> categorizava a psicologia vitoriana em “discurso da alma”, “discurso da filosofia”, “discurso da fisiologia em biologia geral”, e “discurso da medicina”. Todos esses discursos eram disseminados tanto em moldes criativos, quanto em ensaios técnicos e formais remanescentes dos formatos submetidos ao famoso periódico *Mind*.

Buscando desenvolver uma metodologia mais empírica, psicólogos tentavam se apoiar nas ciências naturais, na biologia, e na medicina, utilizando-se de seus métodos para investigar estados físicos e mentais. Por outro lado, aqueles que estudavam a alma e seus efeitos tentavam incluir a introspecção e o seu reconhecimento na explicação de como a consciência interagia com o corpo. Nesse contexto, muitos acreditavam que a Psicologia era, de fato, um método especulativo e não uma ciência prática.

Anotações em diários de Oxford<sup>67</sup> mostram que Wilde apoiava as bases fisiológicas da mente. Ele escreveu: “enquanto a psicologia repousa na fisiologia do sistema nervoso, a noção popular da mente é de que ela se trata de uma entidade metafísica alojada na cabeça como um operador de telégrafo - a ciência moderna compete a isso uma função cerebral”.

---

<sup>64</sup> PARVEEN, N. *Oscar Wilde and Victorian Psychology*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy at the University of Leicester. Leicester, 2012. Access link: <http://hdl.handle.net/2381/10387>

<sup>65</sup> SMITH, Roger. *The Physiology of the Will, Mind, Body and Psychology*, Science Serialized, Geoffrey Cantor and Sally Shuttleworth, eds., Cambridge MA: The MIT Press, 2004, p.83.

<sup>66</sup> RYLANCE, Rick. *Victorian Psychology and British Culture: 1850-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

<sup>67</sup> WILDE, O. *Oxford Notebooks: A Portrait of the Mind in the Making*, Philip E. Smith II and Michael S. Helfand, eds., Oxford: Oxford University Press, 1989, p.22.

*O Retrato de Dorian Gray* foi publicado originalmente na *Lippincott's Monthly Magazine: A Popular Journal of General Literature, Science, and Politics*, um periódico situado na Filadélfia. Pelo título da revista já se percebe uma certa tendência; não havia uma distinção tão clara de Literatura e outras áreas do conhecimento científico como existe hoje em dia. Havia na época uma cultura intelectual comum que começou a se fragmentar a partir das décadas de 1870 e 1880 (PARVEEN, 2012).

Como outros de seu tempo, o *Lippincott's* também publicava artigos psicológicos, incluindo em suas edições o que Rylance<sup>68</sup> chamaria de “discurso da alma”. Esse tipo geralmente discrimina mentes “mais elevadas” das “mais baixas”, mulheres de homens, e “civilizado” de “primitivo”. Exponentes dessa modalidade disseminavam literatura sobre fé; o lema do *American Journal of Speculative Philosophy*, por exemplo, era “Filosofia não faz pão, mas nos dá Deus, Liberdade e Imortalidade”.

A edição da *Lippincott's* onde primeiro foi publicado o *Dorian Gray*, em 1890, é um exemplo onde a fé se mescla com teorias de ondas eletromagnéticas, a natureza das correntes de ar e quiromancia. Um dos críticos do *Daily Chronicle* condenou *Dorian Gray* por representar o homem como “metade anjo e metade macaco” (PARVEEN, 2012, p. 141). Antecipando esses ataques, os editores do *Lippincott's* foram acusados de comprar críticas e propagandas que suavizavam o conteúdo da obra, dito como “perigoso” e “imoral”, colocando-a como literatura da alma. Uma dessas resenhas anônimas teria sido enviada a vários jornais, enfatizando que o *Dorian Gray* se tratava de “um estudo em psicologia e seus fenômenos”.

O engajamento de Wilde com a Psicologia foi quase sempre ignorado pelos críticos vitorianos, ainda que a obra tenha sido de longe a mais complexa já publicada na revista (PARVEEN, 2012). Isso se deve, talvez, ao fato de que Wilde lidava com o aspecto epistemológico da psicologia. A análise dos artigos publicados na mesma edição que o *Dorian Gray*, mostram que, ao contrário de periódicos que figuravam em disputas científico-naturalistas entre seus críticos e leitores, a revista americana não se posicionava no debate. No lugar, oferecia espaço a investigações espirituais e teológicas da alma.

Entre os saberes que almejavam validação científica, prestava-se cada vez mais atenção à relação entre o físico e o moral, ao vínculo existente entre a vida orgânica, a vida social e a atividade mental. Parecia mais conveniente atribuir essas relações à influência de um inconsciente, uma instância de origem psicológica e não mística. Esse inconsciente era

---

<sup>68</sup> RYLANCE, 2000, apud PARVEEN, 2012, p. 130.

percebido como “o obscuro rumor das funções viscerais, de onde emergem, intermitentemente, os atos da consciência”, nas palavras de Jean Starobinski<sup>69</sup>.

A personalidade se manifestaria a partir desse inconsciente, e a grande contribuição de Freud não estava em descobrir quais instâncias psíquicas influenciavam a vida não consciente do sujeito e determinavam sua atividade mental, mas em permitir que fosse reconhecida na vida orgânica o monopólio desse inconsciente, instaurando-o de uma vez por todas no aparelho psíquico. Com isso, iniciava-se uma revolução que se fazia palco para uma progressiva identificação do sujeito com o corpo; atenuando o desprezo pelo orgânico e pelo aspecto animal. Os sentidos e os apetites passavam a ser reconhecidos como sendo os da própria pessoa, “e não mais como expressão das exigências de um Outro, a um só tempo ameaçador e fascinante” (PERROT, 2009, p. 410).

Os ideólogos destinavam importância à cinestesia e à influência do físico sobre o moral, o que guiou por muito tempo as explicações científicas sobre os mecanismos do sonho. Quando o retrato de Dorian apodrece por conta dos vícios da alma, no lugar do corpo, percebe-se que Wilde também estava em consonância com essa concepção.

Em 1880, os estudiosos estavam cada vez mais cientes de que ambos os lados objetivos e subjetivos da Psicologia deveriam ser considerados em conjunto (não poderia existir uma psicologia da mente que também não fosse da matéria). Wilde compreendia essa dicotomia muito bem. Para ele, a correlação entre mente e corpo estava clara e frequentemente exposta em sua obra. Em seus *commonplace books*, escreveu que “não pode haver conhecimento acerca da natureza humana sem que haja o conhecimento sobre as leis da vida (biologia)”. Ele dizia que o objeto e o sujeito, o “ego” e o “não-ego”, são um só e “harmonizam-se na ‘unidade sintética original’, ou em “Deus”<sup>70</sup>.

O corpo e a alma não são iguais, e da mesma forma, a beleza das formas é inferior à beleza das ideias. Para Plotino<sup>71</sup>, as formas apenas refletem, são imagens, vestígios e sombras. É necessário ir além delas para penetrar no que é realmente belo – a imagem que expressam. Mas nenhuma alma pode ver o belo sem ser bela, e isso exige do juízo estético a mais resoluta

---

<sup>69</sup> STAROBINSKI, J., *Brève Histoire de la conscience du corps*, *Revue Française de Psychanalyse*, 1981. apud PERROT, 2009, p. 409.

<sup>70</sup> *Oscar Wilde's Oxford Notebooks*, p. 127.

<sup>71</sup> PLOTINO. *Sobre o belo, Enéada I, 6*. In: *A alma, a beleza e a contemplação*. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981, p. 54-62.

aplicação da ética. “Que tudo se faça, pois, primeiro divino e belo, se se quer contemplar a Deus e ao belo”.

O psicólogo Bernard Bosnaquet<sup>72</sup>, também contribuinte da *Mind*, escreveu em 1892, *A History of Aesthetic*. Para ele, a história da arte era a história da consciência estética enquanto fenômeno concreto. Assim, a teoria estética se tratava da análise filosófica da consciência, para qual o conhecimento acerca de sua história seria uma condição fundamental. Pensava-se em um movimento que privilegiava e valorizava as experiências subjetivas em detrimento das mais intersubjetivas, objetivas e mundanas.

Em algumas das críticas escritas por Wilde, percebe-se que para ele a expressão artística e a psicologia estavam interlaçadas. Em escritos para o *Pall Mall Gazette*, Wilde prestava bastante atenção aos estados mentais e experiências subjetivas, comumente usando frases como “interesse psicológico”, “de um ponto de vista psicológico” e “estudo psicológico”. Ele quase sempre se focava na consciência, no “desenvolvimento espiritual” dos personagens, e na sua “psicologia” da maturação emocional. Em forma de prosa, Wilde apresentou vários aspectos da psicologia humana em *Dorian Gray*. A descrição do processo pelo qual as emoções e os sentidos se interconectavam nos atos de Dorian, os afetos de Sybil Vane e sua trágica morte, são alguns exemplos (PARVEEN, 2012).

Para Wilde, a natureza da consciência e suas manifestações eram uma preocupação constante. Revisando alguns romances russos, postulou que Tourgenieff podia mostrar em poucas páginas, os humores e paixões de muitas vidas. Conforme Parveen (2012), Wilde elogiou Tolstoi por conseguir transmitir a intensidade da paixão e a concentração dos impulsos, detendo um poder de lidar com os mais profundos mistérios da psicologia e as mais escondidas nuances da vida, bem como possuir um realismo que era impiedoso em sua fidelidade e, por isso mesmo, terrível.

Além disso, existia uma sincronia semântica entre as teorias de Wilde e a de outros psicólogos de sua época. Em várias de suas contribuições, Wilde demonstrou entender que a psicologia envolvia aspectos fisiológicos, sensações e impressões. Conforme seus ensaios e descrições em *Dorian Gray*, o autor não considerava os fenômenos mentais em termos de faculdades. Destacando as doutrinas de uma nova estética, ele se refere a “hábito”, “faculdade”,

---

<sup>72</sup> BOSANQUET, B. *A History of Aesthetic*, London: George Allen and Unwin Ltd, 1892, p.2.

ou “sentido” como uma espécie de sufixo para uma palavra raiz já existente. Fazendo isso, conceitos literários se transformam em concepções psicológicas (PARVEEN, 2012).

Uma possível razão para que Wilde e sua relação com outros estetas e estudiosos da psicologia não seja tão mencionada é o fato de que ele é frequentemente estudado entre os decadentistas, ou destacado como aquela figura isolada que desafiava seus pares vitorianos. Também, pelo fato de que em se tratando de estética, Wilde abordava de forma explícita apenas Aristóteles e Platão.

Em *A República*, Platão<sup>73</sup> discorre sobre a arte através de seus diálogos na figura de Sócrates, e do que deveria ou não ser considerado como tal e permitido na idealização de um Estado. Para ele, a poesia e a mitologia poderiam constar inteiramente de imitação, tal como se dá na tragédia e na comédia. Mas era preciso saber diferenciar imitações de pessoas e coisas inferiores daquelas que elevariam o espírito e transmitiriam a verdade do artista.

A harmonia, a beleza do estilo, a graça e o ritmo decorreriam de uma simplicidade da alma, na prática das virtudes e no caráter belo, justo e bom. Qualquer forma de expressão contrária a isso, isto é, sem ritmo, graça e harmonia, seria resultante de vícios e maus hábitos. Sob essa concepção, os estetas vitorianos defendiam a arte pela arte<sup>74</sup>. Percebe-se que a habilidade de transmitir o belo se faria espelho de uma alma igualmente bela. A representação e o conteúdo da obra não era o que a definia, mas a sua forma e capacidade de tocar com sutileza a alma do homem que a contemplava.

Plotino (1981) já perguntava: por que tudo ligado à alma é de alguma forma belo? Naquela época já era comum atribuir beleza ao que era harmônico e simétrico em relação a si e o todo – concepção de que ser belo era possuir simetria e proporção. Mas se uma mesma feição, mudando-lhe o ângulo e a disposição, pode parecer mais ou menos simétrica, parece pouco dizer que a beleza como um todo se justifica apenas nisso. Talvez a simétrica estivesse a favor da beleza e não o contrário.

Para os clássicos, reconhecer a beleza nas coisas exigia um juízo estético – algo que poderia ser mais ou menos desenvolvido a partir de uma faculdade específica para isso (porque é necessário que o olho se faça semelhante e parecido com o objeto visto, para poder contemplá-lo). Outra vez a alma e as virtudes de uma vida temperante são exaltadas. A verdadeira beleza

<sup>73</sup> PLATÃO. *A República*. Belém: Editoria da Universidade do Pará, 2000, p. 145-163.

<sup>74</sup> Sistema de crenças que defende a autonomia da arte. *Art for art's sake*.

é de uma ordem superior, apenas espíritos elevados podem concebê-la em seus aspectos mais sublimes. Na metafísica de Plotino (1981), a arte era uma expressão do divino, sendo este a fonte da beleza e de todas as coisas de seu gênero.

Em uma entrevista para o *New York Herald*, o repórter perguntou a Wilde se ele considerava o esteticismo uma espécie de filosofia, para o que ele respondeu,

Muito certamente é uma filosofia. É o estudo do que pode ser encontrado na arte. É a busca pelo segredo da vida. O que quer que exista em todas as artes que represente a verdade eterna é uma expressão da grande verdade subjacente. Até então, o esteticismo pode ser considerado o estudo da verdade na arte.<sup>75</sup>

O repórter pediu por uma explicação mais clara, dizendo que na América o esteticismo vinha sendo visto como uma tentativa de agarrar às cegas algo que era totalmente intangível. Wilde respondeu:

Eu não sei se posso dar uma definição muito melhor do que aquela que já dei. Mas o que quer que exista na poesia desde os tempos de Keats; o que quer que exista na arte que tenha servido para desenvolver os princípios subjacentes da verdade; o que quer que exista na ciência que tenha servido para mostrar ao indivíduo o sentido da verdade enquanto expressão para a humanidade – aí esteve um expoente do esteticismo.<sup>76</sup>

Assim como no caso da Psicologia, quando começamos a nos debruçar sobre o nascimento da psicanálise é difícil não refletir sobre todas as transformações sociais que ocorriam. O ponto de partida da teoria da sexualidade dá-se através de um conceito que já existia, o de inconsciente, aperfeiçoando e apropriando-se de todos os seus sentidos, rumo a uma compreensão clínica das patologias psíquicas emergentes. O que alguns estudiosos apontam até hoje, no entanto, é o que há para além da clínica – o tênue limite estabelecido por Freud. Assim, a psicanálise só poderia ser formulada à sua época porque os efeitos do inconsciente ultrapassavam a clínica e se manifestavam em diversas outras modalidades do pensamento humano.

---

<sup>75</sup> ANON., 'An American Interviewer and Mr. Oscar Wilde', Pall Mall Gazette, Vol. 35, No. 5270, 17 Jan., 1882, p.11. apud PARVEEN, 2012, p. 129

<sup>76</sup> Ibid, p. 129.

No tópico seguinte, faz-se um mergulho pela definição de estética da arte, respondendo à questão supracitada através de uma discussão que conecta não apenas o surgimento da psicanálise com a revolução estética vivenciada por Wilde, mas mostra como as duas coisas estão intrinsecamente condicionadas uma à outra.

#### **2.4 Freud, não se sinta à vontade: o inconsciente estético e o surgimento da psicanálise**

Faz-se imprescindível compreender a já mencionada revolução estética que ocorria ao mesmo tempo que a ascensão da psicologia e da psicanálise enquanto ciências. Para além das referências clássicas, Rancière<sup>77</sup> coloca que o pensamento freudiano só se faz possível por conta da troca do domínio poético das artes para o estético. Mas nos perguntamos então a qual estética ele se refere, visto que no decorrer da história da humanidade, o pensamento sobre a arte tomou várias formas diferentes ou análogas, mas ainda assim, transformadoras.

Para o autor, a estética não se trata simplesmente de uma ciência que se ocupa dos estudos artísticos, mas sim de todo um modo de pensamento desenvolvido acerca das coisas da arte que visa traduzi-las enquanto coisas do pensamento. O uso do termo “estética” para designar o pensamento da arte é recente.

Em Baumgarten<sup>78</sup>, vemos pela primeira vez o termo Estética ser relacionado ao estudo da arte. Para ele, a Estética seria a ciência do conhecimento sensitivo. O que antes era considerado como forma de arte, clamava pelo reconhecimento enquanto produção de saber, e a experiência provaria que a sua aplicação poderia ser demonstrada. Ele comparava o salto da Estética do campo da arte para o da ciência com a formação da Psicologia.

A Estética visava um único fim: a perfeição do conhecimento sensitivo como tal. E essa perfeição é a beleza (nas definições metafísicas dos clássicos). A imperfeição do conhecimento sensitivo é o disforme, o feio, e como tal deve ser evitada. Na melhor de suas denominações, o conhecimento sensitivo é o complexo de representações que subsistem abaixo da distinção.

---

<sup>77</sup> RANCIÈRE, J. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Ed.34, 2009.

<sup>78</sup> BAUMGARTEN, A. G. “A estética”. In: *Estética. A lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993, p. 105-120.

Rancière fala que Baumgarten não designa nenhuma teoria em si, vê-se em Kant que a ideia do sensível não pode receber sentido enquanto inteligível confuso. É só com Schelling, Schlegel e Hegel que a estética passa a nomear o pensamento da arte com o conhecemos hoje<sup>79</sup>.

Rancière (2009) começa a análise da relação entre o inconsciente proposto por Freud e o pano de fundo simbólico que já existia na sociedade para fazê-lo possível, com o clássico Édipo Rei. Na época de Freud, o horror pelo incesto foi o que fez essa obra tão relevante, o bastante para que o psicanalista nomeasse todo um complexo em sua homenagem. Mas o ponto é que as sociedades se transformam e, com isso, o efeito de seus clássicos.

Em 1659, Corneille optou por apresentar um Édipo nas festas de carnaval. O problema veio de sua ficcionalização, e não do incesto. Para ele, Sófocles falhava ao mostrar demais. Voltaire, sessenta anos mais tarde, também entra em conflito ao escolher o mesmo tema. Mas não foi o incesto o problema da obra, e sim a inverossimilhança de que Édipo ignorasse as condições da morte de seu predecessor. Percebemos que em ambos os casos, ao contrário do que suponha Freud, Édipo não era visto como um bom suspense (RANCIÈRE, 2009).

Contrariando a definição de drama de Aristóteles, que seria a ordem das ações, a relação entre o que se diz e o que se vê, em Édipo se exclui o desejo por saber o que não se deve, a curiosidade que levaria o herói ao ato de desvelamento. E é esse *pathos* que faz com que ele seja um herói impossível na Idade Clássica, não pelo incesto, mas por sua identidade trágica entre o saber e o não saber.

Aristóteles, em sua *Poética*, retoma a discussão sobre a tragédia e a comédia, debruçando-se um pouco mais. A comédia, à semelhança do que disse Platão, imitaria os homens de forma pior do que são, enquanto a tragédia, de forma melhor. O hábito de imitar coisas inferiores, mais frequente na comédia, deveria ser desestimulado e motivo de vergonha. Para Platão, havia duas maneiras de narrar. Na primeira, uma vez alcançada a harmonia e o ritmo, o narrador deveria sempre mantê-los. Os bons poetas seriam aqueles que se valeriam disso para expor qualquer coisa através das palavras. A poesia tomaria diferentes formas, de acordo com a índole do poeta. Os de alma elevada representariam as ações e personagens mais nobres, e os mais baixos os mais tolos.

---

<sup>79</sup> RANCIÈRE, 2009, p. 12.



Aristóteles cita Ésquilo como o primeiro a focar no diálogo do protagonista, e Sófocles como aquele que introduziu a cenografia. A comédia só ganhou relevância quando assumiu uma forma mais memorável. A tragédia, por sua vez, é a imitação de uma ação e, através dela, principalmente, de seus agentes. Para um bom espetáculo, mais importante do que um bom poeta é necessário um bom cenógrafo. Quanto mais bela, mais extensa.

Para Aristóteles, o que caracteriza uma boa tragédia é a sucessão de ações, em conformidade com a verossimilhança e a necessidade, que permita o efeito polar de seus afetos. O ofício do poeta não é, dessa forma, narrar os fatos como são, mas sim representá-los da maneira como poderiam ter sido. Por isso, considerava a poesia mais filosófica do que a história. À literatura compete o universal, e à história, o particular. Essa concepção se aproxima bastante daquela de Wilde, que via na estética a busca pela verdade poética.<sup>80</sup>

Em Aristóteles (1981), assim como Platão (2000), essa verdade residia no mito. O “mito” é a imitação de ações, e por mito ele se refere à composição dos atos; já o “caráter” diz respeito às qualidades transmitidas pelos personagens; enquanto que o “pensamento” seria o que as personagens faziam para demonstrar as motivações por trás de suas decisões. O mais importante era a trama dos fatos, uma vez que a tragédia não era a simples imitação de homens, mas das ações e da vida, dos sentimentos e sensações e, por isso, residia na ação. Assim, o mito era o princípio e alma da tragédia, só depois viriam os caracteres.

Citando Édipo Rei, Aristóteles explica que a peripécia é uma inversão; a transformação dos bons logros em seu oposto. Em Édipo, o mensageiro que tranquilizaria o rei e o libertaria do horror que sentia em suas relações incestuosas, descobrindo quem ele era, sofreu o efeito contrário. E essa era para ele a mais bela forma de reconhecimento.

Rancièrre coloca essa “abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”<sup>81</sup> como a revolução estética propriamente dita. Assim sendo, faz-se necessário um novo Édipo e uma nova ideia da tragédia, como aquelas propostas por Hölderlin, Hegel ou Nietzsche, tratando-se da união paradoxal da doença e da medicina.

---

<sup>80</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Capítulo I ao XII. Ars Poetica Editora, 1981. pp. 17-63.

<sup>81</sup> RANCIÈRE, 2009, p.25.

É nesse ponto que surge a psicanálise, quando filosofia e medicina entram em cena, fazendo do pensamento uma questão de doença e da doença uma questão de pensamento. Para além de Édipo, temos também Hamlet e Fausto, dialogando em *A Interpretação dos Sonhos*, e se o primeiro é um herói exemplar, é porque sua imagem transforma em emblema as propriedades que a revolução estética atribui aos outros dois<sup>82</sup>. Na qualidade daquele que sabe e não sabe, que age e que padece, um “ser ou não ser” que se constitui no próprio modo de existir artístico.

A figura de Édipo, como tema trágico exemplar e universalmente válido, pressupõe um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*.<sup>83</sup>

A psicanálise tem como berço os discursos dos filósofos e poetas que, numa espécie de contramovimento, retomam valores clássicos para falar a arte e, ao mesmo tempo, trocam os seus heróis por aqueles mais tarde exaltados por Nietzsche e Schopenhauer, bebendo das fontes de escritores que vão de Ibsen a Maupassant, Edgar Allan Poe a R. L. Stevenson, rompendo com a representação comedida de uma realidade ideal, e mergulhando de uma vez por todas em devaneios que aproximam seus personagens de um eu-indivíduo inaceitável até então (RANCIÈRE, 2009).

Para o autor, a escrita não representa uma simples manifestação da palavra, e sim a ideia por trás dela e, com isso, sua própria potência, retomando o pensamento platônico, onde a escrita é o *logos* mudo - a palavra não pode se calar, tampouco comunicar de outra forma. Toda forma sensível é falante; uma pedra, uma pessoa, um lugar. Nessa perspectiva, a escrita literária se consolida como a decifração dos signos históricos escritos nas coisas.

O artista seria como um arqueólogo social, aquele que viaja e recolhe os mais diversos significados que se escondem nas coisas mais obscuras às mais banais de seu convívio. Na concepção de tantos psicanalistas que vieram depois de Freud, tudo fala, tudo é linguagem. A regra de ouro da psicanálise é a associação livre das ideias, e, com isso, a consciência de que os

---

<sup>82</sup> RANCIÈRE, 2009, p. 26.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 30.

detalhes do discurso são importantes e inclusive orientam o analista para o caminho da verdade. Percebe-se que Freud se encontrava em direta continuidade à revolução estética (RANCIÈRE, 2009).

Assim, “não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem”<sup>84</sup>. Essa nova variedade de poeta, o poeta geólogo ou arqueólogo trabalha em conjunto com o cientista de *A Interpretação dos Sonhos*. Do mundo social ao mundo privado e subjetivo do eu, o poeta recolhe todos os vestígios e os traduz. Para ele, nada é sem sentido ou sem valor, aqueles detalhes que passam despercebidos ou mesmo ignorados pelos positivistas podem ser justamente os que mais contém carga simbólica e, assim, codificam-se das mais diversas formas em forma de escrita.

Seja qual for a forma da representação literária, há uma vontade intrínseca operando que se faz mais ou menos evidente. No século XIX observam-se várias transformações nesse sentido. Para os naturalistas e simbolistas, a vontade se manifestava em conformação passiva, um destino impessoal que rumava ao ataque às ilusões da consciência. À época de Wilde, a sintomatologia literária muda, sendo o próprio um de seus maiores expoentes. Entram em cena as patologias do pensamento, centradas na histeria, nas doenças nervosas, ou no peso do passado.

Para Rancière (2009, p. 39), a nova literatura aciona outra forma de palavra, “que já não é mais o hieróglifo inscrito diretamente nos corpos e submetido a uma decifração”. Trata-se de uma palavra solilóquio, que se vincula à outra identidade do *logos* e do *pathos*, e não comunica mais nada a ninguém. É a palavra-muda que entra em cena. Os diálogos não expressam mais os pensamentos, sentimentos e intenções dos personagens, mas sim o pensamento de um “terceiro”, uma presença invisível que ronda o diálogo e ao mesmo tempo o extrapola, caracterizando um confronto com o lado mais desconhecido e insensato da vida. Mas o que seria esse anônimo, até então sem nome, que ronda não só as páginas do texto, mas os diálogos da vida que estas representam?

---

<sup>84</sup> RANCIÈRE, 2009, p. 33.

O inconsciente estético, consubstancial ao regime estético da arte, se manifesta na polaridade dessa dupla cena da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo.<sup>85</sup>

É precisamente o que Freud procura e, muitas vezes, encontra nas obras dos artistas que mais caracteriza esse processo. A ideia de um inconsciente que permeia não apenas os sintomas, mas também os símbolos e seus significados se relaciona com todo o regime histórico e estético da arte. A aliança entre o psicanalista e o artista só é possível porque ambos residem em um mesmo continente, e, ainda que a ciência positivista tenha demandado uma clara distinção em suas atribuições e métodos, o conteúdo manifesto não se dissocia tão claramente assim.

Uma nova medicina e uma nova ciência psíquica surgem a partir desse domínio do pensamento em que a escrita se estende entre o que satisfaz os limites de um método e o que o extrapola. Assinalam-se com isso as relações de cumplicidade e de conflito que se estabelecem entre o inconsciente estético e o inconsciente freudiano. Isso pode ser feito a partir do próprio Freud. Em *A interpretação dos Sonhos*, a psicanálise é contraposta a uma ideia de medicina positivista quando estabelece uma aliança com a crença popular, com o velho acervo mitológico que fundamenta o significado dos sonhos. Mas afinal, o que Freud encontra na análise do pensamento artístico?<sup>86</sup>

Freud não pretende desmistificar o conteúdo sublimado pelos artistas, não é a verdade de Oscar Wilde e de Platão que ele busca com o seu mergulho psicanalítico. Antes de mais nada, Freud tenta aplicar um novo método, desvelando as engrenagens por trás de um psiquismo que se caracteriza pela economia sexual de suas pulsões. O autor pede à arte e à poesia uma contribuição positiva em favor da racionalidade da “fantasia”, busca que estas o apoiem na ascensão de uma ciência que pretende reestabelecer o valor e a importância da poesia e da mitologia para a compreensão do homem. Nesse aspecto, os escritores são considerados apenas

---

<sup>85</sup> RANCIÈRE, 2009, p. 41.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 43.

meio-aliados, uma vez que a sua forma de expressão não permite a racionalidade dos sonhos e da fantasia (RANCIÈRE, 2009).

Talvez por essa mesma razão, Freud não demonstre muito interesse pelas obras de arte do ponto de vista formal. O que o atrai é o conteúdo latente, o que escapa, a intenção não comunicada do artista, conforme visto anteriormente na análise de Leonardo da Vinci, e na *Gradiva*, de Jensen. Freud investiga as obras e seus autores em direção ao recalçamento, aos traços do aparelho psíquico que corroboram para a compreensão da sexualidade infantil e de seus complexos. Ele busca as pistas soltas desse mecanismo que encontra sua maior via de expressão no simbólico, a linguagem maior de toda arte. Não teria como ser diferente.

Essa causa última da arte possui ainda um fantasma organizador. Rancière (2009) também acredita que o artista, mais ou menos representado por seu herói, escapa ao recalque e se sublima na obra, ao preço de nela inscrever o seu enigma. Os riscos de “biografizar” a ficção e patologizar o artista implicam justamente nisso; o enigma pessoal é multiforme e fragmentado, e não comporta a verdade da expressão da arte.

Ao analisar a *Gradiva* de Jensen, Freud termina por também refutar o estatuto que o livro confere aos devaneios literários. Em resposta à comparação do conteúdo de sua obra com as recentes publicações de Freud, Jensen reclama para si o fantasma da fantasia atribuído a seu personagem; circulando por ambos os lados da realidade e ficção, Jensen nega qualquer contato prévio com a psicanálise, mas para Freud, é irrelevante a veracidade do que se retrata na história, uma vez o que essencial é a identificação de um esquema de racionalidade causal que a torna unívoca (RANCIÈRE, 2009).

Freud privilegia a primeira forma da palavra muda, a do sintoma, valendo-se dela contra a segunda voz, a dos aspectos inconscientes. Nesse regime da arte que dá lugar ao *pathos* do saber, a Psicanálise se faz possível ao destituir intrigas de ordem representativa. Assim, opera-se uma escolha bem determinada na configuração do inconsciente estético. O detalhe funciona como um fragmento ou um objeto parcial que desfaz a ordem representativa para “dar lugar à verdade inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é oposição de uma ordem ou outra: o *figural* sob o *figurativo*, ou o *visual* sob o *visível* representado”<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> RANCIÈRE, 2009, p. 59.

Prestando maior atenção ao detalhe, “Freud busca o fantasma matricial da criação do artista e não a ordem figural inconsciente da arte”.<sup>88</sup> Um exemplo é a análise que fez da estátua do Moisés, de Michelangelo. Ao contrário do estudo acerca da vida de Leonardo da Vinci, ele praticamente ignora o artista, não lhe revela nenhum segredo de infância, nenhum vestígio de seu pensamento inconsciente, e foca nos nuances da representação do episódio bíblico que é retratado. Essa atenção serve para identificar em Moisés o herói trágico do afeto vencido; o testemunho de um triunfo da ordem da vontade.

É preciso compreender a relação paradoxal entre as análises estéticas de Freud e aquelas que posteriormente fariam referência a ele. As últimas tentam quase sempre refutar os seus “biografismos” e falta de interesse, ou mesmo fundamentos, para uma análise mais formalista dos romances. “É nas particularidades do toque pictural, refutando silenciosamente a anedota figurativa, ou nas ‘gagueiras’ do texto literário, marcando a ação de uma ‘outra língua’ na língua, que eles buscarão a eficácia do inconsciente”.<sup>89</sup>

Conforme visto em Rancière (2009), a psicanálise freudiana pressupõe uma literatura que repousa sobre a dupla potência da palavra muda. O ativo e o passivo são postos em pés de igualdade, ao mesmo tempo que afirma a autonomia da arte em não se conter como mera representação e a sua profunda natureza heteronômica, ou seja, o seu valor de testemunho da ação de forças que ultrapassam o sujeito e o levam para além de si mesmo.

Assim, esse Freudismo executa, em torno da teoria freudiana, um movimento giratório que traz de volta, em nome de Freud e contra ele, o niilismo que suas análises estéticas não cessaram de combater. Esse giro se afirma como recusa da tradição estética. Ele bem poderia ser, no entanto, a última peça pregada pelo inconsciente estético no inconsciente freudiano.<sup>90</sup>

No último quarto do século XIX, como já comentado, a vida privada passa a ser revelada e afetada pela ascensão de uma demanda psicológica que deixa de se referir abertamente ao louco. É inaugurado o recurso contemporâneo ao psicólogo; o que já se podia pressentir com a

---

<sup>88</sup> RANCIÈRE, 2009, p. 60.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 77.

vastidão da clientela privada de Charcot. “A crença de um subconsciente não totalmente divorciado da consciência, da qual parece ser apenas um fragmento, subentende esse processo de investigação” (PERROT, 2009, p. 563). Mas a análise psicológica clama por um novo ideal terapêutico; incitando ao abandono dos procedimentos autoritários e à rejeição da hipnose. Com isso, surge um novo espaço para o aparelho psíquico.

Freud trabalhou por aproximadamente um ano com Charcot, na *Salpêtrière*, em Paris. Essa experiência é relevante, pois muitos consideram que foi nesse momento que o interesse dele partiu em definitivo da neurologia para a psicologia – do fisiológico para o psíquico. Em 1893, em um de seus primeiros escritos sobre a histeria<sup>91</sup>, Freud atribui a Charcot todos os avanços modernos na compreensão do fenômeno. Para ele, o mais valioso de seus estudos é aquele que aborda as paralisias traumáticas. Nessa mesma época, Breuer também tratava uma paciente com sintomas histéricos agudos. Para Freud, foi o primeiro caso de histeria a se tornar inteligível.

Na maioria das vezes, a correlação entre o trauma e o sintoma não estava clara. Só se encontrava o que seria descrito como uma relação “simbólica” entre a causa determinante e o sintoma histérico. Essa concepção é fundamental para exemplificar de que forma o corpo estava submetido à mente. O trauma psíquico continuava a atuar no sujeito, sustentando o fenômeno histérico, muitas vezes através da manifestação de dores, e era eliminado assim que o paciente começava a falar sobre ele (FREUD, 2016).

Com Charcot, Freud utilizava o método da hipnose para chegar ao trauma psíquico e a sua elaboração por meio de perguntas, descobrindo que a lembrança envolvida era não apenas forte, mas preservava a totalidade de seu afeto. Só mais tarde ele viria a abandonar a técnica da hipnose e utilizar o mesmo recurso através da associação livre de ideias; a famosa cura através da fala.

Explicando como funcionavam as primeiras terapias realizadas com pacientes histéricas, Freud (2016) mostra que estavam em sintonia com os mais ardentes desejos humanos - o de poder refazer alguma coisa. Se alguém experimentava um trauma psíquico sem reação suficiente a ele, eles o levavam a experimentá-lo de novo, mas dessa vez sob hipnose, e o forçavam a completar sua reação. Aprimorando-se o método, Freud não mais forçaria os seus

---

<sup>91</sup> FREUD, S. (1856-1939) *Sobre O Mecanismo Psíquico Dos Fenômenos Histéricos: Uma Conferência*. In: Obras completas, volume 2: *Estudos sobre a histeria (1893-1895)* em coautoria com Josef Breuer / Sigmund Freud; tradução Laura Barreto; revisão da tradução Paulo César de Souza — 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

pacientes, mas atuava contra as suas resistências, rumo a uma elaboração terapêutica desses traumas e fixações. Desse modo, não se apresentava uma cura para a doença ou para a pessoa, mas uma forma de responder aos seus sintomas individuais, oferecendo-lhe um espaço de escuta e possibilidade de mudança.

O sintoma se desenvolve no seio da vida doméstica, brotando a partir da ansiedade biológica ou social, da decepção, do fracasso, e do medo. Num lugar semelhante ao que era conferido à antiga feiticeira, a histérica incomoda, faz barulho e se espalha no cenário da vida privada. Por quase todo o século é um fenômeno visto como exclusivamente feminino. Os médicos discutiam há tempos sobre os vínculos da histeria com o sistema genital, apenas nos meados do século o deslocando de uma vez por todas ao cérebro. Em 1859, Briquet fez da histeria uma neurose do encéfalo<sup>92</sup>.

A histeria se vinculava às próprias qualidades que caracterizam a mulher. Ou seja, simplesmente por ser mulher ela já tenderia para o adoecimento histérico. Não tanto importava se tratava-se de uma perturbação do útero ou cérebro, a histeria era um corpo estranho. Para a mulher da época, quando não é encurralada até o delírio e o grito para se fazer ouvir, emprega toda sorte de mal-estares e perturbações visando atrair a atenção dos que a cercam para seu sofrimento íntimo (PERROT, 2009).

A histeria traduz o mal-estar individual de moças que buscavam por uma identidade em meio a tantas normas e proibições. Moças que não podem dançar, temem o celibato e fidam por encontrar prazer e liberar na cena de um delírio coletivo, imitando-se umas às outras.

Nesse quadro, podem-se estabelecer algumas relações entre a literatura e a psiquiatria; Edmond de Goncourt esboça o retrato da histeria misândrica (*La fille Élisa – A menina Élisa*), da histeria religiosa (*Madame Gervaisais*) e da neurose juvenil (*Chérie*). Zola também descreve as perturbações de Marthe Mouret em *La Conquête de Plassans* (1874), assim como personagens Huysmans vinculam a imagem do delírio codificado à *Salpêtrière*. Alguns escritores, inclusive, fascinados por Charcot e/ou levados pela moda, declaravam-se ou assumiam atitudes histéricas (PERROT, 2009).

Após a publicação de seu primeiro artigo sobre a neurose de angústia, em janeiro de 1895, uma crítica de Leopold Loewenfeld, um aclamado psiquiatra de Munique, foi publicada

---

<sup>92</sup> PERROT, M. *História da Vida Privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra* / Organização Michelle Perrot. São Paulo, Cia das Letras, 2009.



na *Neurologisches Zentralblatt*. Freud a respondeu com um novo artigo, apontando principalmente o fato de que já esperava receber tais apontamentos e de que ainda estava no berço do que viria a ser uma nova abordagem das doenças psíquicas, e, portanto, muito ainda estava em fase de elaboração<sup>93</sup>.

Freud responde que já sabia que ao expor a sua “etiologia sexual” das neuroses, não só não apresentava algo inédito, pois nunca faltaram correntes não oficiais da literatura médica que a considerassem, como estava a par de que a medicina acadêmica também era ciente disso. O ponto era que, apesar de o saberem, não faziam nada a respeito. Não desenvolviam o seu conhecimento nessa área, comportamento este que ele atribuía a uma enraizada relutância em abordar assuntos de ordem sexual. Diante disso, ele se mostrava preparado para enfrentar resistências quando, arriscando-se em “empreender uma tentativa de tornar fidedigno para outras pessoas algo que elas poderiam descobrir por si mesmas, sem nenhuma dificuldade” (FREUD, 1996, p. 70).

Por isso mesmo, ele considerava que talvez fosse melhor não responder a mais objeções críticas até que já tivesse expressado seus pontos de vista com mais detalhes, a fim de torná-los compreensíveis. Algo que viria a fazer, sem folgas, no decorrer das próximas quatro décadas.

Reconhece-se no inconsciente o grande tema da época em que a psicanálise se formou. Através das mais diversas formas e expressões de saber, ele se enveredava, construindo um labirinto onde todos os caminhos levavam a uma mesma constatação; há algo além do que aquilo o que se pode comunicar com palavras. Há algo além do retrato, não só um reflexo, mas o imaginário. O campo do simbólico é novamente reconhecido e, sob controvérsias, valorizado.

---

<sup>93</sup> FREUD, S. *Resposta às críticas a meu artigo sobre a neurose de angústia*. (1895). In: \_\_\_\_\_. *Primeiras publicações psicanalíticas*. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 3). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 69-81.

**CAPÍTULO III**  
**PSICANÁLISE EM LITERATURA**

### 3.1 A segunda tópica de Freud e alguns conceitos fundamentais

Conforme discutido no último capítulo, os primeiros estudos de Freud tiveram como pano de fundo os sintomas histéricos no fim do século XIX e uma visão muito mais neurológica de seu tratamento, apesar de seu crescente interesse na etiologia e na cura das neuroses. Através da investigação desses casos clínicos iniciais, Freud percebeu que a origem do sintoma histérico não estava em aspectos fisiológicos, mas que era possível identificá-la através da fala e do discurso livre das pacientes, constatação que foi a base para a elaboração dos conceitos de associação livre e atenção flutuante, isto é, aquela necessária ao terapeuta mediante a análise, e ao crítico leitor mediante o texto.

Com isso, faz-se também necessário compreender a gênese de alguns conceitos em Freud que foram fundamentais para a elaboração da segunda tópica, acompanhando a herança de seus estudos sobre a histeria e seguindo pela elaboração da psicanálise no decorrer de mais de duas décadas, uma vez que a análise do livro de Oscar Wilde será feita sob a luz das três instâncias que a compõem, sendo estas o Id, o Ego e o Superego. Por conta disso, a primeira parte deste capítulo é destinada a uma síntese teórica da obra freudiana que engloba a formação do Ego e das demais instâncias do psiquismo humano, introduzindo os elementos que subsidiaram a posterior análise de Dorian Gray.

Entre os anos de 1892 e 1895, a clínica freudiana foi tirando o foco dos questionamentos biológicos e se voltando para a investigação da vida sexual na infância, considerando que tais impulsos ou prazeres eram revividos na vida adulta e se apresentavam carregados de culpa, proveniente de uma consciência moral severa, propícia à emergência das neuroses. Foi a partir desse ponto que mais tarde, com a guerra, Freud correlacionou as paralisias histéricas, com os delírios paranoides, fobias e neuroses obsessivas enquanto expressões da sexualidade e da rigidez moral enfrentada pelo sujeito.<sup>94</sup>

Freud evidenciou em suas pesquisas que a punição histérica se deslocava para curiosos sofrimentos físicos, o que nomeou de conversão, assim como a autopunição culposa na neurose obsessiva e as autocensuras se transformavam em delírios de perseguição na paranoia. Ao longo de 1895, baseando-se na escuta de pacientes histéricas e obsessivas, Freud percebeu que muitas traziam em seus discursos relatos onde se viam como vítimas de alguma forma de sedução

---

<sup>94</sup> HOMRICH, Adriana C. B. *O conceito de superego na teoria freudiana*. Tese Doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008, p. 52.

sexual durante a infância, o que poderia ser considerado um trauma de cunho sexual sofrido antes da maturidade da sexualidade, fator determinante para a etiologia das neuroses psíquicas.<sup>95</sup>

Sabendo-se que é importante compreender de que forma essas descobertas iniciais orientaram os estudos de Freud em direção ao desdobramento da segunda tópica, ao longo de anos de formulações e revisões clínicas e teóricas, passando pelo terreno do consciente e do inconsciente, pela primeira tópica formulada em *A Interpretação dos Sonhos*, até a concepção das pulsões de vida e de morte, foi preciso percorrer as fases do narcisismo, a diferenciação entre ideal do ego de superego e de ego ideal, assim como elucidar a dinâmica entre três instâncias que, a partir do momento em que foram compreendidas como frutos de um mesmo sistema, mudaram o curso da compreensão multidimensional do Eu.

Para Freud<sup>96</sup>, o desenvolvimento psíquico do ser humano ocorre após o seu nascimento biológico e acompanha as fases de desenvolvimento da libido<sup>97</sup> – base da teoria da sexualidade. No início da vida, o Ego ainda não está formado, o infante possui um psiquismo muito instintivo e primitivo, investido por pulsões parciais espalhadas pelo corpo em estado anárquico. Uma unidade como o Ego não poderia existir desde o princípio, uma vez que precisa passar por várias etapas durante a sua formação, sendo algo muito mais dinâmico, ao contrário dos instintos autoeróticos (que acolhem no Ego objetos conhecidos, na medida em que proporcionam prazer, introjetando-os).

Diferencia-se pulsão de instinto, uma vez que a pulsão é um representante psíquico humano de fonte somática de estimulação libidinal, orientando-se para descargas tanto de vida quanto de morte, enquanto o instinto é um comportamento animal hereditário, que se repete indiscriminadamente dentro de uma mesma espécie, a fim de manter a sua preservação. Freud divide as pulsões entre quatro atributos fundamentais; a pressão ou impulso, aquilo o que determina a sua magnitude; a finalidade, que é sempre em vias da satisfação, com a descarga do impulso; o objeto da pulsão, que é a coisa através da qual o instinto alcança a sua meta; e a fonte, que é o órgão do qual a pulsão emerge.

---

<sup>95</sup> HOMRICH, 2008, p. 61.

<sup>96</sup> FREUD, S. Obras completas - *Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12, p. 41.

<sup>97</sup> Fonte primária de energia pulsional que mobiliza a psique em direção aos instintos de vida.

Por impulso de um instinto compreende-se o seu elemento motor, a soma de força ou a medida de trabalho que ele representa. O caráter impulsivo é uma característica geral dos instintos, é mesmo a essência deles. Todo instinto é uma porção de atividade; quando se fala, desleixadamente, de instintos passivos, não se quer dizer outra coisa senão instintos com meta passiva. A meta de um instinto é sempre a satisfação, que pode ser alcançada apenas pela supressão do estado de estimulação na fonte do instinto.<sup>98</sup>

Na fase autoerótica, a fonte e o objeto da pulsão coincidem, satisfazendo-se mutuamente. É pela necessidade de sobrevivência que essa fase se perturba, impulsionada pelo instinto de autopreservação e pela tensão ocasionada por sua não satisfação. Assim, nessa fase ainda inicial da vida humana, faz-se necessário que outro movimento psíquico, associado ao autoerotismo, entre em ação e inicie o que o autor chamou de narcisismo.

### **3.1.1 Narcisismo**

O conceito de narcisismo foi inserido em 1914 e gerou diversas controvérsias. Segundo Freud<sup>99</sup>, o narcisismo é uma fase da libido em que as pulsões parciais, que na etapa inicial e autoerótica do desenvolvimento psíquico estavam dispersas pelo organismo, se unificam e investem no ego, que se transforma no primeiro objeto de amor da libido. Ele se utilizou da mitologia grega, através do mito de Narciso, para ilustrar essa etapa. Segundo ele<sup>100</sup>, “o termo narcisismo vem da descrição clínica e foi escolhido por P. Näcke, em 1899, para designar a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos.”. Essa etapa pode ser dividida em três fases, sendo estas o narcisismo primário, o narcisismo secundário, e a formação do ego ideal.

É no narcisismo primário que o sujeito se concebe como diferente do não-eu (todo o ambiente externo a si), ainda que essa concepção seja muito prematura, e passa a destinar a energia libidinal para si, deixando aquela antiga relação de satisfação anárquica, onde não havia a distinção das partes para as quais se destinava tal energia. São as figuras parentais quem garantem que o narcisismo do sujeito seja bem desenvolvido, refletindo para ele um Eu ideal.

---

<sup>98</sup> FREUD, 2010, p. 43.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 10.

Freud utiliza o termo “sua majestade, o bebê” para exemplificar esse estágio, onde o bebê sofre a projeção dos pais, que revivem no filho os seus antigos eu ideais já esquecidos.

No narcisismo primário<sup>101</sup>, percebe-se que o sujeito obtém prazer em si mesmo por ser o ideal daquele que o cuida. É nesse momento que entra em cena um terceiro objeto, também desejado pela mãe, o pai. Temos aí, além do início do Complexo de Édipo, a primeira grande ferida narcísica. O sujeito se depara com um ideal que não é ele e se compara com o mesmo, passando a depositar energia libidinal no objeto, não apenas em si, regulando desse modo sua autoestima. O objeto, por sua vez, devolve esse investimento de energia para o sujeito, mantendo sua autoestima saudável. É essa troca o que Freud chamou de narcisismo secundário.

A perturbação narcísica acontece quando há uma falha no desenvolvimento dessas fases supracitadas e no ambiente onde a personalidade se desenvolve. Para Freud, quando a realidade é demasiado traumática, o ser humano, para se defender, busca satisfação em si mesmo, tornando-se autossuficiente. Há nisso um investimento egoísta, porém necessário, como forma de lidar com as frustrações que provêm do contato com uma realidade dolorosa.

A constatação de que o Ego pode ser tanto sujeito das relações objetais quanto objeto da relação narcísica trouxe para a psicanálise a imagem de um Ego propenso a se dividir e a incluir dentro de si um outro, que assim como pode cuidar e protegê-lo, também tem a capacidade de machucar e destruí-lo. É com o conceito de ideal de Ego, que inicialmente se confunde com o de Superego, que essa imagem fica clara, afinal, trata-se de uma estrutura que inclui duas entidades psíquicas diferentes, uma crítica e outra ideal. Essa decisão de Freud (de manter sob um único conceito duas funções distintas) também gerou várias controvérsias teóricas.<sup>102</sup>

### **3.1.2 O ideal do Ego e o Superego**

O ideal do Ego tem como objetivo zelar pelo narcisismo primário, aquele mais arcaico na formação do Ego, bem como proteger psiquicamente o sujeito das frustrações da vida adulta que o levarão, por experiência, ao reconhecimento de seus próprios limites. Também é função do ideal do Ego medir a distância entre o Ego, de fato, e o Ego ideal, funcionando como uma

---

<sup>101</sup> FREUD, 2010, p. 25.

<sup>102</sup> HOMRICH, Adriana C. B. *O conceito de superego na teoria freudiana*. Tese Doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008, p. 133.

referência ou meta de valor, a qual, ao ser atingida, deve garantir alguma satisfação narcísica ao sujeito, principalmente depois das ilusões perdidas da infância<sup>103</sup>.

O narcisismo aparece deslocado para esse novo Eu ideal, que como o infantil se acha de posse de toda preciosa perfeição. Aqui, como sempre no âmbito da libido, o indivíduo se revelou incapaz de renunciar à satisfação que uma vez foi desfrutada. Ele não quer se privar da perfeição narcísica de sua infância, e se não pôde mantê-la, perturbado por admoestações durante seu desenvolvimento e tendo seu juízo despertado, procura readquiri-la na forma nova do ideal do Eu. O que ele projeta diante de si como seu ideal é o substituto para o narcisismo perdido da infância, na qual ele era seu próprio ideal (FREUD, 2010, p. 27).

O ideal de Ego se constitui através de um modelo duplo, conforme visto anteriormente, onde ocorre tanto um resgate narcísico primitivo, quanto a internalização da crítica paterna. Forma-se, a partir disso, um padrão para si mesmo, que orienta o sujeito em direção as suas realizações narcísicas, mas para tanto, faz-se necessário que haja a repressão de qualquer impulso libidinal que seja contrário à regra e à moral de sua sociedade, a qual foi internalizada em si a partir do Complexo de Édipo.

Com esse ideal formado, as exigências sobre o Ego e o Ego ideal aumentam, e o que funcionava como uma referência, passa a ser uma meta inalcançável, impossível de ser satisfeita, que através de recriminações e críticas, ao invés de proteger, causa sofrimento ao Ego. Ou seja, o aspecto impossível contido no ideal destrói sua benignidade no momento que ele aponta para algo além do sujeito, que é mandatório, porém inacessível, que ressurgirá sob os desígnios mais tenebrosos do Superego, conforme seria formulado em 1923 (HOMRICH, 2008).

Através do estudo dos primeiros casos clínicos, entre 1896 e 1913, percebe-se que Freud, desde a origem da psicanálise, ocupou-se da autocensura, que associada à culpa e à punição conduziram seus estudos no decorrer de várias décadas. Com isso, temos o que seria o berço da noção de Superego, emergindo da correlação entre a psicopatologia de uma época e a escrupulosa consciência moral que atuava em sua culpabilidade, na neurose obsessiva, delírio de reconhecimento, na paranoia, e autorrecriminação, na histeria. O adoecimento psíquico,

---

<sup>103</sup> HOMRICH, 2008, p. 134.

dessa forma, tinha estreita relação com os desejos sexuais considerados impróprios que eram reprimidos em prol dessa moralidade quase tirânica.

Foi nesse período que Freud associou alguns veículos psíquicos importantes na atuação do Superego em estruturas neuróticas, como a projeção, a ambivalência, a crença na onipotência dos pensamentos e a idealização. Através da ambivalência diante da figura paterna, na qual o ato parricida contrastava com a identificação e o afeto do filho onipotente, fez-se necessário idealizar a figura de um pai violento. Mas essa mudança de percepção não mudou em essência a figura do pai, cruel e vingativo, tampouco eliminou o crime e a norma, internalizando-os em definitivo no psiquismo de cada um dos filhos.

Uma vez que negar a realidade não a elimina, o pai despedaçado permanecerá eternamente dentro dos filhos, cobrando essa dívida impagável, pois não há acordo diante do crime cometido, com muito gosto, cuja consciência todos têm. Percebe-se que enquanto o Ego é fruto de investimentos objetivos abandonados pelo id, em sua fase mais primitiva e edípica, o superego é fruto de uma identificação direta com os aspectos cruéis e vingativos do pai morto.<sup>104</sup>

Mas esses objetos que foram incorporados ao superego não podem ser assimilados pelo ego, e são sentidos como uma intrusão traumática. Para Freud, o Superego se inscreve na personalidade por conta da necessidade de apoio do Ego, resultante da falta de recursos diante dos anseios edípicos, tornando-o ao mesmo tempo estrutura e agente dessa personalidade<sup>105</sup>. Segundo Freud:

Considerando uma vez mais a gênese do Superego, tal como foi aqui descrita, nós o vemos como o resultado de dois fatores biológicos altamente significativos: o longo desamparo e dependência infantil do ser humano e o fato do seu complexo de Édipo, que relacionamos à interrupção do desenvolvimento da libido pelo período de latência e, assim, ao começo em dois tempos da vida sexual.<sup>106</sup>

Associado à vertente amorosa da libido, o ideal do Ego possui uma natureza muito mais amigável do que a do Superego, e quando o ego percebe esse distanciamento, entre o que ele é e o que gostaria de ser, o superego atua como um crítico ferrenho, condenando-o por esse espaço, ao contrário do ideal, que o direciona para a meta a ser alcançada.<sup>107</sup>

<sup>104</sup> HOMRICH, 2008 p. 128.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 209.

<sup>106</sup> FREUD, S. Obras completas - *O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 16, p. 32.

<sup>107</sup> HOMRICH, op. cit., p. 210.



Com a publicação de *Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade*, em 1905, o Ego passa a ser compreendido como um mobilizador do sistema pulsional, através do qual a libido se manifesta, diferenciando-se das pulsões propriamente ditas. As pulsões do Ego atuam em prol da sua autoconservação, incluindo todas as suas necessidades orgânicas básicas. Nesse texto, vislumbramos a primeira noção dos já mencionados ideal do Ego e Superego, enquanto instância de ordem moral.

Para a sua formação, o Ego carece de um processo primário de identificação, resultado de sua relação com o outro. Esse tipo de identificação leva o Eu a se transformar a partir de um modelo exterior. Freud coloca, em *Psicologia das massas e análise do eu*, que são as identificações dos indivíduos que trazem em comum a instauração de um mesmo objeto em seu ideal do Ego, e com isso possibilitam a constituição de uma multidão organizada.

### 3.1 O Eu e o Id

É apenas em 1923, em *O Eu e o Id*, que a segunda tópica de Freud, com os conceitos de Id, Ego e Superego, define-se mais claramente no território psicanalítico. O Ego enfim torna-se uma das instâncias da segunda tópica, caracterizada por um novo dualismo pulsional, onde se opõem as pulsões de vida e as pulsões de morte. Em seu primeiro capítulo, Freud percorre o caminho trilhado até então, através dos estudos sobre o sonho e a hipnose, onde foi possível estabelecer a primeira tópica diferenciando-se consciente de inconsciente e suas respectivas funções no psiquismo humano.<sup>108</sup>

Freud elucidou a abordagem descritiva dos processos psíquicos e a abordagem psicanalítica, essencialmente dinâmica. No sentido descritivo, o inconsciente é a morada de todos os processos latentes do psiquismo, a sua instância mais primitiva, que apenas parcialmente pode vir à consciência, quando já se encontra no estado pré-consciente. No sentido dinâmico, é onde residem todos os conteúdos recalçados, “que somente a técnica psicanalítica é capaz de tornar consciente, logrando vencer as resistências<sup>109</sup> que se opõem a essa transformação”<sup>110</sup>. Nesse primeiro momento, a psicanálise apresentou uma constituição tópica

---

<sup>108</sup> ROUDINESCO, E. & PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 214.

<sup>109</sup> Em psicanálise, entende-se a resistência como tudo aquilo o que se opõe ao acesso a um conteúdo inconsciente que foi recalçado pelo analisando.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 214.

do psiquismo através de três instâncias: o consciente (Cs), o pré-consciente (Pcs) e o inconsciente (Ics).

Reconhecendo-se que uma parte do Ego é inconsciente, oposta por clivagem<sup>111</sup> ao Ego coerente, foi necessário compreender a dinâmica de três manifestações diferentes desse inconsciente: um inconsciente assimilável ao recaiado, outro que se faz dependente do Ego, distinto do recaiado, e também um inconsciente latente, que seria o pré-consciente. Assim, definir a neurose como o resultado de um conflito entre o consciente e o inconsciente não era mais suficiente. O Ego ganhava cada vez mais complexidade e explicar o seu funcionamento foi o ponto chave da obra freudiana.

Freud estabelece uma distinção fundamental entre um Ego consciente e um Ego “passivo” groddeckiano, isto é, um Eu que reside no inconsciente, o qual ele passa desde então a chamar, “à maneira de Groddeck”, de Id. Nesse ponto o Ego se torna uma instância intermediária, tanto ligado ao mundo externo, através do sistema percepção-consciência, quanto ao mundo interno do Id, com o qual ele se funde, mas se empenha em exercer uma função mediadora. Para o Ego, a percepção desempenha um papel equivalente ao da pulsão no caso do Id. Enquanto o Ego representa o domínio sobre a razão e o bom senso, o Id se manifesta sob o domínio das paixões.<sup>112</sup>

Enquanto o Ego continua a ser o ancoradouro defensivo em relação às excitações internas e externas, retraindo os ímpetos passionais do Id, e substituindo, dessa forma, o princípio de prazer pelo princípio de realidade, entende-se que ele atua no cerne do sistema perceptivo, e, uma vez auxiliado pelo Superego, também participa da censura. Essa dinâmica confere ao ego um caráter em parte inconsciente e imprescindível para o funcionamento mental.

Na segunda tópica, o Ego passa a fazer parte do Id, uma parte que foi modificada sob influência do aparelho consciente, através da percepção, considerando-se que o Ego é antes de mais nada um Ego corporal e, portanto, uma projeção mental dessa superfície corpórea.<sup>113</sup> Ao contrário de sua representação científica, o “Eu” não é o senhor em sua morada; ele tem forças e fraquezas, fazendo-se suscetível a elas.

---

<sup>111</sup> A clivagem é um mecanismo de defesa, também chamado de pensamento dicotômico ou de dissociação da consciência, onde ocorre uma falha do pensamento em reunir duas qualidades positivas e negativas da pessoa ou de outros em um todo realista.

<sup>112</sup> ROUDINESCO & PLON, 1998., p. 214.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 211.

No t3pico seguinte, os conceitos de Id, Ego e Superego ser3o mais explorados e correlacionados, mediante as representa33es percebidas atrav3s do personagem de Dorian Gray e da sua din3mica com Basil Hallward e Lord Henry.

### 3.2 Dorian para além do retrato

O Eu (no alemão *Ich*; no espanhol *yo*; no francês *moi*; e no inglês *Ego*) é um termo utilizado desde os primórdios da filosofia e da psicologia para designar a pessoa humana como consciente de si e objeto do pensamento. Repensado por Sigmund Freud, o termo foi colocado como a morada da consciência, o que gerou uma grande cisão conceitual e narcísica para a história do homem.

Conforme visto anteriormente, Freud iniciou *O Eu e o Id* retomando a primeira tópica para diferenciar o que seria da competência do inconsciente e do consciente no aparelho psíquico, chegando à conclusão de que apenas esses dois termos não abrangiam a complexidade do psiquismo e de suas instâncias. Foi quando ele propôs a divisão do aparelho psíquico em Ego, Id e Superego, a sua segunda tópica, ressaltando que assim como o Ego age através de mecanismos conscientes e inconscientes, o Superego surge das profundezas do Ego, daquela porção mais afastada da sua consciência, colocando a maior parte do funcionamento superegoico em seus aspectos inconscientes.<sup>114</sup>

De acordo com Freud, é graças à identificação e ao mecanismo de introjeção que o Ego consegue preservar o objeto, incorporando-o, ao passo que se vinga do mesmo objeto, despedaçando e desmanchando-o; quando então se oferece ao Id como objeto de amor e tenta compensá-lo por sua perda. Ao controlar os impulsos do Id, através desse mecanismo de despedaçamento da libido objetal, uma parte dela é convertida em libido narcísica, quando o objeto passa a ser assimilado pelo Ego, e a porção que resta é desviada de seus objetivos sexuais através da sublimação<sup>115, 116</sup>.

Dorian Gray é inicialmente apresentado pelo pintor Basil Hallward a Lord Henry através do retrato. Ele ainda o pintava quando recebeu a visita do amigo. Basil o descreveu com um discurso que o colocava como a mais adorável das criaturas, um ser puro, cheio de virtudes, que não deveria em hipótese alguma ser maculado pela influência nociva do outro. Lord Henry fez pouco caso e não hesitou em pedir para conhecer o motivo de tanta adoração.

---

<sup>114</sup> HOMRICH, Adriana C. B. *O conceito de superego na teoria freudiana*. Tese Doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008, p. 196.

<sup>115</sup> A sublimação é um mecanismo de defesa maduro, que transforma as pulsões sexuais indesejadas em equivalentes socialmente aceitos.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 197.

LORD HENRY: “É o seu melhor trabalho, Basil, a melhor coisa que você já fez”.<sup>117</sup>

BASIL HALLWARD: “Eu coloquei muito de mim nele”.<sup>118</sup>

Nesse ponto, semelhante ao surgimento do ideal do ego, temos o vislumbre do que seria os primeiros investimentos libidinais do id em direção a um narcisismo primário, aquele que confere ao sujeito, através do outro, a primeira fonte de amor próprio – como um reconhecimento de si. Basil, inclusive, descreve Dorian como a perfeita harmonia entre o corpo e alma. Sublinha-se aqui o uso do termo inconsciente pelo pintor.

LORD HENRY: “Eu pensei que você nunca se importaria com nada além da sua pintura – sua arte, devo dizer”.<sup>119</sup>

BASIL HALLWARD: “Inconscientemente ele define para mim as linhas de uma nova escola, uma escola que contém em si toda a paixão do espírito romântico, toda a perfeição do espírito que é Grego. A harmonia da alma e do corpo, - o quanto o é! Em nossa loucura separamos os dois, e inventamos um realismo que é bestial, um idealismo que é vazio. [...] Se você ao menos soubesse o que Dorian Gray é para mim!”.<sup>120</sup>

Segundo Freud, o Id é guiado pelo princípio do prazer, ou seja, pela percepção de desprazer, das quais se defende de diversas formas. Primeiramente, pelo empenho na satisfação das tendências diretamente sexuais através da libido. É preciso que haja, no entanto, uma dessexualização dessas tendências, na qual convergem todas as exigências parciais, pois as substâncias sexuais são veículos saturados das tensões eróticas. Lord Henry se apresenta como uma figura amoral, que não segue os padrões impostos pela sociedade, ao menos não na forma de pensar. Basil o desacredita, naquele momento tudo o que importava era a relevância que a imagem idealizada de Dorian tinha para ele.

---

<sup>117</sup> *It is your best work, Basil, the best thing you have ever done.* (WILDE, O. *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Uncensored Edition*, ed. Nicholas Frankel. Cambridge: Belknap-Harvard University Press, 2011a, p. 71. Todas as citações subsequentes da obra foram retiradas da mesma bibliografia aqui referenciada. As traduções são de nossa autoria).

<sup>118</sup> *I have put too much of myself into it* (WILDE, 2011a, p. 72).

<sup>119</sup> *I thought you would never care for anything but your painting – your art, I should say* (Ibidem, p. 83).

<sup>120</sup> *Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in itself all the passion of romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body, - how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is bestial, an ideality that is void. [...] If you only knew what Dorian Gray is to me!* (Ibidem, p. 84).

BASIL HALLWARD: “Eu não concordo com uma única palavra que você disse, e, mais que isso, Harry, eu não acredito que você também o faça”.<sup>121</sup>

“Eu não poderia ser feliz se eu não o visse todos os dias. [...] Ele é toda a minha arte agora”.<sup>122</sup>

O Id não se trata apenas de uma parte do Ego modificada enquanto representante do mundo externo, captado pelo sistema perceptivo como tal, uma vez que é preciso haver uma gradação, uma diferenciação em seu interior chamada inicialmente de ideal do Ego ou de Superego.<sup>123</sup> Do ponto de vista da restrição instintual e da moralidade, o Id é uma instância totalmente amoral, enquanto o Ego se empenha em ser moral, e o Superego pode ser considerado hipermoral, tornando-se cruel como apenas o Id viria a ser.<sup>124</sup>

O Id pode então penetrar no Eu através de duas vias, uma direta, e outra que precisa passar pelo Superego, e pode ser decisiva para algumas atividades psíquicas que sucedem a ambos os caminhos. O Eu é perceptivo, desenvolve-se a partir dos instintos e da sua obediência ou não a eles. O ideal do Ego é colocado por Freud como uma formação reativa aos processos instintuais do Id, sendo a psicanálise um instrumento que possibilita ao Eu a conquista progressiva desses instintos. Assim, o Eu se encontra como “uma criatura submetida a uma tripla servidão, que sofre com as ameaças de três perigos: do mundo exterior, da libido do Id e do rigor do Superego”.<sup>125</sup>

LORD HENRY: “Não existe tal coisa como uma boa influência, Sr. Gray. Toda influência é imoral, imoral do ponto de vista científico”.<sup>126</sup>

LORD HENRY: “Porque influenciar uma pessoa é entregar-lhe a nossa própria alma. Ela deixa de pensar com seus próprios pensamentos, ou arder com suas próprias paixões. Suas virtudes não são mais verdadeiras. Seus pecados, se existem tais coisas

---

<sup>121</sup> *I don't agree with a single word you have said, and, what is more, Harry, I don't believe you do either* (WILDE, 2011a, p. 83).

<sup>122</sup> *I couldn't be happy if I didn't see him every day. [...] He is all my art to me now* (Ibidem, p. 84).

<sup>123</sup> FREUD, S. *Obras completas - O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923- 1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 25.

<sup>124</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>125</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>126</sup> *There's no such thing as a good influence, Mr. Gray. All influence is immoral – immoral from the scientific point of view* (Ibidem, p. 94).

como pecados, são emprestados. Ela se torna um eco da música de outrem, uma atriz de um papel que não foi escrito para ela. O objetivo da vida é o autodesenvolvimento. Realizar a sua natureza com perfeição – é para isso que cada um de nós está aqui. As pessoas temem a si mesmas hoje em dia”.<sup>127</sup>

Dorian, ao assimilar as palavras de Lord Henry a respeito de sua própria beleza e das paixões da vida, para as quais até então estivera inconsciente, pede por um momento de contemplação. Faltam-lhe palavras, ou ainda, mecanismos mais maduros para lidar com toda a descarga pulsional que enfrentava. Nesse ponto, encontramos também o emprego da palavra “consciência”, seguida por “novos impulsos”. O mais curioso é que o narrador reconhece o caráter interior dessa sucessão de eventos e o correlaciona diretamente à linguagem. Para Lacan, tudo é linguagem, e é através do registro simbólico, inclusive, que o sujeito se emancipa do caos desorganizador de sua própria estrutura mental primitiva.

DORIAN GRAY: “Pare! Você me assusta. Eu não sei o que dizer. Há alguma resposta para você, mas eu não consigo encontrá-la. Não fale. Deixe-me pensar, ou deixe-me tentar não pensar. [...] Ele estava debilmente consciente de que impulsos inteiramente novos estavam trabalhando dentro dele, e eles pareciam realmente vir de dentro de si. [...] Não é um novo mundo, mas um novo caos, que é criado em nós. Palavras! Meras palavras! Quão terríveis elas eram! [...] Haveria algo tão real quanto palavras? [...] A vida subitamente se tornou colorida para ele”.<sup>128</sup>

LORD HENRY: “Lord Henry o observou, com seu sorriso triste. Ele conhecia o preciso momento psicológico em que não deveria dizer nada. [...] Ele tinha meramente atirado uma lança no ar. [...] Você sabe que acredita em tudo”.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> *Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of someone else's music, an actor of a part that has not been written for him. The aim of life is self-development. To realise one's nature perfectly – that is what each of us is here for. People are afraid of themselves, nowadays (WILDE, 2011a, p. 94).*

<sup>128</sup> *Stop! You bewilder me. I don't know what to say. There is some answer to you, but I cannot find it. Don't speak. Let me think, or rather let me try not to think. [...] He was dimly conscious that entirely fresh impulses were at work within him, and they seemed to him to have come really from himself. [...] It was not a new world, but rather a new chaos, that is created in us. Words! Mere words! How terrible they were! [...] Was there anything so real as words? [...] Life suddenly became fiery-coloured to him (Ibidem, p. 96).*

<sup>129</sup> *Lord Henry watched him, with his sad smile. He knew the precise psychological moment when to say nothing. [...] He had merely shot an arrow into the air. [...] You know you believe it all (Ibidem, p. 97).*

No início da vida do sujeito, na primitiva fase oral conforme descrito por Freud, o investimento objetal e a identificação não se distinguem um do outro. Supõe-se que os investimentos do objeto procedem do Id, que sente como necessidades os impulsos eróticos. O Ego, ainda frágil, toma conhecimento dos investimentos objetais, aprovando-os ou tentando afastá-los, como ocorre durante a repressão.<sup>130</sup> Dorian recebe os investimentos de Lord Henry com espanto, como se a lânguida voz do novo amigo fosse uma espécie de encantamento. Por que, afinal, caberia ao outro a sua própria revelação? Percebe-se que o processo de identificação de Dorian, desde o princípio, esteve atrelado aos ideais de Basil e ao erotismo de Lord Henry.

DORIAN GRAY: “Havia um olhar de medo em seus olhos, como o que as pessoas têm quando são acordadas subitamente. [...] Havia em algo sua voz lânguida e baixa que era absolutamente fascinante. Por que foi deixado a um estranho que o revelasse para si mesmo? [...] E ainda, o que haveria para ser temido?”<sup>131</sup>

No entanto, o Superego não é simplesmente um resíduo das primeiras escolhas objetais do Id, uma vez que também possui uma enérgica formação reativa a este. Basil pede a Lord Henry que vá embora antes que possa entrar em contato com seu imaculado Dorian, e inclusive adverte o segundo dos perigos de sua companhia. Algo similar é visto na relação do Superego com o Ego, a qual não se esgota na advertência: assim (como o pai) você deve ser; compreendendo-se também com a proibição: “Assim (como o pai) você não pode ser, isto é, não pode fazer tudo o que ele faz; há coisas que continuam reservadas a ele”<sup>132</sup>.

Basil Hallward não rechaça o amigo Henry por ser como é, mas deixa claro que não espera que Dorian siga sob a sua influência. Pode-se dizer que essa dupla face do ideal do Ego deriva da repressão do complexo de Édipo, de dever sua existência a essa reviravolta.

BASIL HALLWARD: “Eu não quero que você o conheça. [...] Ele tem uma natureza simples e bela. [...] Não o estrague para mim. [...] Sua influência seria ruim”.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> FREUD, 2010, p. 26.

<sup>131</sup> *There was a look of fear in his eyes, such as people have when they are suddenly awakened. [...] There was something in his low, languid voice that was absolutely fascinating. Why had it been left for a stranger to reveal him to himself? [...] And yet, what was there to be afraid of?* (WILDE, 2011a, p. 98).

<sup>132</sup> FREUD, op. cit., p. 31.

<sup>133</sup> *I don't want you to meet him. [...] He has a simple and a beautiful nature. [...] Don't spoil him for me. [...] Your influence would be bad* (WILDE, op. cit., p. 87).



Mas essa repressão do complexo de Édipo não foi algo simples. É nesse ponto que a figura paterna, aquela responsável pela internalização da norma social, é percebida como obstáculo à realização dos desejos edípicos, o Ego infantil se fortifica para essa obra de repressão, e estabelece o mesmo obstáculo dentro de si. Em certa medida tomou emprestada ao pai a força para isso, e esse empréstimo é um ato pleno de consequências. O Superego conservará o caráter do pai, isto é, quanto mais forte for o complexo de Édipo, e mais rapidamente ocorrer a sua repressão, mais severo será o Superego e o seu domínio sobre o Eu como consciência moral e inconsciente sentimento de culpa.<sup>134</sup>

Fica claro que o Ego se acha sob a influência particular da percepção, dessa forma, podendo-se inferir que elas tenham a mesma influência para ele que os instintos têm para o Id, sendo que o Ego se encontra sujeito ao influxo desses instintos da mesma forma que o outro, uma vez que ele é apenas uma pequena parcela sua modificada.<sup>135</sup> Dorian se reconhece com júbilo através da percepção de sua própria beleza, pintada por Basil, mas verbalizada por Henry – ambos expressando sutis, mas diferentes formas de admiração:

DORIAN GRAY: “Um olhar de júbilo veio aos seus olhos, como se ele se reconhecesse pela primeira vez. [...] O senso de sua própria beleza o atingiu como uma revelação”.<sup>136</sup>

A partir dessas constatações, o Id passou a ser considerado como o reservatório inicial de libido, o que permitiu a Freud diferenciar os processos identificatórios que se processam no Ego daqueles que ocorrem no superego. Isto é, "se o Ego nasce de um precipitado de catexias<sup>137</sup> objetais abandonadas pelo Id, o Ego é, por conseguinte, fruto de uma identificação secundária e regressiva (a libido sai do Id para o objeto e deste para o Ego)"<sup>138</sup>. Assim, com o retorno do objeto ao Ego, a libido traz consigo atributos do objeto que, ao serem assimilados pelo Ego, se transformam segundo o modelo objetal, e findam por enriquecê-lo. Já no caso do Superego, se a identificação é primária e não sofre mediações, as marcas do outro se instalam no Ego de

---

<sup>134</sup> FREUD, 2010, p.31.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>136</sup> *A look of joy came into his eyes, as if he had recognized himself for the first time. [...] The sense of his own beauty came on him like a revelation* (WILDE, 2011a, p. 98).

<sup>137</sup> É o processo que permite à libido, energia psíquica do indivíduo, ser vinculada a uma representação mental de uma pessoa, ideia ou coisa ou, ainda, investida nesses mesmos conceitos.

<sup>138</sup> HOMRICH, 2008, p. 198.

maneira intrusiva, tornando-as inassimiláveis. São esses restos que representam o pior da metáfora paterna<sup>139</sup>, e que podem se fixar na mente como traços de caráter.

Em Dorian, conforme vemos a seguir, a identificação permitiu não apenas o reconhecimento de seu próprio *self*, mas as suas limitações diante do que lhe foi idealizado; a beleza e a juventude, representantes aqui da virtude e da aspiração mais sublime da alma, serão perdidas com o passar do tempo. O desejo mordaz de corresponder a essas expectativas, tão prematuramente depositadas sobre si, fizeram com que Dorian barganhasse com a sua própria essência – abdicando dela em prol da imagem idealizada do outro, uma vez que essa também lhe foi incorporada.

DORIAN GRAY: “Quão triste isso é! Eu vou ficar velho, e feio, e horrível. Mas esse quadro permanecerá sempre jovem. Nunca será mais velho do que esse particular dia de junho... Se fosse ao menos o contrário! Se fosse eu que permanecesse sempre jovem, e o quadro que envelhecesse! Por isso – por isso – eu daria qualquer coisa! Sim: não há nada em todo o mundo que eu não daria!”.<sup>140</sup>

Dorian diz a Basil que foi o quadro dele quem o ensinou aquilo o que Henry dizia, que foi através da imagem, isto é, do seu reflexo ao olhar do pintor, que ele se deu conta de sua própria vaidade – como visto no narcisismo freudiano, momento em que o Eu direciona os investimentos libidinais para si mesmo. Basil, em contrapartida, acusa o amigo Henry por esse novo comportamento em Dorian.

BASIL HALLWARD: “Isso é coisa sua, Harry”.<sup>141</sup>

LORD HENRY: “Meu feito? [...] Esse é o verdadeiro Dorian Gray, eis tudo”.<sup>142</sup>

Dorian sente inveja inclusive do retrato, uma vez que no campo das representações ele será sempre um ideal, comportará a plenitude que o corpo está fadado a perder, ou a nunca

<sup>139</sup> Termo designado por Lacan como o complexo de castração, também chamado Nome-do-Pai.

<sup>140</sup> *How sad it is! I shall grow old, and horrid, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it was only the other way! If it was I who were to be always young, and the Picture that were to grow old! For this – for this – I would give everything! Yes: there is nothing in the whole world I would not give!* (WILDE, 2011a, p. 102).

<sup>141</sup> *This is your doing, Harry* (Ibidem, p. 103).

<sup>142</sup> *My doing? [...] It is the real Dorian Gray, that is all* (Ibidem, p. 103).

alcançar. É com essa assimilação que ele acusa Basil, revoltando-se com a imagem construída que um dia se voltaria contra ele e lhe cobraria todas as dívidas que o superego lhe impunha.

DORIAN GRAY: “O seu quadro me ensinou isso. Lord Henry está perfeitamente certo. A juventude é a única coisa que vale a pena possuir. Quando eu souber que estou envelhecendo, me matarei. [...] Eu tenho inveja de tudo cuja beleza não morre. Eu tenho inveja do retrato que você pintou de mim. Por que ele deveria manter o que eu devo perder? Cada momento que passa leva algo de mim. [...] Por que você o pintou? Ele mangará de mim algum dia, mangará de mim horrivelmente!”.<sup>143</sup>

Mas quando Basil ameaça destruir o quadro, insatisfeito com a reação de Dorian, o rapaz se desespera, e afirma que tal coisa seria um assassinato. Nesse ponto, Dorian e o retrato são um só. Ele quer se fundir a essa imagem na qual, com tanto gosto, deposita todo o seu amor, enamorando-se pela primeira vez. O tipo de afeto que não apenas garante a sobrevivência do corpo, mas autoriza e confere sentido aos investimentos psíquicos – o amor por si mesmo.

BASIL HALLWARD: “Harry, não posso brigar com meus dois melhores amigos de uma vez, mas vocês dois me fizeram odiar a melhor obra que eu já fiz, eu vou destruí-la”.<sup>144</sup>

DORIAN GRAY: “Não, Basil, não! Isso seria assassinato! [...] Eu estou apaixonado por ele, Basil. Ele é parte de mim, eu sinto isso. [...] Se você deixar qualquer um ficar com ele além de mim, Basil, eu nunca o perderei! [...] É esse o verdadeiro Dorian? [...] Eu sou realmente assim?”.<sup>145</sup>

Sabendo-se então que o Ego é formado a partir de identificações que tomam o lugar de catexias abandonadas pelo Id, e que a primeira dessas identificações sempre se comporta como uma instância especial no Ego, mantendo-se à parte dele sob a forma de um superego, à medida que fica mais forte, o Ego pode tornar-se mais resistente às influências de tais identificações.

---

<sup>143</sup> *Your Picture have taught me that. Lord Henry is perfectly right. Youth is the only thing worth having. When I find that I am growing old, I will kill myself. [...] I am jealous of everything whose beauty does not die. I am jealous of the portrait you have painted of me. Why should it keep what I must lose? Every moment that passes takes something from me. [...] Why did you paint it? It will mock me someday, mock me horribly!* (WILDE, 2011a, p. 103).

<sup>144</sup> *Harry, I can't quarrel with my two best friends at once, but between you both you have made me hate the finest piece of work I have done, I will destroy it* (Ibidem, p. 104).

<sup>145</sup> *Don't, Basil, don't! It would be murder! [...] I am in love with it, Basil. It is part of myself, I feel that. [...] If you let anyone have it but me, Basil, I will never forgive you! [...] Is it the real Dorian? [...] Am I really like that?* (Ibidem, p. 104-5).

Também observamos esse efeito em Dorian, conforme o mesmo vai se distanciando de Basil e se aproximando de Henry, no lugar. O Superego é imperativo; exige uma postura que o Ego nem sempre consegue intermediar. Para Dorian, o caminho mais fácil é ceder aos caprichos do Id, destinando-se a uma vida de prazeres, e não mais de censuras.

Apesar desse distanciamento, no campo da consciência de Dorian, sabe-se que a relação do Superego com as alterações posteriores do Ego é algo semelhante à da fase sexual primária da infância com a que segue após a puberdade, ou seja, ainda que tenha contato com todas as influências posteriores, o Superego preserva durante a vida do sujeito o caráter que lhe foi dado por sua derivação do complexo de Édipo, isto é, a capacidade de manter-se à parte do Ego e, ainda assim, dominá-lo. “É o monumento que recorda a anterior fraqueza e dependência do Eu, e que mantém seu predomínio sobre o Eu maduro.”<sup>146</sup>. Assim como a criança que antes era comandada pelos pais, o Ego se submete ao imperativo categórico do Superego.

Dorian diz a Henry que por dias após conhecê-lo sentiu como se algo novo pulsasse em suas veias, algo que o remetia a veneno – uma alusão ao reino até então proibido das sensações. Ele se identificava com cada palavra proferida pelo amigo e, conforme o fazia, reconhecia também o seu caráter repulsivo, pois algo em seu íntimo lhe dizia que a voz de Henry era tentadora demais para ser atendida. Ele a compara com a voz de Sybil Vane, a atriz por quem se apaixonou semanas após conhecer Lord Henry e o próprio retrato. No entanto, a voz de Sybil o remetia a todos os aspectos admiráveis que um dia Basil reconheceu nele – Sybil era uma idealização, e ao sê-lo, uma porta-voz do Superego, que se fazia sempre presente.

DORIAN GRAY: “Você me encheu com um desejo selvagem de conhecer tudo sobre a vida. Por dias depois que o conheci, algo pareceu pulsar em minhas veias. [...] Havia um veneno incrível no ar. Eu era apaixonado pelas sensações. [...] Eu lembro do que você me contou naquela noite maravilhosa quando jantamos pela primeira vez, sobre a busca pela beleza ser o segredo venenoso da vida”.<sup>147</sup>

“Você me disse uma vez que o *pathos* o deixava inalterado, mas a beleza, a mera beleza, poderia encher seus olhos de lágrimas. [...] Você sabe como a voz pode paralisar alguém. A sua voz e a voz de Sybil Vane são duas coisas que eu nunca vou

<sup>146</sup> FREUD, 2010, p. 46.

<sup>147</sup> *You filled me with a wild desire to know everything about life. For days after I met you, something seemed to throb in my veins. [...] There was an exquisite poison in the air. I had a passion for sensations. [...] I remembered what you have said to me on that wonderful night when we first dined together, about the search for beauty being the poisonous secret of life* (WILDE, 2011a, p.115).

esquecer. Quando fecho meus olhos, eu as escuto, e cada uma diz algo diferente, eu não sei qual seguir”.<sup>148</sup>

Explicando melhor a influência do Id, Freud reformula a teoria do narcisismo. No início da vida toda a libido reside acumulada no Id, quando o ego ainda está em formação ou é fraco. O Id envia parte dessa libido para investimentos objetivos eróticos, e com isso o Eu se fortalece e tenta possuir parte dessa libido objetiva, impondo-se ao Id como objeto de amor. Nesse estágio, o narcisismo do Ego trata-se de um narcisismo secundário, subtraído aos objetos. Esses impulsos instintuais são derivações do Eros.

A importância funcional do Eu se expressa no fato de que normalmente lhe é dado o controle dos acessos à motilidade. Assim, em relação ao Id ele se compara ao cavaleiro que deve pôr freios à força superior do cavalo, com a diferença de que o cavaleiro tenta fazê-lo com suas próprias forças, e o Eu, com forças emprestadas. Este símile pode ser levado um pouco adiante. Assim como o cavaleiro, a fim de não se separar do cavalo, muitas vezes tem de conduzi-lo aonde ele quer ir, também o Eu costuma transformar em ato a vontade do Id, como se ela fosse a sua própria.<sup>149</sup>

As coisas seriam mais simples se findassem nessa relação, mas um terceiro, isto é, o superego entre em cena, o Eu não tem apenas o Id como adversário e rival. É preciso a todo tempo se confrontar com uma outra instância, a terceira dessa nova tópica que vai ganhando forma, o Superego.<sup>150</sup>

Vimos que na ausência de Basil, Dorian encontra-lhe um substituto na figura romanceada de Sybil Vane. Não é à toa que a jovem seja uma atriz que encena todas as obras de Shakespeare. Ele não se enamora por sua personalidade, mas por suas representações. Dorian resolve contar sobre Sybil e sua súbita paixão a Lord Henry, admitindo que sabia que ele faria pouco caso, mas que não conseguia resistir à urgência de lhe confessar as coisas, inclusive os crimes que viesse a cometer, pois ele o entenderia. Henry o adverte de que ele não poderia lutar contra isso, por toda a sua vida ele recorreria a ele para falar sobre suas paixões.

---

<sup>148</sup> [...] *You said to me once that pathos left you unmoved, but that beauty, mere beauty; could fill your eyes with tears. [...] You know how a voice can stir one. Your voice and the voice of Sybil Vane are two things that I shall never forget. When I close my eyes, I hear them, and each of them says something different. I don't know which to follow* (WILDE, 2011a, p. 119)

<sup>149</sup> FREUD, 2010, p. 23.

<sup>150</sup> HOMRICH, 2008, p. 214

DORIAN GRAY: “Eu queria não ter contado sobre Sybil Vane. [...] Eu não acredito que isso é verdade. Eu não posso evitar contar-lhe as coisas. Você tem uma influência curiosa sobre mim. Se alguma vez eu cometer um crime, eu viria e o confiaria a você. Você me entenderia”.<sup>151</sup>

LORD HENRY: “Você não poderia ter evitado me contar, Dorian. Durante toda a sua vida você me contará tudo o que fizer”.<sup>152</sup>

Lord Henry admirava personalidades, não princípios, e Dorian estava disposto a pagar o preço. É a Henry que ele pede por instruções – pois deseja tomar consciência de suas paixões, mostrando que tem personalidade e que é digno de seu interesse. E Henry se aprazia com esse efeito, sabia que a natureza de Dorian se desenvolvia conforme o rapaz se deixava levar por suas palavras.

DORIAN GRAY: “Você, que conhece todos os segredos da vida, diga-me como fazer para Sybil Vane me amar! [...] Eu quero que um sopro da nossa paixão agite a sua poeira na consciência, que acorde as suas cinzas na dor. [...] Eu quero que você e Basil venham comigo algum dia e a vejam atuar. [...] você me diz com frequência que é a personalidade, não os princípios, que movem nosso tempo”.<sup>153</sup>

“Lord Henry o observou com um súbito aprazimento. [...] A natureza dele se desenvolveu como uma flor que ganhava pétalas de chamas escarlates. Sua Alma rastejou para fora de seu esconderijo secreto, e o Desejo veio encontrá-la no caminho”.<sup>154</sup>

Mais uma vez Dorian coloca a influência de Henry em oposição a de Sybil Vane, como se a jovem de alguma forma lhe oferecesse uma via de purificação. Enquanto Henry

---

<sup>151</sup> *I wish now I had not told you about Sybil Vane. [...] I believe that is true. I cannot help telling you things. You have a curious influence over me. If I ever did a crime, I would come and confide it to you. You would understand me* (WILDE, 2011a, p. 120).

<sup>152</sup> *You could not have helped telling me, Dorian. All through your life you will tell me every thing you do* (Ibidem, p. 120).

<sup>153</sup> *You, who know all the secrets of life, tell me how to charm Sybil Vane to love me! [...] I want a breath of our passion to stir their dust into consciousness, to wake their ashes into pain. [...] He was terribly excited. [...] I want you and Basil to come with me some day and see her act. [...] you have often told me that is personality, not principles, that move the age* (Ibidem, p. 12).

<sup>154</sup> *Lord Henry watched him with a subtle sense of pleasure. [...] His nature was developed like a flower had borne blossoms of scarlet flame. Out of its secret hiding place had crept his Soul, and Desire had come to meet it on the way* (Ibidem, p. 124).

representava o caminho para as paixões e o desejo, Sybil Vane o convidava a uma experiência que, ao seu ver, seria mais elevada.

DORIAN GRAY: “Você é bem incorrigível, Harry; mas não me importo. É impossível sentir raiva de você. [...] Quando estou com ela, eu me arrependo de tudo o que me ensinou. Eu me torno diferente de como você me conhece. Eu estou mudado, e o mero toque da mão de Sybil Vane me faz esquecer de você e de todas as suas teorias erradas, fascinantes, venenosas e deliciosas. [...] Que besteira você diz, Harry!”.<sup>155</sup>

LORD HENRY: “Você sempre gostará de mim, Dorian. [...] Eu represento para você todos os pecados que você nunca teve a coragem de cometer”.<sup>156</sup>

Sabendo-se que a função da consciência moral é atribuída ao Superego, o novo investimento de Dorian não deixa de ser uma tentativa de mediação entre as suas cobranças e os deliciosos desejos despertados pelo Id. Sybil Vane se apresenta enquanto purificação na medida em que representa uma idealização, e não uma pessoa, ela seria para Dorian a personificação da arte e do que nela há de sublime. O desejo reside latente no fato de que a sua atração é superficial e mesquinha – ele não almeja se unir a ela, mas experimentar as novas sensações que lhe foram despertadas, apreciá-la tão somente.

Na culpa reside a expressão de uma tensão entre o Ego e o Superego. O Ego reage com sentimentos de angústia, proveniente da consciência, à percepção de que não ficou à altura das exigências colocadas por seu ideal, o Superego. O medo de não atingir o ideal imposto se assemelha ao temor da morte; a uma dilaceração, como se o Ego pudesse retornar àquele estado fragmentado e caótico que antecede as identificações narcísicas primárias. Para Dorian, Basil é um amigo querido, mas indesejado. Ainda que ele reconheça sua natureza diferenciada do Id, que o seduz, suas cobranças e adoração – com a exigência de que seja o objeto digno desta – são muito fortes.

---

<sup>155</sup> *You are quite incorrigible, Harry; but I don't mind. It is impossible to be angry with you. [...] When I am with her, I regret all that you have taught me. I become different from what you have known me to be. I am changed, and the mere touch of Sybil Vane's hand make me forget you and all your wrong, fascinating, poisonous, delightful theories. [...] What nonsense you talk, Harry!* (WILDE, 2011a, p. 136).

<sup>156</sup> *You will always like me, Dorian. [...] I represent to you all the sins you have never had the courage to commit* (Ibidem, p. 136).

DORIAN GRAY: “Caro Basil! Eu não o vejo há semanas. Que coisa horrível de se fazer, já que ele me enviou meu retrato na mais bela moldura, desenhada por ele mesmo. [...] Eu não quero vê-lo sozinho. Ele diz coisas que me aborrecem”.<sup>157</sup>

LORD HENRY: “Ele lhe dá bons conselhos, eu imagino”.<sup>158</sup>

Como o Eu, além de tudo, age como um mediador entre as exigências das três instâncias a que serve, ele também tem no Superego um modelo a ser seguido. Basil, que em um primeiro momento se sente ameaçado pela presença de Sybil, decide que o casamento seria a melhor a ser feita por Dorian, uma vez que o colocaria no caminho da virtude, para além das exigências libidinais. Nesse aspecto, o Superego representa tanto o Id como o mundo exterior. Originando-se da introjeção dos primeiros objetos dos impulsos libidinais do Id no Ego, as figuras parentais, cuja relação foi dessexualizada, foi desviada dos objetivos sexuais diretos. Só desse modo se faz possível a superação do complexo de Édipo, vivenciada na fase fálica.

DORIAN GRAY: “Obrigada, Basil. Eu sabia que você me entenderia. Harry é muito cínico, ele me assusta”.<sup>159</sup>

BASIL HALLWARD: “Eu acredito nessa garota. [...] Esse casamento é muito certo. Eu não pensava isso de início, mas o admito agora. Deus fez Sybil Vane para você. Sem ela você seria incompleto”.<sup>160</sup>

Após essa fase, o Superego conserva características essenciais das pessoas introjetadas, como o poder e a inclinação para vigiar e punir. Graças à desagregação de instintos que ocorre juntamente com essa introdução no Ego, a severidade aumenta. O Superego, “a consciência nele atuante, pode então ser dura, cruel, inexorável com o ego que é por ele guardado. O imperativo categórico de Kant é, assim, herdeiro direto do complexo de Édipo”.<sup>161</sup>

Mas as mesmas pessoas que continuam a atuar no superego, como instância da consciência moral, após terem deixado de ser objetos dos impulsos libidinais do Id, são parte

---

<sup>157</sup> *Dear Basil! I have not laid eyes on him for a week. It is rather horrid of me, as he has sent my portrait in the most wonderful frame, designed by himself [...] I don't want to see him alone. He says things that annoy me* (WILDE, 2011a, p. 126).

<sup>158</sup> *He gives you good advice, I suppose* (Ibidem, p. 126).

<sup>159</sup> *Thank you, Basil. I knew you would understand me. Harry is so cynical, he terrifies me* (Ibidem, p. 139).

<sup>160</sup> *I believe in this girl. [...] This marriage is quite right. I did not think so at first, but I admit it now. God made Sybil Vane for you. Without her you would have been incomplete* (Ibidem, p. 139).

<sup>161</sup> FREUD, 2010, p. 175.



igualmente do mundo externo real. Semelhante ao que ocorre com essas figuras na vida do sujeito, Sybil, dessexualizada através de sua arte, perdeu o encanto que exercia sobre Dorian ao deixar de ser sublime, ao agir como uma atriz medíocre. Não mais conseguindo desviar os impulsos libidinais da garota para a sua interpretação, Dorian sente-se à mercê do julgamento cruel dos amigos, especialmente de Basil, a quem pede que vá embora.

“Ela mudou completamente. Na noite passada ela era uma grande artista. Hoje ela é meramente uma atriz medíocre, um lugar comum”.<sup>162</sup>

DORIAN GRAY: “Basil, você se importa se eu pedir que vá embora? Ah! Você não vê que o meu coração está partido? [...] Ele parecia pálido, e orgulhoso, e indiferente”<sup>163</sup>

O poder do Superego, no qual se escondem todas as influências do passado e da tradição, atua como uma das mais palpáveis manifestações da realidade para o Ego. O superego, por conta dessa coincidência, sendo o herdeiro do complexo de Édipo, torna-se também o representante do mundo externo real e, com isso, um modelo para os esforços do Ego. Basil é um artista que, como muitas vezes Lord Henry falou, só tinha olhos para a sua arte, exceto quando encontrou Dorian Gray.

Seria coincidência que Dorian buscasse sua redenção justamente em outra artista? E, ainda, que a recusasse a partir do momento em que ela deixou de atuar para corresponder à experiência de seu amor? Sybil explica a Dorian que ele a libertou de uma vivência encenada e a apresentou a algo mais elevado, a um verdadeiro ideal:

SYBIL VANE: “Os cenários pintados eram o meu mundo. Eu não conhecia nada além das sombras, e pensei que eram reais. Você chegou, - oh, meu belo amado! - e libertou a minha alma de sua prisão. Você me ensinou o que a realidade é de verdade. [...] Você me trouxe algo mais elevado, algo do qual a arte é apenas um reflexo. Você me fez entender o que o amor realmente é. [...] Você é mais para mim do que qualquer arte pode ser”.<sup>164</sup>

<sup>162</sup> *She has entirely altered. Last night she was a great artist. To night she is merely a commonplace, mediocre actress* (WILDE, 2011a, p. 142).

<sup>163</sup> *Basil, you don't mind my asking you to go? Ah! Can't you see that my heart is breaking? [...] He looked pale, and proud, and indifferent* (Ibidem, p. 143).

<sup>164</sup> *The painted scenes were my world. I knew nothing but shadows, and I thought them real. You came, - oh, my beautiful love! - and you freed my soul from prison. You taught me what reality really is. [...] You had brought me*

Mas Dorian nunca almejou ser para Sybil nada além do que toda a arte poderia ser – ele trazia em si a essência artística que conferiu a Basil a capacidade de pintá-lo. E era essa essência que ele buscava reconhecer em sua amada, através do seu reflexo, não da sua realidade. A partir do momento em que deixa de se fazer espelho, Sybil perde todo o interesse que exercia em Dorian.

DORIAN GRAY: “Você matou o meu amor. [...] Você não produz efeito algum. [...] Você o jogou fora. Você é rasa e estúpida. [...] Você não é nada para mim agora. [...] Quão pouco você pode conhecer o amor, se diz que ele estraga a sua arte! O que você é sem a sua arte? Nada. [...] Eu não quero ser rude, mas não posso vê-la outra vez. Você me decepcionou”.<sup>165</sup>

Após esse episódio o retrato mudou pela primeira vez. Dorian reconheceu a expressão no canto da boca que indicava que ele tinha feito algo reprovável. Mas não podia admitir tal coisa, a culpa era do outro, não sua. Ainda assim, sua primeira sensação foi a de medo, diante do julgamento, e, por isso, tentaria se redimir. Se ele foi cruel com Sybil, ao depositar em sua imagem as suas próprias projeções e ao exigir dela o que jamais poderia lhe dar, ele voltaria atrás e aceitaria o que reconhecia como insuficiente na atriz – o seu amor. Culpava-se por possuir uma alma que o lembrava de suas atrocidades. Monstruoso não era cometê-las, mas ser cobrado por isso.

“Na luz turva que atravessava as cortinas de seda creme forçosamente, o rosto pareceu um pouco alterado para ele. [...] Alguém poderia dizer que havia um toque de crueldade na boca”.<sup>166</sup>

“Crueldade! Ele foi cruel? Era culpa da garota, não dele. [...] E, ainda, um sentimento de remorso infinito o atingiu, enquanto pensava nela jogada aos seus pés soluçando como uma criança pequena. [...] Por que ele foi feito assim? Por que uma alma assim

---

*something higher, something of which art is but a reflection. You have made me understand what love really is. [...] You are more to me than all art can ever be (WILDE, 2011a, p. 144).*

<sup>165</sup> *You have killed my love. [...] You simply produce no effect. [...] You have thrown it away. You are shallow and stupid. [...] You are nothing to me now. [...] How little you can know of love, if you say it mars your art! What are you without your art? Nothing. [...] I don't wish to be unkind, but I can't see you again. You have disappointed me (Ibidem, p.144-146).*

<sup>166</sup> *In the dim arrested light that struggled through the cream-coloured silk blinds, the face seemed to him to be a little changed. [...] One would have said that there was a touch of cruelty in the mouth (Ibidem, p. 148).*

foi dada a ele? Mas ele também sofreu. [...] Mas o Retrato? O que ele diria disso? Ele carregava o segredo de sua vida, e contava a sua história. Ele o ensinou a amar a sua própria beleza.”<sup>167</sup>

O que o mobilizava era a imagem no retrato. O pacto estava selado, e a partir daquele dia todos os seus pecados seriam refletidos nele. O retrato era o seu próprio ideal, a maior prova de que havia uma consciência moral o julgando por cada gesto. Se a imagem seria o emblema visível de sua consciência, ele não deveria pecar. Com isso, precisaria se afastar de Lord Henry e de tudo o que a sua influência representava. Havia uma clara distinção entre Henry e Basil e de que forma ambos atuavam na vida de Dorian.

“Uma sensação de pena infinita, não por si mesmo, mas pela imagem pintada de si, recaiu sobre ele. [...] Para cada pecado que ele cometeu, uma mancha imaculava a sua pureza. [...] Mas ele não pecaria. A pintura, mudada ou não, seria para ele o emblema visível de sua consciência. Ele resistiria à tentação. Ele não veria mais Lord Henry, não ouviria, sob hipótese alguma, suas teorias venenosas que no jardim de Basil Hallward pela primeira vez despertaram nele a paixão por coisas impossíveis. Ele voltaria para Sybil Vane, pediria desculpas, casar-se-ia com ela, tentaria amá-la novamente. Sim, era o seu dever fazer isso”<sup>168</sup>.

Conforme visto anteriormente, o Superego, além de se originar das profundezas obscuras do Id e da dissolução do complexo de Édipo, assenta-se no auditivo do Ego e se constitui a partir da dinâmica das identificações. Funciona como se o Ego tivesse uma espécie de receptor acústico, e tanto ele quanto o Superego se originam a partir das coisas que ouviram. Dessa forma, o sujeito humano está à mercê do outro e de suas influências desde a tenra infância.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> *Cruelty! Had he been cruel? It was the girl's fault, not his. [...] And, yet, a feeling of infinite regret came over him, as he thought of her lying at his feet sobbing like a little child. [...] Why had him been made like that? Why had such a soul been given to him? But he had suffered also. [...] But the Picture? What was he to say of that? It held the secret of his life, and told his story. It had taught him to love his own beauty* (WILDE, 2011a, p. 150)

<sup>168</sup> *A sense of infinity pity, not for himself, but for the painted image of himself, came over him. [...] For every sin that he committed, a stain would fleck and wreck its fairness. [...] But he would not sin. The picture, changed or unchanged, would be to him the visible emblem of conscience. He would resist temptation. He would not see Lord Henry any more, would not, at any rate, listen to those subtle poisonous theories that in Basil Hallward's garden had first stirred within him the passion for impossible things. He would go back to Sybil Vane, make her amends, marry her, try to love her again. Yes, it was his duty to do so* (Ibidem, p. 151).

<sup>169</sup> FREUD, 2010, p 207.

Após Freud, várias teorias foram revistas a respeito do Superego e de suas origens. É um conceito discutido e reformulado, sob diferentes contextos, até a atualidade. Entre as mais famosas, está aquela de que o Superego seria anterior ao complexo de Édipo, e que dependendo da influência da sua fase de maturação, poderia ser mais ou menos primitivo em sua relação com o Ego. No começo de sua obra, Melanie Klein defendeu a existência desse Superego primitivo, que seria resquício de uma fase pré-edípica. Para ela, aquele que não cumpre a lei, o criminoso em suas diversas modalidades, não seria um ser desprovido de Superego, mas um sujeito cujo Superego permaneceu fixado num estágio arcaico de seu desenvolvimento.

Para Alain Didier-Weill existem três superegos. Para Nasio há pelo menos dois, o superego primordial, formado por ocasião do Édipo, e o superego tirânico, que se origina de um trauma primitivo, em acordo com a teoria de Klein. Muitos tentam de alguma forma suavizar o Superego e os seus efeitos, colocá-lo menos como uma instância punitiva e mais como algo educativo, no entanto, desde o princípio Freud o defendeu como algo inferido ao Ego, causando-lhe toda sorte de exigências. Ao contrário do que se possa pensar, o ato do criminoso não é fruto de um Superego enfraquecido, mas de um Superego ainda mais tirânico do que o habitual, isto é, ainda mais primitivo<sup>170</sup>.

BASIL HALLWARD: “Dorian, isso é horrível! Alguma coisa lhe mudou completamente. [...] Você era a criatura mais pura em todo o mundo. Agora, eu não sei o que lhe aconteceu. Você fala como se não houvesse coração, nem pena em você. Isso é tudo influência do Harry. Eu vejo isso”.<sup>171</sup>

Basil, enquanto representação superegoica, não surge apenas no cenário edípico, mas sim de sua dinâmica com Henry, o Id primitivo que antecede aquelas primeiras identificações já descritas na relação com o Dorian. Dessa forma, o seu efeito sobre o Ego é muito mais categórico, muito mais devastador. O que, talvez, justifique os esforços de Dorian em mantê-lo distante do ponto de vista acústico, mas o seu fracasso em se livrar de seus julgamentos, uma vez que estão lá, eternamente estampados na superfície do retrato.

<sup>170</sup> STÄHELIN, L.S. *O Homicídio a partir do conceito psicanalítico de superego*. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia), 128f. \ Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina - Florianópolis, 2007, p. 160.

<sup>171</sup> *Dorian, this is horrible! Something has changed you completely. [...] You were the most unspoiled creature in the whole world. Now, I don't know what has come over you. You talk as if you had no heart, no pity in you. It is all Harry's influence. I see that* (WILDE, 2011a, p. 167).

BASIL HALLWARD: “Dorian, e é inteiramente para o seu bem que estou falando. Eu acho certo que você saiba que as coisas mais terríveis são ditas sobre você em Londres, [...] Elas devem interessá-lo, Dorian. Todo cavalheiro está interessado em seu bom nome. [...] Saiba, eu não acredito de forma alguma nesses rumores. Ao menos, não posso acreditar neles quando o vejo. [...] As pessoas falam de vícios secretos”.<sup>172</sup>

Dorian toma a pintura por um parâmetro moral, algo a ser temido, e inclusive se questiona o que faria caso Basil pedisse para ver a sua obra. Admite que o retrato o fez consciente de suas falhas, mas, sendo assim, pensa que lhe escondendo poderá reprimir também a sua própria vergonha. Mas isso nunca se concretiza. Nessa descrição, há o uso deliberado do modo subjuntivo (no inglês *could* e *would*), o que sugere a falta de vontade de Dorian de realmente mudar ou se reparar. Ele almeja ser algo o que não é. Sua alternativa é a ilusão de que longe do olhar dos outros poderá mentir para si mesmo; para Basil.

“Mas e se, por algum destino ou coisa mais mortal, outros olhos espiassem por trás e vissem a sua terrível mudança? O que ele faria se Basil Hallward viesse e pedisse para olhar o seu próprio quadro? Ele certamente faria isso. [...] Haveria alguma afinidade sutil entre os átomos químicos, que se moldavam com forma e cor sobre a tela, e a alma que havia dentro dele? [...] Uma coisa, no entanto, ele sentiu que o quadro havia feito por ele. O havia feito consciente de quão injusto e cruel ele fora para Sybil Vane. [...] o retrato que Basil Hallward pintou seria um guia para ele no decorrer da vida, seria para ele o que a santidade era para alguns, e a consciência para outros, e o medo de Deus para todos nós”.<sup>173</sup>

Dentro dessa mentira, está a ideia de que os seus pecados residem tão somente nos desejos e nas sensações, ou seja, nas consequências da companhia de Lord Henry, aquela que Basil veementemente tentou afastar. Dorian, decidindo vestir a ilusão de ser uma pessoa

---

<sup>172</sup> *Dorian, and it is entirely for your own sake that I am speaking. I think it right that you should know that the most dreadful things are being said about you in London, [...] They must interest you, Dorian. Every gentleman is interested in his good name. [...] Mind you, I don't believe these rumours at all. At least, I can't believe them when I see you. [...] People talk of secret vices* (WILDE, 2011a, p. 214).

<sup>173</sup> *But what if, by some fate or deadlier chance, other eyes than his spied behind, and saw the horrible change? What should he do if Basil Hallward came and asked to look at his own picture? He would be sure to do that [...] Was there some subtle affinity between the chemical atoms, that shaped themselves into form and colour on the canvas, and the soul that was within him? [...] One thing, however, he felt that it had done for him. It had made him conscious how unjust, how cruel, he had been to Sybil Vane. [...] the portrait that Basil Hallward had painted of him would be a guide to him through life, would be to him what holiness was to some, and conscience to others, and the fear of God to us all* (Ibidem, p. 154).

diferente, de ser o ideal de pureza e bondade cobrado por Basil, resolve levar uma vida diferente a partir de então, e nessa nova vida não haveria espaço para Henry e suas tentações.

“Sim, era melhor deixar Lord Henry entrar, e explicar para ele a nova vida que ele iria levar, discutir com ele se fosse necessário, separar-se dele se fosse inevitável. [...] Eu fui brutal, Harry, perfeitamente brutal. Mas está tudo bem agora. Eu não estou arrependido de nada o que aconteceu. Isso me ensinou a me conhecer melhor”.<sup>174</sup>

Obviamente a consciência à qual Dorian se refere ter tomado é bem diferente daquela proposta por Henry – a consciência de si e de suas vontades. A consciência do retrato é puramente moral, um reflexo de sua época e de sua sociedade.

DORIAN GRAY: “Estou perfeitamente feliz agora. Eu sei o que a consciência é, para começar. Não é o que você me disse que era. É a coisa mais divina em nós. Não zombe disso, Harry, não mais, pelo menos não diante de mim. Eu quero ser bom. Eu não suporto a ideia da minha alma ser horrorosa”.<sup>175</sup>

Não há um estudo sistemático a respeito do Superego nem em Freud, nem em Lacan, o que torna a sua definição muito mais trabalhosa, já que há inúmeras referências ao conceito espalhadas ao longo da obra de ambos. Nasio, conforme visto acima, ainda que em menor proporção, aborda o ato criminoso como resultado da ação de um Superego inexorável, contrariando a ideia comum de que o criminoso tem um Superego frágil.

Em alguns casos de homicídio já estudados na literatura<sup>176</sup>, percebeu-se uma problemática no campo do narcisismo, tratando-se de uma ferida aberta pelo outro, ou de uma rivalidade imaginária, “de uma alienação especular, de uma falha na constituição do Ideal do eu como instância simbólica que mediatiza a relação imaginária do sujeito com o outro”<sup>177</sup>. Há uma prevalência do imaginário sobre o simbólico, nesses casos. A agressividade diz respeito a

---

<sup>174</sup> *Yes, it was better to let Lord Henry in, and to explain to him the new life he was going to lead, to quarrel with him if it became necessary to quarrel, to part if parting was inevitable. [...] I was brutal, Harry, perfectly Brutal. But it was all right now. I am not sorry for anything that has happened. It has taught me to know myself better* (WILDE, 2011a, p. 155).

<sup>175</sup> *I am perfectly happy now. I know what conscience is, to begin with. It is not what you told me it was. It is the divinest thing in us. Don't sneer at it, Harry, any more, at least not before me. I want to be good. I can't bear the idea of my soul being hideous* (Ibidem, p. 156).

<sup>176</sup> STÄHELIN, 2007, p. 102.

<sup>177</sup> Ibidem, p. 102.

um outro, constituindo-se na mais primitiva relação com ele, quando o sujeito só pode apreender a si mesmo através da alienação imaginária com o semelhante.

No caso do neurótico, Freud falava do sujeito que cometia um crime por conta de um inconsciente sentimento de culpa. Assim, o ato o libertaria da sensação de ser culpado de alguma coisa que não tem nome. Por isso a função nomeante da culpa é abordada. Para além da culpa, no entanto, há também o fantasma e à passagem ao ato, que seria o resultado de uma angústia que não teve tempo de se desfazer em culpa.

A passagem ao ato na neurose é o resultado da quebra do fantasma, na qual há uma dessubjetivação, o sujeito identifica-se de maneira absoluta ao objeto com que mantinha até então uma relação desejante. Enquanto o homicídio cometido por um psicótico é uma tentativa de subjetivação, onde o sujeito visa atingir no outro o seu próprio mal e libertar-se da posição de objeto de gozo do Outro, o homicídio na neurose é resultado de uma dessubjetivação, onde o fantasma deixa de fazer a mediação entre o sujeito e o objeto.<sup>178</sup>

Dorian, no campo da neurose, seria esse sujeito que, ao saber da morte de Sybil Vane e de sua implicação nela, não sente o mesmo remorso que sentia momentos atrás, ao se ver julgado pelo retrato. Houve a partir da constatação do ato um distanciamento, como se Sybil voltasse ao posto de objeto fantasmático, representando outra vez as tragédias shakespearianas, mas em sua própria vida. Sem a mediação, no entanto, ele não sofre mais com as feridas dessa relação.

DORIAN GRAY: “Então eu matei Sybil Vane. [...] por que será que não consigo sentir essa tragédia tanto quanto gostaria? Eu não acho que sou sem coração. Você acha? [...] Isso tem toda a terrível beleza de uma grande tragédia, uma tragédia da qual fiz parte, mas não fui machucado”.<sup>179</sup>

Reconhecendo, prematuramente, que a ilusão de ser uma outra pessoa, aquela pessoa admirável que faria jus à amizade de Basil não existia, Dorian se aceitou como melhor amigo de Henry, a quem deveria ouvir daquele momento em diante e considerar, na melhor das

<sup>178</sup> STÄHELIN, 2007, p. 103.

<sup>179</sup> *So I have murdered Sybil Vane. [...] why is it that I cannot feel this tragedy as much as I want to? I don't think I am heartless. Do you? [...] It has all the terrible beauty of a great tragedy, a tragedy in which I took part, but which I have not been wounded* (WILDE, 2011a, p. 157-159).

identificações, pois nada do que Henry dizia era incompatível com os desejos que o Dorian já possuía em seu próprio âmago. A escolha já estava feita – quem o guiava era o princípio do prazer.

DORIAN GRAY: “Você me explicou para mim mesmo, Harry, eu senti tudo o que você disse, mas de algum modo estava com medo, e não pude expressá-lo para mim. Quão bem você me conhece! Mas não falaremos de novo do que aconteceu. [...] Você é certamente o meu melhor amigo. Ninguém jamais me entendeu como você. [...] Ele sentiu que o tempo para fazer a sua escolha havia chegado. Ou a sua escolha já estava feita? [...] Juventude eterna, paixão infinita, prazer sutil e secreto, alegrias e pecados selvagens, ele teria todas essas coisas”.<sup>180</sup>

A partir dessa aceitação, Dorian coloca o retrato no cerne de sua relação de ambivalência e dualidade com Basil e Henry; ora representando um motivo de vergonha, o reflexo de sua decadência moral, ora nutrindo-lhe com o prazer da recusa, com a identificação criminosa que um id predominante poderia proporcionar.

“Haveria um grande prazer em observá-lo. Ele seria capaz de seguir a própria mente até os seus esconderijos. O retrato seria para ele o mais mágico dos espelhos. Assim como revelou para ele o seu próprio corpo, revelaria também a sua própria alma”.<sup>181</sup>

Mas enquanto isso, no Superego, o que permanece do outro no Ego é um fragmento cruel que conduz o eu à vingança e o recrimina. Ego e Superego entram em confronto, onde o primeiro reconstrói “os objetos perdidos assimilando suas formas e traços, e o outro fustiga pelo abandono (fissura do amor) do objeto no Id – pulsional –, e não suporta desancorar o objeto perdido”.<sup>182</sup> Dorian confronta Basil, acusando-o de apenas ensiná-lo a respeito da própria vaidade, enquanto Henry o mudou de uma maneira que caberia a Basil apenas a aceitação.

<sup>180</sup> *You have explained me to myself, Harry, I felt all that you have said, but somehow I was afraid of it, and I could not express it to myself. How well you know me! But we would not talk again of what has happened. [...] You are certainly my best friend. No one has ever understood me as you have. He felt that the time had really come for making his choice. Or had his choice already been made? [...] Eternal youth, infinite passion, pleasure subtle and secret, wild joys and wilder sins he was to have all these things* (WILDE, 2011a, p. 162-164).

<sup>181</sup> *For there would be a real pleasure in watching it. He would be able to follow his mind into its secret places. This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul* (Ibidem, p. 165).

<sup>182</sup> GEREZ-AMBERTÍN, Marta. *As vozes do Superego: na clínica psicanalítica e no mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2009. p. 111 apud STÄHELIN, 2007 p. 198.



DORIAN GRAY: “Eu devo um bocado ao Harry, Basil, mais do que eu devo a você. Você apenas me ensinou a ser vaidoso. [...] ‘Basil’, disse o rapaz, aproximando-se dele e colocando a mão em seu ombro, ‘você chegou tarde demais’”.<sup>183</sup>

DORIAN GRAY: “Eu estou diferente, você não deve gostar menos de mim. Eu estou mudado, mas você sempre será meu amigo. É claro que sou muito próximo do Harry. Mas eu sei que você é melhor do que ele. Você não é forte. Você tem muito medo da vida. Mas você é melhor. [...] Não me deixe, Basil, e não discuta comigo. Eu sou o que sou”.<sup>184</sup>

Dorian era o que era, e isso bastava para que nunca mais posasse para Basil. Ele já estava formado, gostasse o pintor ou não. Não lhe cabia mais a mudança, senão a cobrança. E, ainda assim, por pior que estivesse a imagem refletida no retrato, Dorian não permitiria que Basil a tocasse. Por outro lado, ele também questiona por que Basil sente vergonha, por que reprova o retrato a ponto de dizer que não o exibiria. Em nenhum momento ele considera ser reformado pelo pintor, ele deseja tão somente a sua aprovação e, quando reconhece a adoração que Basil nutria por ele, e com ela, a culpa, não consegue sentir nada além de pena - pena por saber que todos os seus investimentos estão direcionados ao próprio ego e que não há chance de redenção para além do narcisismo que, se não o machuca, o domina.

DORIAN GRAY: “Eu nunca posarei para você de novo, Basil. É impossível! [...] Eu não ofereço nenhuma explicação, e você não deve pedir por uma. Mas, lembre-se, se você tocar nesta tela, tudo está acabado entre nós. [...] Você me disse um mês atrás que você nunca o exibiria. [...] Por que você mudou de ideia? [...] Basil, nós temos um segredo cada. Deixe-me saber o seu e eu contarei o meu. Por qual razão você se recusou a exibir a minha pintura?”.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> “I owe a great deal to Harry, Basil,” he said at last, “more than I owe to you. You only taught me to be vain.” [...] “Basil,” said the lad, going over to him, and putting his hand on his shoulder, “you have come too late.” (WILDE, 2011a, p. 167)

<sup>184</sup> I am different, but you must not like me less. I am changed, but you must always be my friend. Of course I am very fond of Harry. But I know that you are better than he is. You are not stronger. You are too much afraid of life. But you are better. [...] Don’t leave me, Basil, and don’t quarrel with me. I am what I am (Ibidem, p. 169).

<sup>185</sup> I will never sit to you again, Basil. It is impossible! [...] I don’t offer any explanation, and you are not to ask for any. But, remember, if you touch this screen, everything is over between us. [...] You told me a month ago that you would never exhibit it. [...] Why have you changed your mind? [...] Basil, we have each of us a secret. Let me know yours and I will tell you mine. What was your reason for refusing to exhibit my picture? (Ibidem, p. 170-171).

“Ainda assim, ele não podia evitar sentir uma enorme pena pelo jovem homem que acabara de fazer aquela estranha confissão. Ele imaginava se algum dia seria tão dominado pela personalidade de um amigo.”<sup>186</sup>

O Superego jamais se dará por satisfeito. Critica as suas limitações e pune o Ego por se deixar seduzir pelo Id, acusando-o de se deixar levar pelo caráter leviano de suas pulsões. A diferença entre o Ego real e o idealizado aparecerá na mesma proporção em que este se permite ser dominado pelo Superego e influenciado pelo Id. São as fragilidades narcísicas do Ego, o desejo de ser tão nobre quanto o seu eu idealizado, que o tornam suscetível. Esse anseio de perfeição emana do Id e “faz com que ele acredite que as críticas do Superego (que são confundidas com incentivo) serão úteis para ajudá-lo a alcançar, plena e imediatamente, a condição ideal, que apesar de inatingível, é maliciosamente apontada pelo agente crítico como factível”.<sup>187</sup>

Resumidamente, não importa tanto se o Ego é fraco ou forte, o Superego sempre será cruel, assim como o Id será impulsivo e imediatista. Diante dessa constatação, cabe ao Ego mediar essas duas potências, sem se submeter a nenhuma delas, o que Dorian claramente não consegue fazer.

Dorian opta por se distanciar das cobranças de Basil, ainda que consciente do quão importantes elas eram para ele, e quase se arrepende por não as corresponder. Enquanto mediador, Dorian quase sempre se inclina para o lado de Lord Henry, reconhecendo que Basil poderia ajudá-lo a resistir a essa influência, sabendo que ela residia em boa parte em seu próprio temperamento. Dorian não domina nenhum dos dois, apenas contrabalança um ao outro, visitando os dois extremos, mas especialmente um.

Lord Henry representava, na obra, não apenas os desejos que Dorian reprimia, mas um novo hedonismo. Em uma sociedade extremamente vigiada e moralizante, o cenário pedia pela transgressão. Esse duro puritanismo, conforme visto no capítulo anterior, manifestou-se no fim da era vitoriana na forma de leis e códigos repressivos, como a formação da Associação Nacional de Vigilância de 1885, a passagem da emenda de lei criminal de 1885, o banimento dos livros de Émile Zola após serem denunciados na Casa dos Comuns como literatura perniciosa em 1888, e a prisão do tradutor de Zola em 1889.

---

<sup>186</sup> *Yet he could not help feeling infinite pity for the young man who had just made this strange confession to him. He wondered if he would ever be so dominated by the personality of a friend* (WILDE, 2011a, p. 173).

<sup>187</sup> HOMRICH, 2008, p. 218.

“Ele estremeceu, e por um momento se arrependeu de não ter dito ao Basil a verdadeira razão de desejar esconder seu quadro. Basil o ajudaria a resistir à influência de Lord Henry, e as ainda mais venenosas influências que vinham de seu próprio temperamento. [...] Sim, Basil poderia salvá-lo. Mas era tarde demais agora.”.<sup>188</sup>

“Sim, deveria haver, como Lord Henry profetizou, um novo Hedonismo que recriaria a vida, e a salvaria do duro, indesejado puritanismo que tem, em nossos dias, uma curiosa renovação”.<sup>189</sup>

A segunda tópica deu origem a três leituras diferentes do pensamento freudiano: a primeira destaca um eu concebido como um pólo de adaptação à realidade e de defesa; a segunda mergulha o Eu no Id, divide-o num eu (*moi*) e num Eu (*je*), sujeito, este determinado por um significante, segundo Lacan; e a terceira inclui o Eu numa fenomenologia do si mesmo ou da relação de objeto, na psicologia do *self* proposta por Klein. Freud, por sua vez, desenvolveu uma concepção dual do Eu, distinguindo o Eu primário, parte inconsciente da vida mental que tem sua origem na infância, do Eu secundário, aquele que é ligado à percepção consciente<sup>190</sup>.

Para Freud, a instância do Ego constitui, em qualquer momento dado, a totalidade dos investimentos do sistema psíquico, possuindo um modo duplo de funcionamento: esforça-se por se livrar dos investimentos dos quais é objeto, sempre em busca da satisfação, e tenta, por meio do processo de inibição, evitar o sofrimento percebido em experiências dolorosas.

O narrador de Wilde descreve Dorian como alguém que se opunha às correntes psicológicas de sua época que concebiam o Ego como uma estrutura permanente, de uma única essência, isto é, um Ego inteiramente consciente. Dorian em si é o seu melhor representante, pois trazia impulsos de naturezas múltiplas. O editor<sup>191</sup> comenta que Wilde rejeita a psicologia do Ego a favor da ideia de que “a psique humana é uma herança coletiva de características adquiridas”, conforme o autor escreveu em seus cadernos de Oxford, “essa preservação do *self*

<sup>188</sup> *He shuddered, and for a moment he regretted that he had not told Basil the true reason why he had wished to hide the picture away. Basil would have helped him to resist Lord Henry's influence, and the still more poisonous influences that came from his own temperament. [...] Yes, Basil could have saved him. But it was too late now* (WILDE, 2011a, p. 178)

<sup>189</sup> *Yes, there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life, and to save it from that harsh, uncomely puritanism that is having, in our own day, its curious revival* (Ibidem, p. 192).

<sup>190</sup> ROUDINESCO, E. & PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 211.

<sup>191</sup> FRANKEL, N. *The Picture of Dorian Gray, An Annotated and Uncensored Edition*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, p. 230.

não é o *self* individual mas o que Clifford chama de ‘*self tribal*’... é o *self tribal* o fundamento da ação, e modelo de certo e errado.”<sup>192</sup> O que mais tarde Jung viria a chamar de inconsciente coletivo, Wilde já antevia como uma iluminação parcial sobre um Superego que partia do individual para o coletivo – uma norma maior internalizada na vivência do sujeito desde a infância.

“Ele costumava pensar sobre a vaga psicologia que concebia o Ego no homem como uma coisa simples, permanente, confiável, e de uma só essência. Para ele, o homem era um ser com uma miríade de vidas e uma miríade de sensações, uma criatura complexa e multiforme que trazia dentro de si um estranho legado de pensamentos e paixões, e cuja carne é contaminada com as monstruosas doenças dos mortos”.<sup>193</sup>

Quando Dorian finalmente decide revelar o seu retrato para Basil, o faz sob a força do aniquilamento, sob a promessa de que o pintor não poderia mais julgá-lo por seus crimes, uma vez que estivessem estampados diante de si – ele o mataria. Mas a qual preço? Se Basil tinha mais responsabilidades pelas ações de Dorian do que pensava, seria mais por conta de sua censura ou de sua idealização projetada sobre a tela? Mas não era a tela que agora mostrava o reflexo monstruoso de Dorian? Seria esse o verdadeiro Dorian pintado por Basil? Um Ego tão cheio de falhas que carecia de uma vida de penitências para se purificar, ou uma vida de prazeres que o compensasse.

BASIL HALLWARD: “Eu não quero pregar para você. Eu quero que você leve uma vida que fará com que o mundo o respeite. Eu quero que você tenha um nome e uma ficha limpa. Eu quero que você se livre de todas as pessoas terríveis com quem se associou. [...] Não seja tão indiferente. Você tem uma influência maravilhosa. Deixe-a ser pelo bem, não pelo mal. [...] Conhecê-lo? Eu me pergunto, o conheço? Antes que eu possa respondê-lo, eu deveria ver a sua alma. [...] Mas apenas Deus pode fazê-lo”.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> WILDE, O. *Oscar Wilde's Oxford Notebooks: A Portrait of the Mind in the Making*, Ed. Philip E. Smith II e Michael S. Helfand, *Oxford University Press*, 1989, p. 129-130.

<sup>193</sup> *He used to wonder at the shallow psychology of those who conceive the Ego in man as a thing simple, permanent, reliable, and of one essence. To him, man was a being with myriad lives and myriad sensations, a complex multiform creature that bore within itself strange legacies of thought and passion, and whose very flesh was tainted with the monstrous maladies of the dead* (WILDE, 2011a, p. 203).

<sup>194</sup> *I do not want to preach to you. I want you to lead such a life as will make the world respect you. I want you to have a clean name and a fair record. I want you to get rid of the dreadful people you associate with. [...] Don't be so indifferent. You have a wonderful influence. Let it be for good, not for evil. [...] Know you? I wonder do I*

DORIAN GRAY: “Você deve vê-lo por si mesmo, esta noite! [...] Venha: é a sua própria criação. Por que você não deveria vê-lo? [...] Sim, eu vou mostrar-lhe a minha alma. Você verá a coisa que acha que apenas Deus pode ver. [...] Não me toque. Termine o que tem que dizer. [...] Você é o único homem no mundo que tem o direito de saber tudo sobre mim. Você teve mais a ver com a minha vida do que imagina”.<sup>195</sup>

Após ver a pintura, Basil mais uma vez o recrimina, comparando-o a um demônio. O Superego jamais se torna benevolente com o Ego, sua natureza não permitiria. Se o Ego baixar a guarda, o Superego retorna com força total sobre ele, obtendo também o apoio do Id. Somente quando o Superego está sob as rédeas do Ego, ele não ataca violentamente, mas isto não significa que exista algum matiz de bondade em sua natureza.<sup>196</sup> Reconhecendo a sua própria inclinação para o bem e para o mal, ou melhor, para a vida e para a morte, para tudo o que constrói e também para o que destrói, Dorian se coloca entre o céu e o inferno. Não seria esse o lugar conferido ao Ego? Entre os impulsos de vida e de morte; mediar mandamentos e desejos em prol de uma realidade aceitável.

BASIL HALLWARD: “Eu lembro dela! [...] Eu não acredito que essa seja a minha pintura. [...] Não havia nada de mal nela, nada de vergonhoso. Essa é a face de um sátiro. [...] Ele tem os olhos de um demônio”.<sup>197</sup>

DORIAN GRAY: “Anos atrás, quando eu era um garoto, você me conheceu, devotou-se a mim, me lisonjeou, e ensinou-me a ser vaidoso com a minha aparência. Um dia você me apresentou a um amigo seu. [...] Você não consegue ver seu romance nele? [...] Essa é a face da minha alma. [...] Cada um de nós tem paraíso e inferno dentro de si, Basil”.<sup>198</sup>

---

*know you? Before I could answer that, I should have to see your soul. [...] But only God can do that* (WILDE, 2011a, p. 216).

<sup>195</sup> *You shall see it yourself, to-night! [...] Come: it is your own handiwork. Why shouldn't you look at it? [...] Yes, I will show you my soul. You shall see the thing the you fancy only God can see. [...] You are the one man in the world who is entitled to know everything about me. You have had more to do with my life than you think* (Ibidem, p. 216-219).

<sup>196</sup> HOMRICH, 2008, p. 233.

<sup>197</sup> *I remember it! [...] I don't believe it is my picture. [...] There was nothing evil in it, nothing shameful. This is the face of a satyr. [...] This has the eyes of a devil* (WILDE, op. cit., p. 222).

<sup>198</sup> *Years ago, when I was a boy, you met me, devoted yourself to me, flattered me, and taught me to be vain of my good looks. One day you introduced me to a friend of yours. [...] Can't you see your romance in it? [...] It is the face of my soul. [...] Each of us has Heaven and Hell in him, Basil* (Ibidem, p. 222).

A pulsão de morte é uma força destrutiva que atua no sentido de eliminar a tensão psíquica, contrastando-se com a pulsão de vida. Conduzindo o sujeito a um estado mental livre de quaisquer estímulos, a pulsão de morte desliga, desagrega e destrói toda a configuração de caráter vital. Para Freud<sup>199</sup>, a maior parte do desprazer que a mente experimenta é da ordem do perceptivo, ou seja, relaciona-se à percepção de uma pressão por parte de estímulos insatisfeitos, que pode tanto ser a pressão externa reconhecida como algo que causa sofrimento ao sujeito quanto uma pressão interna em resposta à última, em todo caso, ela causa desprazer e precisa ser esvaziada.

Foi com a constatação de que a vida psíquica não é governada somente pelo princípio do prazer que possibilitou a Freud reconhecer e incluir os impulsos destrutivos na teoria psicanalítica. Freud deduziu a existência da pulsão de morte a partir da observação da compulsão à repetição, que acabou revelando a tendência regressiva das pulsões e o seu caráter conservador. A compulsão à repetição é um fenômeno inconsciente, incontrolável, em que o sujeito se coloca em situações penosas e repetitivas, das quais não consegue se desvencilhar apenas com a força de vontade.<sup>200</sup>

Para considerar esse mecanismo, faz-se mais uma vez necessário admitir que o ser humano não é guiado apenas por motivações conscientes, mas que também atua de acordo com padrões psíquicos inconscientes primitivos e reprimidos, portanto, inacessíveis à memória e às representações conscientes. O que foi recalçado, no caso do neurótico, força sua passagem de forma autônoma para o presente, através do sintoma, de sonhos, chistes, formações reativas, e tudo o que constitui o próprio material analítico na psicanálise.

Assim, por sua natureza – ou em direção à vida ou em direção à morte – os impulsos, em forma de desejo, precisam ser compulsivamente realizados, meta que está acima de qualquer consequência desastrosa que possa trazer para o Ego. Nesse aspecto, a compulsão à repetição antecede o conflito dinâmico da segunda tópica, entre o princípio do prazer e o da realidade, pois provém não simplesmente de uma instância, mas de uma energia destrutiva, a pulsão de morte. Dominado por essa força, Dorian destrói primeiramente o artista, na concretização impossível de Freud, que foi barrada pela interdição do incesto, no complexo de Édipo, quando o filho parricida sucumbe ao impulso de se livrar do imperativo paterno, da norma superegoica.

---

<sup>199</sup> FREUD, S. *Além do Princípio do Prazer*. In: S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 1920. (Vol. 18, pp. 13-75). (J. Salomão, Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1969 apud HOMRICH, 2008.

<sup>200</sup> HOMRICH, 2008, p. 177.

BASIL HALLWARD: “Reze, Dorian, reze. [...] Eu o adorei demais. E sou punido por isso. Você se adorou demais. Nós somos ambos punidos.”.<sup>201</sup>

DORIAN GRAY: “É tarde demais, Basil. [...] Dorian Gray olhou para a pintura, e repentinamente um incontrolável sentimento de raiva por Basil Hallward o dominou. [...] Ele sentiu que o segredo da coisa toda era não ter percebido a situação. O amigo que havia pintado o retrato mortal, o retrato ao qual toda a sua miséria era atribuída, estava fora da sua vida. Era o bastante”.<sup>202</sup>

O último capítulo de *O Ego e o Id* aborda o sentimento de culpa e as formas de dependência do eu. Começando pela recapitulação das características do Superego, Freud sublinha a propensão deste de se opor ao Ego. Nele reside a memória da fraqueza e da dependência que outrora foram próprias do Eu, e, com isso, perpetua a sua dominação até mesmo sobre o eu amadurecido. Por suas origens, o Superego permanece muito próximo do Id, representa-o junto ao Ego e, desse modo, mantém-se mais afastado da consciência do que o Eu.

Na medida em que a consciência moral encontra sua origem no complexo de Édipo, o sentimento de culpa permanece essencialmente inconsciente. Se de fato podemos afirmar a independência do Superego em relação ao Ego, bem como a proximidade de suas relações com o Id, como explicar a severidade do Superego para com o Eu, responsável por tal sentimento de culpa? São essas reflexões que permitem aperfeiçoar a definição psicanalítica de Ego.<sup>203</sup>

Há momentos em que Freud vacila entre colocar o Ego como uma instância que pode dominar o Id, ou como um servo tanto dele quanto do Superego e do mundo exterior. Nesse aspecto, torna-se mais fácil subestimar a influência das pulsões de vida e associar o Id à dominação das pulsões de morte. Com a confissão do assassinato de Basil, Dorian compara a participação que ele e Henry tiveram em sua vida, e que se existia alguém responsável pelo crime, seria mais Basil do que o outro, ainda que não fosse essa a sua intenção. Tratando-se um representante mais primitivo de Superego, Basil a todo o instante lembrava Dorian de sua própria fraqueza e dependência.

---

<sup>201</sup> *Pray, Dorian, pray. [...] I worshipped you too much. I am punished for it. You worshipped yourself too much. We are both punished* (WILDE, 2011a, p. 223).

<sup>202</sup> *It is too late, Basil. [...] Dorian Gray glanced at the picture, and suddenly an uncontrollable feeling of hatred for Basil Hallward came over him. [...] He felt that the secret of the whole thing was not to realise the situation. The friend who had painted the fatal portrait, the portrait to which all his misery had been due, had gone out of his life. That was enough* (Ibidem, p. 223-224).

<sup>203</sup> ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 217.

DORIAN GRAY: “Eu o matei. Você não sabe o que ele me fez sofrer. O que quer que seja a minha vida, ele teve mais a ver com isso do que o pobre Harry teve. Ele pode não ter tido a intenção, mas o resultado foi o mesmo”.<sup>204</sup>

Esse Superego primordial, como foi colocado por Nasio, que se origina com a solução do principal conflito no complexo de Édipo, pode ser dividido em duas categorias: a da consciência e a do inconsciente tirânico. Ou seja, o Superego não seria o único representante psíquico de uma lei moral que garante o bem-estar do Ego e dos outros, no caso da consciência superegoica, tampouco apenas o representante de uma lei simbólica inconsciente, no caso do Superego primordial, pois seria, antes de tudo, uma face da lei, uma lei inconsciente e insensata que nos obriga a realizar o nosso desejo até o último ponto. Essa outra face do Superego revela uma atuação distinta, não pautada no bem comum, mas voltado aos desejos mais inconscientes, revelando com isso sua atuação tirânica e destrutiva.

Esse é o preço que o sujeito paga por essas recompensas, é o aspecto mortificante que o amor pode ter, uma vez se encontra na origem da renúncia à satisfação dos impulsos pelo medo do castigo e pelo sentimento de culpa. O Ego se vê encurralado e reage com sinal de angústia à raiva do Superego, à sua punição ou desamor e, não desfrutando da confiança de seu mentor, em vão tentaria consegui-la.

DORIAN GRAY: “Não, Harry, eu fiz muitas coisas terríveis na vida. [...] Eu gostava muito do Basil, disse Dorian com um olhar triste. [...] Basil pintou o retrato que estragou a sua vida. Ele não podia perdoá-lo por isso. Foi o retrato que fez tudo”.<sup>205</sup>

Em casos extremos, como na melancolia, as pessoas são levadas ao suicídio por não se acharem dignas do bem-estar, enquanto outras, visando à santidade, renunciam aos seus desejos, mas continuam a se recriminar por não alcançarem os fins, uma vez que as tentações apenas aumentam com a frustração constante, enquanto uma satisfação ocasional diminuiria essa pressão.

---

<sup>204</sup> *I killed him. You don't know what he had made me suffer. Whatever my life is, he had more to do with the making or the marring of it than poor Harry has had. He may not have intended it, the result was the same* (WILDE, 2011a, p. 235).

<sup>205</sup> *No, Harry, I have done too many dreadful things in my life. [...] I was very fond of Basil, said Dorian with a sad look in his eyes. [...] Basil had painted the portrait that had marred his life. He could not forgive him that. It was the portrait that had done everything* (Ibidem, p. 241-249).



Após a morte de Basil, Dorian vai falar para Henry que viverá um novo estilo de vida, uma espécie de expurgo. Conta de sua nova vocação para a virtude (pensa que assim poderá modificar a imagem refletida do quadro) e de como livrou uma jovem que conheceu no campo de suas próprias perversões. Henry, zombeteiro, apenas aponta a hipocrisia no ato, tal como o retrato, que em nada se alterou após a suposta boa ação de Dorian.

DORIAN GRAY: “Você zomba de tudo, e então sugere as mais sérias tragédias. [...] não tente me persuadir de que a minha primeira boa ação em anos, a primeira pequena parcela de autossacrifício que já conheci seja uma forma de pecado”.<sup>206</sup>

LORD HENRY: “Imagino como será o resto da sua vida. Não a arruíne com renúncias. [...] Você é impecável agora. [...] Você e eu somos o que somos, e seremos o que seremos”.<sup>207</sup>

“Ele não conseguia ver nenhuma mudança, exceto que nos olhos havia um olhar astuto, e na boca o enrugado curvado do hipócrita”.<sup>208</sup>

Conforme Freud, o princípio do prazer serve também aos instintos de morte. Por mais que mantenha guarda sobre os estímulos provindos do exterior, que são encarados como perigos por ambos os tipos de instintos, preocupa-se ainda mais contra os aumentos dos estímulos que vêm de dentro, aqueles que tornariam a vida ainda mais difícil.

Com a união da pulsão de morte e do princípio do prazer dentro do universo superegóico, fica ainda mais perceptível o papel importante desempenhado pelo ideal de Ego. O agente crítico, que se vale do anseio narcísico do Ego de corresponder aos ideais de perfeição do Superego, exige a realização de tal desejo impossível.

O ego, por conta de suas fragilidades, sucumbe à malícia do superego que não tem dificuldades para convencê-lo de que a perfeição só não foi alcançada por sua incompetência, e não por impossibilidade real. O ego, assim persuadido pelo superego

---

<sup>206</sup> *You mock at everything, and then suggest the most serious tragedies. [...] don't try to persuade me that the first good action I have done for years, the first little bit of self-sacrifice I have ever known is really a sort of sin* (WILDE, 2011a, p. 244).

<sup>207</sup> *I wonder what the rest of your life will be. Don't spoil it by renunciations. [...] You are quite flawless now. [...] You and I are what we are, and will be what we will* (Ibidem, p. 246-248).

<sup>208</sup> *He could see no change, unless that in the eyes there was a look of cunning, and in the mouth the curved wrinkle of the hypocrite* (Ibidem, p. 249).

de sua pequenez, caminha a passos largos para a autodestruição, cumprindo o destino traçado pela pulsão de morte.<sup>209</sup>

O preço da morte de Basil foi a assimilação de toda a sua demanda, sentida ainda mais forte por Dorian, que na tentativa de se redimir diante do quadro, o representante de seu ideal do Ego, decide mudar de vida e renunciar aos “pecados” que aos olhos de Basil, e sob a influência de Henry, o tornavam tão monstruoso. Pergunta-se, contudo, se essa mudança não seria apenas o fruto da vaidade, de seu narcisismo propriamente dito, ou o desejo por uma nova sensação, como apontou Lord Henry. Ele precisaria confessar sua própria incapacidade de corresponder às expectativas do ideal, aquele que enfim passou a ser reconhecido como uma consciência tirânica, que trazia melancolia as suas paixões.

“Teria sido meramente vaidade o que o levou a fazer aquela boa ação? Ou o desejo por uma nova sensação, como Lord Henry suspeitou com sua risada zombeteira? [...] Confessar? Isso significava que ele tinha que confessar? [...] Ele riu. [...] Ele o destruiria. Por que o manteve por tanto tempo? [...] Ele trouxe melancolia para as suas paixões. [...] A sua mera lembrança manchou vários momentos de alegria. Ele foi com uma consciência para ele. Sim, ele era a consciência. Ele a destruiria. Ele olhou ao redor, e viu a faca que usou para apunhalar Basil Hallward. [...] Assim como matou o pintor, mataria a sua obra, e tudo o que ela significava”.<sup>210</sup>

Foi a partir dessa constatação que Dorian caminhou para a autodestruição, atacando o retrato com a mesma faca, que momentos atrás teria utilizado para tirar a vida de seu pintor – sentenciando-se desde então para a própria morte.

“Quando eles entraram, encontraram pendurado na parede o retrato esplêndido de seu mestre como da última vez que o viram, [...] Deitado no chão estava um homem morto, [...] Foi apenas quando examinaram os anéis que reconheceram quem ele era”.<sup>211</sup>

<sup>209</sup> HOMRICH, 2008, p. 183.

<sup>210</sup> *Had It been merely vanity that had made him do this one good deed? Or the desire of a new sensation, as Lord Henry had hinted with his mocking laugh? [...] Confess? Did it mean that he was to confess? [...] He laughed. [...] He would destroy it. Why had he kept it so long? [...] It had brought melancholy across his passions. [...] Its mere memory had marred many moments of joy. It had been like conscience to him. Yes, it has been conscience. He would destroy it. He looked round, and saw the knife that had stabbed Basil Hallward. [...] As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that meant* (WILDE, 2011a, p. 250-252).

<sup>211</sup> *When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, [...] Lying on the floor was a dead man, [...] It was not till they had examined the rings that they recognised who it was* (Ibidem, 2011, p. 252).

O paradoxo nisso tudo é que quanto mais Dorian abre mão de seus desejos, mais o Superego tem efeito sobre ele. A agressão suprimida apenas aumenta o poder hostil do outro. Todas as coisas, a partir de então, são assimiladas como falhas, inclusive aquelas que não são da responsabilidade do sujeito. Tudo vira recriminação e culpa. A rigidez do Superego cresce implacavelmente.

A neurose de transferência, frequentemente encontrada na clínica psicanalítica, corresponderia ao conflito entre Ego e Id, a neurose narcísica, aquela observada em Dorian, ao conflito entre o Ego e o Superego, e a psicose àquele entre o Eu e o mundo exterior<sup>212</sup>. Segundo Freud, não podemos afirmar se realmente adquirimos novos conhecimentos ou se apenas aumentamos o nosso acervo; apesar disso, ele se manteve animado quanto a divisão do aparelho psíquico em Ego, Id e Superego, formulação que levou adiante até o fim de suas produções psicanalíticas.

No fim das contas, não importa muito se o Ego cede mais aos caprichos do Id ou corresponde mais às demandas do Superego, se essa dinâmica não for balanceada pela internalização saudável de todas as etapas constituintes do sujeito que a circundam, como o narcisismo primário e secundário, o ideal do Ego, as fases que antecedem o complexo de Édipo e o complexo em si, o Ego estará à inconstante mercê dessa potência dual. E, ainda no caso de um desenvolvimento saudável, é preciso ter em mente que estamos sempre diante de duas pulsões poderosas, que nos direcionam para todo o nosso potencial criativo ou nos condenam ao trágico destino de Dorian Gray.

---

<sup>212</sup> FREUD, 2010, p. 162.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida, de certa forma, assemelha-se ao “quase” final da análise empreendida. Quase, pois em momento algum ela pretendeu se encerrar em conclusões, mas antes de tudo, em iluminar alguns pontos ainda pouco conscientes a respeito de duas obras tão comentadas, isto é, o romance de Oscar Wilde e a psicanálise de Sigmund Freud. No início, a noção de um Eu que se encontrava tanto no sujeito quanto na obra artística foi tomada como referência para a possibilidade de identificar em um livro os mesmos processos psíquicos encontrados em seu autor e em seu leitor. Assim, partiu-se da hipótese de que uma obra não é simplesmente um objeto acabado e concreto; chegando-se ao entendimento de que a criação artística é inacabada na medida em que sempre se atualiza sob o olhar de um novo observador.

Durante o longo caminho percorrido, com o intuito de identificar a qual “Eu” essas obras se endereçavam, e a qual tempo esse psiquismo dizia respeito, percebeu-se que a literatura e a psicanálise não traziam em comum apenas as transformações sofridas no século XIX, cenário das obras utilizadas, mas o aspecto de que são interligadas e dependentes do tempo não apenas de sua criação, mas do inconsciente que tocam, enquanto criação estética. Conforme a hermenêutica permitiu elucidar, psicanálise também é literatura.

Devido à riqueza encontrada nas obras de Freud e na extensão de sua segunda tópica, assim como a trajetória percorrida durante toda a dissertação, algumas problemáticas foram deixadas de lado em detrimento de outras. Inicialmente, pretendeu-se também correlacionar a formação do sujeito a partir do estágio do espelho de Lacan, com a formação dinâmica do Eu na segunda tópica de Freud. A obra de Lacan, desenvolvida após Freud, é de rica relevância psicanalítica e literária, e por essa mesma razão, ao longo da pesquisa, demandou muito mais tempo e atenção para ser abordada com a qualidade merecida.

Com o estudo das análises literárias de Freud, encontraram-se elementos biográficos que apontaram de que forma o conteúdo da obra tem relação com as vivências de seu autor, sem com isso condená-lo por aquilo o que cria, assim como conteúdos puramente psíquicos, para além dessas vivências. Freud acreditava que a escrita era uma forma de sublimação, assim, vários impulsos sexuais e destrutivos poderiam ser transformados em uma obra-prima como resultado de mecanismos do psiquismo do autor. O que a psicanálise conseguiu acrescentar, diante disso, foi uma possível luz acerca de tais processos.

Para além do sonhar, o exercício estético é outra via de liberação de desejos e formações inconscientes. Com isso, a figura do autor, pai consciente de sua obra, é constantemente

desafiada: na verdade, o que ele dá a ler em sua obra são suas fantasias, suas pulsões, seus desejos. Essa concepção se aproxima da ideia de que, havendo um “segredo” do texto, este já não deve ser tomado como verdade por descobrir. Não foi atrás de segredos de Wilde, tampouco dos códigos conscientes de sua escrita que a análise partiu. Acredita-se que por conta dessa postura, a validade do que foi encontrado reside na percepção do que o autor não intencionou colocar no texto, e ainda assim nele se encontra.

Com a análise do positivismo que permeava o espírito da época, percebeu-se que entre os saberes que almejavam validação científica, prestava-se cada vez mais atenção à relação entre o físico e o moral, ao vínculo existente entre a vida orgânica, a vida social e a atividade mental. Parecia mais conveniente atribuir essas relações à influência de um inconsciente, uma instância de origem psicológica e não mística. A personalidade se manifestaria a partir desse inconsciente, e a grande contribuição de Freud não estava em descobrir quais instâncias psíquicas influenciavam a vida não consciente do sujeito e determinavam sua atividade mental, mas em permitir que fosse reconhecida na vida orgânica o monopólio desse inconsciente, instaurando-o de uma vez por todas no aparelho psíquico.

Foi o que Freud procurou e, muitas vezes, encontrou nas obras dos artistas que mais caracterizou esse processo. A ideia de um inconsciente que permeia não apenas os sintomas, mas também os símbolos e seus significados se relaciona com todo o regime histórico e estético da arte. Percebeu-se com Rancière que a aliança entre o psicanalista e o artista só é possível porque ambos residem em um mesmo continente, e, ainda que a ciência positivista tenha demandado uma clara distinção em suas atribuições e métodos, o conteúdo manifesto não se dissocia tão claramente assim.

Buscando desenvolver uma metodologia mais empírica, não apenas a psicanálise, mas também a psicologia tentava se apoiar nas ciências naturais, na biologia, e na medicina, utilizando-se de seus métodos para investigar estados físicos e mentais. Por outro lado, aqueles que estudavam a alma e seus efeitos tentavam incluir a introspecção e o seu reconhecimento na explicação de como a consciência interagia com o corpo.

Essa relação foi tema central na obra de Wilde, uma vez que a representação corporal no retrato funcionou, conforme a análise, enquanto um representante psíquico do eu ideal. O corpo e a alma seriam coisas distintas, mas interligadas. Desde Plotino, o corpo e a alma não são iguais, e da mesma forma, a beleza das formas é inferior à beleza das ideias. Esse engajamento de Wilde com a Psicologia foi quase sempre ignorado pelos críticos vitorianos,

ainda que a obra tenha sido de longe a mais complexa já publicada. Isso se deve, talvez, ao fato de que Wilde lidava com o aspecto epistemológico da psicologia.

Com a formulação da segunda tópica de Freud, ficou cada vez mais claro que as interações e os acontecimentos da história da humanidade foram apenas o reflexo dos conflitos dinâmicos entre Ego, Id e Superego. Conforme Freud defendeu ao longo de toda a sua obra, a psicanálise estuda no ser humano individual esses mesmos processos coletivos, repetidos num cenário mais amplo. Não é ao acaso que eles possam ser identificados em *O Retrato de Dorian Gray*, uma vez que residem em cada um de nós, da esfera privada à social, e se manifestam através de nossas angústias.

Em uma carta de 12 de fevereiro de 1894, em resposta a um elogio de Ralph Payne, Wilde diz que seu romance contém muito dele em suas páginas. “Basil Hallward é quem eu penso que sou; Lord Henry é o que o mundo pensa de mim; Dorian é quem eu gostaria de ser - em outros tempos, talvez” (WILDE, 2005, p. 42). De acordo com a análise realizada, pode-se dizer que Wilde se colocava na mesma esfera de um superego tirânico e moralista, censurando-se por normas e leis para além de seu controle, que a sociedade, no entanto, considerava-o nas competências de um Id movido por prazeres e vícios, e que ele gostaria de ser alguém que, em uma época mais acolhedora, pudesse dar conta dessas duas representações e ser um Dorian, um Eu com um destino diferente.

De certa forma, pode-se dizer que, aos olhos de uma psicanálise literária, o autor conseguiu o que almejava através da imortalização do desejo em sua obra, uma vez que este poderá se realizar através de outras consciências. Admitindo-se a existência de um inconsciente do texto, os seus conteúdos nunca findam e sempre podem se renovar – e é esse processo que alguns nomeiam de o sublime na arte.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Capítulo I ao XII. Ars Poetica Editora, 1981

BARBOSA, R.C. *A Inglaterra vitoriana e os usos do passado: Literatura e influências*. História & Ensino. UNESP, São Paulo, 2007.

BAUMGARTEN, A. G. *A estética*. In: *Estética. A lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993

BELLEMIN-NOËL, J. *Psicanálise e Literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nittrini; São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.

BOSANQUET, B. *A History of Aesthetic*, London: George Allen and Unwin Ltd, 1892, p.2.

BRITO, B. P. *Alice no País das Maravilhas: Uma Crítica à Inglaterra Vitoriana*. Centro de Comunicação e Letras: Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007. Disponível em:[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto\\_todasasletras/inicie/BrunaBrito.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/BrunaBrito.pdf). Acesso em: 15 jun. 2017

BOUSQUET, J. *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, Didier, 1964 In: PERROT, M. *História da Vida privada, 4: Da revolução Francesa à Primeira Guerra*. 4. São Paulo, Cia. Das Letras, 2009.

DESCARTES, R. *Discurso sobre o Método*. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

EIZIRIK, C. L., *De Drummond a Freud e de Freud a Drummond: As Marcas do Literário no Pensamento Psicanalítico* In: *Literatura comparada e psicanálise: Interdisciplinaridade. Interdiscursividade* / org. Léa Masina e Vera Cardoni – Porto Aegre: Editora Sagra Luzzatto, 2002.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. - 4 ed. - Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2017.

FRANKEL, N. *The Picture of Dorian Gray, An Annotated and Uncensored Edition*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011

GEREZ-AMBERTÍN, Marta. *As vozes do Supereu: na clínica psicanalítica e no mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2009.

GUTFREIND, C. *A infância através do espelho: a criança no adulto, a literatura na psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2014.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche (2 volumes)*. Paris, Éditions Gallimard, 1971.

HOBBS, T. *Leviathan*. London, Penguin Classics, 1985.

HOMRICH, A. C. B. *O conceito de superego na teoria freudiana*. Tese Doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008.

LACAN, J. *O Estádio do Espelho como formador da função do eu*. In: Escritos. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIMA, A. M., *Os direitos do homem e o homem sem direitos*, 1974.

FREUD, S., *A Interpretação dos Sonhos*, vol. IV e V, Rio de Janeiro: Editora Imago. (Trabalho original publicado em 1900), 1977.

FREUD, S. “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9), 1996a.

FREUD, S. *Resposta às críticas a meu artigo sobre a neurose de angústia (1895)*. In: \_\_\_\_\_. Primeiras publicações psicanalíticas. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 3). Rio de Janeiro: Imago, 1996b.



FREUD, S. *Obras completas - Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, S. *Obras completas - O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, S. (1856-1939) *Arte, Literatura e os Artistas*; tradução Ernani Chaves, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, S. (1856-1939) *Sobre O Mecanismo Psíquico Dos Fenômenos Históricos: Uma Conferência*. In: *Obras completas, volume 2: Estudos sobre a histeria (1893-1895)* em coautoria com Josef Breuer / Sigmund Freud; tradução Laura Barreto; revisão da tradução Paulo César de Souza — 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MENESES, A. B. *Do poder da palavra. Ensaio de Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MORAIS, F. C. *A evolução da modernidade na filosofia e na literatura: a Literatura Vitoriana como tradução moralizante no ensino de uma época*. 145 p. Dissertação de Mestrado (Filosofia e História da Educação) – UNICAMP. Campinas, 1999.

MORAIS, F. C. *Literatura vitoriana e educação moralizante*. São Paulo: Alínea, 2004.

PALMER, R. E. *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006.

PARVEEN, N. *Oscar Wilde and Victorian Psychology*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy at the University of Leicester. Leicester, 2012. Access link: <http://hdl.handle.net/2381/10387>

PASSOS, C.R. *Confluências - Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PASSOS, C. R., ROSEMBAUM, Y. (Orgs.). *Interpretações – crítica literária e psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

PERROT, M. *História da Vida privada, 4: Da revolução Francesa à Primeira Guerra*. 4. São Paulo, Cia. Das Letras, 2009.

PLATÃO. *A República*. Belém: Editoria da Universidade do Pará, 2000.

PLOTINO. *Sobre o belo, Enéada I, 6*. In: *A alma, a beleza e a contemplação*. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981.

RANCIÈRE, J. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Ed.34, 2009.

RAVOUX-RALLO, E. *Métodos de crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROUDINESCO, E. & PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 199

RYLANCE, Rick. *Victorian Psychology and British Culture: 1850-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SADE, D. A. F. *La philosophie dans le boudoir*. Paris, Gallimard, 1976.

SANTI, P. L. R. *A construção do eu na Modernidade. Da Renascença ao Século XIX – Ribeirão Preto*: Holos, Editora, 2012.

SANTOS, B.S. *Um Discurso Sobre as Ciências*. 7º Ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SMITH, Roger. *The Physiology of the Will, Mind, Body and Psychology, Science Serialized*, Geoffrey Cantor and Sally Shuttleworth, eds., Cambridge MA: The MIT Press, 2004.

STÄHELIN, L.S. *O Homicídio a partir do conceito psicanalítico de supereu*. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia), 128f. \ Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina - Florianópolis, 2007.

STAROBINSKI, J., *Brève Histoire de la conscience du corps*, Revue Française de Psychanalyse, 1981.

WILDE, O. *Oxford Notebooks: A Portrait of the Mind in the Making*, Philip E. Smith II and Michael S. Helfand, eds., Oxford: Oxford University Press, 1989.

WILDE, O. *Sempre seu, Oscar: Uma biografia epistolar*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

WILDE, O. *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Uncensored Edition*, ed. Nicholas Frankel. Cambridge: Belknap-Harvard University Press, 2011a.

WILDE, O. (1854-1900) *Teatro Completo: Volume I / Oscar Wilde*; Tradução: Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2011b.

WILDE, O. *O Retrato de Dorian Gray*; tradução de Paulo Schiller. 1a ed. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

WILDE, O. *O Retrato de Dorian Gray: Edição anotada e sem censura*, ed. Nicholas Frankel; tradutor Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

WILLEMART, P. *Além da Psicanálise: A Literatura e as Artes*. Nova Alexandria/FAPESP, São Paulo, 1995.