UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

THAIS FONTANA GEMIGNANI

Sublimação e seus impasses: um encontro de Freud com personagens de Woody Allen

São Paulo
2013

THAIS FONTANA GEMIGNANI

Sublimação e seus impasses: um encontro de Freud com personagens de Woody Allen

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Área de Concentração: Psicologia Clínica

Orientador: Prof. Dr. Daniel Kupermann

São Paulo
2013

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Gemignani, Thais Fontana.
Sublimação e seus impasses: um encontro de Freud com personagens de Woody Allen / Thais Fontana Gemignani; orientador Daniel Kupermann. -- São Paulo, 2013.
140 p.
Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Clinica) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Psicanálise 2. Cinema 3. Sublimação 4. Impasse I. Título.

RC504

Nome: GEMIGNANI, Thais Fontana

Sublimação e seus impasses: um encontro de Freud com personagens de Woody Allen

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Área de Concentração: Psicologia Clínica

Aprovado em:

Banca Examinadora

_____

_____

_____

AGRADECIMENTOS

Agradeço, e assim dedico.

Ao Prof. Dr. Daniel Kupermann, meu orientador, pela confiança, pela parceria, pela orientação e, sobretudo, pelo respeito ao meu processo criativo, tão tortuoso e cheio de hesitações e impasses, mas apenas possível no encontro com o outro que, se por um lado nos faz deparar com o insuperável da incompletude, também nos acolhe e incentiva.

Aos Profs. Dr. Nelson da Silva Júnior e Dra. Noemi Mortiz Kon, pelas valiosas contribuições feitas à presente pesquisa no exame de qualificação.

Às sempre professoras Chu, Sandra e Bel, colegas e amigas, pelas maravilhosas oportunidades oferecidas e que me permitiram estar tão perto da psicanálise, assim como da escuta, da compreensão e do humor.

A Ana, pelos inúmeros anos de escuta, acolhimento e paciência, mas que fizeram a psicanálise ser parte de mim e contribuíram para a aposta no sujeito que se reinventa permanentemente.

A Vânia e Luciana, pela parceria no dia-a-dia da escola e por compartilharem, comigo, o amor pelo *criar*. A Vânia, pela revisão minuciosa, pelas contribuições ao presente trabalho e pela amizade.

Ao Criarte, a suas crianças e a toda sua equipe, por me proporcionarem a fascinante experiência do conhecer e do criar que nos faz sujeitos.

A meus avós, Lourdes (*in memoriam)* e Victor, por sua alegria de viver.

Aos meus pais, Luiz Ernesto e Flávia, pelo amor, pela dedicação, pela aposta na mudança tão radical em minha carreira, e, como não poderia deixar de ser, por terem compartilhado comigo a paixão pela arte, pelo cinema, por Woody Allen e pela vida.

Ao Du, meu marido, presente em cada página deste trabalho das mais diversas maneiras, por seu amor, sua compreensão, seu companheirismo, sua tranquilidade, seu respeito e sua aposta incondicional e fiel na elaboração e na conclusão desta dissertação.

Por fim, a meus filhos, que ainda não chegaram, mas que lançam luz sobre meu horizonte da criação.

Criar – eis a grande libertação do sofrer, e o que torna a vida leve. Mas, para que haja o criador, é necessário sofrimento, e muita transformação.
Sim, é preciso que haja muitos amargos morreres em vossa vida, ó criadores! Assim sereis defensores e justificadores de toda a transitoriedade.
(...)
Não-mais-querer e não-mais-estimar e não-mais-criar! Ah, fique sempre longe de mim esse grande cansaço!

Friedrich Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*

Eu vi um menino correndo
eu vi o tempo
brincando ao redor do caminho daquele menino.
Eu pus os meus pés no riacho, e acho que nunca os tirei.
O sol ainda brilha na estrada e eu nunca passei.
Eu vi a mulher preparando outra pessoa.
O tempo parou pra eu olhar para aquela barriga.
A vida é amiga da arte, é a parte que o sol me ensinou.
O sol que atravessa essa estrada que nunca passou.
Por isso uma força me leva a cantar, por isso essa força estranha.
Por isso é que eu canto, não posso parar.
Por isso essa voz tamanha.
Eu vi muitos cabelos brancos
na fronte do artista.
o tempo não para e no entanto ele nunca envelhece.
(...)
Por isso uma força me leva a cantar, por isso essa força estranha.
Por isso é que eu canto, não posso parar.
Por isso essa voz tamanha.

Caetano Veloso, *Força estranha*.

RESUMO

GEMIGNANI, Thais Fontana. **Sublimação e seus impasses: um encontro de Freud com personagens de Woody Allen**. 2013. 139 f. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2013.

O presente trabalho de pesquisa em Mestrado teve por objetivo o estudo da problemática psicanalítica da sublimação, bem como de seus impasses, a partir de quatro personagens trazidos por Woody Allen em seu filme *Interiores* (1978) – Eve, Renata, Joey e Flyn. Buscou-se tomar referidos personagens como casos clínicos e fazê-los encontrar a sublimação de Freud, de sorte a realizar uma fecundação recíproca entre psicanálise e a obra cinematográfica de Woody Allen, entre sublimação e a problemática dos impasses vividos pelos personagens em seus processos sublimatórios - ora estagnados, ora natimortos, ora confundidos com a idealização -, trazida de forma recorrente pelo cineasta através de inúmeros personagens em seus filmes. A pergunta que deu origem a esta Dissertação foi "O que será que Woody Allen tem a nos ensinar com esses personagens sobre o trabalho sublimatório, e como a sublimação de Freud nos ajudaria a entender essas figuras trazidas por este profícuo cineasta?". Com o objetivo de responder esta questão, foram trabalhadas, inicialmente, algumas aproximações possíveis, historicamente, entre psicanálise e arte, assim como entre psicanálise e cinema, delineando a justificativa bem como as estratégias de pesquisa utilizadas. Em seguida, procurou-se aproximar brevemente Woody Allen e psicanálise, discorrendo sobre a vida e a produção cinematográfica deste cineasta e contextualizando *Interiores* em sua filmografia. Em um segundo momento, avança-se para o estudo da sublimação no contexto da obra freudiana, procurando recuperar as passagens acerca deste conceito distribuídas no discurso de Freud e algumas mudanças sofridas ao longo do tempo por alguns conceitos fundamentais para o corpo teórico psicanalítico que produziram efeitos sobre a concepção de sublimação ao longo da teoria freudiana. Partiu-se inicialmente de Freud, cotejando suas ideias com o trabalho de alguns pensadores que se debruçaram sobre seus fragmentos concernentes à sublimação e procuraram fazer um aporte à sua conceituação. Explorou-se de forma mais acentuada o trabalho de Joel Birman, que pensa a sublimação como *sublime ação*, um processo psíquico complexo que supõe estruturação subjetiva, ruptura com fixações objetais narcísicas, criação de novos objetos de satisfação pulsional e de novas formas de subjetivação e que demanda um processo de *luto do eu ideal* que passa pela vivência do desamparo e o alcance da posição feminina. Em um momento posterior, partindo do trabalho de Freud e cotejando-o com o pensamento de Joel Birman, e uma vez apresentados os 'casos clínicos', passou-se ao 'encontro' de Eve, Renata, Joey e Flyn com a sublimação de Freud, procurando articular os casos clínicos e seus impasses no processo sublimatório à problemática psicanalítica da sublimação, em uma fecundação recíproca. Ponderou-se, ao longo desta pesquisa, que Eve, Renata, Joey e Flyn metaforizam impasses da criação sublimatória que podem ser vividos pelo sujeito, como a idealização; a angústia diante da constatação da nossa mortalidade, e consequente paralisia criativa; o belo como fuga à constatação da castração e que pode ser confundida – em sua aparência – com o sublime; e a identificação narcísica que congela o sujeito em uma posição melancólica e o impede de criar.

Palavras-chave: Psicanálise; cinema; sublimação; impasse

ABSTRACT

GEMIGNANI, Thais Fontana. **Sublimation and its impasses: Freud meets four Woody Allen's characters**. 2013. 139 f. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2013.

The main objective in the present work was to research the concept of sublimation, as well as its impasses, through Eve, Renata, Joey and Flyn, four characters brought by Woody Allen in his movie Interiors (1978). These characters were taken as clinical cases and met the sublimation of Freud, so as to achieve a mutual fecundation between psychoanalysis and the film work of Woody Allen, between sublimation and the problem of the impasses experienced by these characters in their processes of sublimation - sometimes stagnant, sometimes stillborn, or confused with the idealization -, brought on a recurring basis by the filmmaker through countless characters in his films. The question that led to this dissertation was "What Woody Allen has to teach us about these characters on the labor of sublimation and how Freud would help us to understand these figures brought about by this prolific filmmaker?". Aiming to answer this question, initially some possible historical approaches were established between psychoanalysis and art, as well as between psychoanalysis and cinema, outlining the justification and the research strategies used. Then some approaches between Woody Allen and psychoanalysis were established, discussing his life and his work, as well as contextualizing the film *Interiors* in his filmography. Secondly, the study of the sublimation was initiated in the context of the Freudian work, trying to recover its passages about this concept, and also some changes experienced over time by some fundamental psychoanalytical concepts that took effect on sublimation design along the Freudian theory. The ideas of Freud about sublimation were collated with the work of some thinkers who have studied the sublimation and have tried to make a contribution to its conceptualization. The work of Joel Birman - psychoanalyst who discusses the sublimation as a sublime action, as a complex psychic process that involves subjective structuring, rupturing with narcissistic fixations object, creating new objects of drive satisfaction and new forms of subjectivity, and demands a grieving process of the ideal self that goes through the experience of helplessness and achieving of the feminine position - was explored more sharply. Afterwards, building on the work of Freud and comparing it with the thought of Joel Birman, and once presented the 'clinical cases', Eve, Renata, Joey and Flyn 'met' the sublimation of Freud, in an attempt to articulate the clinical cases and its impasses in sublimating to the psychoanalytic problematic of sublimation, in a reciprocal fertilization. It was considered throughout this research that Eve, Renata, Joey and Flyn metaphorize the impasses of creation through sublimation that one can experience, as idealization; anguish before the realization of our mortality, and consequent creative paralysis; the beauty as an escape to the realization of castration and that can be confused - in appearance - with the sublime; and the narcissistic identification that freezes the subject in one melancholic position and prevents creating.

Key-words: Psychoanalysis; cinema; sublimation; impasse

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 PSICANÁLISE E ARTE:
ALGUMAS APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS 18

1.1 ENCONTROS ENTRE PSICANÁLISE, ARTE E CINEMA 18
1.1.1 Psicanálise e a arte do século XX 23
1.1.2 Psicanálise e cinema 25
1.1.3 Psicanálise, cinema e Woody Allen 28
1.2 UMA PROPOSTA DE FECUNDAÇÃO RECÍPROCA 33

2 SUBLIMAÇÃO 35
2.1 SUBLIMAÇÃO EM FREUD: A SEXUALIDADE EM JOGO 37
2.2 DESAMPARO, FEMINILIDADE E SUBLIME AÇÃO 63

3 EVE, RENATA, JOEY E FLYN: OS 'CASOS CLÍNICOS'..... 74

4 IMPASSES DA CRIAÇÃO SUBLIMATÓRIA: 86
4.1 EVE: SUBLIMAÇÃO OU IDEALIZAÇÃO? 87
4.2 RENATA: A *MELANCOLIA DE OZYMANDIAS* 98
4.3 FLYN: O BELO COMO REFÚGIO 105
4.4 JOEY: IDENTIFICAÇÃO NARCÍSICA 108

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 119

REFERÊNCIAS 124

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 136

INTRODUÇÃO

Minhas inquietações acerca da temática da *sublimação* acompanham-me já há algum tempo, mais precisamente desde a graduação em Psicologia, em que por ocasião da elaboração do trabalho de conclusão de curso, interessada em me aprofundar na obra de Woody Allen e diante do desafio de realizar uma pesquisa, deparei-me com diversos temas recorrentes em seus filmes. Dentre eles, cativou-me a questão da *condição do artista* – em especial daquele que, querendo, "precisando" criar, não consegue fazê-lo – e vi-me impelida, então, a lançar mão da noção de sublimação para desenvolver meu estudo (Gemignani, 2008).

Com efeito, ao percorrermos sua extensa obra cinematográfica, desenvolvida ao longo de quase sessenta anos de carreira artística, em que escreveu livros, peças de teatro, roteiros e dirigiu mais de quarenta filmes, observamos que, no cerne das questões fundamentalmente filosóficas e existenciais mais caras a Woody Allen – cineasta considerado por estudiosos do cinema como um dos representantes do chamado *cinema de autor* (Lee, 2002; Björkman, 2004) – está a figura do *artista*, representado por inúmeros personagens como cineastas, roteiristas, escritores, poetas, mágicos e atores.

Apontei, naquela oportunidade, que se por um lado Allen retrata artistas que, apesar de seu sucesso, devotam-se obsessivamente à arte, de tal forma que ela acaba se tornando uma justificativa nobre para o afastamento radical de qualquer contato humano, por outro encontramos personagens que, a despeito de buscarem intensamente em si a capacidade artística, não a encontram. Entendi, nesse primeiro momento de estudo, que sob a perspectiva psicanalítica a obra cinematográfica de Woody Allen parecia trazer questões sobre os limites e possibilidades da produção artística, inclusive no que diz respeito às implicações metapsicológicas e constitutivas do sujeito do processo criativo.

Para realizar o mencionado trabalho, socorri-me do conceito de *sublimação* e deparei-me com uma das *caixas-pretas* do discurso freudiano (Birman,

2002), uma verdadeira *lacuna* na teoria psicanalítica (Laplanche & Pontalis, 2001). Embora se tenha notícia de que Freud teria escrito um texto específico sobre o tema no contexto da elaboração dos artigos sobre metapsicologia, ele nunca foi encontrado: "Com o seu desaparecimento, dispomos apenas de algumas indicações, preciosas, porém, na maioria das vezes, enigmáticas, distribuídas ao longo da obra freudiana." (Kupermann, 2010b, p. 497).

Acompanhada por Joel Birman, busquei recuperar os fragmentos existentes na obra freudiana a respeito da sublimação, na tentativa de chegar a um posicionamento diante de um conceito em relação ao qual não há univocidade, seja nos trabalhos pós-freudianos, seja na própria obra de Freud.

Em um segundo momento deste estudo, realizei uma interpretação do discurso do filme *Interiores*[1] (1978), buscando encontrar seu sentido latente e considerando, para tanto, todos os aspectos de seu discurso e que compõem sua linguagem, como a fotografia, o som, o roteiro, a iluminação, a música, etc., e não apenas seu enredo. Busquei, à luz do conceito de sublimação, fazer uma leitura da subjetividade criadora enquanto condição da experiência artística de produção, e entender como, na referida película, Woody Allen trabalha a questão dos limites e possibilidades da produção artística.

Da realização da mencionada pesquisa, restaram inúmeras questões e o desejo de continuar estudando o tema. Perguntava-me, então: qual seria a contribuição de Woody Allen para a compreensão do fenômeno da sublimação? Por que não aprofundar o estudo da problemática sublimatória, tão enigmática, controversa e repleta de impasses em sua elaboração teórica no percurso freudiano, e ao mesmo tempo tão fundamental dentro da psicanálise?

Com efeito, inquietava-me a leitura inicial que fizera acerca da sublimação, mais especificamente o recorte marcadamente 'econômico' do meu primeiro entendimento a respeito desta noção psicanalítica – em *oposição* ao estabelecimento de relações amorosas significativas. Entendia eu, então, que a

---

[1]Ao longo do presente trabalho, os filmes de Woody Allen serão mencionados a partir de seu título oficial em

devoção à sublimação acarretava (quase necessariamente) um afastamento das relações amorosas. Inquietava-me, também, a bibliografia restrita acerca do tema sobre a qual então eu me debruçara.

Tal como Freud, que lidando com suas “paralisias histéricas” pôde pensar a sexualidade infantil e o conflito psíquico fundante do sujeito do inconsciente, eu me interessava pelas “paralisias criativas” dos artistas allenianos e entendia que elas me apontavam para a possibilidade da saída criativa do sujeito desejante pela via sublimatória. Eu me interessava pelos *impasses* vividos por estes personagens em seus processos sublimatórios, ora estagnados, ora natimortos, ora confundidos com a idealização.

Entendo não ter sido por acaso que tais personagens me intrigaram – uma vez criados justamente por um artista/humorista que não dá mostras de “paralisia criativa” ou de viver impasses em seu processo criativo – e me levaram à questão da sublimação. O que será que Woody Allen tem a nos ensinar com esses personagens sobre o trabalho sublimatório, e como a sublimação nos ajudaria a entender essas figuras trazidas por este profícuo cineasta?

Obviamente sem qualquer remota pretensão de realizar conquistas de tamanha monta como as de Freud, por que não pensar a sublimação a partir destes personagens (artistas, “candidatos” a artistas que não alcançam esta condição ou, ainda, aqueles que são chamados de artistas, mas cuja *obra* enquanto *arte* pode ser questionada), verdadeiras manifestações clínicas oferecidas por Woody Allen – curiosamente um artista de grande fertilidade criativa e que, reiteradamente, nos brinda com seus “artistas em crise” – e, quiçá, contribuir para a compreensão da obra deste cineasta? Por que não fazer esses personagens (e seus impasses) encontrarem a sublimação de Freud (também com seus impasses)?

Absolutamente controversa e equívoca, seja em Freud, seja nos trabalhos que o sucederam, a noção de *sublimação* traz a riqueza do pensamento psicanalítico em sua essência: sua construção enquanto um dos destinos da pulsão, que procuraria explicar a produção da civilização humana e de sua cultura (arte, ciência, religião e filosofia), foi marcada não só por “idas e vindas”, como também

por atravessamentos múltiplos de diversos conceitos fundamentais ao pensamento psicanalítico, como os de *sexualidade*, *pulsão*, *narcisismo*, *castração*, que também passaram por reformulações ao longo do tempo. A reformulação de cada um desses conceitos implicava a necessidade de revisão e reformulação dos demais – o que repercutia também na formulação do conceito de sublimação. A complexidade e a importância do conceito de sublimação são constatadas, assim, na estreita relação que a sublimação mantém não apenas com as formulações metapsicológicas da teoria, como também com as formulações sociais e técnicas da psicanálise.

Por sua importância e complexidade *dentro da* e *para a* obra psicanalítica, bem como pelo fato de sua formulação como conceito ser marcada por paradoxos e lacunas, entendo ser de fundamental relevância o estudo da noção de sublimação – nesta Dissertação com o recorte da recuperação histórica da formulação deste conceito no texto freudiano e do estudo da metapsicologia do fenômeno sublimatório para pensar a questão dos impasses do processo criador para o artista.

Woody Allen – humorista, escritor, cineasta, músico e ator – é um dos mais importantes artistas do cinema norte-americano, para não dizer do mundo. Fecundo cineasta, de trabalho bastante extenso e diversificado, não só por sua vasta e diferenciada atividade artística, mas também pela importância das questões fundamentalmente filosóficas, existenciais e psicanalíticas recorrentes em sua obra – dentre as quais os impasses do processo criador para o artista -, justifica-se um estudo aprofundado de sua obra, que, acredito, muito pode também contribuir para a teoria psicanalítica.

Interiores, filme escrito e dirigido por Woody Allen, é um drama bastante denso e árido, que ganhou destaque na filmografia do cineasta norte-americano por sua aparente atipicidade em relação ao restante de seu trabalho: nele não há, por exemplo, espaço para o humor, para a música, ou para o personagem atrapalhado e neurótico tradicionalmente interpretado por Woody Allen. No entanto, embora muito criticado, *Interiores* é um filme extremamente rico e que encerra de forma primorosa a complexidade das questões em torno da arte que o cineasta trabalha ao longo de toda sua obra.

No cerne de seu enredo encontram-se *Eve*, a mãe, bem como *Renata*, *Joey* e *Flyn*, suas filhas, todas *artistas* ou *"aspirantes a"* e que sofrem, cada uma à sua maneira e – ouso dizer – na medida da complexidade da relação que estabelecem umas com as outras, em especial as filhas com sua mãe, com seus *impasses criativos*. Eve é uma decoradora de interiores controladora, perfeccionista, e que vivia obsessivamente buscando transformar *lares* em *obras de arte* através da decoração, deixando de lado o estabelecimento de relações afetivas com suas filhas e marido. Outrora bem sucedida, chegou a financiar a graduação do marido em Direito e o início de sua prática jurídica, e tratava tudo e todos como suas "criações; desde jovem, no entanto, sofria com *"*crises nervosas*"* que a levaram a diversas internações em hospitais psiquiátricos e a tratamentos como eletrochoque. Com suas filhas já adultas, sofre com a decisão do marido de se separar e de se casar com outra, e procura 'dar ordem' à sua vida perpetuando seu trabalho de decoradora.

Renata, a filha mais velha, é uma escritora talentosa e bem sucedida que vive um período de *paralisia criativa*; Joey, por seu turno, embora sinta necessidade de criar, não encontra uma via para fazê-lo, não se satisfazendo ao fotografar ou atuar, por exemplo. Ao mesmo tempo, responsabiliza-se por cuidar da mãe, e procura não alimentar suas fantasias de reconciliação com o pai. Flyn é a irmã mais nova: muito bonita, trabalha como atriz de filmes de televisão e sabe ter pouco talento, e que seu sucesso reside no tempo que lhe resta de juventude.

Nesta Dissertação de Mestrado, meu objetivo foi pensar a sublimação (e seus impasses) a partir destes personagens "allenianos" – Eve, Renata, Joey e Flyn, do filme *Interiores* (1978) -, tomando-os como *casos clínicos*, ou seja, estudar a sublimação a partir dos referidos personagens de Woody Allen, numa tentativa de realizar uma *fecundação recíproca,* tal como pensado por Noemi Moritz Kon (2001), entre psicanálise e a obra de Woody Allen, entre sublimação e a problemática do impasse sublimatório trazida pelos personagens allenianos.

Como mencionado anteriormente, por ocasião do início de minhas pesquisas acerca da problemática sublimatória eu desenvolvi um estudo a partir do

filme *Interiores* (Gemignani, 2008), realizando uma interpretação de seu discurso e considerando, para tanto, não apenas seu enredo, mas todos os aspectos de seu discurso e que compõem sua linguagem. No presente trabalho, entretanto, embora eu igualmente tome como objeto *Interiores*, entendo fazê-lo sob uma perspectiva sutilmente diferente, qual seja a dos *personagens* mencionados tomados em uma *escuta clínica*. Evidentemente não desconsiderarei os aspectos de seu discurso que compõem a obra, até porque eles configuram elementos da "história" desses personagens em seu contexto, mas pretendo incorporá-los não com o objetivo de tomá-los como o centro da minha discussão, mas apenas à medida que integram as histórias dos personagens.

Distancio-me, também, da pesquisa anterior, na medida em que estendi consideravelmente o campo bibliográfico no qual busquei referência para realizar este trabalho, procurando abarcar não apenas de maneira mais aprofundada os excertos freudianos acerca da sublimação e textos de Freud que entendi serem fundamentais para a compreensão da questão em uma perspectiva tanto teórica quanto histórica, como o trabalho de autores que se debruçaram sobre a obra de Freud para trazer contribuições à noção de sublimação.

Para desenvolver esta proposta, iniciei meu percurso estudando, antes de mais nada, a própria *sublimação*. Fez-se imprescindível, então, fazer um recorte nesta leitura, esclarecendo não se tratar a finalidade da presente Dissertação a realização de uma revisão bibliográfica exaustiva acerca da *sublimação*, seja na obra de Freud, seja na obra de autores pós-freudianos, nem tampouco um trabalho que procure dar conta do campo da sublimação na teoria psicanalítica.

Após a realização de um levantamento bibliográfico acerca do referido tema, selecionei para meus estudos os textos freudianos e os trabalhos de autores que se voltaram para a obra de Freud para trazer contribuições à noção de sublimação, por entender que a problemática sublimatória, controversa e equívoca, fragmentada no próprio discurso de Freud, mereceria um estudo que recuperasse os estilhaços sobre a noção de sublimação presentes na obra freudiana e contemplasse, de alguma maneira, aqueles pensadores que se debruçaram sobre esses fragmentos e procuraram fazer um aporte à conceituação de sublimação.

À medida que realizei este trabalho e 'promovi' este encontro entre Eve, Renata, Joey, Flyn e a sublimação de Freud, aproximei-me do pensamento de Sophie de Mijolla-Mellor e reforcei minha aproximação de Joel Birman, no sentido do entendimento da sublimação como um processo que implica *luto* dos objetos de amor primordiais, narcísicos, e *luto do eu*, do *eu ideal*.

Ao longo da elaboração desta Dissertação, foi me parecendo que Eve, Renata, Joey e Flyn metaforizam, cada uma à sua maneira, diferentes impasses da criação sublimatória que podem ser vividos pelo sujeito - a idealização; a angústia diante da constatação da nossa mortalidade, e a consequente paralisia criativa; o belo como fuga à constatação da castração e que pode ser confundido – em sua aparência – com o sublime; e a identificação narcísica que congela o sujeito em uma posição melancólica e o impede de criar.

A presente Dissertação foi estruturada em cinco capítulos.

No primeiro capítulo foram trabalhadas (algumas) aproximações possíveis, historicamente, entre a psicanálise e a arte, bem como entre a psicanálise e o cinema, para delinear a justificativa, bem como a metodologia e as estratégias de pesquisa utilizadas. Procurei aproximar, ainda que brevemente, Woody Allen e psicanálise, discorrendo sobre a vida e a produção cinematográfica deste cineasta e, em seguida, sobre *Interiores* (1978) no contexto de sua filmografia.

No capítulo 2, aventuro-me pela problemática da sublimação no discurso freudiano, buscando percorrer as passagens da obra de Freud que consideram a referida temática, bem como algumas mudanças sofridas ao longo do tempo por alguns conceitos fundamentais para o corpo teórico psicanalítico com efeitos sobre a concepção de sublimação ao longo da teoria freudiana. Parto inicialmente do trabalho de Freud para, ao longo desta seção, acompanhar as contribuições de alguns comentadores com os quais me identifico e, finalmente, explorar as ideias de Joel Birman acerca deste conceito. Em um terceiro momento, avanço no sentido das temáticas do desamparo e da feminilidade subjacentes ao processo sublimatório.

No capítulo 3, encaminho-me, imediatamente, às personagens Eve, Renata, Joey e Flyn. Procuro fazê-las passar – enquanto casos clínicos a serem estudados neste trabalho – pelo meu discurso, já que é minha intenção realizar uma discussão na interface entre a psicanálise e a sublimação trazida pelos personagens de Woody Allen a partir de uma leitura flutuante (sempre transferencial) dessas personagens/casos clínicos, e, por conseguinte, a partir de minhas associações.

No capítulo 4, promovo o 'encontro' de Eve, Renata, Joey e Flyn, de *Interiores* (1978), com a sublimação de Freud, procurando articular os casos clínicos aos impasses no processo sublimatório trazidos por Woody Allen através destas personagens. Procurei estabelecer uma *fecundação recíproca* entre a sublimação e seus impasses, à luz da teoria psicanalítica, e as referidas personagens de Woody Allen.

No capítulo 5, finalmente, faço considerações finais em torno das questões levantadas a partir da fecundação recíproca promovida entre a sublimação, conceito psicanalítico, e Eve, Renata, Joey e Flyn.

1 PSICANÁLISE E ARTE: ALGUMAS APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

As luzes se apagam. Portas e cortinas, como pálpebras pesadas, fecham-se, garantindo o silêncio das sombras do mundo, abandonado no exterior da sala de projeção. O feixe de luz aponta a tela branca. Poltronas, geralmente confortáveis, abrigam o repouso do corpo, permitindo, até certo ponto, o desativamento do polo motor da ação. A tela branca contempla a subjetividade e a entrega ao enigma do possível. O branco da tela é potência de mundos e de histórias. Começa, então, o movimento de imagens sonoras e visuais que por algum tempo dirigirá a consciência, nesta espécie de sonho produzido pela máquina.

Camila Pedral Sampaio[2]

1.1 ENCONTROS ENTRE PSICANÁLISE, ARTE E CINEMA

A aproximação entre a psicanálise e a arte não é nem um pouco recente. Muito pelo contrário, ela remonta à própria época de Freud, aos "primeiros passos das formulações freudianas" (KON, 2001, p. 91) – como podemos acompanhar na carta a Fliess datada de 15 de outubro de 1897[3] (Freud, 1897b/c), em que Freud pondera se, por trás de *Hamlet*, de Shakespeare, não estaria o mecanismo apontado pela lenda grega *Édipo Rei*, "a paixão pela mãe e o ciúme do pai" (Freud, 1897c, p. 316); ou na carta datada de 20 de junho de 1898, em que reflete sobre o conto *Die Riechtering*, de Conrad Ferdinand Meyer, e aproxima o chamado *romance literário* do *romance familiar dos neuróticos*[4] (Freud, 1898) – e é encontrada no decurso de toda a sua obra (Kon, 2001; Pacheco Filho, 2003).

---

[2] SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna. [org.]. **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000, p. 45.

[3] Na edição das cartas de Freud a Wilhelm Fliess da Editora Amorrortu (1986), a carta datada de 15 de outubro de 1897 vem numerada como *142* (Freud, 1897b), embora ela seja indicada como "carta 71" na Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 1996, v. I, p. 314-317 (Freud, 1897c).

[4] Na nota de número 2 a esta carta, fazendo referência ao artigo *The first application of psychoanalysis to a literary work*, de William G. Niederland (1960), o editor Jeffrey Moussaieff Massoun aponta que se trata da

Destaquem-se, a título de exemplo, *Delírios e sonhos na* Gradiva *de Jensen* (1907[1906]); *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910); *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (Dementia Paranoides)* (1911), escrito por Freud desde o livro *Memórias de um doente de nervos* (1903), de Daniel Schreber, paciente psicótico com o qual jamais se encontrara; *O Moisés de Michelangelo* (1914a); *Uma recordação de infância de Dichtung und Wahrheit (1917)*, *O inquietante* (1919) e *Dostoiévski e o parricídio* (1928[1927]).

No texto *O Moisés de Michelangelo* (1914a), Freud analisou a famosa escultura do artista italiano, dissertando sobre a possibilidade mesma de se fazer a interpretação de uma obra de arte como forma de conhecer a intenção do artista e, assim, entender porque somos tão fortemente afetados por determinadas obras de arte:

> (...) as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve seu efeito. (...) Isto me levou a reconhecer o ato – um paradoxo evidente – de que precisamente algumas das maiores e mais poderosas criações da arte constituem enigmas ainda não resolvidos pela nossa compreensão. (...) A meu ver, o que nos prende tão poderosamente a elas só pode ser a *intenção* do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão *intelectual*; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. Mas por que a intenção do artista não poderia ser comunicada e compreendida em *palavras*, como qualquer outro fato da vida mental? Talvez, no que concerne às grandes obras de arte, isso nunca seja possível sem a aplicação da psicanálise. O próprio produto, no final das contas, tem de admitir uma tal análise, se é que realmente constitui uma expressão efetiva das intenções e das atividades emocionais do artista. Para descobrir sua intenção, contudo, tenho primeiro de descobrir o significado e o conteúdo do que se acha representado em sua obra; devo, em outras palavras, ser capaz de *interpretá-la*. (FREUD, 1914a, p. 217-218, grifo do autor).

---

primeira "aplicación circunstanciada del psicoanálisis a una obra de literaria (un cuento de C. F. Meyer) por parte de Freud".

Pouco antes, em *Delírios e sonhos na* Gradiva *de Jensen* (1907[1906]), Freud revelou seu fascínio pela criatividade dos escritores e pela contribuição que eles poderiam trazer para a compreensão da alma humana:

> (...) os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (FREUD, 1907[1906], p. 20).

É fundamentalmente, no entanto, com a noção de *sublimação* que Freud vai explorar a problemática da criação artística e lançar a psicanálise em um de seus mais controversos pontos de debate.

Como indica Noemi Moritz Kon (2001), em um momento inicial, as relações estabelecidas entre a psicanálise e a arte têm lugar como *impulso* para a elaboração e estabelecimento de conceitos fundantes da psicanálise, como o complexo de Édipo e o inconsciente, e a obra de arte exerce o papel de *fiadora* para as hipóteses originalmente formuladas, como que para assegurar a universalidade dos postulados freudianos levantados a partir do processo de autoanálise de Freud:

> Neste sentido, a apropriação freudiana inicial da obra de arte lhe fornece um ancoradouro e, ao mesmo tempo, uma plataforma ampla e segura para a implantação dos alicerces do novo edifício teórico que se está construindo e que se concretizou na criação da psicanálise. (KON, 2001, p. 91-92).

A experiência estética e a criação artística teriam servido como *pano de fundo* para a toda a obra freudiana; no entanto, ao longo da história da psicanálise, a arte encontraria *papéis* diferentes na relação com seu interlocutor: num verdadeiro impasse, Freud ora se aliou à arte para fundamentar sua própria teoria, ora a ela se contrapôs.

Se em um primeiro momento a obra de arte aparece na psicanálise como fiadora da universalidade dos conceitos psicanalíticos, em outras passagens "ela foi deitada, à sua revelia, no divã psicanalítico" (KON, 2001, p. 92). Nessa segunda perspectiva, encontram-se os estudos redutores da obra de arte a *sintomas*

da neurose do autor, que teriam por efeito a subtração de seu valor original como um *saber* que orienta a própria elaboração da teoria psicanalítica.

Partindo do excerto freudiano presente no texto *Psicologia de grupo e a análise do ego* (1921), no qual se afirma que o *eu* apenas se constitui em referência a um *outro*, que pode ser tomado em quatro posições fundamentais - como "objeto", "auxiliar", "rival" ou "modelo" -, Camila Pedral Sampaio aponta que a literatura se constituiu como um verdadeiro *outro* para a psicanálise, *outro* entendido no sentido daquele que exerce a função que possibilita a constituição do *eu* – no caso, o *eu* da própria psicanálise. Seguindo essa linha de raciocínio, a literatura teria comparecido na obra freudiana ora em uma, ora em outra das quatro posições fundamentais do outro para o eu, como pensado por Freud:

> Poder-se-ia dizer que o poeta e, de forma geral, os escritores seriam, para o psicanalista, seus 'outros', enquanto partícipes da formação do discurso psicanalítico e da estruturação de sua prática, fundada na interpretação. (SAMPAIO, 2002, p. 154).

A literatura teria servido, assim, ora como *modelo* de sua investigação da vida psíquica – como na passagem sobre o caso Elisabeth von R., nos *Estudos sobre a histeria* (Breuer & Freud, 1893-1895), em que Freud explicita seu entendimento no sentido de que os historiais clínicos da paciente se aproximam mais do estilo dos romances do que de relatos médicos, na medida em que seu estudo demanda que nos aprofundemos nas significações e na história de sua vida psíquica; ora como *objeto* – como ao analisar obras literárias, a saber, por exemplo, *Delírio e sonhos na* Gradiva *de Jensen* (1907[1906]) e *O inquietante* (1919); como *aliada* – como no caso de *Édipo Rei*, de Sófocles, que inspirou a formulação do complexo de Édipo; ou, ainda, como *rival*.

> Como modelo, auxiliar ou objeto, a literatura situa-se, por assim dizer, ao lado do esforço psicanalítico. Mas a leitura atenta da obra faz-nos entrever também uma posição menos afirmativa, mais sombria do lugar em que Freud coloca a realização literária. (SAMPAIO, 2002, p. 157).

Haveria, portanto, uma atitude *ambígua* da psicanálise em relação à figura do artista. Dessa maneira,

> (...) ora o artista deve ocupar a posição daquele que antecipa suas próprias conclusões relativas à alma humana, ora ele é levado a ocupar o papel do falsificador insidioso, o mentiroso, que procura amenizar as relações com a realidade por meio de fórmulas edulcorantes da vida. (KON, 2001, p. 92-93)

É sabido que Freud tinha como projeto que a psicanálise fosse considerada uma ciência. Isto posto, pode-se dizer que o dilema freudiano tangente às relações entre a psicanálise e a arte (e o artista) traz à tona também uma questão epistemológica decisiva relacionada à construção de conhecimento na psicanálise, em virtude do fato de evidenciar o *desconforto* de Freud em relação à sua própria ambiguidade diante da assimilação do eixo criador em sua psicanálise:

> A psicanálise, diante da oposição criação/revelação, oposição que abriga em seu seio uma ruptura entre proposições contrastadas frente à questão da produção de conhecimento, optaria por qual destes percursos? O psicanalista desvenda e revela um conhecimento esquecido e soterrado pelos escombros da repressão, agindo como um arqueólogo – metáfora largamente utilizada na obra freudiana para revelar o trabalho psicanalítico -, um cientista que explora a Natureza a fim de identificar as leis gerais que a regem, ou, em contrapartida, atua como o artista, figura que promove tamanho temor e estranhamento a Freud, que optaria pela via da criação e da construção, por meio de sua fantasia, de realidades sempre inaugurais? (KON, 2001, p. 93)

Seguindo essa linha de raciocínio, Kon se pergunta qual seria, então, o estatuto da fantasia para Freud e para a construção da psicanálise – ela teria seu lugar na psicanálise apenas por esconder a história "enterrada pela repressão" ou ela carregaria, em si, "a realidade de nossa existência"? Nesse sentido,

> (...) a arte é pega como bode expiatório de uma suspeita frente à fantasia e à tentação do imaginário que não portariam a possibilidade de acesso à verdade; a verdade resistiria submersa, num estado de latência, encoberta pelas criações fantasmáticas, aguardando serem descobertas, desenterradas pelo trabalho de explorador do psicanalista (KON, 2001, p. 94).

A despeito do dilema e do receio freudianos diante de certa *cumplicidade* com o trabalho criador do artista, marcados por uma postura de desconfiança em relação ao saber permitido pela arte inclusive nos autores pós-

freudianos, seria preciso, segundo Kon (2001, p. 94), “estreitar as relações entre o fazer psicanalítico e o fazer estético”, parentesco que não se dá em função de seus objetos ou resultados, mas da *capacidade criadora* implicada nos fazeres do ato psicanalítico e do ato artístico:

> ‘A arte’, como escreveu o pintor suíço Paul Klee, numa fórmula de extrema densidade, ‘não reproduz o visível, ela faz visível’; a psicanálise, parodiando o pintor, não reproduz o audível/dizível, ela faz audível/visível (KON, 2001, p. 94).

Entendemos que o presente trabalho de pesquisa em mestrado se justifica, para além da irrecusável importância do tema *sublimação* para o contexto teórico da psicanálise, mais especificamente da questão da *paralisia criativa*, e da importância da obra de Woody Allen, na necessidade de se aproximar as relações entre o fazer psicanalítico e o fazer estético, pela potência criadora carregada por ambos e que subjaz ao processo de alçada do sujeito a sua condição desejante.

1.1.1 Psicanálise e a arte do século XX

É curioso observar que a psicanálise e a arte moderna nasceram na mesma época, no final do século XIX/início do século XX, e desde então se aproximaram e se distanciaram diversas vezes ao longo da história. Se por um lado a *revolução cezzaniana* promoveu, nessa época, uma ruptura com a organização espacial renascentista na pintura, por outro a psicanálise de Freud retirou o homem de sua condição de centro de seu universo a partir da descoberta do inconsciente. O *eu*, representado nas obras de arte, ou pensado pela psicanálise, fragmentou-se, dividiu-se, foi feito em pedaços (Rivera, 2005).

Embora a psicanálise – “(...) modalidade de saber especificamente moderna e ocidental (...)” (BIRMAN, 2009, p. 38) - e a arte moderna fossem *produtos culturais* de um mesmo *espírito de época*, Freud preferiu trabalhar com obras clássicas de artistas como Michelangelo e Leonardo da Vinci a explorar as obras de arte de artistas que fossem seus contemporâneos. Freud não escondia sua antipatia pela *arte moderna*, e afirmava não entendê-la:

> A respeito de uma obra que pertencia a seu discípulo Karl Abraham, escreveu-lhe certa vez, com ironia, que o gosto de Abraham em relação ao modernismo devia ser cruelmente punido, e utilizou aspas para qualificar a 'arte' dita moderna. Ao pastor e psicanalista Oskar Pfister ele demonstra uma franca intolerância em relação aos expressionistas e afirma que estas pessoas não têm o direito de ser designadas como artistas. (RIVERA, 2005, p. 8).

Lembra-nos Birman (2009) que a *civilização* pensada e criticada por Freud em seu discurso, fundamentalmente em *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna* (1908) e *O mal-estar na civilização* (1930), corresponde à *civilização moderna*. Nesse sentido, seria por esta razão que, ainda segundo Birman, a psicanálise se colocara sempre contra os 'modismos' ideológicos e que, ao mesmo tempo, os movimentos de vanguarda na arte e na literatura – também críticos da modernidade - até os anos 60 se aproximaram da psicanálise e se voltaram contra as correntes de pensamento dominantes.

Especialmente a partir da Primeira Guerra Mundial, os movimentos literários e artísticos de vanguarda passaram a se referir explicitamente à psicanálise, buscando nas ideias de Freud elementos que embasassem não apenas sua negação radical aos parâmetros estéticos, como também uma produção que emergisse fundamentalmente do inconsciente. O movimento modernista, especialmente ilustrado pelos movimentos dadaísta e surrealista, lança mão dos preceitos psicanalíticos acerca da condição humana para valorizar o irracional e o espontâneo no processo criativo, alçando o inconsciente à condição de fonte temática e formal para a criação artística. Dessa forma, por exemplo, os surrealistas vão eleger o *sonho* como campo privilegiado da emergência do inconsciente, e a *histeria* vai também aparecer como tema recorrente (Rivera, 2005).

O diálogo entre a arte do século XX e a psicanálise transcendeu, no entanto, o mero uso das grandes questões psicanalíticas em obras de arte, ou o eventual interesse da psicanálise por determinada obra ou autor: esse diálogo produziu transformações efetivas tanto no âmbito artístico, como no âmbito psicanalítico (Rivera, 2005).

1.1.2 Psicanálise e cinema

Não é só dos movimentos literários e artísticos de vanguarda do início do século XX que a psicanálise é contemporânea: a psicanálise surgiu, também, na mesma época em que o *cinema*.

A psicanálise e o cinema apareceram juntos no final do século XIX, integrando a longa história do desenvolvimento da tecnologia, da ciência e da arte modernas. Com efeito, se em 28 de dezembro de 1895 a história do cinema teve início com a primeira demonstração pública do *cinematógrafo* - equipamento criado e patenteado pelos irmãos Lumière - para 33 pessoas no porão do Grand Café, em Paris (Sampaio, 2000; Lebeau, 2001); também em 1895 Viena via ser publicado o livro *Estudos sobre a Histeria*, de Josef Breuer e Sigmund Freud, obra inaugural do estudo do inconsciente. Começava, assim, a sequência de encontros entre duas poderosas maneiras – convergentes, porém distintas – de ver e conhecer o mundo e de explorar grandes temas como sonho e desejo, imagem e ilusão, memória e trauma, a tela e o espelho (Lebeau, 2001).

É certo que a história do cinema remonta ao final do século XVIII, com os estudos sobre percepção e fisiologia, fotografia e óptica; Freud, por seu turno, se valeu das grandes contribuições da neurologia, da psicologia, assim como da literatura, da mitologia e do ocultismo feitas ao longo século XIX. Entretanto, foi a partir do final do século XIX e início do século XX que cinema e psicanálise se lançaram para o mundo e passaram a se influenciar mutuamente:

> Muito rapidamente, o cinema se torna uma maneira de falar e representar a mente para a psicanálise – assim como a mente se torna uma maneira de considerar o mecanismo e o fascínio do cinema (LEBEAU, 2001, p. 2, tradução nossa).

Freud se aproximou do estudo do psiquismo quando se juntou a Jean-Marie Charcot, em 1885, no Hospital Salpêtrière de Paris; Charcot tinha como foco principal de pesquisa, então, a *histeria*, e acabou desenvolvendo um extenso trabalho sobre o tema. É interessante destacar que, entre 1876 e 1878, Charcot

compilou fotos de suas pacientes histéricas e produziu o livro *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, trabalho que contava com uma sucessão de imagens que registravam as contraturas, convulsões e paralisias de pacientes do hospital e produzia, nessa sequência de fotos, um *quadro a quadro*, segundo alguns estudiosos do cinema como Stephen Heath, com um efeito semelhante ao efeito que o cinema produz em sua sucessão de imagens (Lebeau, 2001). A teatralidade da histeria, aliada ao uso de câmeras (fotográficas, então), aproximou, na opinião de Vicky Lebeau (2001), Charcot do movimento cinematográfico. O engenheiro de Charcot era Albert Londe, inventor da câmera fotográfica Rolleiflex, que já em 1883 havia montado uma câmera com nove ou doze lentes, capaz de tirar rapidamente diversas fotografias. Vemos, assim, que nos primórdios dos estudos que cercaram a produção da psicanálise, o olhar para o humano já era atravessado por lentes, até mesmo, por vezes, capazes de produzir a impressão de que se via, de fato, o movimento corporal exuberante das pacientes histéricas. Isso antes mesmo da invenção do cinematógrafo.

Lebeau, em seu livro a respeito dos *encontros* entre psicanálise e cinema ao longo do século XX e da construção da teoria psicanalítica contemporânea sobre o cinema, menciona diversos estudiosos que estabeleciam, desde o início do século XX, esse diálogo. Ele lembra, por exemplo, Lou Andréas-Salomé, que, em seu diário escrito entre os anos de 1912 e 1913, durante sua permanência em Viena para estudar psicanálise, teria registrado que os filmes exerceriam um papel de grande significância para os estudos desenvolvidos pelos psicanalistas.

Otto Rank também é citado por estabelecer, em seu trabalho sobre *O Duplo* (1914), uma relação entre o cinema e sua capacidade de representar o psiquismo e o sonho, a partir de uma referência ao filme *Der Student von Prag*, de 1913:

> Rank está se referindo ao estranho e poderoso filme feito para Bioscope por Stellan Rye e Hanss Heinz Ewers em 1913: *Der Student Von Prag (O Estudante de Praga).* Um dos primeiros filmes a trazer o tema romântico e psicanalítico do “duplo” – um reflexo, uma dupla consciência – para as telas. (...) Rank também tem bastante interesse em especular sobre a capacidade do cinema de

> representar o psiquismo e o sonho. 'Pode ser', ele pondera, provocativo, 'que a cinematografia, que de muitas maneiras nos lembra do trabalho do sonho, possa também expressar certos fatos psicológicos e relacionamentos – que o escritor com frequência não consegue, verbalmente, descrever com clareza – com imagens tão claras e notáveis que isso facilita nossa compreensão a respeito deles.' (LEBEAU, 2001, p. 33, tradução nossa).

Freud, no entanto, revelaria desinteresse pelo cinema: o filme *Der Student Von Prag*, estudado por Otto Rank, é mencionado apenas brevemente em uma nota de rodapé do artigo freudiano *O inquietante*, de 1919, e essa se constitui como uma das poucas alusões ao cinema encontradas ao longo de toda sua obra; Freud teria recusado, ainda, um encontro com Samuel Goldwyn, conhecido produtor de cinema do início de Hollywood que estava interessado em seus "conhecimentos sobre o amor" para a produção de um filme, bem como se recusou a contribuir, a pedido de Karl Abraham, para o roteiro de *Segredos de uma alma* (1926), de G.W. Pabst (Jones, 1979; Alonso, 2000; Sampaio, 2000; Lebeau, 2001):

> 'FREUD REPUDIA GOLDWYN: Psicanalista Vienense Não Está Interessado em Oferta do Cinema': a manchete publicada no *The New York Times* em 24 de janeiro de 1925 anunciou o ceticismo de Freud em relação ao cinema. De acordo com seus biógrafos, Freud – o 'maior especialista em amor do mundo', como Goldwyn o descreveu a um repórter do jornal – recusara uma oferta de $100,000 para trabalhar como consultor em uma 'grande estória de amor' (Gay 1988: 454; Jones 1957). Em um telegrama de uma linha que causou clamor em Nova Iorque, Freud se recusou a encontrar Goldwyn, afastando a psicanálise de uma associação aparentemente não bem-vinda com Hollywood. Similarmente, em 1926, ele resistiu a tentativas de envolvê-lo na produção de *Segredos de uma alma*[5], um filme dirigido pelo luminar de Weimer, G.W. Pabst. 'Eu realmente acredito', Freud insistiu com seu colega, Karl Abraham, 'que uma representação plástica satisfatória de nossas abstrações seja totalmente impossível' (citado em Friedberg 1990: 44). (LEBEAU, 2001, 34, tradução nossa).

Como professa Fernão Pessoa Ramos (2000), em seu ensaio *Teoria do cinema e psicanálise: intersecções*, ao longo da história da psicanálise e do cinema, foram muitos os encontros e as ressonâncias entre ambos os campos. Com efeito, eles mantiveram sempre uma "atração mútua":

---

[5] O filme *Segredos de uma Alma* (Geheimnisse einer Seele, 1926) foi dirigido por Pabst e contou com a 'supervisão científica' de Karl Abraham, presidente da Associação Psicanalítica Internacional, e Hans Sachs, analista-supervisor na Policlínica Psicanalítica de Berlim (Zaretsky, 2006).

> A psicanálise formou-se em proximidade com a análise de grandes mitos da humanidade, possuindo, na raiz de seu método de trabalho, a suposição de uma estrutura narrativa. Em torno desta mesma necessidade narrativa constituiu-se o núcleo da tradição cinematográfica que, em sua forma mais típica, é chamada de classicismo narrativo ou narrativa clássica. O 'motivo' psicanalítico tornou-se um grande gancho para a ação ficcional e Hollywood logo percebeu-se disto, apesar da resistência do próprio Freud ao uso 'selvagem' de seu método (RAMOS, 2000, p. 123).

Do ponto de vista da tradição cinematográfica, Ramos (2000) ensina que durante as décadas de 60 e 70 a psicanálise fundamentou, nos Estados Unidos e na Europa, o desenvolvimento de um método de análise fílmica *plano a plano* marcado pela teoria, e exerceu uma considerável influência conceitual sobre a teoria do cinema:

> Noções caras à evolução da teoria do cinema na primeira metade do século sofrem inflexão psicanalítica e passam a dialogar em termos ativos com o pensamento de tradição freudiana. A influência é tão forte que mesmo revistas originalmente voltadas para um público mais amplo, como a tradicional *Cahiers du Cinéma*, passam a ostentar artigos com conceitual psicanalítico pesado, exigindo um conhecimento denso deste referencial para sua compreensão. Em uma determinada altura, na virada dos anos 60, o *Cahiers* abandona inclusive a publicação de fotos, para centrar-se em emaranhados artigos teóricos. Ao lado do marxismo estruturalista, a teoria psicanalítica passa a ser a principal estrela da revista. (p. 126, grifo do autor).

Muito do que foi escrito em torno da psicanálise e do cinema está relacionado à analogia feita entre a tela e o espelho – como no trabalho de Christian Metz (1980), a partir da noção de *fase do espelho* de Jacques Lacan, fundamentalmente – e entre cinema e sonho (Lebeau, 2001).

Sigamos, então, com a nossa empreitada.

1.1.3 Psicanálise, cinema e Woody Allen

Acredito não ser possível falar de psicanálise e de cinema sem pensarmos, quase automaticamente, em Woody Allen, cineasta, humorista, escritor,

músico e ator que fez de sua vasta obra cinematográfica um verdadeiro *palco* para as mais diversas problemáticas, dentre elas, sem dúvida, não apenas a arte e os impasses criativos vividos pelos artistas, como a psicanálise.

Allan Stewart Konigsberg nasceu no Bronx, Nova Iorque, em 1º de dezembro de 1935, em uma família judaica de classe média americana (Lax, 2000). Criado no Brooklyn, recorda-se que já aos 5 anos de idade tornara-se um frequentador assíduo dos cinemas da vizinhança, especialmente no período de férias escolares, em que chegava a ir 4, 5 ou 6 vezes por semana assistir a filmes na grande tela, para onde *escapava* por *odiar a realidade* (Allen, em Björkman, 2004). De acordo com Eric Lax (2000), no período anterior à televisão e que correspondeu à infância de Allen, praticamente todos os americanos – de barbeiros a tintureiros – frequentavam o cinema pelo menos uma vez por semana, e para Woody ele se tornou uma "segunda casa".

Criativo, começou a escrever muito cedo, e aos 16 anos foi contratado para redigir piadas e anedotas para jornais de Nova Iorque. Ainda na escola, não desejando que seus colegas de sala o reconhecessem nestas publicações, e entendendo que, no mundo do *show business*, todo mundo muda de nome e *Allan Konigsberg* não designava uma pessoa engraçada, decidiu adotar outro nome. Nasce, assim, *Woody Allen*[6], reverenciado e criticado humorista e cineasta, além de escritor, ator e músico, que se destacaria no cenário artístico mundial por sua controversa obra e por trabalhar, de maneira original, aspectos da cultura norte-americana – particularmente nova-iorquina – sob grande influência do cinema europeu (Lax, 2000).

De redator de piadas para jornais, rapidamente Allen passou à cena do *stand-up comedy* nova-iorquino e, aos vinte e oito anos, escreveria seu primeiro roteiro para o cinema – *O que é que há, gatinha?* (1965), filme que não dirigiu mas no qual faria sua estreia como ator. Woody Allen mostrou-se muito descontente com o resultado final obtido, e disse ter jurado à época que nunca mais escreveria o roteiro de nenhum filme a menos que pudesse dirigi-lo também (Björkman, 2004).

---

[6] Nome adotado por ele legalmente no início da década de 60.

A partir de então, “cumprindo o prometido”, Woody Allen consolidou-se como um fecundo e respeitado cineasta, que produziu nas últimas quase cinco décadas cerca de um filme por ano, filmes que escreveu *e* dirigiu (salvo uma ou outra exceção) e sobre os quais fez questão de ter total controle:

> A posição de Woody Allen no mundo do cinema é única. Ele tem um contrato com seus produtores que garante a ele liberdade completa para escrever e dirigir um filme por ano – pelo menos. O contrato lhe dá controle ilimitado sobre a escolha de tema, roteiro, atores e membros da equipe, edição final e assim por diante. A única condição é que ele se mantenha dentro dos parâmetros financeiros fixados para o projeto. (BJÖRKMAN, 2004, p. xv, tradução nossa).

Em virtude do domínio que exerce sobre a produção de seus filmes, Woody Allen é considerado por estudiosos do cinema como um dos representantes do chamado *cinema de autor*: esse controle garante que os filmes tenham sua marca inconfundível e possam ser atribuídos quase exclusivamente a ele, embora envolvam outros artistas, como atores e atrizes, diretores de fotografia, etc. (Lee, 2002; Björkman, 2004).

> Dizer que um diretor é um autor significa dizer que ele tem um controle tão completo que se torna razoável que seu filme seja atribuído ao trabalho de um único artista. (...) Obviamente nem todo filme em que Woody Allen esteve envolvido foi resultado somente de seu trabalho. (...) No entanto é claro em todos esses filmes que a mão de Woody Allen foi o fator determinante de seu valor como um todo.
> (…) Embora Allen não produza seus filmes, todos aqueles que ele escreveu e dirigiu, começando com *Um Assaltante Bem Trapalhão*, foram produzidos por indivíduos que inquestionavelmente deram a Allen o controle sobre todos seus aspectos artísticos. Para cada um desses filmes, ele escreveu ou coescreveu o roteiro, escolheu o elenco, equipe e locações; teve a palavra final em todos os aspectos técnicos do processo de filmagem; fez a edição final; e participou da propaganda e do processo de distribuição. (LEE, 2002, p. 14-15, tradução nossa).

Seu trabalho é bastante extenso e diversificado. Compõem sua obra livros, peças de teatro, mais de quarenta roteiros de filme e direções cinematográficas, nomeados para diferentes prêmios do cinema internacional e vencedores de muitos deles.

Sua vasta atividade artística nos oferece filmes muito diferentes entre si, seja no conteúdo, seja no tom da narrativa ou nas técnicas utilizadas. Embora notoriamente conhecido pelo humor que imprime em suas películas, ao longo de sua obra Woody Allen não se restringiu, no entanto, às comédias que marcaram o início da sua carreira, percorrendo com ousadia a seara do drama e angariando não apenas elogios, mas também muitas críticas.

Com efeito, lembra-nos Eric Lax (2000), os primeiros filmes que escreveu e dirigiu almejavam o riso, e não propriamente 'questionamentos': em *Um Assaltante Bem Trapalhão* (1969), *Bananas* (1971), *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo* (mas tinha medo de perguntar)* (1972) e *O Dorminhoco* (1973) o humor dita o ritmo e o tom do filme. *A última noite de Boris Gruschenko* (1975), embora pautado no humor, prepara o terreno para a discussão que fará posteriormente acerca da morte e da figura de Deus, e com *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) Woody Allen finalmente envereda pelos caminhos dos questionamentos mais profundos. Nas palavras de Allen, em entrevista a Björkman (2004), é com esse filme que ele teve coragem de abandonar a segurança da comédia.

Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (1977) é considerado por Woody Allen um ponto de virada em sua carreira, na medida em que marca não apenas o início de uma parceria com Gordon Willis (diretor de fotografia) e um consequente aprimoramento em suas técnicas cinematográficas, como também a possibilidade de se aprofundar em suas caras temáticas filosóficas e o amadurecimento de seu cinema. De humorista respeitado em suas produções cinematográficas, *Noivo neurótico, noiva nervosa* alçou Woody Allen à condição de cineasta premiado pela Academia[7] e com ampla audiência (Lax, 2000).

No entanto, é com *Interiores* (1978) que ele inaugura seus trabalhos no campo do *drama*. Com roteiro e direção de Woody Allen, *Interiores* se seguiu a *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) – filme aclamado e premiado que marcou

[7] Em 1978, *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* foi indicado ao Oscar de melhor direção, melhor ator (Woody Allen), melhor atriz (Diane Keaton), melhor roteiro original e melhor filme, e com exceção do prêmio de melhor ator, venceu em todas as categorias (Lax, 2000).

claramente a passagem do cineasta do cômico ao filosófico (Lee, 2002; Björkman, 2004) – e se inseriu, ao lado de *Setembro* (1987) e *A Outra* (1988), na sequência de dramas profundos a respeito da vida interior de seus personagens nos quais se reconhece, tradicionalmente, profunda influência de Ingmar Bergman[8] (Bailey, 2001).

Embora tenha sido agraciado com comentários positivos, *Interiores* foi o primeiro filme em relação ao qual Woody Allen recebeu uma quantidade considerável de críticas depreciativas. Para o cineasta, isso aconteceu porque o público ficou chocado e desapontado por ele, o então 'amável palhaço desajeitado', ter quebrado um *contrato implícito com o público* e tê-lo sujeitado a um estilo de drama usualmente não apreciado pelo norte-americano (Björkman, 2004).

Com efeito, *Interiores* é um drama bastante denso e árido: o cenário é simples e escasso; as cores sóbrias, para não dizer sombrias; não há música, exceto por uma cena do filme. Cinza é a cor que predomina, ao lado da frieza e do controle de seus personagens principais. Diante de um filme aparentemente tão pouco "típico" de Woody Allen, por que, então, escolhê-lo para estudar os impasses da sublimação neste trabalho?

Interiores é um filme extremamente rico e que encerra, na representação da história de uma mãe e de suas três filhas, *artistas* ou *"aspirantes a"*, a complexidade das questões em torno da arte que Woody Allen trabalha ao longo de toda sua obra. Assim, embora não conte com elementos alleanianos "tradicionais", como o humor, a música, as falas rápidas e atravessadas, *Interiores* parece ser um filme muito mais "típico" de sua obra do que aparenta, não só por trazer a figura de *mulheres*, como acontece em vários de seus filmes (*Hannah e Suas Irmãs*, 1986; *Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão*, 1982; *A Outra*, 1988, por exemplo), como também por ilustrar um tema tão caro ao cineasta, e de forma

---

[8] Não podemos deixar de apontar, aqui, a semelhança existente entre *Interiores* e o filme *Sonata de Outono*, também de 1978, de Ingmar Bergman. Nesta película, a mãe (Charlotte), uma pianista de renome, e a filha (Eva), fechada e triste, se reencontram após 7 anos sem se ver. Neste reencontro, as mágoas e lembranças da infância de Eva, sempre longe de sua mãe egoísta, perfeccionista, altamente crítica da capacidade de sua filha e devotada à sua arte, vêm à tona.

tão primorosa, como a *arte* e a *condição do artista diante dos impasses do processo sublimatório*.

1.2 UMA PROPOSTA DE FECUNDAÇÃO RECÍPROCA

Considerando a literatura - e por que não a arte e o cinema, em seu sentido mais amplo - como o *outro* que permite à psicanálise se constituir, Sampaio (2002) afirma que a presença frequente das referências literárias nos textos psicanalíticos se deve, primeiramente, ao fato de Freud servir para nós como um modelo de escritor, e, em segundo lugar, ao fato de suspeitarmos que a literatura auxilie o psicanalista a pensar psicanaliticamente, por favorecer a compreensão do funcionamento psíquico. Lembremos que Freud destaca, em *A questão da análise leiga* (1926), a importância da literatura para a formação dos analistas.

Procurando distanciar-nos da perspectiva que toma a obra de arte como um mero objeto de interpretação e a entende como sintoma de um artista neurótico, e tomando a arte, em sentido amplo, como o *outro* que permite a constituição da psicanálise a partir de seu constante diálogo, foi nosso objetivo desenvolver o presente trabalho de pesquisa justamente *na interface,* no espaço *entre* a psicanálise e a arte, mais especificamente na interface entre psicanálise e cinema, entre sublimação e a problemática sublimatória que marca os personagens de Woody Allen (Kon, 2001).

Nosso intuito não foi o de tratar a arte/os personagens de Woody Allen como um campo favorável à interpretação psicanalítica, do qual procuraríamos extrair as “verdades” recalcadas, mas de procurar resgatar o movimento freudiano inaugural, no sentido de “solicitar à criação artística as suas interpretações sobre a alma humana, que permitiriam ver, num jogo de espelhos, a própria face da construção psicanalítica” (KON, 2001, p. 95) e, assim, promover uma *fecundação recíproca*.

Tem-se por objetivo, assim, realizar uma *fecundação recíproca* entre psicanálise e os personagens de Woody Allen, entre sublimação e Eve, Renata,

Joey e Flyn, buscando avançar e quiçá contribuir para a teoria psicanalítica – e não apenas provar uma hipótese teórica inicial – e, ao mesmo tempo, abrir caminhos para novas possibilidades de entendimento do trabalho de Woody Allen.

Entendo, nesse sentido, ser necessário destacar que a estratégia primordial a ser utilizada é a de uma *leitura flutuante transferencial* - e contratransferencial, ressaltaria Kon – a partir de minhas associações acerca dos personagens do filme escolhido, sem prejuízo, sobretudo, para a inscrição de outras leituras, o que permitiria, eventualmente, "uma leitura reflexiva que, justamente por seu caráter transitivo, criará novas versões para a obra, mas também, para aquele que se propõe a ela como seu leitor" (KON, 2001, p. 112). A respeito de seu trabalho sobre Edgar Allan Poe e Freud, Noemi Moritz Kon complementa sua estratégia:

> Essa leitura se pautará, portanto, num vai-e-vem em que não só a leitura psicanalítica abrirá novos veios de entendimento para a literatura de Poe, mas também em que a visão do escritor poderá permitir novas aberturas para o próprio olhar psicanalítico" (KON, 2001, P. 112-113).

Nesse vai e vem entre psicanálise e arte, entre sublimação e a questão do impasse no trabalho sublimatório de Eve, Renata, Joey e Flyn, personagens criados por Woody Allen para o filme *Interiores*, é que desenvolvo esta dissertação.

2 SUBLIMAÇÃO

A sublimação é certamente uma das cruzes (em todos os sentidos do termo: ao mesmo tempo um ponto de convergência, de cruzamento mas também o que põe na cruz) da psicanálise e uma das cruzes de Freud.

Jean Laplanche[9]

Laplanche e Pontalis (2001) definem a sublimação como o processo descrito por Freud "para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam seu elemento propulsor na força da pulsão sexual" (p. 495) Seria sublimada, nesse sentido, a pulsão que é derivada para um objetivo novo, não sexual, e para objetos socialmente valorizados. Se por um lado esta definição parece bastante objetiva e clara, por outro a história da construção do conceito no pensamento psicanalítico nos revela outra realidade. De fato, a *sublimação* se configura como uma noção absolutamente controversa, em relação à qual não há univocidade.

Com efeito, como bem expressam as palavras de Joel Birman, a noção de sublimação nos coloca frente a frente com "uma das caixas-pretas do pensamento freudiano" (2002, p. 90) e, embora apareça diversas vezes em sua obra, não conta com um texto de Freud inteiramente dedicado a ela. Ainda que se tenha notícia de que Freud teria escrito um texto específico sobre o tema (Strachey, 1969b, em introdução aos *Artigos sobre metapsicologia* de Freud) no contexto da elaboração dos artigos sobre metapsicologia, é provável que ele tenha sido um daqueles que se perdeu ou foi destruído pelo próprio autor (Laplanche, 1989; Garcia-Roza, 1995; Birman, 2007). Como nos lembra Daniel Kupermann, "Com seu desaparecimento, dispomos apenas de algumas indicações, preciosas, porém, na maioria das vezes, enigmáticas, distribuídas ao longo da obra freudiana" (2010b, p. 497). Dessa maneira, não há um texto freudiano que trabalhe especificamente o

---

[9] LAPLANCHE, J. Problemáticas III: A Sublimação. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 9-10.

tema; o que há são fragmentos a respeito da *sublimação* inseridos em diversos ensaios, escritos em momentos distintos de seu pensamento.

Se não há *um* texto que disserte sobre a questão da sublimação, também não há apenas *um entendimento* a respeito do processo sublimatório no discurso freudiano, o que complica ainda mais a sistematização da ideia – seja do ponto de vista metapsicológico, seja do ponto de vista clínico (Laplanche, 1989; Garcia-Roza, 1995). Ao longo da obra freudiana, a noção de *sublimação* foi antes citada que desenvolvida ou explicitada, como um verdadeiro *"*conceito em estado prático*"* (Birman, 1997; Ungier, 2011), cujos questionamentos e compreensão restaram lançados para um momento futuro, como tarefa pendente (Laplanche, 1989; Hornstein, 1989; Garcia-Roza, 1995). Embora não restem dúvidas na obra freudiana quanto à condição de *destino pulsional* da sublimação, é possível encontrar em Freud não só trechos em que o autor parte da concepção de sublimação como um processo caracterizado pela dessexualização pulsional (muito próximo, assim, do mecanismo de recalque), como trechos em que a sublimação é pensada claramente como um destino pulsional distinto do recalque, pautado justamente na sexualidade.

Enquanto forma de satisfação pulsional, a sublimação está intimamente relacionada à *Trieb* – ou seja, tratar-se-ia de um fenômeno psíquico que descreve algo que acontece à pulsão, que seria desviada de seu alvo sexual inicial – mas que corresponde a um processo vinculado à libido de objeto – objeto que deve ser socialmente valorizado (Garcia-Roza, 1995). Segundo Laplanche (1989), inicialmente Freud aponta que haveria apenas uma modificação das metas, uma dessexualização para chegar, posteriormente, à ideia de sublimação com um processo que envolve meta e objeto, ao mesmo tempo.

A construção do conceito de *sublimação* é, no transcurso do pensamento freudiano, não só marcada por "idas e vindas" e hesitações, como também por atravessamentos múltiplos de diversos outros conceitos fundamentais ao pensamento psicanalítico, como os de *sexualidade*, *pulsão*, *narcisismo*, *castração*, que também passaram por reformulações ao longo do tempo. A reformulação de cada um desses conceitos implicava a necessidade de revisão e

reformulação dos demais – o que repercutia também na elaboração do conceito de sublimação.

A complexidade do conceito de sublimação também pode ser constatada na estreita relação que mantém não apenas com as formulações metapsicológicas da teoria, como também com as formulações sociais e técnicas da psicanálise.

Assim, é importante que consideremos a *sublimação* em seu contexto na história da psicanálise, como uma noção controversa em relação à qual não há interpretação inequívoca, não só dentre os autores pós-freudianos, como também, e especialmente, na própria obra de Freud. Recuperemos, então, as passagens freudianas acerca da noção de sublimação.

2.1 SUBLIMAÇÃO EM FREUD: A SEXUALIDADE EM JOGO

A *sublimação* e as problemáticas concorrentes para sua enunciação como conceito são encontradas já nos textos freudianos iniciais, nas entrelinhas das formulações teóricas esboçadas em sua troca de cartas com Fliess (Freud, 1887-1904). No *Manuscrito L*, por exemplo, anexo à Carta 126[10] de 02 de maio de 1897 (Freud, 1897a), é feita a primeira menção à sublimação, sem que, no entanto, nesta oportunidade, Freud chegasse a uma discussão "oficial" da questão. Nesta missiva, refletindo a respeito da "arquitetura da histeria", Freud teorizou que as fantasias seriam barreiras psíquicas erguidas para impedir o acesso às recordações das cenas primordiais esquecidas e que serviriam, simultaneamente, ao "refinamento" de ditas recordações, ou seja, à sua *sublimação*. Nesse sentido, segundo Garcia-Rosa (1995), a sublimação teria sido inicialmente concebida como defesa histérica e, nessa articulação com a histeria, poder-se-ia dizer que, dessa maneira, desde os primórdios de seu discurso Freud estabeleceu o campo em que a *sublimação* (em suas idas e vindas) teria lugar: o campo da sexualidade (Birman, 2007).

[10] Correspondente à Carta 61 na ESB (vol. I).

Em 1905, em *Fragmento da análise de um caso de histeria*[11], a palavra *sublimação* é empregada novamente por Freud, agora no sentido de uma operação psíquica que se *opõe* ao sintoma histérico: se no cerne do sintoma histérico se encontra o gozo sexual, a sublimação seria a defesa possível contra ele, na medida em que proporcionaria seu "redirecionamento" para objetivos mais "elevados"[12] e que proporcionariam as realizações culturais.

Também em 1905 é publicado o artigo *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*: nele, ao refletir acerca do período de latência, Freud trabalha a noção de *sublimação* como o processo por meio do qual ocorre o desvio (no todo ou em parte) das pulsões sexuais perverso-polimorfas de suas metas originárias – "metas sexuais" – para "novas metas", processo que seria responsável pelas produções culturais e que estaria em pauta também no período de latência sexual da criança. No período de latência, postergada a função reprodutora, as pulsões sexuais seriam *"*inutilizáveis*"* e *"*perversas em si*"* e, nessa qualidade, provocariam certo desprazer que poderia ser combatido por *forças reativas* como o asco, a vergonha e a moral. Segundo Laplanche (1989), é a partir deste texto que o termo *sublimação* recebeu um sentido verdadeiramente psicanalítico.

Em nota acrescentada em 1915[13] aos *Três ensaios*, Freud destaca que, ao considerar a sublimação em sua estreita relação com o período de latência, pensa-a ocorrendo pelo caminho da *formação reativa*. Ele continua essa nota, no entanto, aduzindo que a *sublimação* e a *formação reativa* podem ser pensados como dois processos psíquicos essencialmente distintos – como o faz, claramente, em outro texto de 1915, *Os instintos e seus destinos*.

---

[11]Trabalho conhecido como *Caso Dora*, escrito em sua maior parte em janeiro de 1901, mas publicado apenas em outubro e novembro de 1905 [conforme Strachey, 1969a, em nota do editor ao texto *Fragmento da análise de um caso de histeria* (1905), e em nota de rodapé (nota 2, p. 148) aos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905)], após a publicação dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*.

[12] Conforme Houaiss, etimologicamente, a palavra *sublimação* deriva do latim *sublimatĭo*, *sublimatiōnis*, cujo significado é ação de exaltar, elevar.

[13] Nota 2, p. 168.

Em outra passagem deste mesmo texto de 1905, discorrendo sobre o *tocar* e o *olhar*[14], Freud utiliza o termo *sublimar* associando-o à "demora" na satisfação sexual proporcionada pela ocultação progressiva do corpo promovida pela civilização: ocultado o corpo, "o olhar carregado de sexo" mantém-se curioso por ter seu objeto sexual revelado em sua completude, mas nessa *dilação*, o sujeito encontra a possibilidade de reorientar sua libido "para alvos artísticos mais elevados" na hipótese de o interesse não se limitar aos genitais, mas alcançar todo o corpo (p. 148). Caso o *prazer de ver* se direcione exclusivamente à genitália, se vincule à superação do asco ou prevaleça sobre a relação sexual em sentido estrito, tratar-se-ia de *perversão*.

Uma enunciação mais sofisticada de sublimação – que alcança, para Birman (2002, 2007 e 2008), a categoria de *conceito* – pode ser encontrada em *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna* (1908). Neste texto, ao supor que a civilização se funda sobre a repressão das pulsões sexuais, Freud define a *capacidade de sublimação* como a capacidade do psiquismo de *trocar* o objetivo sexual da pulsão por outro objetivo, destituído do traço erótico, ainda que psiquicamente a ele vinculado. A estruturação da civilização dependeria, assim, da *sublimação* das pulsões, que não poderia, no entanto, ocorrer indefinidamente: se não é possível transformar todo o calor das máquinas em energia mecânica, também não é possível deslocar sem limites as pulsões sexuais para "fins culturais mais elevados" (FREUD, 1908, p. 178) – certa dose de satisfação sexual direta seria imprescindível[15].

Nelson da Silva Júnior (2003b) entende que, ao preconizar a imprescindibilidade de uma determinada porção de satisfação da sexualidade sob pena do preço da neurose, neste ensaio de 1908 Freud sinaliza que a sublimação poderia, assim, ter um "papel eventualmente patogênico" (p. 33). No entanto, para referido autor os problemas acarretados pela sublimação, nesse contexto inicial da

---

[14] Segundo Strachey [nota 2, p. 148 dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (Freud, 1905)], talvez esta passagem corresponda à primeira vez em que o termo *sublimar* apareça em uma publicação freudiana, a par da menção feita no Manuscrito L, como apontado anteriormente. Embora no *Caso Dora*, escrito em 1901 e também publicado em 1905, a sublimação também apareça, os *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade* foram publicados antes daquele artigo.

[15] Lembremos, ainda, nesse sentido, o exemplo do cavalo de Schilda, trazido por Freud na quinta das cinco conferências proferidas na Clark University/Estados Unidos, em 1909 (1910 [1909]).

obra freudiana, seriam unicamente aqueles relacionados a seu "uso imoderado pelo mundo civilizado" (p. 33), e, dessa maneira, sob a égide da primeira teoria pulsional, a sublimação seria entendida como um processo fundamentalmente benéfico se realizado nos limites da natureza humana.

Para Joel Birman (1998a, 2002), nesse momento do discurso freudiano a sublimação é entendida como *resultante* do mecanismo de recalque que se opera sobre as pulsões sexuais no projeto civilizatório[16] e, dessa maneira não haveria "de fato e de direito qualquer diferença entre os processos psíquicos do recalque e da sublimação, já que nesta o recalque estaria presente como mecanismo fundamental" (BIRMAN, 1998a, p. 92).

Contudo, a sublimação - como mecanismo responsável pelas grandes produções culturais e que deveria servir como alternativa à neurose diante das exigências de não satisfação das pulsões sexuais impostas pela vida em grupo – esbarraria no fato de a capacidade sublimatória variar de indivíduo para indivíduo (não sendo, portanto, acessível a todos, nem na mesma medida) e nos riscos que a desmedida dessexualização das pulsões poderia representar: os sacrifícios exigidos dos indivíduos pela moral sexual civilizada seriam de tamanha monta que acarretariam o aumento da "doença nervosa moderna" (Freud, 1908).

> Não é arriscado supor que sob o regime de uma moral sexual civilizada a saúde e a eficiência dos indivíduos esteja sujeita a danos, e que tais prejuízos causados pelos sacrifícios que lhes são exigidos terminem por atingir um grau tão elevado, que indiretamente cheguem a colocar também em perigo os objetivos culturais. (FREUD, 1908, p. 169).

A civilização moderna seria caracterizada, pois, por um mal-estar psíquico, não apenas por exigir desmesuradamente dos indivíduos a abstinência sexual, mas eventualmente pelo fato de "uma certa quantidade de satisfação direta"

---

[16] Interessante salientar – sem qualquer pretensão de nos determos nesta linha de pensamento – as ideias desenvolvidas por Herbert Marcuse em *Eros e Civilização* (1955/2009). Nesse trabalho, conforme nos lembra Daniel Kupermann (2008), Marcuse realiza uma *crítica contundente* a essa primeira concepção de sublimação, a qual denomina *sublimação repressiva*, posto que apenas ocorreria como decorrência da repressão impressa pela civilização. Ele afirma que Freud teria concebido a sublimação pautada na dessexualização da pulsão justamente "para dar conta da construção da civilização" (BIRMAN, 1998a, p. 90), mas que a própria teoria freudiana teria oferecido elementos que nos permitiriam pensar que civilização não se funda da subjugação do prazer ao princípio de realidade.

não estar sendo garantida (Freud, 1908, p. 174); ademais, os indivíduos encontrariam limites em sua capacidade sublimatória e poderiam facilmente cair vítimas da neurose se excessivamente demandados à abstinência. A contribuição dos neuróticos para o projeto civilizatório, por seu turno, poderia também se ver comprometida: como os neuróticos apenas conseguem colaborar de forma aparente para a 'supressão' das pulsões e às custas de uma grande quantidade de energia e de "empobrecimento interno" (FREUD, 1908, p. 177), à medida que se aumenta a demanda por *feitos culturais*, eles podem se quedar paralisados, inibidos, e inclusive adoecer – prejudicando, assim, o projeto civilizatório:

> (...) as neuroses, quaisquer que sejam sua extensão e vítima, sempre conseguem frustrar os objetivos da civilização, efetuando assim a obra das forças mentais suprimidas que são hostis à civilização. Dessa forma, se uma sociedade paga pela obediência a suas normas severas com um incremento de doenças nervosas, essa sociedade não pode vangloriar-se de ter obtido lucros à custa de sacrifícios; e nem ao menos pode falar em lucros. (...) A supressão dos impulsos hostis à civilização que não são diretamente sexuais acarreta, também, um fracasso semelhante na obtenção de compensação (FREUD, 1908, p. 185-186).

Já no cerne dessa proposição acerca da sublimação se encontram alguns *impasses*, apontados por Freud nesse mesmo texto: quando reflete a respeito da relação entre a abstinência sexual e a produção artística e científica, por exemplo, Freud não deixa de revelar sua "impressão" no sentido de que, se por um lado se pode conceber um *savant* abstinente, por outro é difícil imaginar um artista na mesma condição, na medida em que para este "provavelmente as experiências sexuais estimulam as realizações artísticas" (p. 181). Ele admite, em seguida, que não lhe parece haver qualquer relação *necessária* entre a abstinência sexual e a capacidade de sublimação.

No entendimento de Daniel Kupermann (2003), nesta passagem de *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna* Freud esboça "uma crítica à oposição simplista entre sublimação e satisfação sexual" (p. 75), o que aponta para uma compreensão de que a posição freudiana acerca da sublimação que tem como pressuposto a dessexualização toma como paradigma o fazer científico, e não o fazer artístico. É em *Escritores criativos e devaneio* (1908 [1907]), trabalho pronunciado em dezembro de 1907, e como veremos adiante, em *Leonardo da Vinci*

e uma lembrança de sua infância (1910), que Freud articula a noção de sublimação à arte e ao brincar infantil – pensando-a "(...) não mais como deserotização do alvo da pulsão, mas como invenção permanente de novos objetos de satisfação erótica e recriação de si" (KUPERMANN, 2008, p. 171).

Ora, se o erotismo fosse a matéria-prima do processo de sublimação no campo da arte, a ideia de sublimação pautada na *dessexualização* pulsional e constituinte da cultura se configuraria como um contrassenso no projeto civilizatório: no lugar da riqueza cultural, o que haveria seriam subjetividades atravessadas pela pobreza erótica e simbólica (Birman, 1998a; 2002). E quanto maior a prevalência da doença nervosa moderna, maior seria o empobrecimento simbólico.

> Vale dizer, esse conceito de sublimação em Freud não conseguia dar conta justamente daquilo a que se pretendia com ele, qual seja, a produção de símbolos pela subjetividade para que se fundamentasse o dito projeto civilizatório. (BIRMAN, 1998a, p. 93).

Se no ensaio de 1908 a sublimação é atrelada ao recalque, por outro lado, em 1909, na quinta das *Cinco lições de psicanálise* (1910 [1909]), Freud distingue os dois mecanismos ao discorrer sobre o que acontece com os desejos inconscientes quando são *libertados* pela psicanálise, e aponta para os *destinos pulsionais* que elencará em 1915: "A repressão prematura exclui a sublimação do instinto reprimido; desfeito aquele, está novamente livre o caminho para a sublimação" (FREUD, 1910 [1909], p. 64).

Em 1910, Freud publica seu estudo sobre Leonardo da Vinci e encontra na história desse representante paradigmático da genialidade humana a oportunidade para avançar sobre o duplo viés sublimatório apontado em *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna*: a arte e a ciência. Ao contrário, no entanto, do que pudera depreender em 1908, ao percorrer a vida afetiva de Leonardo e procurar estabelecer uma articulação entre a inibição de sua vida sexual e a inibição de sua vida artística, Freud aponta para o entendimento de que a sexualidade infantil seria a matéria-prima do processo sublimatório de criação artística, e que este prescindiria do recalque. Nas palavras de Daniel Kupermann (2003):

> Em "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância" (1910) Freud adota efetivamente o paradigma estético, referente à criação artística, para conceituar a sublimação não mais como dessexualização pulsional, porém como um processo erótico que tem raízes nas experiências sexuais infantis, e que está referido sobretudo às vicissitudes encontradas pelas pulsões de ver e saber no processo de desenvolvimento psíquico do sujeito. São as oscilações de Leonardo da Vinci entre a arte e a ciência que permitem a Freud analisar os destinos tomados por sua vida sexual entre o recalque – representado pela compulsão obsessiva da busca pelo conhecimento – e a sublimação – representada por seu gênio artístico e brincalhão. (p. 79-80).

Partindo dos trabalhos a que teve acesso por ocasião de seus estudos – particularmente as biografias de Leonardo escritas por Edmondo Solmi e Giorgio Vasari e o romance histórico de Dmitri Sergueievitch Merejkovski (Roudinesco & Plon, 1998) - Freud buscou entender "a transferência de seu interesse pelas artes para sua dedicação à ciência" (p. 75), acentuada com a passagem do tempo, relacionando-a à sua abstenção de uma vida sexual. Nesse sentido, suas inúmeras obras de arte inacabadas ou dadas por findas, assim como a lentidão com que realizava suas produções são consideradas sintomas da inibição que tomou conta de sua vida artística. Mas o que teria sua sexualidade a ver com isso?

Além da *feminina delicadeza* característica das relações que estabelecia com seus pares e com os animais e da notícia de se cercar, na qualidade de mestre, de "belos rapazes e meninos que tomava como alunos" (FREUD, 1910, p. 81), pouco se poderia dizer a respeito da sexualidade do artista, que Freud entende rejeitada por Leonardo. A hipótese freudiana, que encontra também sustentação em falas do próprio Leonardo trazidas por Solmi e Merezhkovski[17], reside na ideia de que o amor e o ódio eram antes seus objetos de estudo, e de que sua paixão teria se convertido em sede de conhecimento e produzido seus efeitos no modo obstinado, constante e profundo com que realizava suas investigações.

---

[17] Entre elas *"Nessuna cosa si può amare nè odiare, se prima non si ha congnition di quella"* (*"Não se pode amar ou odiar qualquer coisa, se dela, antes, não se tiver conhecimento"*, tradução livre nossa) e *"Pois, na verdade, o grande amor surge do conhecimento profundo do objeto amado e, se este for pouco conhecido, o seu amor por ele será pouco ou nenhum"* (DA VINCI, *apud* FREUD, 1910, p. 82).

No entanto, aduz Freud, a conversão da paixão em sede de conhecimento não se deu sem consequências: ao invés de amar, Leonardo teria pesquisado; ao invés de agir e criar, teria investigado. Se suas pesquisas tinham por objetivo, em princípio, contribuir para sua própria arte – como seus estudos sobre a luz e a sombra, as cores, a perspectiva e o corpo humano – elas foram alcançando proporções tais que sua atividade científica tornou-se dominante: "O artista usara o pesquisador para servir à sua arte; agora o servo tornou-se mais forte que o seu senhor e o dominou" (FREUD, 1910, p. 85). Assim,

> Embora tivesse deixado obras-primas de pintura, enquanto suas descobertas científicas permaneciam inéditas e sem uso, o pesquisador que nele existia nunca libertou totalmente o artista durante todo o curso de seu desenvolvimento, limitando-o muitas vezes e talvez, mesmo, chegando a eliminá-lo. (FREUD, 1910, p. 73).

Freud trabalha a ideia de que a pulsão de pesquisa – que encontra uma força poderosa em Leonardo –, associada que é, em sua origem, às pesquisas sexuais infantis, encontra três diferentes caminhos diante do recalcamento, a depender das vicissitudes que marcam o desenvolvimento da sexualidade: no primeiro deles, a curiosidade intelectual, assim como a sexualidade, é reprimida, do que decorre uma *inibição intelectual neurótica*; no segundo caminho, sendo a pulsão de pesquisa suficientemente forte para resistir à repressão sexual que recaiu sobre as pesquisas sexuais infantis, ela reemerge do inconsciente sob as vestes de uma *preocupação pesquisadora compulsiva*, situação em que a investigação científica, sexualizada, se configura como uma atividade de caráter sexual, que possibilita uma satisfação substitutiva da sexualidade reprimida.

O terceiro caminho – "o mais raro e mais perfeito" (FREUD, 1910, p. 88) – seria o caminho da *sublimação*: nele, a pulsão sexual escaparia ao recalque e seria sublimada "desde o começo em curiosidade", associando-se à pulsão de pesquisa. Freud destaca que, embora no caso da atividade sublimatória também se possa dizer que a pesquisa se torna, até certo ponto, compulsiva, e sirva como substituta da atividade sexual, trata-se de um mecanismo psíquico totalmente distinto da neurose, em que não há recalque – mas "sublimação ao invés de um

retorno do inconsciente" (FREUD, 1910, p. 88). Freud enuncia aqui, então, que a sublimação não depende de uma operação anterior de recalque, e mais: distingue sublimação e recalque ao considerá-los dois destinos pulsionais diferentes[18].

No capítulo VI de *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*, Freud retoma seu raciocínio acerca do desenvolvimento psíquico do artista, sintetizando suas "descobertas": em sua primeira infância, distante do pai, vivera uma relação de sedução com a mãe muito intensa, o que provavelmente o levou a uma forte pesquisa sexual. O recalque que sobreveio interditou esse "excesso infantil", que pôde novamente encontrar vazão na puberdade, e como ele apresentava uma tendência precoce à curiosidade sexual, grande parte das pulsões sexuais conseguiram ser "sublimadas numa ânsia geral de saber" (p. 137), desviando-se da repressão. Outra parte de sua libido, dirigida, ainda, para fins sexuais, encontrou espaço no amor idealizado por rapazes – em virtude de sua fixação na figura da mãe. Em sua juventude, para Freud, Leonardo parece criar sem qualquer inibição – encontrando, em sua atividade criativa artística, "uma válvula de escape para seu desejo sexual" (p. 137).

Contudo, não tardaria para que a repressão quase total de sua vida sexual repercutisse negativamente em sua possibilidade de sublimação das tendências sexuais, que ele regredisse ao infantil – desenvolvendo uma *preocupação pesquisadora compulsiva* – e abrisse um espaço cada vez maior, em detrimento da arte, para a ciência:

> Mas logo encontramos a confirmação de nossa experiência, isto é, que a repressão quase total de uma vida sexual real não oferece as condições mais favoráveis para o exercício das tendências sexuais sublimadas. O padrão imposto pela vida sexual termina por se impor. Sua atividade e sua capacidade de tomar decisões começam a falhar; sua tendência à indecisão e à protelação se fazem sentir como elemento perturbador na 'Última Ceia' e, influenciando sua técnica, tiveram um efeito decisivo no destino daquela grande obra. Lentamente desenvolveu-se nele um processo somente comparável às regressões nos neuróticos. O desenvolvimento que o levou a tornar-se um artista ao atingir a puberdade cedeu lugar ao processo que o tornou pesquisador e que tem suas determinantes na primeira

[18] Para Daniel Kupermann (2003), é possível dizer que já no final do segundo capítulo dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), quando explora os "caminhos de influência mútua", a noção de que não há uma real oposição entre sublimação e erotismo estaria presente.

> infância. A segunda sublimação do seu instinto erótico cedeu lugar à sublimação original, cuja forma tinha sido preparada por ocasião da primeira repressão. Tornou-se um pesquisador, a princípio a serviço de sua arte, porém, mais tarde, independentemente dela e mesmo dela se afastando. (FREUD, 1910, p. 137, grifo nosso).

Nesse sentido, ao afirmar que a *sublimação original* assume o lugar da *segunda sublimação*, Freud chama o processo de criação artística de "segunda sublimação", mecanismo que teria como matéria-prima as pulsões sexuais. A expressão "sublimação original", por sua vez, resta associada à ciência, e, seguindo esse raciocínio freudiano – haja vista a afirmação de que nesse processo Leonardo teria vivido uma regressão comparável à dos neuróticos -, mais especificamente ao segundo destino da pulsão de pesquisa, qual seja, a *preocupação pesquisadora compulsiva*. No entender de Daniel Kupermann (2003), sendo assim, poderíamos dizer que, nesse contexto, apenas a *segunda sublimação* – correspondente à criação artística – seria, propriamente, *sublimação*; o que Freud chama de "sublimação original", no entanto, não passaria da saída da neurose obsessiva.

Essa linha de pensamento é reafirmada na sequência do texto, quando Freud menciona que, ao entrar nos seus cinquenta anos, Leonardo teria vivido um novo surto de libido que teria beneficiado sua arte. Foi nessa fase que Leonardo pintou a *Mona Lisa*, assim como *Sant'ana com dois outros*, e "com a ajuda do mais antigo de seus impulsos eróticos" – o amor por sua mãe, reavivado ao encontrá-la no "sorriso feliz e sensual" de Mona Lisa del Giocondo - "goza o triunfo de, uma vez mais, dominar a inibição na sua arte" (FREUD, 1910, p. 138).

Para Joel Birman (2002), nesse texto de 1910, Freud sugere, nas entrelinhas, uma oposição que haveria entre duas modalidades *inconciliáveis* de sublimação: uma delas, fundada na *estética*, e que não se vincularia à noção de *falo* como regulador da experiência de completude, e, portanto, prescindiria do recalque e da dessexualização pulsional; e outra modalidade, fundada no *paradigma científico* e referida ao falo enquanto marca da pretensão totalizante da experiência de produção científica.

Em *Totem e tabu* (1913 [1912-13]), Freud parece-nos ter inserido a religião e a filosofia no âmbito da sublimação, ao lado da ciência e da arte, ao traçar

uma analogia entre as diferentes formas de manifestação da neurose – a *histeria*, a *neurose obsessiva* e a *paranoia* – e o que chamou de *grandes instituições culturais* – a *arte*, a *religião* e a *filosofia*. Considerou, assim, a *histeria* uma *caricatura de uma obra de arte*, a *neurose obsessiva* uma *caricatura da religião* e a *paranoia* uma *caricatura de um sistema filosófico*, atribuindo ao caráter *"associal"* das neuroses – residente em seu propósito fundamental de "fugir de uma realidade insatisfatória para um mundo mais agradável de fantasia" (FREUD, 1913 [1912-13], p. 85) - o elemento que as distingue de suas manifestações culturais correspondentes.

A histeria, a neurose obsessiva e a paranoia possuiriam, desta feita, mecanismos metapsicológicos bastante semelhantes aos mecanismos criativos da arte, da religião e da filosofia, respectivamente, mas destas se distanciariam por não possuírem um atributo fundamental: o fato de serem socialmente compartilhadas. Destituídas de inscrição no laço social e, por conseguinte, restritas ao campo da *"*miséria privada*"*, embora dotadas de marcas criativas e de certa beleza, as neuroses seriam caracterizadas justamente pela incomunicabilidade com o Outro (Birman, 2002). Nesse sentido, Joel Birman (2008) afirma que ao contrapor as formações sintomáticas às formações sublimatórias, Freud indica que a operação de recalque estaria ocorrendo na constituição da neurose, mas não na sublimação.

No contexto dos ensaios metapsicológicos, a passagem freudiana acerca da problemática sublimatória a que se teve acesso encontra-se em *Os instintos e seus destinos* (1915a). Neste ensaio, ao considerar a sublimação como um dos possíveis destinos dos instintos sexuais – ao lado da reversão no seu contrário, o retorno sobre o próprio eu e a repressão -, distingue-a claramente do recalque. De acordo com Birman (2002), esse excerto torna indiscutível o reconhecimento da pulsão sexual como matéria-prima da sublimação, e vai ainda além: afirma que, neste fragmento, diferenciando sublimação e recalque, Freud pressuporia a suspensão do recalque e o retorno do recalcado como sua matéria-prima primordial[19].

---

[19] A propósito da ideia de sublimação enquanto um destino pulsional e de sexualidade como motor da sublimação, Jean Laplanche, em seu livro acerca desta problemática psicanalítica (1989), desenvolve uma longa discussão, levantando ao final a hipótese de que a sublimação estaria associada a um tipo de neogênese da sexualidade – e não a uma canalização de energia preexistente - ao partir do pressuposto de que a energia sexual

Não se pode deixar de considerar, todavia, nessa tentativa de recuperação do raciocínio freudiano a respeito da sublimação, as contribuições trazidas pelo texto *Introdução ao narcisismo*, publicado em 1914 - pouco antes de *Os instintos e seus destinos* -, não apenas para as modificações e ampliações feitas ao conceito de pulsão ao longo da história do discurso freudiano, mas sobretudo à compreensão da noção de *sexualidade*, e, por conseguinte, *de sublimação*.

A problemática do narcisismo é esboçada já em 1910, em nota acrescentada aos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) – na qual Freud se refere ao mecanismo psíquico de formação da "inversão", por meio do qual os sujeitos tomam a si mesmos como objeto sexual e buscam homens parecidos consigo "a quem eles devem amar tal como a mãe os amou" (p. 137) - e no texto sobre Leonardo, como uma modalidade de escolha objetal. Em 1911, em seu trabalho sobre Schreber, Freud alça o narcisismo à condição de estágio "regular" no desenvolvimento da libido que se encontra entre as etapas do autoerotismo e do amor objetal, retomando essa ideia em *Totem e tabu* (1913 [1912]) e já acreditando ter "motivos para suspeitar que essa organização narcisista nunca é totalmente abandonada" (p. 99) no desenvolvimento da sexualidade.

É em 1914, contudo, que o *narcisismo* assume o valor de conceito e Freud provoca uma verdadeira revolução no edifício teórico psicanalítico, com repercussões na teoria das pulsões, na teoria da identificação, na formulação da segunda tópica e na estruturação de uma teoria do eu psicanalítica (Hornstein, 1989; Birman, 1997).

> Então, o que se altera com "Introdução ao narcisismo"? Abre-se toda uma problemática com respeito ao agente do recalque, à estrutura do eu e seu funcionamento. Segundo: produz uma enorme ampliação do campo psicopatológico. Até agora, para Freud, seu objeto de estudo eram predominantemente as neuroses e, em parte, as perversões; ao introduzir o narcisismo, ele toma como objeto de estudo a psicose. E, certamente, também transforma a teoria das pulsões. (HORNSTEIN, 1989, p. 152).

---

não seria dada de uma vez por todas, mas poderia ser criada sem cessar a partir de "abalos exteriores" (p. 91) como o trauma, seu representante paradigmático.

É das psicoses (então *parafrenias*) que parte Freud para se aprofundar na compreensão do *narcisismo*[20] e que ele se pergunta: para onde vai a libido tão avassaladoramente retirada dos objetos na esquizofrenia?

Na tentativa de responder a essa questão, Freud disserta sobre o processo de estruturação do eu, que não existiria como unidade desde o início da vida do sujeito (Freud, 1914b). Na esquizofrenia, a libido que foi retirada do mundo externo não se encontraria investida em fantasias (como na neurose), mas (re)investida no eu, em um processo narcísico secundário ao investimento libidinal originário no eu, que Freud observa também na vida psíquica das crianças e dos povos primitivos.

Luis Hornstein (1989) destaca que a introversão da libido que se sucede na psicose não se daria, como na neurose, a objetos e modos de satisfação arcaicos, mas a etapas autoeróticas ou narcisistas, "onde o centro da problemática psicótica é, justamente, essa não constituição de um eu diferenciado do não-eu" (p. 172).

Refletindo sobre a megalomania presente nas psicoses e o caráter mágico e onipotente que constata no pensamento das crianças e dos povos primitivos, Freud supõe a existência simultânea e permanente de uma libido do eu e de uma libido dos objetos, cujos investimentos vão sendo balanceados como em uma gangorra: quanto mais investimentos libidinais no eu, menos investimentos libidinais em objetos, e vice-versa (Roudinesco & Plon, 2008). Ao mesmo tempo, fala de um narcisismo primário[21], constituinte do eu, que corresponderia ao estágio que se sucede ao autoerotismo quando este é atravessado por uma "nova ação psíquica" (FREUD, 1914b, p. 19) e a criança toma a si mesma como objeto amoroso. Enquanto etapa no desenvolvimento da sexualidade, o narcisismo antecede a fase de investimento em objetos externos.

---

[20] Àquela altura, o *narcisismo* vai encontrar diferentes acepções no discurso freudiano: como *fase* de estruturação e unificação do eu; como *processo* por meio do qual a libido é retirada dos objetos do mundo externo e investida no próprio eu; como *ponto de fixação* da psicose; como *tipo de identificação* em que o sujeito se apropria de características do objeto de amor perdido (Hornstein, 1989).

[21] Não é nossa intenção, no presente trabalho, discutir aprofundadamente as concepções de narcisismo primário e secundário. Como destacam Laplanche & Pontalis (2001), esses são termos que encontram na literatura psicanalítica acepções muito diversas, que impossibilitam a apresentação de uma definição unívoca.

> O narcisismo é definido, então, como uma etapa do desenvolvimento libidinal, do desenvolvimento do eu e das relações de objeto. Nela, se investe o eu como objeto, e esse investimento é imprescindível para sua constituição. (HORNSTEIN, 1989, p. 154).

Para que o sujeito pudesse avançar rumo à dimensão narcísica, com suas zonas erógenas unificadas e capturado amorosamente pela imagem que o Outro lhe confere (investindo, portanto, em si), imprescindível seria o investimento libidinal daqueles para quem sua existência é fundamental (Laplanche & Pontalis, 2001; Hornstein, 1989). A figura da *alteridade*, por conseguinte, seria indispensável para a constituição subjetiva, tanto nessa etapa preliminar, como posteriormente no enfrentamento do conflito edípico e na consequente passagem para a escolha de objetos de amor externos ao eu.

Além das parafrenias, Freud se apoia, em *Introdução ao narcisismo* (1914b), na dinâmica libidinal verificada na doença orgânica, na hipocondria e na vida amorosa. Ao analisar a hipocondria, o autor supõe a ocorrência de um represamento da libido do eu, e se questiona: se investimos libido para obter prazer, por que o represamento da libido no eu é vivido como desprazeroso? A resposta estaria no fato de uma eventual tensão libidinal elevada acarretar desprazer.

Freud continua seu raciocínio indagando, então, de onde vem a necessidade de o psiquismo ultrapassar as fronteiras do narcisismo e lançar sua libido a objetos do mundo externo, se investir em si é prazeroso. Ora, a catexia libidinal no eu que ultrapassasse certa quantidade provocaria desprazer, e, então, para o alívio da sensação de desprazer seria necessário investir em objetos:

> Um forte egoísmo protege contra o adoecimento, mas afinal é preciso começar a amar, para não adoecer, e é inevitável adoecer, quando, devido à frustração, não se pode amar. (Freud, 1914b, p. 29).

A criança investe em si para obter satisfação, e como manifestações do seu narcisismo podemos observar algumas características próprias da megalomania presente nas parafrenias – a supervalorização de seus *'poderosos'* desejos e atos psíquicos e a onipotência dos seus pensamentos. O narcisismo

infantil, todavia, é o resultado do narcisismo dos seus pais, que aparece “comovente e no fundo infantil” sob a forma do amor parental (p. 37). Mas se no adulto “normal” não encontramos aquela megalomania de sua infância, onde foi parar toda sua libido do eu? Teria sido ela, pergunta-se Freud, totalmente investida em objetos?

Para o adulto, a pulsão não pode ser satisfeita da mesma maneira que o era quando criança, e através dos mesmos objetos. Os ideais culturais e éticos o impedem de satisfazer suas pulsões tal como fazia em sua infância, e o sujeito adulto sofre as vicissitudes do recalcamento imposto pelo próprio eu. Abrir mão dessas formas originais de satisfação, no entanto, não é fácil: para que o eu possa empreender a repressão das formas primordiais de satisfação pulsional, é necessária a formação de um *ideal* (Freud, 1914b).

Para trabalhar a noção desse ideal (ou seriam *ideais*?), Freud utiliza-se, então, de duas expressões: *eu ideal* (*Idealich*, em alemão) e *ideal de eu* (*Ichideal*). Destaque-se que Freud não traz em seu texto sobre o narcisismo, nem em *O ego e o id* (1923), qualquer distinção conceitual entre o eu ideal (*Idealich*) e o ideal de eu (*Ichideal*), usando-os indistintamente. Teria ficado a cargo de autores posteriores a tentativa de esclarecer a diferença entre eles como duas formações intrapsíquicas distintas, a partir, especialmente da estruturação da noção de supereu e da segunda tópica freudiana (Hornstein, 1989; Laplanche & Pontalis, 2001).

Embora não encontremos no discurso freudiano uma distinção clara destas noções, e não seja nosso objetivo, no presente trabalho, penetrar de modo aprofundado em tal discussão, entendo ser fundamental considerá-la a partir de um determinado recorte, para que possamos continuar empreendendo nosso debate acerca da sublimação em Freud. Faço-me acompanhar, então, principalmente por Luís Hornstein (1989) a esse respeito, que privilegia a dimensão da temporalidade do projeto identificatório para diferenciar o eu ideal do ideal de eu.

Freud nos fala na formação de um *eu ideal* (*Idealich*), e por ora o tomamos como um ideal narcísico de onipotência cunhado a partir do modelo do narcisismo infantil (Laplanche & Pontalis, 2001). No entanto, o *eu ideal* – em que o eu se identifica com o que é valorizado e se toma como completo – não se sustenta

diante das sucessivas frustrações que o sujeito experimenta (afinal ele não é, em última instância, o único objeto de amor de sua mãe) e sucumbe na crise edípica, dando lugar ao *ideal de eu*[22]:

> O sentimento de onipotência da criança identificada com o ideal é severamente questionado pela experiência vivida, seu eu não pode persistir na posição de plenitude, e a criança (mediante a crise da castração) constituirá um ideal de eu com o qual tentará recuperar a perfeição narcisista primordial, mas, agora sim, às custas de um rodeio identificatório que procurará diminuir a distância do eu com o ideal. Tal ideal de eu estará investido pela libido narcisista, mas construir-se-á a partir dos valores, críticas e exigências presentes no sistema de desejos parentais que, por sua vez, refletem o sistema dos valores do campo social. (HORNSTEIN, 1989, p. 176).

A crise edípica, assim, acarretaria, como efeito, um ideal que já não coincide com o eu – um terceiro, o pai, aparece na cena primária, e a criança é obrigada a se haver com o fato de que não é tudo para a mãe. Essa ferida narcísica apenas pode ser elaborada a partir do cumprimento das exigências do ideal (*ideal de eu*, agora), o que somente seria possível no *futuro*:

> 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, 1914b, p. 40).

Aberta a dimensão temporal, haveria, dessa maneira, no campo do ideal do eu, a instalação de um *projeto identificatório*, uma projeção no tempo futuro da possibilidade de ser - um *não sou, mas posso chegar a sê-lo* que lança o sujeito constantemente para o movimento; já no campo do eu ideal, não haveria futuro, nem projeto: *ou sou, ou não sou* (Hornstein, 1989). Enquanto no eu ideal o sujeito se toma como completo, no ideal de eu tem-se um modelo ao qual o sujeito procura se conformar, justamente por se reconhecer incompleto e faltante.

---

[22] Saliente-se que quando supomos a passagem do registro do eu ideal ao registro do ideal de eu, não entendemos que o *eu ideal* deixa de existir; pensamos, por outro lado, que a dissolução do eu ideal jamais se dá por completo, e que essa dimensão remanesceria ao lado da dimensão do ideal de eu em maior ou menor proporção em cada sujeito.

> O eu não é o ideal, mas pode chegar a sê-lo. Entre o eu e o ideal, instala-se o projeto, que é o que motoriza a mudança. Essa separação entre o ideal e o eu não deve impedir que o sujeito invista narcisicamente o que está presente no eu atual. A perda da identificação com o eu ideal é condição determinante para que se invista narcisicamente o tempo futuro e marca a relação que um sujeito tem com a temporalidade. (HORNSTEIN, 1989, p. 176).

O trabalho freudiano sobre o narcisismo repercutirá, assim, sobre sua teoria das pulsões e vai exigir que o autor reformule seu posicionamento acerca da dualidade pulsional e se encaminhe para a elaboração da segunda tópica: a partir do entendimento de que a sexualidade incide também sobre o eu, e este deixa de ser considerado como mero agente de conservação do sujeito e é alçado à condição de instância psíquica erotizada, deixa de haver sentido a distinção entre as pulsões sexuais e as pulsões de autoconservação – as pulsões do eu, afinal, também são sexuais. Ao mesmo tempo, o texto de 1914 que ora discutimos marca a articulação da ideia de *constituição do sujeito* à noção de *alteridade*: seria o atravessamento do Outro (que libidiniza o bebê, em um primeiro momento, e permite assim à criança tomar-se como ideal de si mesma; e, em um momento ulterior, que interdita a relação amorosa primordial e lança o sujeito a buscar eternamente sua completude, magnetizada num ideal futuro nunca alcançado) que possibilitaria a constituição do sujeito. No caminho para a genitalidade, passando pelo Édipo, faríamos a passagem – nunca definitiva – da dualidade para a situação triangular, marcada pela alteridade.

É de se destacar que, em um primeiro momento do desenvolvimento de seu discurso, em que o inconsciente figurava como o centro de suas articulações, Freud enuncia o conceito de *pulsão*[23] nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905[24]) atrelando-a, fundamentalmente, ao campo da *representação*, único âmbito que permitiria conhecê-la (Strachey, 1969c; Birman, 1996, 1997). Entretanto, a partir de 1915, com *Os instintos e seus destinos* e *O inconsciente*, a pulsão deixa de ser considerada um representante psíquico dos impulsos somáticos, se separa da dimensão da representação e passa a ser caracterizada como *força* (*Drang*) que busca unicamente satisfação, uma *medida de exigência de trabalho* que

---

[23] 'Anunciado' já no *Projeto para uma psicologia científica* (1895) e em outros trabalhos do final do século XIX que teriam lançado as condições de sua emergência ao trabalhar a dimensão energética do aparelho psíquico, como nos lembra Joel Birman (1997).

[24] Em trecho acrescentado aos *Três ensaios* apenas em 1915.

se impõe ao psiquismo e que neste se inscreve apenas através de um trabalho de ligação a objetos e de composição de um circuito pulsional (Birman, 1997). Segundo Birman (1996), nesse momento a *pulsão* ascende à condição de conceito fundamental da psicanálise, tomando o lugar que até então pertencia ao *inconsciente*. Como lemos em Freud (1915b):

> De fato, creio que a oposição de consciente e inconsciente não se aplica aos instintos. Um instinto não pode jamais se tornar objeto da consciência, apenas a ideia que o representa. Mas também no inconsciente ele não pode ser representando senão pela ideia. Se o instinto não se prendesse a uma ideia ou não aparecesse como um estado afetivo, nada poderíamos saber sobre ele. (p. 114-115).

A enunciação de uma pulsão sem representação abre caminho, assim, para a concepção da *pulsão de morte,* a 'pulsão por excelência', que aconteceria anos mais tarde (Birman, 1997).

> Ao conferir esta autonomia à força pulsional face ao campo da representação, o discurso freudiano também tornou possível pensar a existência de uma pulsão sem representação. Foi justamente isso que foi enunciado em 1920 com o conceito de pulsão de morte. Além disso, essa transformação exigiu a construção de um novo modelo do aparelho psíquico, no qual estariam agora presentes também um polo pulsional e não apenas diferentes sistemas de representação (consciente, pré-consciente e inconsciente), como se passava na primeira tópica. (BIRMAN, 1996, p. 18).

Ora, a constituição de um circuito pulsional – ou seja, o trabalho de estabelecimento de ligações entre as pulsões (sem representação) e objetos, e sua consequente inscrição no campo da representação – depende, para que possa acontecer, de um Outro, "mediante o qual a pulsão passará a ter 'destinos' no psiquismo, pelos quais se constituirá o sujeito" (BIRMAN, 1997, p. 64). É a partir deste segundo modelo pulsional, portanto, que o Outro e a questão da alteridade encontram um lugar decisivo na psicanálise (Birman, 1996).

> Assim, se a pulsão é fundamentalmente uma força que busca a descarga e se a sua organização num circuito implica um trabalho fundado no outro, o sujeito está lançado no horizonte da imprevisibilidade. Diante do imprevisível, o futuro é uma *construção* e uma *aposta* para o sujeito, que deve ser tecido a cada passo (...). (BIRMAN, 1997, p. 66, grifos do autor).

A consideração do narcisismo a partir do pressuposto de que a alteridade é constituinte do sujeito, de que o investimento unilateral no eu – pelo descarte de outros objetos de amor – é desprazeroso e de que a obtenção de satisfação pela pulsão não pode se dar sempre através dos mesmos objetos infantis de satisfação, leva Freud a considerar os possíveis destinos que ela poderia alcançar. É isso que ele faz no texto *Os Instintos e seus Destinos* (1915a).

Não é de surpreender que esse entendimento sobre o narcisismo e sua repercussão sobre uma série de outros elementos da teoria psicanalítica vá possibilitar, a partir desse momento, compreender a sublimação não apenas como mais um dos destinos pulsionais, distinto do recalque, mas também como a possibilidade do homem de obter satisfação a partir do novo para o qual a castração dá abertura.

A contribuição de *Introdução ao narcisismo* (1914b) à compreensão da sublimação, entretanto, não se encerra aí: nesse rico estudo, Freud avança na discussão sobre o ideal ao procurar distinguir a *sublimação* da noção de *idealização*. Assim, nos ensina que enquanto a sublimação é um processo que diz respeito à *libido objetal* – e, portanto, à dimensão da pulsão, que encontra satisfação em outras metas que não a sexual -, a idealização é um processo que diz respeito ao *próprio objeto* na medida em que promove seu *engrandecimento*, sua *exaltação* psíquica sem que, no entanto, este tenha sua natureza alterada. Desta feita, a idealização seria possível não apenas no campo da libido do eu, como também no campo da libido de objeto – "Na medida, portanto, em que a sublimação descreve algo que sucede ao instinto, e a diz respeito ao objeto, devemos separá-las conceitualmente" (FREUD, 1914b, p. 41).

A *excessiva catexização* de um objeto (seja ele o próprio eu, seja ele um objeto amoroso do mundo externo) significaria, destarte, sua idealização. Pondera Freud que, todavia, a *formação do ideal de eu* é, por muitos, confundida com a *sublimação*, mas que a 'troca' do narcisismo pela exaltação do próprio eu (no ideal de eu) não implicaria, necessariamente, a ocorrência da *sublimação*.

É certo que o ideal do Eu requer tal sublimação, mas não pode forçá-

> la; a sublimação continua sendo um processo particular, cuja iniciação pode ser instigada pelo ideal, mas cuja execução permanece independente da instigação. [...] A formação de ideal e a sublimação também se relacionam diferentemente à causação da neurose. Como vimos, a formação de ideal aumenta as exigências do Eu e é o que mais favorece a repressão; a sublimação representa a saída para cumprir a exigência sem ocasionar a repressão (FREUD, 1914b, p. 41).

Essa passagem nos leva a pensar, então, acerca da relação existente entre a sublimação e a formação do ideal de eu no desenvolvimento libidinal. Freud nos parece ressaltar que embora a sublimação possa ser estimulada pelo ideal de eu, sua ocorrência independe dele, na medida em que a formação do ideal de eu aumenta as exigências sobre o eu, e, assim, abre não apenas possibilidade para a sublimação, como também para o recalque.

Sophie de Mijolla-Mellor (2010) trabalha essa articulação supondo que, não sendo suficiente substituir o narcisismo pela exaltação do ideal do eu para que se pudesse falar em sublimação, a relação possível entre o eu e seu ideal que favoreceria a emergência dos processos sublimatórios seria aquela em que tivesse lugar um *luto*. *Luto do outro fundamental* – e, pela elaboração desta perda, retirada da libido investida no objeto amado primordial para novamente investi-la em outros objetos - e *luto do próprio eu* (eu ideal todo poderoso que se vê na imagem atribuída pelo Outro fundamental). Nesse sentido, a sublimação dependeria da passagem do sujeito pelo complexo de Édipo e pela aceitação da castração rumo ao registro do ideal de eu para que se pudesse falar em um sujeito que desinveste os objetos de amor primordiais – narcísicos – e reinveste, criando novos objetos de investimento amoroso (Mijolla-Mellor, 2010; Birman, 1997). Caso contrário, teríamos não sublimação, mas idealização (com seus efeitos melancólicos ou masoquistas[25]), ou seja, introjeção das identificações inconscientes obtidas dos objetos edípicos sem elaboração de sua perda, e, portanto, seu luto (Mijolla-Mellor, 2010; Birman, 2002; Kupermann, 2002; 2003; 2008; 2010a).

> A criança se crê amada na medida, e segundo os contornos, da

---

[25] Segundo Daniel Kupermann (2003), o trabalho de desidealização proporcionado pelo *humor* (cuja metapsicologia, no entender do autor, se oferece no discurso freudiano como paradigma do processo sublimatório) corresponderia ao justo avesso do incremento mortífero do superego que a idealização do objeto promove.

> onipotência que ela crê ser sua, e ao perdê-la ela perde também a relação que o objeto investido tinha com ela. Encontrar um substituto ao que foi assim perdido não pode limitar-se a introjetar as qualidades do objeto: é necessário, para fazer-se amar, substituir o eu-ideal, que se mostrou ilusório, por um objeto, uma atividade, uma obra, que o eu tomará como sua. Espera-se que esse processo permita substituir não apenas o objeto ideal, mas o eu-ideal. A representação sublimada de si é ligada a um projeto preciso e limitado, no qual a própria busca terá o poder de restituir ao eu a imagem ideal que ele perdeu (MIJOLLA-MELLOR, 2010, p. 503).

A *melancolia* é caracterizada por muitos traços próprios do luto, como o desânimo penoso, a perda de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, ou a inibição para toda e qualquer atividade. Tanto em um como em outro quadro, estamos diante de uma resposta à perda de um objeto amado – seja por morte, seja em virtude de desconsideração, ou "perda do olhar do Outro"; entretanto, após o luto, o ego conseguiria reinvestir libidinalmente em outros objetos de amor, o que não seria possível na melancolia (Freud, 1917[1915]).

A melancolia distingue-se ainda do luto por ser marcada por uma grande insatisfação do sujeito consigo mesmo. Entretanto, ensina Freud, se atentarmos, notaremos que as acusações aparentemente dirigidas a si mesmo são, a bem da verdade, dirigidas a um objeto amado, cujo amor se evita perder. Diante do rompimento da relação com esse objeto de amor, ao invés de a libido ser retirada desse objeto, deslocada para o próprio eu e, posteriormente, redirecionada para o mundo externo (como no luto), na melancolia ela remanesce no eu, para estabelecer uma identificação do eu com esse objeto perdido de cujo amor, no entanto, não se quer abrir mão. Identificando-se com o objeto de amor perdido, o eu continua se relacionando com ele, e não renuncia à relação amorosa (Freud, 1917[1915]).

Freud (1917[1915]) assinala que um dos elementos que parece estar por trás do processo melancólico é uma escolha objetal narcisista, que permite, diante de obstáculos à catexia objetal, o retrocesso ao narcisismo. Além disso, as relações libidinais com esse objeto de amor são marcadas pela *ambivalência,* por sentimentos de amor e ódio, o que explicaria a punição dirigida ao objeto de amor, agora residente no eu. Haveria, portanto, na melancolia, uma escolha narcisista de objeto, e uma impossibilidade de se desligar dele; isso implicaria dizer que a libido permanece retirada no ego, não se disponibilizando para

investimentos externos, diretos ou pela via sublimatória:

> Numerosas inibições intelectuais procedem de mecanismos desta ordem que, se não chegam a manter o sujeito na "cultura pura da pulsão de morte" que caracteriza os melancólicos (Freud, 1923/1980, p. 69), impõem-lhes um fechamento em uma repetição estéril e sombria. (MIJOLLA-MELLOR, 2010, p. 507-508).

Se *Introdução ao narcisismo* (1914b) traz importantes contribuições para o desenvolvimento psicanalítico e para os avanços na concepção da sublimação, para Joel Birman (2002; 2007), parece ser, no entanto, com a formulação do conceito de pulsão de morte (Freud, 1920) que a *sublimação* pôde ser lançada a um novo patamar na teoria freudiana: a consideração das pulsões sexuais e das pulsões do eu ambas como *pulsão de vida* e em oposição à *pulsão de morte* levariam a um novo entendimento sobre a *sexualidade* – não mais como elemento que poderia trazer sofrimento para o sujeito, mas como o que *se opõe à morte*. Nesse sentido, tornar-se-ia possível pensar a sexualidade como a matéria-prima por excelência do processo sublimatório, na medida em que ela conduz à vida, à ligação, à união.

> Assim, erotizar seria uma forma verbal intransitiva do psiquismo na qual esse se oporia ao movimento do ser para a morte, pela ligação que seria promovida da força pulsional aos objetos de satisfação propiciados pelo outro. Sublimar, em contrapartida, implicaria a reutilização da força pulsional agora erotizada, na criação de novos objetos de satisfação possível. (BIRMAN, 2002, p. 114).

Em 1923, em *O ego e o id*, Freud dá um passo importante em seu trabalho, consolidando sua segunda teoria pulsional e formulando sua segunda tópica. Esse texto traz, todavia, um excerto que viria a ser um dos *pontos nevrálgicos* da problemática sublimatória trabalhada pelos autores pós-freudianos:

> A transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização – uma espécie de sublimação, portanto. Em verdade, surge a questão, que merece consideração cuidadosa, de saber se este não será o caminho universal à sublimação, se toda sublimação não se efetua através da mediação do ego, que começa por transformar a libido objetal sexual em narcísica e, depois, talvez, passa a fornecer-lhe outro objetivo. Posteriormente teremos de considerar se outras vicissitudes instintuais não podem resultar

> também dessa transformação; se, por exemplo, ela não pode ocasionar uma desfusão dos diversos instintos que se acham fundidos (FREUD, 1923, p. 43).

Embora o termo *desfusão* tenha aparecido anteriormente na obra freudiana - em *Dois verbetes de enciclopédia. A teoria da libido* (1923 [1922])[26] – em *O ego e o id* (1923) as noções de fusão e desfusão pulsional vão ganhar novo alcance, passando a integrar o quadro etiológico das psicopatologias – neuroses graves, suicídio melancólico e o masoquismo moral, por exemplo - (Silva Jr. & Gaspard, 2011) e sendo associadas à sublimação.

Para Silva Jr. e Jean-Luc Gaspard (2011), neste fragmento do texto de 1923, ao supor que o investimento pelo eu em objetos socialmente valorizados dependeria de uma operação anterior de transposição do investimento objetal em investimento narcísico, Freud estaria afirmando que subjacente a todo processo sublimatório estaria uma imprescindível dessexualização da libido. Contudo, a grande novidade trazida por este texto, completam referidos autores, é a tese de que a *dessexualização* – processo de desvinculação das pulsões de seus alvos sexuais - "acarretaria a desfusão pulsional" (SILVA JR. & GASPARD, 2011, p. 82, grifo nosso) – operação que provocaria a separação das pulsões de vida e de morte no que concerne aos fins pulsionais e que deixaria a pulsão de morte livre para produzir seus efeitos potencialmente nefastos dentro e fora do indivíduo (Metzger & Silva Jr., 2010) – e de que a sublimação é alçada à condição de *grande responsável* pela desfusão pulsional[27] (Silva Jr., 2003a/b). Encontraríamos potencialmente, aqui, os efeitos destrutivos da sublimação para o sujeito e para a própria cultura, na medida em que se é a sublimação que produz a cultura, seria também ela que levaria à desfusão pulsional:

> Ora, se a cultura só se constrói a partir da sublimação, então

---

[26] Eis, aqui, a passagem a que faço referência: "Os instintos eróticos e os instintos de morte estariam presentes nos seres vivos em misturas ou fusões regulares, mas 'desfusões' também estariam sujeitas a ocorrer. A vida consistiria nas manifestações do conflito ou na interação entre as duas classes de instintos; a morte significaria para o indivíduo a vitória dos instintos destrutivos, mas a reprodução representaria para ele a vitória de Eros" (FREUD, 1923 [1922], p. 274).

[27] Salienta Nelson da Silva Jr. (2003b) que embora a desfusão pudesse ser causada pela identificação, pela estruturação do superego, pelas experiências traumáticas que acontecem na realidade exterior ao sujeito e pelo 'traumatismo constitutivo' do sujeito da segunda teoria das pulsões, decorrente da desproporção entre as exigências pulsionais ilimitadas e as possibilidades finitas de elaboração psíquica, a sublimação seria ainda a maior responsável por ela.

> poderíamos conceber uma desfusão pulsional constitutiva do próprio processo de culturalização humana. Em outros termos, quanto mais a identificação substituir o investimento objetal, abrindo caminho para a sublimação, tanto mais destrutiva a pulsão de morte em uma cultura. (SILVA JR., 2003b, p. 35).

Ana Cecília Carvalho (1997; 1999; 2001, 2003; 2006; 2010), ao estudar escritores reconhecidos por sua produção literária que se suicidaram em períodos de plena criatividade, como Sylvia Plath, Paul Celan e David Foster Wallace, por exemplo, reflete sobre os eventuais efeitos *tóxicos* da escrita decorrentes da desfusão pulsional provocada pela dessexualização inerente à sublimação. Haveria, no entender da autora, além de possíveis aspectos benéficos na criação literária – em sua dimensão organizadora e quiçá 'terapêutica' -, aspectos nocivos, riscos constantes de "salto para uma morte mortífera" (CARVALHO, 2010, p. 525), o que apontaria para a existência de limites na economia sublimatória no que diz respeito a seus processos psíquicos (Carvalho, 2006).

Joel Birman (1997, 2002) e Daniel Kupermann (2003), por seu turno, trabalham a sublimação tomando como matéria-prima fundamental de seu processo a *sexualidade*. Para esses autores, seria possível falar em dois momentos fundamentais da teorização da sublimação: um primeiro momento, em que a sublimação seria entendida como um processo que implicaria *dessexualização pulsional* e, portanto, confundir-se-ia com o recalque como mecanismo de defesa do ser humano contra a sexualidade; e um segundo momento em que a *sexualidade* seria entendida como *a própria matéria-prima do processo sublimatório*, e a sublimação como mais um dos destinos pulsionais, *ao lado* do recalque – sentido que Freud viria sinalizando desde o texto sobre Leonardo da Vinci (1910) e para o que foram fundamentais, como trabalhado anteriormente, o desenvolvimento do conceito de *narcisismo* em 1914 e as modificações e ampliações feitas ao conceito de pulsão ao longo da história do discurso freudiano.

Nessa linha de raciocínio, Kupermann (2003) sustenta que a passagem "nevrálgica" de *O ego e o id* a que aludimos acima, pensada em

articulação ao enunciado sobre sublimação[28] constante da *Conferência XXXII – Angústia e instintos* (1933a) formulado sob os efeitos da completa assimilação do conceito de pulsão de morte à metapsicologia freudiana, nos permitiria dizer que Freud aproxima o trabalho sublimatório do *trabalho de luto*, e desassocia a sublimação da dessexualização do alvo da pulsão ao pressupor a mudança do objeto de satisfação – e não apenas da meta.

Kupermann (2003) pressupõe, dessa maneira, que ao se referir à *dessexualização* no excerto do texto de 1923, Freud toma a expressão no sentido de *transformação da libido de objeto* (entendida como "sexual") em *libido do eu* ("narcísica", portanto), imprescindível como etapa de processos subsequentes de investimento libidinal em novos objetos de amor. A libido dessexualizada diria respeito, assim, à mudança do sentido do vetor libidinal – e não, entendo eu, ao "esvaziamento" da carga erótica do investimento. A pulsão de morte[29], nesse contexto, encontraria um papel fundamental no processo sublimatório, na medida em que, por sua força disjuntiva, possibilitaria o desligamento da libido dos objetos investidos eroticamente e abriria caminho para reinvestimentos em novos objetos de amor. A discussão não estaria mais centrada, por conseguinte, na afirmação de que a sublimação implica a dessexualização do alvo da pulsão, mas na indicação de que para que se possa dar a mudança de objeto na sublimação, necessária se faz a intermediação do eu como beneficiário da energia agora livre – *libido dessexualizada*.

---

[28] Qual seja, "Também a relação do instinto com a meta e o objeto admite alterações, os dois podem ser trocados por outros, sendo que a relação com o objeto pode se afrouxar mais facilmente. Denominamos sublimação um certo tipo de modificação da meta e mudança de objeto, em que nossos valores sociais entram em consideração" (FREUD, 1933a, p. 244)

[29] Embora não seja nosso objetivo, adentrar a problemática da sublimação das pulsões agressivas no presente trabalho, cumpre citar o trecho da carta de Freud a Marie Bonaparte escrita em 1937, citada por Ernst Jones em *A vida e a obra de Sigmund Freud* (1989, v. 3, Apêndice A), em que ele aponta para a dimensão criativa e transformadora da pulsão de morte, além de lançar a ideia de que seria possível a sublimação da pulsão de destruição:

> *"A 'sublimação' é um conceito que contém um juízo de valor. Na verdade significa a aplicação a outro campo em que são possíveis realizações socialmente mais valiosas. Deve-se então admitir que desvios semelhantes do objetivo de destruição e exploração para outras realizações são demonstráveis em ampla escala no tocante ao instinto de destruição. Todas as atividades que reorganizam ou efetuam mudanças são em certa medida destruidoras e assim desviam uma porção do instinto de seu objetivo destruidor original. Mesmo o instinto sexual, como sabemos, não pode atuar sem alguma medida de agressividade. Portanto, na combinação regular dos dois instintos há uma sublimação parcial do instinto de destruição. Pode-se por fim considerar a curiosidade, o impulso de investigar, como uma completa sublimação do instinto agressivo ou destruidor."* (FREUD, 1937, citado por Jones, 1989, p. 449-450).

> Isso significa que, embora não sendo da ordem da linguagem, é a pulsão de morte que obriga efetivamente o sujeito a produzir novas formas de dizer e de enunciar, isto é, se inventar sob a pressão e segundo as exigências da pulsão de morte. (BIRMAN, 1996, 40-41).

Haveria nesse processo de desinvestimento libidinal dos objetos uma *desfusão pulsional*, que por libertar no eu a pulsão de vida e a pulsão de morte, colocaria em risco o psiquismo ao fomentar a dimensão mortífera do superego caso não seja possível o reinvestimento em novos objetos amorosos. Nesta situação, teríamos, no lugar do trabalho de luto, processos melancólicos ganhando espaço no sujeito. Não obstante, falaríamos tão somente em *risco*, posto que não necessariamente a libido dessexualizada (retirada dos objetos e direcionada ao eu) e a consequente desfusão pulsional atingiriam o superego: na sublimação, ela se dirigiria ao ideal de ego, obrigando, dessa maneira, a busca de novos objetos de satisfação sexual (Kupermann, 2003).

Apesar de reconhecermos a complexidade (e inesgotabilidade) da discussão acerca da problemática da *desfusão pulsional*, sobretudo em função da escassez de colocações freudianas concernentes a esta questão, e de fugir ao escopo da presente pesquisa uma exploração mais minuciosa de referida temática, ficamos, aqui, com o entendimento de que se a sublimação depende de um desinvestimento libidinal dos objetos amorosos primordiais para que possa haver um redirecionamento para novos objetos (então criados e socialmente valorizados), e se esse processo de desinvestimento promove a separação entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, embora esta se quede livre e possa eventualmente produzir efeitos mortíferos sobre o eu, é aqui que se abre o espaço, também, para o criar. Entendo, assim, que a desfusão coloca o eu em *risco*, mas que não necessariamente o acomete negativamente; mais que isso, é a oportunidade da desfusão que abriria espaço para que o eu se reinventasse e, assim, o indivíduo pudesse caminhar no sentido do sujeito que se reconhece incompleto diante da alteridade.

Em *A dissolução do complexo de Édipo* (1924), encontramos mais uma menção freudiana à sublimação. Freud supõe que o complexo de Édipo encontra seu fim e dá lugar ao período de latência, para o menino, diante da ameaça

de castração: o menino, deparando-se com o fato de que a satisfação do amor por seus pais custará seu pênis, vê-se diante da necessidade de 'escolher' entre essa parte de seu corpo e a catexia libidinal de seus pais. No entanto, "Nesse conflito, triunfa normalmente a primeira dessas forças: o ego da criança volta as costas ao complexo de Édipo": o menino abandona, então, as catexias objetais parentais e as substitui por identificações aos pais. Enquanto a autoridade paterna é introjetada e resta herdeira do complexo de Édipo na estruturação do supereu, "defendendo assim o ego do retorno da catexia libidinal", parte da libido investida nas figuras parentais é, segundo Freud, "dessexualizada e sublimada (coisa que provavelmente acontece com toda transformação em uma identificação)" e, outra parte dela, é inibida em seu objetivo e transformada em impulso de afeição (FREUD, 1924, p. 196).

Para Birman, no texto *Angústia e instintos* (1933a) teria ficado evidente, no discurso freudiano, o argumento no sentido de que *na* e *pela* sublimação haveria a criação de *novos* objetos de investimento e de ligação da pulsão, que não aqueles originalmente almejados pelo erótico. Nesse trabalho Freud teria finalmente enunciado de maneira *canônica* o *segundo conceito de sublimação* – o que somente foi possível após a consolidação da segunda teoria pulsional – concebendo-o como um mecanismo psíquico que promove a *criação de novos objetos de satisfação* (Birman, 1998b; 2002; 2007; 2008).

2.2 DESAMPARO, FEMINILIDADE E SUBLIME AÇÃO

Aprofundando-me na pesquisa acerca da sublimação e deparando-me com o desafio de realizar uma 'fecundação recíproca' entre o entendimento freudiano a respeito deste quarto destino pulsional e os 'casos clínicos' trazidos por Woody Allen em *Interiores* (1978) com Eve, Renata, Joey e Flyn, pareceu-me profundamente interessante a construção teórica que Joel Birman faz a respeito da sublimação a partir dos fragmentos freudianos que foi recapitulando, ao longo de seus estudos, acerca do tema.

Nos textos *Fantasiando sobre a Sublime Ação* (2002) e *Sublime Ação* (2007), referido autor retorna ao discurso freudiano, recupera os fragmentos/trechos/estilhaços a respeito da ideia de sublimação inseridos nos inúmeros textos elaborados por Freud, insere-os no contexto da construção histórica da psicanálise para, então, enfrentar o dilema teórico que o referido conceito impõe e, finalmente, trazer um novo aporte ao entendimento da *sublimação.*

Questionando-se a respeito do que significaria *criação em psicanálise* – ou melhor, se haveria, na experiência da psicanálise, algo da ordem do processo criativo -, Birman reconhece a dificuldade da pergunta que se propõe a responder e vai se socorrer da ideia de sublimação, bem como de seu percurso na teoria psicanalítica, para procurar uma resposta para ela.

Birman (2002) parte do pressuposto de que a psicanálise tem "possibilidade de formular uma teoria da criatividade fundada no psiquismo" na medida em que ela opera "num horizonte clínico no qual a 'mudança' psíquica seria sua finalidade primordial." (p. 91). Ela não seria um processo de contemplação neutra da subjetividade, pretendendo, ao contrário, justamente incidir sobre ela.

Ele nos mostra que a questão da criatividade em psicanálise, no entanto, vai além disso: o conflito, fundante do sujeito, seria o motor do psiquismo, e este movimento seria a condição fundamental para a possibilidade de criação:

> Com efeito, na leitura que o discurso analítico se propõe do psiquismo, este estaria numa condição propriamente não apenas de 'movimento' mas também de criação, sendo aquele a condição de possibilidade deste. Dito de outra maneira, o psiquismo seria ao mesmo tempo um aparelho de 'processamento' e de 'transformação', sendo essas as suas marcas indeléveis. Vale dizer, sendo o 'conflito' o *a priori* do psiquismo para a psicanálise, o movimento imanente nos diversos polos conflitivos – em confronto permanente – seria a matéria-prima por excelência para as mais diversas produções psíquicas (BIRMAN, 2002, p. 92, grifo do autor).

Se o conflito psíquico é a matéria-prima das produções psíquicas, a subjetividade se encontraria em sofrimento e demandaria análise quando perdesse "sua potencialidade de se movimentar e de articular a conflitualidade em negociações constantes" (BIRMAN, 2002, p. 93). A *esterilidade da produção mental,*

sua paralisia e a perda da vivacidade psíquica estariam associadas à impossibilidade do psiquismo de processar e transformar o conflito em produção psíquica. O sujeito também demandaria análise a depender da *intensidade* da dinâmica conflitiva, mas tanto neste caso, como no caso de perda da possibilidade de articulação da conflitualidade, o que estaria sempre em questão seria

> (...) uma perda da processualidade conflitiva do psiquismo e a conseqüente *(sic)* estagnação da subjetividade. Portanto, a transformação criativa do psíquico se paralisa enquanto tal, perdendo esse a sua riqueza produtiva. Instala-se pois o psiquismo na miséria e na indigência simbólicas. (BIRMAN, 2002, p. 93, grifo nosso).

Nessa perspectiva, a finalidade da experiência analítica seria a promoção da *criatividade,* ou seja, a restauração da *potência conflitiva dos opostos* que fornecerá matéria-prima para suas produções:

> Dizer, enfim, que a experiência analítica busca promover a mudança psíquica, implica em afirmar que aquela tem como intenção estratégica propiciar o engendramento da criatividade na subjetividade. (BIRMAN, 2002, p. 94, grifo nosso).

Birman se aproximaria, aqui, das ideias de *projeto* e de *temporalidade* trazidas por Hornstein (1989) e por Mijolla-Mellor (2010), associadas à possibilidade de o sujeito ascender do registro do eu ideal ao ideal de eu pela castração e queda narcísica.

Para Hornstein (1989), a dimensão do *eu ideal* poderia ser associada a dois elementos: o enamoramento e a paralisia. O *enamoramento* corresponderia à condição de plenitude absoluta que caracteriza o *eu ideal*: não haveria *futuro*, nesse sentido, na medida em que o presente (*eu*, completo) já me dá tudo que eu precisaria. Haveria, como consequência, uma *paralisia*, decorrente da condição de fascinação do eu consigo mesmo ou com sua obra. Entretanto, como bem salienta Silvia Halperin (em Hornstein, 1989[30]), se a posição do eu ideal possui uma dimensão de máxima plenitude e de máxima perfeição, ela também possui uma

[30] Trata-se, esta obra, do resultado da transcrição de um seminário realizado por Luis Hornstein em Caracas, em 1982. Foram incluídos, no momento da organização do referido livro, além de casos clínicos apresentados, também as falas dos grupos de discussão teórico-clínica que aconteceram ao longo do seminário, com interlocutores como Silvia Halperin e Cristina Hornstein, por exemplo.

dimensão de *máxima imperfeição*. Desta feita, a depender do ideal eleito, pode-se estar identificado a uma dimensão ou a outra.

Quando há uma estrutura de eu ideal que perdura, que não se rompe, falaríamos de um sujeito que não suporta qualquer distância entre o eu e o ideal, e para quem "Toda distância é um colapso narcisista" (Cristina Hornstein, em complemento à aula de Luis Hornstein. HORNSTEIN,1989, p. 179, grifo nosso).

Fixado o sujeito na posição do *eu ideal*, não havendo abertura para o futuro, não haveria projeto. E "Grandes crises se devem à ausência de projeto, ou ao déficit frente a um projeto impossível." (HORNSTEIN, 1989, p. 181). Seguindo essa linha de raciocínio, poderíamos pensar na ausência de projeto futuro - no intervalo entre *eu* e o *ideal* - como um traço da paralisia da conflitualidade do psiquismo, que se põe não criativo e inerte para o futuro. Como ensina Mijolla-Mellor (2010), a sublimação está relacionada ao *investimento de um tempo futuro* e ao trabalho que se empreende para realizá-lo.

Se a psicanálise não tem nada a contribuir com uma *teoria geral da criatividade*, assim como não tem a pretensão nem tampouco "(...) a possibilidade teórica de enunciar uma estética", o que estaria a seu alcance seria uma "leitura da subjetividade criadora" enquanto "condição de possibilidade da experiência artística da criação." (Birman, 2002, p. 95-96). Para pensar essa questão, Birman retoma o conceito de sublimação, trazendo a ele um novo aporte.

Considerando a sublimação a partir do segundo modelo conceitual de Freud, Birman propõe como hipótese que a sublimação - que teria como matéria-prima o erótico - poderia ser entendida como um processo psíquico que implicaria *ruptura com as fixações eróticas (narcísicas) originárias,* por meio da promoção e criação de novas ligações a possíveis objetos de satisfação. Se o objeto de fixação originário seria marcado pela idealização, a ruptura com esse circuito pulsional originário por meio da sublimação representaria não uma idealização, mas uma *renovação do erotismo* pela abertura do circuito pulsional a outros possíveis campos de investimento objetal e a diferentes modalidades de ligação da força pulsional. A criação permitiria à subjetividade se contrapor à repetição presente nas formas

originárias de gozo.

Pensar a sublimação desta maneira acarretaria, por conseguinte, a necessidade de considerá-la não apenas a partir do registro único da pulsão – como um de seus quatro destinos – mas como um mecanismo que implica verdadeiros *processos de subjetivação* (Birman, 2002).

Ora, a *pulsão*, uma vez autônoma no discurso freudiano em relação ao campo das representações e tomada como força tendente à descarga a partir dos artigos metapsicológicos (1915), impõe uma exigência 'sem fim' no sentido do encontro de destinos possíveis para suas forças, destinos (eróticos ou sublimatórios) que, no entanto, são sempre insuficientes para sua satisfação. É aí que se encontraria – nesse "(...) intervalo radical, que se estabelece entre as exigências incontornáveis da pulsão e os instrumentos de simbolização insuficientes disponíveis para o sujeito" (BIRMAN, 1997, p. 67) - a condição psíquica originária, estruturante e insuperável do sujeito, o *desamparo*.

O desamparo seria originário posto que "o sujeito precisa do Outro para se produzir e reproduzir permanentemente enquanto tal." (BIRMAN, 1998b, p. 137), sem o qual não haveria circuito pulsional e a pulsão correria diretamente para a descarga. Ele corresponderia ao *grau zero de subjetivação* que, enquanto *tábula rasa,* consistiria ao mesmo tempo em *nada* e em fonte inesgotável de suas potencialidades, a partir da qual as formas de subjetivação poderiam se inscrever no psiquismo contra o fascínio da morte (Birman, 2002).

> Enquanto excesso a pulsão se situaria, pois, sempre além da capacidade de simbolização do sujeito e, como tal, ela produziria efeitos traumáticos sobre este. Em compensação, esta condição de desamparo, que coloca o sujeito na posição quase insustentável de uma demanda quase infinita de simbolização, é precisamente aquela onde lhe é necessário incessantemente se inventar para dominar o impacto contínuo da força das pulsões. Foi justamente neste contexto que se impôs a Freud um novo conceito de sublimação, fundado na exigência em que se encontra o sujeito para inventar novos objetos de investimento. (BIRMAN, 1996, p. 45-46)

A fixação do circuito pulsional e a idealização do objeto correspondente seriam mecanismos encontrados pelo psiquismo *contra* o terror da

morte e o desamparo que dela decorre; contra estes, muitas vezes “o psiquismo prefere a repetição compulsiva do circuito pulsional e a restauração do objeto idealizado regulador deste (...)” (BIRMAN, 2002, p. 116), mas dessa maneira se enrijece e encontra dificuldades para descobrir outras formas de gozar e de enfrentar a morte. Para se proteger do real da angústia do desamparo, o sujeito pode ainda se colar a um Outro, “emprestando então de maneira humilhante o seu corpo para o gozo deste” (BIRMAN, 1996, p. 19). Esta seria a saída do *masoquismo*:

> (...) Uma das saídas mais prováveis que se apresentam então ao sujeito é a busca desesperada e sempre recomeçada de encontrar um outro a quem oferecer o seu corpo e a sua alma, para poder gozar com violência de si mesmo, pois ele se distanciaria assim imaginariamente de sua condição originária de desamparo. Além disso, ele oferece a este outro a possibilidade de gozar ele também de seu corpo de sujeito. Ao se enganchar no outro e se colar nele para fugir da angústia de desamparo, o sujeito estabelece com aquele uma relação de servidão que é figurada pelos masoquismos moral e feminino. O masoquismo é, pois, uma figura fundamental do psiquismo por meio do qual o sujeito pretende evitar a experiência de desamparo e de *(sic)* afastar a angústia que esta lhe impõe, mas pela qual ele se submete e se escraviza ao outro. (BIRMAN, 1996, p. 46-47).

Já a *feminilidade* seria o destino oposto à saída do masoquismo, por corresponder a uma outra face da vivência do desamparo em que se realiza a perda da imagem fálica (Birman, 1996). O falo (ilusão da completude) representaria a ordenação do circuito pulsional nas suas fixações primordiais e nas idealizações dos objetos promotores do gozo, e sua ausência a contra-face do horror para a subjetividade; a *feminilidade*, por seu turno, poderia ser entendida como a *posição* por meio da qual a subjetividade reconhece o desamparo como sua condição originária e a atopia como sua forma primordial de ser, e que permitiria o recomeço possível através da sublimação em novos campos do psiquismo, por meio de outras formas de subjetivação (Birman, 2002).

> Seria então para este limite absoluto da desfalicização e do desvanecimento narcísico que nos remete a experiência analítica com a feminilidade, de maneira a abrir para o sujeito novas possibilidades de erotismo e de sublimação. (BIRMAN, 1996, p. 19).

A erotização e a sublimação seriam caminhos estruturantes que poderiam levar o psiquismo a encontrar outras formas de subjetivação por meio de

outros investimentos objetais; no entanto, ela somente seria possível se o circuito pulsional vicioso das fixações e idealizações fosse quebrado para que o fluxo pulsional fosse redirecionado para outros sentidos. A ruptura das fixações originárias seria possível se a subjetividade, então, fosse capaz de desinvestir esses objetos de amor primordiais e fosse relançada no desamparo originário, no grau zero de subjetivação, para então serem possíveis novas ligações (Birman, 2002).

Birman entende que a sublimação corresponderia, nesse sentido, a um *ato sublime* de ruptura das fixações originárias e de criação de novas formas de erotização:

> Assim, o ato inaugural da criação passaria então pela morte daquilo que estaria fixado nas cadeias de satisfação, reguladas nos circuitos pulsionais pelo falo como materialização das idealizações, de maneira a relançar a subjetividade na aventura infinita da criação. Pela ação sublime e pela sublimação o mundo seria recriado novamente pela subjetividade, que talharia as coisas presentes no real numa outra direção possível, anunciando ainda com isso novas formas de satisfação. (BIRMAN, 2002, p. 123-124).

De acordo com Birman (2002, 2009), a noção de processo sublimatório, tal como formulada pelo discurso freudiano, foi concebida sob os efeitos de dois discursos teóricos presentes no imaginário cultural do século XIX: o modelo teórico da *alquimia* e o modelo das *belas-artes* e da *literatura*.

O discurso da *alquimia*, que remonta à Idade Média, considerava a *sublimação* como a transformação de uma substância em estado sólido diretamente para o estado gasoso, sem que, nesse processo, passasse pelo estado líquido. A substância seria a mesma, diferenciando-se, nas diversas etapas de transformação, apenas por seu estado. Poder-se-ia dizer, nesse sentido, que o modelo alquímico serviu de base para a formulação de *sublimação* por Freud no início de seus estudos (Birman, 2002): como argumentado em *A moral sexual 'civilizada' e a doença nervosa moderna* (1908), a sublimação envolveria *dessexualização* (ou seja, por analogia, mudança direta do estado sólido para o gasoso) e manutenção do objeto (substância invariável).

Este referencial, no entanto, apontaria para uma dimensão de *idealização*: a transformação do objeto em 'estado sólido' (corpóreo, ligado à natureza, sexual) para 'gasoso' (espiritualizado, evanescente) corresponderia ao *triunfo do processo civilizatório sobre a barbárie natural*, como seria, para a alquimia, a produção do ouro. Como o ouro, o produto sublimatório representaria com seu brilho a riqueza, o poder e a beleza (Birman, 2002).

O segundo modelo teórico freudiano acerca da sublimação, no entanto, tomaria a sublimação como um *ato sublime*, e estaria influenciado pelo *modelo estético* fundado nos discursos filosóficos dos séculos XVIII e XIX (Birman, 2002).

Lembra-nos Birman (2002, 2008) de que Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*[31] (1757), ao refletir sobre a arte, contrapõe os sentimentos do *belo* e do *sublime*. Segundo o filósofo oitocentista, haveria na experiência da *beleza* algo da ordem da *repetição* e do *invariável*, "não havendo qualquer surpresa da subjetividade frente ao que acontece" (BIRMAN, 2002, p. 122). Na experiência do *sublime*, por outro lado, seria possível falar na ocorrência de uma *ruptura*, que levaria a subjetividade a vivências de incerteza e insegurança e, consequentemente, de tristeza e ameaça de morte.

Num momento seguinte, Immanuel Kant também distinguiu o belo e o sublime: o *belo* seria finito, acabado e mensurável, enquanto o *sublime* seria infinito, inacabado e incomensurável (Dicionário de filosofia, 2001). Nas palavras de Chaim S. Katz (2004):

> Para Kant, o Belo é o que dá satisfação ao espírito, uma experiência harmoniosa e equilibrada, mas sem conceito. O Belo não teria uma representação possível, mas é completo e finito, enquanto o Sublime diria respeito às potências infinitas, implicando a imaginação de magnitudes inalcançáveis apenas pelo Entendimento. Assim, o Sublime é o desejo ilimitado da expansão humana, o da potência infinitamente criativa do Imaginário, o que sempre se torna incompleto e infinito, expansivo. (p. 9)

---

[31] Publicado em português pela UNICAMP/Papirus, 1993. Tradução de *Enid Abreu Dobianszky*.

Teria sido nesta perspectiva, então, que Freud teria pensado a oposição entre o belo e o sublime em psicanálise para dar conta de sua segunda formulação acerca da *sublimação* (Birman, 2008).

Enquanto *ato sublime*, a sublimação implicaria não apenas o lançamento da subjetividade ao desamparo e à ameaça de morte, mas sobretudo à ultrapassagem de fronteiras pela ruptura com as fixações amorosas primordiais, com as repetições e idealizações a partir do desamparo e da feminilidade (Birman, 2002).

Como sublime ação, a sublimação não seria apenas um dos quatro destinos pulsionais, mas um processo psíquico complexo que supõe estruturação subjetiva (ruptura com fixações objetais narcísicas; ruptura com a ilusão de completude; passagem do eu ideal ao ideal do eu; castração; abertura para a alteridade e o diferente; inscrição no registro da cultura) e a criação não apenas de novos objetos de satisfação pulsional, mas sobretudo de novas formas de subjetivação (Birman, 2002). A experiência do poeta também estaria presente na experiência analítica:

> Como se sabe, Freud reconheceu bem posteriormente, ao ser interpretado por Ferenczi, como o método psicanalítico, centrado na figura das livres associações, foi inventado a partir de um modelo estético de criação. Baseando-se num livro de preceitos de como os poetas deveriam fazer para criar, Freud o transpôs como método por excelência para o dispositivo analítico. Em que consistiria *(sic)*, então, os métodos psicanalítico e poético de criação? A subjetividade deveria colocar a sua imaginação em livre movimento e fruição, sem se preocupar com os entraves colocados pelos signos da realidade e pelas reflexões do entendimento racional. Neste contexto, a "fantasia" começa a operar sem obstáculos, indo por caminhos inesperados na sua "errância" ociosa, delineando novos possíveis. Para isso, contudo, necessário seria que as figuras do analisante e do poeta pudessem suspender as certezas do eu, para que, pelo fantasiar insistente, outras possibilidades de ser possam se delinear no horizonte. (BIRMAN, 2002, p. 129-130).

Se o Outro é o elemento fundamental para a constituição do sujeito, a sublimação poderia ser entendida como o processo que possibilitaria a constituição da dialética da alteridade pela inscrição da pulsão – e do sujeito – na cultura (Birman, 2002). A sublimação seria o destino pulsional que permitiria ao

sujeito renunciar à satisfação pulsional tal como originalmente demandada sem que abrisse mão de sua condição de sujeito desejante. E desejo e alteridade não existem sem que o gozo seja barrado pela castração, sem que o objeto amado primordial possa ser perdido e o sujeito possa ser lançado a novas possibilidades de investimento libidinal.

A sublimação dependeria, assim, de uma ruptura especular, de uma desconstrução narcísica do eu e, por conseguinte, de uma ruptura do circuito de satisfação pulsional original, de sorte que o objeto antes capaz de atender à demanda da pulsão não mais comparecesse na cena – o que abre espaço para que um outro objeto se insira, ou seja *criado,* nesse circuito. A quebra narcísica levaria ao desconhecimento e desconstrução do eu, lançaria a subjetividade no desamparo primordial do ser humano, em seu grau zero de subjetivação. Só assim haveria espaço para a criação do Novo, para a criação de si, e para a sublimação.

> Neste retorno mítico às origens do psiquismo, ao território do desamparo, a sublimação seria assim o engendramento de um outro mundo, na *(sic)* qual a subjetividade estaria aquém e além das fixações e idealizações. Seria tudo isso, enfim, a experiência de criação para a subjetividade, na medida em que naquela esta operaria um ato de "renascimento" e constituiria um outro mundo possível – renascimento e criação de um outro mundo que estão presentes como metáforas nos mitos da criatividade. (BIRMAN, 2002, p. 117).

No texto *O inquietante* (1919), Freud disserta sobre o *inquietante* (*Unheimlich*) como o sentimento paradoxal que transitaria entre o "familiar" e o "não familiar" e que, como tal, desconcertaria a subjetividade e permitiria, ao mesmo tempo, sua reorganização e reorientação diante do imponderável; para Birman (2002), seria a *sublimação* que estaria em jogo nesta experiência de estranheza.

A vivência do *Unheimlich* provocaria sentimentos de *horror* na medida em que implicaria a perda momentânea, pela subjetividade, de suas referências; a unidade narcísica, pela qual o eu se reconhece e é reconhecido, se perderia, e ele deixaria de se reconhecer. Haveria uma quebra da imagem que o outro lhe confere no espelho, e, assim, um verdadeiro "desvanecimento momentâneo do eu" (Birman, 2002, p. 126).

Se ocorre uma ruptura da imagem especular e, portanto, da unidade narcísica, Birman deduz, pode-se dizer que também ocorre uma ruptura do circuito de satisfação pulsional original, de sorte que o objeto antes capaz de atender à demanda da pulsão não mais comparece na cena – o que abre espaço para que um outro objeto se insira nesse circuito. A ruptura da imagem especular corresponde ainda ao desvanecimento da figura do falo idealizada e à entrada no campo da feminilidade, pelo lançamento da subjetividade ao *desamparo*. Seria só assim que a subjetividade poderia ser redirecionada para o outro, para o diferente, através da sublime ação (Birman, 2002).

> Vale dizer, o descentramento do psiquismo dos registros do eu e da consciência, numa direção eminentemente antinarcísica pela desconstrução da ficção fálica de domínio daqueles sobre o psiquismo, encontraria na estranheza inquietante a sua condição concreta de possibilidade de produção. Seria por este viés descentrado que a criatividade poderia se engendrar na subjetividade, já que pela sublime ação se suspenderiam os enunciados de existência do eu com vistas à produção de outros enunciados possíveis. (BIRMAN, 2002, p. 127).

Esse exercício, todavia, requereria coragem por parte da subjetividade, na medida em que a desconstrução das certezas narcísicas envolve riscos – de vivência do desamparo, do horror, de estranheza, de não reconhecimento por si e/ou pelo outro.

3 EVE, RENATA, JOEY E FLYN: OS 'CASOS CLÍNICOS'

Silêncio. Ao contrário do que acontece na maioria dos filmes de Woody Allen, *Interiores* tem início com a passagem dos créditos sob o mais absoluto silêncio, sem qualquer música ao fundo. Sobre uma tela negra, as palavras em branco se sucedem.

Primeira cena: a imagem de uma janela de vidro, que dá para uma praia, ao som das ondas do mar, é sucedida por *cinco vasos*, calculadamente colocados sobre um móvel. Abre-se a câmera, então, para a sala de estar da casa dessa família, friamente decorada: as cores são pálidas; não há tapetes, estampas ou elementos que revelem a existência de vida ali dentro, como fotos, por exemplo. Tudo o que se pode ouvir são as ondas do mar e o barulho dos sapatos de Joey (*Mary Beth Hurt*), que circula pela casa.

Em seguida, a voz ao fundo de Arthur (*E.G. Marshall*), pai da família que protagoniza o filme, atribui a sua esposa, Eve (*Geraldine Page*), a imobilidade, a distância, a ordem e a frieza emocional daquele lar e das relações estabelecidas entre os membros daquela família: Arthur, Eve, Joey (filha do meio), Renata (*Diane Keaton*), a filha mais velha, e Flyn (*Kristin Griffith*), a filha mais nova. Decoradora de interiores, Eve teria, tiranicamente, *criado* aquela casa e aquela família, como um *castelo de gelo*. O mundo em que viviam é sentido como *obra de arte de Eve*, o que é reforçado pelos termos do marido:

> *Arthur* Eu tinha largado a faculdade de direito quando eu conheci Eve. Ela era muito bonita. Muito pálida e controlada em seu vestido preto... sem nada além de um colar de pérolas. E distante. Sempre inabalável e distante.
> *(...)* Na época em que as meninas nasceram... era tudo tão perfeito, tão em ordem. Olhando para trás, é claro, era rígido. *(...)* A verdade é que… ela tinha criado um mundo em torno de nós no qual nós existíamos... onde tudo tinha seu lugar, onde havia sempre algum tipo de harmonia. *(...)* Oh... e grande nobreza. Posso dizer… era como um palácio de gelo.

(ALLEN[32], 1978/1982, p. 114-115).

Eve vivia obsessivamente buscando transformar *lares* em *obras de arte* através da decoração, deixando de lado o estabelecimento de relações afetivas com suas filhas e marido. Seu modo de viver distante, e fundamentalmente pela arte, a leva, no entanto, quando suas filhas ainda são crianças, a entrar em *"crise nervosa"*, em virtude do que é submetida a internações sucessivas e eletrochoques que a deixam marcada e sujeita a tratamento psiquiátrico para o resto da vida. Arthur diz, já no início do filme, *"de repente, num dia, do nada, um enorme abismo se abriu sob nossos pés, e eu olhava então para alguém que eu não reconhecia."* (Allen, 1978/1982, p. 115).

Em virtude do estado mental da mãe, que vivia entrando e saindo de hospitais psiquiátricos, as meninas eram levadas de um lugar a outro, ficando ora com tias, ora com primos. Elas sofriam, assim, não apenas com a ausência da mãe, mas com a ausência do pai, com a inconstância de suas vidas e a inconstância emocional de sua mãe. Renata, em uma sessão de análise, revela:

> *Renata* Mamãe andava o tempo inteiro. Ela... *(suspirando, depois chorando)* Hum... ela era insone. Você podia, hum... sempre ouvi-la lá em cima... andando no meio da noite. Mas... isso foi mais quando ela... voltou do hospital. *(Chorando)* Eu, uh... Eu-eu a vi... no primeiro dia em que eles trouxeram ela de volta. Hum... ela tinha passado por todo aquele... tratamento com eletrochoque e... o cabelo dela estava cinza, e eu não podia acreditar que havia... era como se... se ela fosse uma estranha. *(...)* Uh... Depois disso, ela estava sempre meio que… (*Suspirando)* indo e… vindo. Eu acho que... nunca dava para saber. Antes de sua crise nervosa, ela era muito bem sucedida. Ela era... muito exigente. Ela, uh, ela possibilitou que o Papai cursasse Direito e financiou o início de sua prática jurídica. Então, num certo sentido, era como se ele fosse sua criação. *(...)* A gente ficava sendo jogada de um lado para o outro, para tias e primos. E eu acho que Joey sofreu mais com tudo isso, porque… quando criança Joey era muito nervosa. Ela era uma criança inteligente, sabe? Ela... sempre foi muito sensível. *(…)* A gente passava algum tempo com o Papai. *(Suspirando)* Principalmente, hum, cafés da manhã prolongados de domingo. (ALLEN, 1978/1982, p. 121-122).

---

[32] Citações feitas a partir do roteiro original do filme. As citações diretas do roteiro do filme serão feitas em português, a partir de tradução livre nossa do texto original em inglês.

O filme *Interiores* gira em torno dessa família e das relações que seus integrantes estabelecem entre si, especialmente a partir da decisão de Arthur de sair de casa e seguir sua vida, após anos de dedicação à mulher e às filhas, agora já adultas. Arthur comunica sua resolução no sentido de experimentar uma separação de Eve e dessa vida no *castelo de gelo*. Essa separação não seria, *a priori*, irrevogável.

Renata é uma poetisa bem sucedida que, embora tenha sua obra amplamente publicada e aclamada pelos críticos, é infeliz. Sua dedicação à arte sempre lhe serviu de desculpa para se afastar da casa da família, em Nova Iorque, e viver em Connecticut com seu marido e sua filha, sob o pretexto de que o artista necessita de isolamento para poder se concentrar e se dedicar ao trabalho. Apesar de seu sucesso, durante o último ano Renata vê-se paralisada e incapaz de escrever, inundada por pensamentos sobre sua própria morte e vivendo crises de angústia:

> *Renata* Minha impotência se instalou há um ano. Eu de repente me vi sem conseguir mais escrever. Quer dizer, eu não deveria dizer "de repente". Na verdade, isso começou a acontecer no inverno passado. Pensamentos crescentes sobre morte simplesmente pareciam tomar conta de mim. Hum, esses, uh... uma preocupação com a minha própria mortalidade. Esses... sentimentos de futilidade em relação ao meu trabalho. Quero dizer, o que eu estou lutando para criar, afinal? Quero dizer, para quê? Para qual objetivo, qual fim? *(Suspirando)* Quero dizer… eu realmente me importo se alguns poucos poemas meus serão lidos depois que eu me for para sempre? Deveria isso ser uma forma de compensação? Hum, eu costumava achar que era. Mas agora, por algum motivo… Eu-eu não consigo… Não consigo… me livrar desse… do real significado de morrer. É amedrontador. *(...)*.
> (ALLEN, 1978/1982, p. 124).

Renata é casada com Frederick (*Richard Jordan*), romancista frustrado e não tão bem sucedido quanto sua esposa, e que vive em contínuo sofrimento diante da dúvida acerca de sua própria capacidade como artista e diante dos sentimentos de inferioridade que nutre em relação a Renata. A filha deles, Cory,

pouco aparece, e quando o casal fala dela, tem-se a impressão de que ambos encontram dificuldade para se posicionar diante da parentalidade.

Flyn é atriz em filmes de televisão, sucesso que ela reconhece ter obtido menos por seu talento do que por sua beleza física, mas que permitiu a ela escapar do domínio gélido da mãe. Nas palavras de Frederick, Flyn é como seus romances, *"forma sem conteúdo"*, e não é à toa que ele desconta sua frustração artística e sexual nela, cuja arte se caracteriza pela mesma deficiência que a dele, e que representa, assim, uma mulher em relação a qual não se sente inferior (Bailey, 2001). Embora viva uma vida de glamour, Flyn não parece feliz: em reunião da família, flerta com Frederick e chega a sair escondida para cheirar cocaína.

Joey, a filha do meio, quer ser artista, quer criar, mas, como ela mesma diz, *"não se encontra".* Em conversa com seu namorado, Mike (*Sam Waterston),* afirma sentir uma necessidade profunda de (se) expressar, mas não saber exatamente o que, nem como. Assim, abandona seu trabalho atual, como editora, em que revê manuscritos de diversos escritores mas não cria nada de seu; e vive uma intensa insatisfação consigo mesma, que a leva a buscar incessantemente alternativas – frustradas - para sua criatividade: hesita em voltar a atuar – para o que reconhecia pouco talento – e afasta a possibilidade de retornar a fotografar. Joey é autocentrada, tensa, angustiada, e a ela parece faltar o talento – ou a beleza – com que suas irmãs foram agraciadas.

Joey	*(…)* Eu quero largar o meu trabalho.
Mike	*(Suspirando)* Oh, Joey!
Joey	Eu não consigo manter minha cabeça nisso. Eu não consigo me concentrar. Eu fico lá sentada o dia inteiro, lendo manuscritos de outras pessoas, e eu perco o interesse. Eu fico com dor de cabeça. Depois eu deveria escrever minha opinião. Não é justo com os autores.
Mike	Há um mês você disse que finalmente havia achado algo de que gostava.
Joey	Bem, eu estava errada. Eu penso em voltar a atuar. *(...)* Eu não sou atriz. Não posso fazer isso de novo. Flyn é a atriz da família.
Mike	Por que você não trabalha comigo?
Joey	*(...)* Porque atividade política não me interessa. Sou muito autocentrada para isso.
Mike	*(...)* Justamente por isso. Ela a tiraria de si mesma. *(...)*

Joey *(…)* Às vezes eu penso que se a gente tivesse uma criança… Oh, meu Deus. Quero dizer, isso realmente me deixa ansiosa. Quer dizer... é totalmente irrevogável.
Mike *(...)* O que aconteceu com sua fotografia? Você era tão interessada nisso.
Joey *(...)* Eu odeio isso. É estúpido. Eu sinto uma forte necessidade de expressar algo mas eu não sei o que eu quero expressar ou como expressar.
(ALLEN, 1978/1982, p. 124-125).

Renata percebe o desconforto vivido por Joey, e sua dificuldade para expressá-lo; entretanto, embora não reconheça nela qualquer talento artístico e sinta que seu próprio sucesso é motivo de competitividade, Renata se vê na posição daquela que deve encorajar a irmã a explorar sua criatividade. Para seu pai, no entanto, Renata poderia ajudar mais intensamente Joey: em sua opinião, Renata se isola e assim evita qualquer contato afetivo mais profundo. Ao mesmo tempo, Renata se ressente pelo fato de, desde a primeira crise nervosa de sua mãe, Joey ter recebido mais atenção de seu pai.

Arthur Como está Joey? Eu me preocupo com ela… Ela… ela parece estar perdida.
Renata *(...)* Eu não sei. Eu acho que ela ainda não se encontrou.
Arthur Você não poderia ajudá-la? Ela te admira.
Renata Bem, eu a ajudo, Papai, eu tento. Eu tento, eu tento ser encorajadora. Eu tento incentivá-la.
Arthur Eu não estou… criticando, mas… parece que há um antagonismo entre vocês duas.
Renata Bem, você conhece Joey. Ela tende a ser competitiva comigo. Sei lá.
Arthur Bem, você é muito bem sucedida. Acho que de uma certa maneira você usa isso contra ela.
Renata Oh, por favor, Papai, isso não é verdade.
Arthur Renata, eu não sou cego. Eu vejo o que acontece. Você se isola em Connecticut, fazendo as vezes da artista indiferente, e ninguém consegue se aproximar de você.
Renata Eu não quero discutir isso agora. *(...)*
Arthur Joey tinha tanto potencial. E... não deu em nada.
Renata Uh! É tão típico. É tão típico. Como sempre, você está obcecado com Joey enquanto a Mamãe está deitada... num quarto de hospital.
Arthur Não me culpe por isso! Isso não é culpa de ninguém.
(ALLEN, 1978/1982, p. 137).

"Incapaz" de criar e ofuscada pelo sucesso de suas irmãs, Joey se torna a incansável cuidadora de Eve, buscando corresponder a suas grandes exigências, não apenas aceitando que decore o apartamento que divide com Mike,

como também satisfazendo suas excessivas demandas afetivas e encorajando-a a aceitar novos trabalhos como decoradora. Entretanto, Joey nutre pela mãe sentimentos ambivalentes: amor e ódio convivem, embora o ódio remanesça escondido atrás das diversas atitudes que toma no sentido de cuidar dela.

Joey se questiona: será que ela e Mike deveriam ter um filho? Isso a assusta, por sua condição de irrevogabilidade. Quando finalmente engravida, Joey fica muito incomodada, dizendo que para ela uma criança seria o fim do mundo, e que não poderia ter um filho se não sabia nem mesmo para onde sua vida estava indo.

Eve, Renata, Flyn e Joey, sem contar Frederick, são todos artistas ou "aspirantes a", e no entanto nenhum deles parece encontrar prazer em suas vidas, seja por meio de relacionamentos, seja por meio da arte (Nichols, 2000; Bailey, 2001).

O filme tem seu ponto de conflito no anúncio que Arthur, o pai, faz da decisão de se separar de Eve. Inconformada, frágil e psiquicamente instável, Eve decide sair da casa em que a família morou a vida inteira porque não conseguiria viver lá sozinha, mas permanece aguardando o retorno de Arthur e a 'ressurreição' de seu casamento. Ela se muda, então, para um apartamento no centro da cidade, que busca também decorar à sua maneira.

Joey não alimenta as esperanças da mãe, mas Renata, na tentativa de mantê-la animada, diz que existe essa possibilidade. Eve discute com Joey – embora ela seja a única filha que a acompanha - por entender que ela é incapaz de pensar positivamente e apoiá-la em suas ideias. Joey não se conforma por Renata ludibriar a mãe com falsas esperanças.

Embora se recuse a dar falsas esperanças à mãe, Joey é leniente com suas atitudes invasivas, argumentando que ela se trata de uma pessoa doente: Joey aceita que Eve decore o apartamento que divide com Mike, a despeito do alto preço das peças e reformas que ela determina sejam feitas para a *perfeição da casa*, e da evidente insatisfação de seu namorado.

Eve Eu acho que eu encontrei um vaso muito bom para a entrada.
Mike *(...)* Uh huh.
Eve *(…)* Você provavelmente vai achar que é uma extravagância, mas não é, levando tudo em consideração. *(...)* Eu espero que você goste, porque é perfeito para o que eu tenho em mente para a entrada.
Mike *(...)* Nós já temos um vaso na entrada, Eve.
Eve *(...)* Sim, mas esse nunca vai se encaixar perfeitamente quando a gente refizer o piso.
Mike *(...)* Eu nunca entendi porque o piso tem que ser refeito. *(...)*
Eve Por quê? Nós já discutimos tudo isso, Michael. Você não lembra? Você concordou.
Mike *(...)* Você sabe, custa dinheiro ter essas coisas feitas e refeitas duas ou três vezes.
Eve *(...)* Mas o – é um piso tão grande. É por isso que a gente concordou que tons mais pálidos dariam uma impressão mais sutil. As madeiras pálidas seriam adoráveis.
Mike Eu nunca concordei com nada! Eu estou sempre sendo informado!
Eve *(...)* Mas nós deveríamos permanecer com meus beges e meus tons da terra.
Mike *(Imitando em voz baixa)* "Meus beges e meus tons da terra".
Joey *(...)* Oh, pare de implicar com ela!
Mike *(respirando fundo)* Ninguém está implicando com ela.
Joey Ela é uma mulher doente.
(ALLEN, 1978/1982, p. 116-118).

Após uma educada visita de Arthur, em que ele não faz qualquer menção à possibilidade de reconciliação, Eve tenta se suicidar fechando as frestas da casa com fita isolante e esparadrapo, e abrindo a saída de gás. Ela é socorrida a tempo, levada a um hospital, e em seguida internada em um hospital psiquiátrico.

Joey se queixa com Renata de seu isolamento, vendo-o como uma necessidade de Renata de afastá-la de si e de se preservar do sofrimento que sua mãe lhes traz:

Joey Você sabe, nós adoraríamos encontrar você e Frederick.
Renata Oh, bem, seria ótimo, mas eu – eu, você sabe, tem sido uma semana difícil para mim.
Joey Bem, não precisa necessariamente ser essa semana.
Renata *(Suspirando)* Você sabe, quer dizer, eu tenho que dar tempo a Frederick para ele se estabelecer em Barnard.
Joey Rennie, por que você fica me afastando de você?

Renata *(Reagindo)* Eu não faço isso.
Joey Sim, sim, você faz. Quer dizer, é como se você não me quisesse perto de você.
Renata Oh, Joey, alto lá! Você sabe, quero dizer, eu... eu – você sabe que eu venho tendo problemas com meu trabalho. Eu preciso de isolamento. Eu preciso ficar sozinha. A... criatividade é muito – é muito delicada, é –
Joey *(Interrompendo)* Bem, isso é ótimo, não é? Quero dizer, você está se escondendo atrás do seu trabalho, Flyn nunca está aqui, e eu herdei a Mamãe. *(...)*
(ALLEN, 1978/1982, p. 138-139).

Arthur viaja à Grécia, e Eve anseia seu retorno como se este significasse a volta a sua antiga vida de casada. Entretanto, Arthur retorna da viagem com Pearl (*Maureen Stapleton*), que apresenta a suas filhas e genros em um jantar na casa de Renata. Pearl é uma exuberante mulher que em nada se assemelha a Eve: usando vestido e unhas vermelhos, Pearl fala alto, é simpática, afetiva e carinhosa com Arthur; pouco comedida em seus gestos e vocabulário, não se importa em assumir que, na Grécia, preferia deitar nas praias a ver *"ruínas"*. Na sequência dessa cena, em que a família debate uma peça de teatro, enquanto os demais discutiam com sofisticação e complexidade as *ambiguidades* do texto, Pearl parecia não tê-las captado, atentando para ele de forma muito mais simples.

Renata Bem… *(Rindo)* Eu quero dizer, eu não consigo argumentar sucintamente, mas eu acredito que se você leu Sócrates ou Buddha ou Schopenhauer, até mesmo Eclesiastes... eles são convincentes.
Pearl Bem, eles devem saber. Eu não leio muito.
Mike O que me pegou foi a maneira como os terroristas… só matavam se eles tivessem que absolutamente fazê-lo, nunca sem motivos, somente se eles fossem obrigados, para atingir seus objetivos. Eu fiquei muito mexido quando aquele garoto algeriano disse que matou em nome da liberdade. É, isso me dá arrepio.
Renata É matar por uma abstração.
(...)
Frederick Para mim, eh… ih, o conflito em torno da obtenção da informação entre o médico francês e o algeriano foi a melhor parte da peça.
(...)
Pearl *(Parecendo confusa)* Eu não peguei isso. Quero dizer, uh, para mim não foi uma grande questão. Um dos caras era um delator, o outro cara não era. Eu gostei do cara que não era.
Frederick *(Rindo)* Bem, é um pouco mais complexo que isso, você não acha?

> *Pearl* Por quê? Você gostou do delator? Eu perdi alguma coisa?
> *(...)*
> (ALLEN, 1978/1982, p. 152).

Pearl não mede seus gestos como o restante da família: gosta de comer à vontade, e obtém prazer ao ver Arthur repetindo os pratos; brinca com Mike e Frederick de fazer mágica; não se envergonha ao dizer que foi casada duas vezes, e que um de seus filhos dirige uma "galeria de arte" em Las Vegas, cujas obras são de pouca qualidade; afirma gostar de sair à noite, de dançar, e de lugares de clima quente. Certamente, o oposto da sofisticação, frieza e controle de Eve, Pearl se torna motivo de risada e inconformidade por parte das filhas de Arthur.

Arthur anuncia, então, que pretende se casar com Pearl o mais rápido possível. Joey não se conforma com a decisão do pai, dizendo que isso significaria o fim de Eve, e, implicitamente, que Pearl estaria atrás de seu dinheiro. Joey e seu pai discutem, e Renata tenta acalmá-los. Arthur diz a elas que finalmente, aos 63 anos, quer ser feliz e relaxar na vida - o que não pôde fazer até então com Eve -, e que percebeu o olhar crítico de superioridade que lançaram sobre Pearl durante o jantar. Renata se defende, enquanto Joey, bastante nervosa e angustiada, continua insistindo em dizer que essa nova mulher não é nada discreta, e pior, é vulgar. Arthur diz a elas que quer o apoio de suas três filhas, porque não está na vida apenas para se sacrificar e pagar as contas. Renata diz que acha que ele deve fazer o que ele achar o melhor, com sua benção; Joey diz que não consegue pensar assim.

Eve e Arthur vão a uma catedral, para conversar, e Arthur anuncia, então, que quer dar seguimento ao divórcio. Eve se nega a aceitar o fato: descontrolada, diz que quer morrer, e derruba uma série de velas vermelhas acesas sobre um altar, parando quando Arthur segura seu braço e a afasta de lá.

É chegado o dia do casamento. As três irmãs se reúnem novamente na casa de praia em que cresceram, onde será realizada a cerimônia. Pearl já se mostra dona da casa, trazendo, de uma forma acolhedora, petiscos para todos comerem; ela comenta que se for morar lá com Arthur, precisaria fazer uma série de

modificações no imóvel, porque ele lhe parece muito quieto, pálido, vazio. Ela traria suas “bugigangas”, seus muitos móveis, e a casa iria parecer um depósito. E pergunta a todos se querem ouvir música.

Joey conversa com o pai, e finalmente deseja a ele e a Pearl que sejam felizes.

Arthur e Pearl se casam e a festa se inicia, com champanhe, bolo e música animada ao fundo. Os recém-casados dançam, para surpresa de Renata: *“Jesus, eu acho que eu nunca o vi dançar antes na vida”* (ALLEN, 1978/1982, p. 169). Pearl tira Michael, Flyn e Joey para dançar, e salvo Joey, que se recusa a fazê-lo, os demais a acompanham.

Pearl não para de dançar, e todos a olham: Arthur, com admiração e encantamento; Joey, Renata, Flyn e Frederick parecem espantados com tamanha falta de inibição. Em determinado momento, Pearl perde o equilibro, e derruba no chão um vaso com rosas brancas, quebrando-o. Joey levanta a voz:

> *Joey* Jesus Cristo! Tenha cuidado!
> *Pearl olha para Joey, enquanto Mike vai até Joey e tira dela a taça de champanhe.*
> *Mike* *(para Joey)* Você já bebeu muito.
> *Joey* *(em voz alta)* Eu não estou bêbada... só porque eu não ajo como um animal!
> *Arthur* *(Reagindo)* Já chega!
> *Joey* *(Saindo correndo da sala)* Oh, me deixem em paz. Só me deixem em paz!
> (ALLEN, 1978/1982, p. 170).

Após a cerimônia, todos já dormindo, Joey permanece sentada na sala de estar, no escuro, bebendo. De repente, dá-se conta de que sua mãe está ali. Joey lhe diz, então:

> *Joey* Mamãe? É você? *(…)* Você não deveria estar aqui. Não hoje. Eu vou levar você para casa. *(...)* Você parece tão estranha e cansada. Eu me sinto como se nós estivéssemos em um sonho juntas. *(...)* Por favor, não fique tão triste. Isso me faz sentir culpada. É irônico… porque, uh, eu me preocupo tanto com você... e você não sente nada senão desdém por mim. *(...)* E ainda assim eu me sinto culpada.

> Eu acho que você é, uh, realmente perfeita demais… para viver nesse mundo. Quero dizer, todas aquelas salas lindamente mobiliadas, interiores cuidadosamente decorados... tudo tão controlado. Não havia qualquer espaço para – uh eh, para sentimentos reais. Nenhum, eu... uh, entre nenhum de nós. Exceto por Renata... que nunca lhe deu uma hora sequer de seu dia. Você idolatra Renata *(...)* Você idolatra o talento. Bem, o que acontece com aqueles de nós que não podem criar? O que a gente faz? O que *eu* faço… quando estou tomada por sentimentos em relação à vida? Como eu os ponho para fora? Eu sinto tanta raiva de você! Ora, Mamãe – você não vê? Você não é simplesmente uma mulher doente. Isso seria muito fácil. A verdade é que… houve perversidade - e intencionalidade de atitudes – em muitas coisas que você fez. No centro de – de um psiquismo doente, há um espírito doente. Mas eu te amo. E nós não temos outra alternativa senão nos perdoarmos uma a outra.
> (ALLEN, 1978/1982, p. 172).

É então que Pearl entra na sala e pergunta se Joey está falando com alguém - Joey chama *"Mãe?"*, e quem lhe responde é Pearl, e não Eve. Eve sai andando e entra no mar, turbulento àquela altura; Joey, angustiada, grita *"Mãe! Mãe!"*, e entra na água também, para salvá-la. Mike se dá conta do que está acontecendo e entra correndo na água para tirar Joey de lá, enquanto Pearl os aguarda na areia.

Enquanto isso, Renata, Flyn e Arthur estão dormindo, em seus respectivos quartos.

Mike socorre Joey, e Pearl o ajuda a puxá-la para fora da água. Renata e Flyn acordam, de repente. Pearl, então, ajoelha diante de Joey e faz manobras de ressuscitação, respiração boca-a-boca. Mike a auxilia. Joey respira novamente, e Mike a coloca em seus braços e a leva para casa.

A cena que se segue é a do velório de Eve. Joey e Renata choram, abraçadas, a morte da mãe.

De volta à casa, Joey se sente *"compelida"* a escrever sobre algumas lembranças boas de sua mãe:

> *O filme mostra um flashback de Eve e Arthur, vestidos para sair, e das três irmãs pequenas, todos reunidos em um quarto; eles são enquadrados pelo batente da porta do quarto, o corrimão da escada escondendo parcialmente a cena.*
>
> *Voz de Joey ao fundo*
> Eu me lembrei de como ela estava linda... vestida para sair para uma noite com meu pai.
>
> *O filme é cortado em um segundo flashback. Eve está em pé parada na sala de estar, mostrando à pequena Renata um elegante vaso que ela acabou de tirar de uma caixa no sofá.*
>
> *Voz de Joey ao fundo*
> E de como Renata a venerava... e como venerava suas ideias sobre arte.
>
> *O filme mostra um terceiro flashback. Através das portas abertas que separam a sala de estar da sala de jantar, a família toda é vista reunida ao redor de uma enorme árvore de Natal. Três pequenas meninas olham enquanto Eve ajusta as lâmpadas na árvore.*
>
> *Voz de Joey ao fundo*
> E de como Flyn se impressionava, ainda pequenininha, quando Mamãe decorava a árvore de Natal.
>
> *O filme retorna para Joey escrevendo em seu caderno de notas, em sua cama.*
>
> *Voz de Joey ao fundo*
> Eu me senti compelida... a escrever esses pensamentos. Eles me pareceram muito poderosos.
> (ALLEN, 1978/1982, p. 174-175).

As irmãs se encontram, ao final, em frente à janela que abre o filme. Joey aponta que a água do mar está calma, e Renata concorda, dizendo que ela dá sensação de paz.

4 IMPASSES DA CRIAÇÃO SUBLIMATÓRIA

Não obstante a dor do seu desamparo originário e a laceração lancinante do seu corpo, o sujeito pôde encontrar uma trilha luminosa que lhe possibilitou a criação.

Joel Birman[33]

A cena inaugural de *Interiores* (1978) dá o tom do filme, sintetizando muito do enredo retratado por seus personagens: ela se inicia com a visão, através de uma janela de vidro, do mar. Se do lado de fora está o oceano - turbulento, *emocional*, que abre para um sem fim de possibilidades, para o mundo, para a experimentação de sentimentos e emoções, para a possibilidade de riscos mas também de grandes conquistas -, do lado de dentro dessa casa, em seus *interiores*, "do lado de cá" da janela de vidro, está a família protagonista, plasmada num *palácio de gelo*, cuidadosamente "criado" por Eve e no qual tudo deveria ser perfeito. A exigência de perfeição não deixava, no entanto, espaço para a expressão dos sentimentos e emoções de um em relação ao outro. Do lado de fora, nos *exteriores*, é que estaria a *intensidade*, a *vibração*, a *emoção*, a possibilidade de correr riscos e de "mergulhar" e se deixar levar pelos sentimentos.

Nos *interiores* (daquela casa, e de cada um dos personagens), estaria aquela família "decorada" por Eve, cautelosamente planejada, em que não haveria espaço para qualquer um deles "sair do lugar", ou melhor, posicionar-se em relação aos outros de maneira distinta da definida por aquela mãe controladora, fria e deprimida. Como os móveis, quadros, luminárias e vasos "beges", frios e pálidos selecionados por Eve na decoração da casa, aquela família estruturou-se sem que houvesse brecha para sentimentos, para *calor*, para uma *vida* que transbordasse em manifestações de afeto, fosse através do contato físico, fosse através de música, fotos ou comida.

A ausência de música durante quase todo o filme e a exploração de cores nada quentes, de cenários áridos e figurinos sem viço ilustram a *frieza*

[33] BIRMAN, 1996, p. 20.

daquele núcleo familiar, o distanciamento estabelecido por aquela mãe em relação às filhas, a rigidez daquele mundo que se pretendia tão perfeito, ordenado e sublime, mas que se revelou desprovido de sentimentos, emoções, falas, calor, cores, sons. Em essência, desprovido de vida. Um *mundo interior* sem vida.

Assim estariam dispostos os *cinco integrantes daquela família* (Arthur, Eve, Renata, Flyn e Joey), uns em relação aos outros, como os *cinco vasos* da cena inaugural: estanques, imóveis, inexpressivos, esmaecidos, mumificados.

4.1 EVE: SUBLIMAÇÃO OU IDEALIZAÇÃO?

"Você poderia, por favor, não respirar tão fortemente?[34]*"*

Eve é a mãe, figura em torno da qual a trama e os personagens se desenvolvem: ela foi uma mulher bem sucedida em sua arte de decoração de interiores, mas cuja dedicação exclusiva à *criação* marcou o relacionamento com seu marido e (em especial) suas filhas por um *distanciamento emocional profundo*.

Com efeito, sua necessidade de manter os *interiores* por ela *decorados* (as aparências, portanto, e não o mais profundo) na mais perfeita ordem e harmonia pareceu ter, como contrapartida, o estabelecimento de relações pouco afetuosas com aqueles seus próximos. Como afirma Arthur, sua família era, em si, uma de suas *criações*, e como tal, refletindo seu modo de se relacionar, era na realidade um *palácio de gelo*.

Esse quadro gélido pareceu ganhar maior peso ainda quando Eve entrou em *crise* e passou por sucessivas internações psiquiátricas e eletrochoques. As meninas eram, então, ainda crianças, e sofreram profundamente as consequências de terem uma mãe que, no final das contas, não conseguiu investir amorosamente nelas, fosse por sua dedicação exclusiva à arte, à ordem e à perfeição (narcisismo e desinvestimento no outro, em contrapartida), fosse em

[34] ALLEN, 1978/1982, p. 123.

virtude de seu acentuado sofrimento psíquico (caracterizado por tristeza profunda, insônia, pouco apego à vida e ao que ela tem a oferecer).

> Não é uma frieza física, mas uma tentativa grotescamente exagerada de transformar os grosseiros materiais da vida humana em perfeição artística que afundou a família de Eve em seu congelamento emocional profundo. Quando o namorado da filha muda uma luminária que Eve havia comprado para complementar 'o que nós estávamos tentando fazer no quarto' para a sala de jantar desse apartamento, para que ele pudesse lá trabalhar, Eve agressivamente a leva de volta ao quarto porque 'o sombreado é simplesmente errado contra todas essas superfícies perfeitas'. (...) São as conflituosas tentativas dos personagens de lidar com o modo tirânico e repressor de Eve privilegiar a arte que provê a trajetória dramática primordial durante a primeira metade de *Interiores*. A inviabilidade fundante do projeto de Eve no sentido de tornar suportável a vida é anunciada pelo colapso nervoso que seu esforço lhe custou já antes do início do filme (...). O episódio da dissociação psíquica deixou Eve em recuperação o resto da vida, e sua família empenhada em sua recuperação ao encorajá-la a adotar, como terapia, sua dedicação ao que justamente a levou ao colapso: uma devoção maníaca à transformação de habitats humanos em obras de arte por meio de decoração de interiores. (BAILEY, 2001, p. 76, tradução nossa).

Eve parece, com seu comportamento e sua arte, selar os *interiores* e *vedá-los* contra toda e qualquer possível ameaça que o movimento e a vida do mundo exterior possam representar (as ondas do mar lá fora, sua agitação e seu som, versus o vazio e o silêncio de dentro da casa/família/Eve). Dessa maneira, assim como ao entrar no apartamento de Joey e Mike, sendo contrariada por ele, Eve pede que se fechem as janelas porque "os barulhos da rua são enervantes" (Allen, 1978/1982, p. 117), diante da não reconciliação com Arthur, ela tenta se suicidar fechando as frestas de sua casa com fita isolante e esparadrapo e abrindo a saída de gás do fogão. Esses interiores cuidadosamente vedados que ela cria parecem ser sua câmara de morte, que revela a natureza de seu interior e seus efeitos em sua vida e na vida daqueles que nela/com ela habitam (Nichols, 1998).

Com sua "decoração de interiores" (de casa ou de pessoas), Eve controla sua vida e a vida dos outros. Entretanto, a vida e seu movimento sempre interferem em sua "arte", do tipo *natureza-morta*, de sorte que ela, para readquirir controle, precisa constantemente recriar o que já criara anteriormente (Nichols, 1998). Assim é que ela se insatisfaz constantemente com seu próprio trabalho –

fazendo e refazendo a sala de estar do apartamento de Joey e Mike, determinando que o piso recém terminado do mesmo apartamento seja refeito, por exemplo - e com qualquer manifestação de existência dos outros – como o odor da loção pós-barba que Mike usa, a mudança de lugar de uma luminária por Mike, ou até mesmo o barulho da respiração de Joey. Diante de uma perfeição que almeja mas nunca atinge, põe-se a tentar "consertar" o que ela mesma – ou os outros – "erraram".

> Transformando vida em natureza-morta, ela pode ter controle absoluto sobre ela, não apenas sobre a sua, mas sobre a vida dos outros também. (...) Eve trata seres humanos como artefatos a serem colocados na natureza-morta que ela está criando. (NICHOLS, 1998, p. 52-53, tradução nossa).

Mas a vida e seu movimento – de que Eve tenta se afastar - interferem em suas criações: assim como Mike contraria suas decisões na decoração do apartamento, Arthur decide deixá-la e, depois, divorciar-se dela. Quando Arthur anuncia, numa catedral (templo, para Eve, da perfeição artística), que pretende dar seguimento ao divórcio, Eve se descontrola e derruba uma série de velas vermelhas acesas sobre um altar – como se atacasse a possibilidade de Arthur escolher viver o calor, a luz e a vibração das relações humanas que ela sempre negou – e que são representados, no filme, por Pearl.

No caso de Eve, entretanto, será que poderíamos falar que seu *processo criativo* envolve *sublimação*?

Eve, em inglês, é *Eva* em português, a primeira mulher, a que, de acordo com o mito, ao lado de Adão, forma o primeiro casal humano criado por Deus e que, ao cair do Éden, dá origem a toda a humanidade que vive na Terra. Mas *Eva* é, ao mesmo tempo, aquela que, antes do *pecado*, antes de comer a maçã (o conhecimento), desconhecia as diferenças (exemplificadas, na história, pelo homem e pela mulher), e o *Outro* como alguém distinto de si. Ela vivia no Paraíso, em um ambiente de suposta perfeição, mas onde, desconhecida a diferença, não havia possibilidade de reprodução, não havia vida, não havia (pro)*criação*. Na concepção religiosa de um Deus que tudo provê, Adão e Eva viviam no Paraíso e, para que dele pudessem desfrutar, bastava que obedecessem ao *Pai Criador* sem

questionamentos – estava proibido, portanto, o acesso aos frutos da árvore do bem e do mal.

> Por que o conhecimento do bem e do mal foi proibido a Adão e Eva? Sem esse conhecimento, seríamos todos um bando de bebês, ainda no Éden, sem nenhuma participação na vida. A mulher traz a vida ao mundo. Eva é a mãe deste mundo temporal. Anteriormente, você tinha um paraíso de sonho, ali no Jardim do Éden – sem tempo, sem nascimento, sem morte -, sem vida. A serpente, que morre e ressuscita, largando a pele para renovar a vida, é o senhor da árvore primordial, onde tempo e eternidade se reúnem. (CAMPBELL, 2002, p. 49)

Numa tentativa de interpretar – ainda que superficialmente - a simbologia do mito do pecado original, talvez pudéssemos dizer que a queda do Paraíso representa o reconhecimento da alteridade e, portanto, a passagem de uma posição de alienação ao olhar do Outro à condição de sujeito barrado, faltante, e, portanto, desejante (Andrade, 2009).

Embora Eve, de *Interiores*, seja a *mãe* e um personagem em princípio envolvido com a *criação*, ela parece mais a *Eva* "anterior ao pecado", habitante do Paraíso e desconhecedora do mundo e da alteridade, e portanto ainda incapaz de (pro)*criar*, do que a *Eva* usualmente lembrada, lasciva, sensual, pecadora, capaz de criar toda a humanidade. Como ensina Campbell (2002), seria somente após a perda da inocência e o conhecimento de que homem e mulher são diferentes (percepção da diferença, da alteridade) que Adão e Eva cairiam do Éden e sairiam para o mundo, e seriam, assim, capazes de pro*criar*.

Eve, tal como a *Eva* ainda habitante do Jardim do Éden, não reconhece o Outro (Adão/homem, no mito) em sua diferença. Entretanto, enquanto a *Eva* que ainda não comeu a maçã do conhecimento vive a ilusão da perfeição paradisíaca e *desconhece* a diferença e o mundo exterior, *Eve* parece antes ter entrado em contato com o dado da alteridade mas *não reconhecê-lo* em virtude da frustração que ela implica – a queda do paraíso, queda do olhar do Outro, perda do controle. Eve parece ter entrado em contato com a diferença e com o que representa estar no mundo exterior, mas tenta negá-los a todo custo, *vedando* os interiores e

buscando viver eternamente em seu paraíso idealizado – o que se mostra impossível.

> A coisa começou com o pecado – em outras palavras, com o abandono do mundo mitológico de sonhos do Jardim do Paraíso, onde não há tempo e onde o homem e a mulher sequer sabem que são diferentes um do outro. Ambos são apenas criaturas. (...) Aí eles comem a maçã, o conhecimento dos opostos. E quando descobrem que são diferentes, homem e mulher cobrem suas vergonhas. (...) Assim, Adão e Eva se expulsaram a si mesmos do Jardim da Unidade Atemporal, você pode dizer assim, pelo simples fato de haverem reconhecido a dualidade. Saindo para o mundo, você tem de agir em termos de pares de opostos. (...) O Jardim do Éden é uma metáfora para aquela inocência que desconhece o tempo, desconhece os opostos e vem a ser o centro primordial a partir do qual a consciência se dá conta das mudanças. (CAMPBELL, 2002, p. 50-53).

Eve parece incessantemente buscar reproduzir o paraíso perdido, *decorando-o* da maneira que ele 'deveria ser'; o paraíso perdido, todavia, não é real, é uma ilusão. Nessa ilusão que ela constrói, acaba não havendo vida, espaço para troca de afetos e reconhecimento das diferenças e características do Outro. Nesse sentido, talvez pudéssemos inferir que sua (suposta) *arte* não seria fruto da *criação*, mas da *re-produção*: tratar-se-ia, nesse caso, da *reprodução* de um modo engessado de ser, das mesmas cores, das mesmas formas, das mesmas posições – físicas e subjetivas - e não da *criação* de novas possibilidades de ser, estar e amar, a partir da criação de novos objetos de amor com os quais pudesse experimentar a obtenção de prazer. Haveria *reprodução* - no sentido de produção "material" de três filhas -, mas não *criação* – em virtude do fato de ter exercido seu papel afetivo materno muito precariamente, e de muito pouco ter *criado* as filhas.

Ora, através de sua obsessiva dedicação à *decoração de interiores* e de sua marcante intolerância com qualquer manifestação no sentido contrário àquilo que ela imagina como perfeito e, portanto, ideal, Eve/Eva tenta voltar à condição do paraíso perdido, ilusão de acordo com a qual ela seria *tudo para o Outro*. Relutante em abrir mão de uma forma de satisfação conhecida, recusa-se a renunciar à perfeição narcísica da ilusão paradisíaca da infância, e tenta recuperá-la por meio da formação de um *ego ideal* (Freud, 1914b). *Capturada* por essa imagem de si - dada, no espelho, pelo Outro -, e se tomando por completa, *Eve* (e suas

concepções sobre *arte*, decoração, relacionamento, “loções pós-barbas”) encerra-se em seu próprio ideal. Capturada por essa imagem, torna-se prejudicado o reconhecimento, por ela, da alteridade e da diferença. Ela se toma por completa.

Nesse sentido, não sendo possível desinvestir seus objetos de amor primordial, não aconteceria o *luto do próprio eu* necessário para que fosse viável o reinvestimento libidinal na criação de novos objetos amorosos que caracteriza o processo sublimatório (Mijolla-Mellor, 2010; Birman, 2002; Kupermann, 2003, 2008, 2010a). Para que fosse viável a criação, por Eve, de novos objetos de satisfação pulsional, seria necessário que ela pudesse romper com as fixações libidinais originárias pelo reconhecimento da incompletude e pela castração - no Paraíso de Eva, comer da árvore do conhecimento e *reconhecer* a diferença que há entre homem e mulher, dando lugar ao ideal de ego (Birman, 2002; Mijolla-Mellor, 2010). Entretanto, ela resta incapaz de enfrentar o horror do desamparo, organizando-se em relação a ele não por meio do rompimento com as fixações originárias e da criação de novos objetos possíveis de satisfação libidinal (*sublimação*), mas por meio da *repetição* das formas originárias de gozo – ou seja, por meio da *idealização* e exaltação maciça de seus objetos de amor. Como mencionado anteriormente, contra o desamparo e o terror da morte, “o psiquismo prefere a repetição compulsiva do circuito pulsional e a restauração do objeto idealizado regulador deste (...)” (Birman, 2002, p. 116); tal como a *sublimação* e a *erotização*, a fixação do circuito pulsional originário (e a idealização do objeto correspondente) seria um mecanismo encontrado pelo psiquismo contra o terror da morte, mas diferente da sublimação, a idealização seria um mecanismo que enrijeceria o psiquismo e que dificultaria a descoberta de outras formas de gozar e de enfrentar a morte. A sublimação, por seu turno, seria um caminho estruturante da subjetividade, porque marcada justamente pelo reconhecimento da alteridade e da incompletude quando do lançamento do sujeito ao grau zero de subjetivação – queda do paraíso, queda do olhar do Outro, queda do espelho, queda da posição especular (Birman, 2002). E não é isso que observamos em Eve: não se vê criação de um mundo, mas fuga dele, pela repetição mesmo; não se vê reconhecimento da alteridade, mas a negação dela, pela imposição de seu olhar (ideal).

A “arte” de Eve seria, assim, *re-produção*, e não *criação*; *idealização*, e não *sublimação*. Sua *decoração* corresponderia a uma produção que exalta e perpetua o objeto, e estaria associada, portanto, ao *belo*, e não à criação de novos objetos e ao *sublime* que caracteriza a produção artística. Em sua busca eterna pelo retorno à ilusão do modelo narcísico de satisfação, Eve não cria, reproduz (assim como não *cria* as filhas, apenas *se reproduz*); mantém o objeto originário, repetindo o circuito pulsional narcísico infantil; não reconhece a castração e sua condição de incompletude, e o ego ideal não dá lugar à formação do ideal de ego (Freud, 1914b; Birman, 2002).

Refletindo a respeito das *crises psíquicas* de Eve, talvez possamos pensar que se tratam de verdadeiros *colapsos narcisistas*: tal como mencionado anteriormente, se há uma estrutura de eu ideal que perdura, e que, portanto, não cede lugar ao ideal de eu na saída edípica, não se instala um projeto identificatório. Desta feita, não se abrindo a dimensão temporal, não haveria futuro – a lógica reinante seria a do *‘ou sou, ou não sou’* – e se assim é, trata-se de alguém que não suporta qualquer distância entre o eu e o ideal, e para quem “Toda distância é um colapso narcisista” [Cristina Hornstein, em complemento à aula de Luis Hornstein. HORNSTEIN,1989, p. 179, grifo nosso). Diante do anúncio da separação, Eve imediatamente rompe o silêncio dizendo como que prestes a explodir (ou melhor, *implodir*) que mudará de casa, por exemplo; em outra situação, logo após uma breve visita de Arthur à sua casa sem que ele fizesse qualquer menção a uma possível reconciliação, Eve tenta se suicidar, lacrando/vedando as janelas e frestas de seu apartamento. E o que não dizer de seu suicídio no mar, logo após o casamento de Arthur com Pearl – todas situações que anunciavam, em alto e bom som, que Eve não era tudo para ele...

A decisão de Arthur de sair de casa teria consagrado a negação do mandamento narcísico “você é tudo para mim”. Lançada ao desamparo, Eve não consegue redirecionar sua pulsão nem para a satisfação direta, nem para a sublimação; ao contrário, ela vai ao encontro da morte para preservar o objeto idealizado ao tentar se suicidar mais de uma vez. Eve não consegue se reerguer da queda do olhar do Outro – “não ser mais tudo para Arthur” – por meio do lançamento de libido para novos objetos; ela tenta, em vão, reeditar as formas de satisfação

conhecidas originárias (o casamento com Arthur, a decoração), mas elas não são suficientes, porque repetidoras do gozo. A vivência de fragmentação do eu vivida por ela nesse momento, assim, é atuada em suas tentativas de suicídio, a última das quais concretiza-se.

É curioso que as tentativas de suicídio de Eve tenham êxito justamente quando ela vai ao encontro da água do mar: podemos pensar o "jogar-se ao mar" como a busca de retorno à mãe, à condição simbiótica originária narcísica à qual procurava retornar por meio da "eternização do paraíso" em seu *palácio de gelo*, exercendo controle sobre todos, e garantindo que ela fosse sempre o elemento fundamental. Um "jogar-se ao mar" que representaria a volta à condição de satisfação mais primitiva, pelo "ser-com-a-mãe" e, assim, por seu turno, um retorno ao *nada* – à morte, ao "não ser sujeito", ao "não desejar", imortalizando a condição à qual almejava retornar desde sempre.

Pearl, por seu turno, opõe-se radicalmente a Eve: é uma mulher que, a todo momento, mostra em seus trajes, comentários, posturas e atitudes características como simplicidade, capacidade de obter satisfação com as coisas simples da vida (comendo, tomando sol, amando um homem, fazendo mágica, cuidando dos outros) e de oferecer aos outros afeto, carinho, calor. Não à toa, suas roupas têm cores fortes, quando não vermelhas; suas unhas são compridas e pintadas; seu rosto, maquiado; ela sente imenso prazer ao comer uma boa carne, "mal passada", com muito sangue – muita vida. Já foi casada duas vezes, adora tomar sol, dançar e ver os outros comendo, dançando e se divertindo. É cuidadosa e *maternal*, no sentido mais popular da palavra: prepara comida para as filhas de Arthur, nutrindo-as - o que era difícil imaginar Eve fazendo; coloca música, e se põe a dançar, convidando as 'meninas' e seus respectivos marido/namorado a brincarem junto com ela; deixa-se vibrar por uma música alegre, e insiste para que Arthur coma mais uma fatia de cheesecake. Pearl é responsável pela única cena do filme em que se ouve uma música. Ela nasceu na Flórida, estado norte-americano bastante quente, e diz preferir tempos mais quentes e lugares em que há gente. Pearl coleciona arte africana, e afirma amar estátuas primitivas de mulheres com quadris largos e seios grandes. Em sua simplicidade, não se importa em dizer que seu filho

é dono de uma galeria de arte que vende “porcarias”, que não é muito de ler, e que na Grécia preferiu tomar sol a olhar ruínas.

> Oh, foram ruínas o suficiente. Você... quantas ruínas você consegue ver? Oh, mas a areia quente e a água azul, isso é para mim. (Allen, 1978/1982, p. 149).

Tudo em Pearl aponta para afeto, carinho, contato, relacionamento, mulheres grandes e “maternais” (como as estátuas africanas com peitos e quadris grandes), calor, cuidado. Enfim, para a vida, que contrasta com a frieza, o distanciamento, o cinza de Eve. Ela entra nessa família cheia de energia, confiante no que há de bom na vida, provocando uma fissura nessa estrutura tão “vedada” ao exterior, tão avessa ao afeto e afastada da possibilidade de obtenção de prazer nos relacionamentos amorosos, e que valoriza no campo do ideal o trabalho artístico e intelectual acima de tudo.

Arthur parece ter encontrado em Pearl a possibilidade de se afastar não apenas de Eve, mas de sua *existência sem vida*; nesse sentido, Pearl representa para Arthur a possibilidade de sair daquela cena de *natureza-morta* criada por Eve e encontrar afeto e sentimentos que o lembram de poder ser feliz estabelecendo novos relacionamentos. Tanto assim que Arthur anuncia a Eve e suas filhas seu desejo de sair de casa em cena emocionalmente bastante contida - em que os personagens quase nem se mexem, “em que a criatura declara sua liberdade em relação a seu criador” (Nichols, 1998, p. 54, tradução nossa) – e passa a cenas com Pearl marcadas por contato físico e demonstrações de afeto, como quando dançam na festa de casamento e se divertem.

Joey considera Pearl vulgar, e sua espontaneidade e vivacidade a incomodam. Enquanto sua mãe, Eve, procurava *fechar as janelas* daquela casa, a presença de Eve leva Joey a, no jantar na casa de Renata em que Pearl é apresentada à família de Arthur, sentir calor e desejar abrir a janela, como se o *barulho da rua* – a vida do mundo exterior, tão evitada por sua mãe – tivesse sido trazido para dentro por Pearl, e Joey buscasse forçá-lo de novo para fora (Bailey, 2001).

Entretanto, é essa mulher afetuosa e calorosa, em sua simplicidade, que é capaz de responder ao chamado de Joey por “mãe” (enquanto Eve é incapaz de fazê-lo) e de trazer Joey de volta à vida quando esta tenta salvar Eve de seu afogamento suicida. Pearl, com efeito, *dá vida a Joey*, após Joey ter conseguido perdoar a mãe por suas falhas e se perdoar por amá-la mas odiá-la ao mesmo tempo. Eve, por seu turno, foi aquela que não só pouco demonstrou afeto por suas filhas, mas que foi sentida, sobretudo por Joey, como uma mãe não exatamente indiferente a sua existência, mas fundamentalmente incomodada por ela: tanto assim, que até a respiração de Joey a incomoda.

Pearl não é decoradora, mas quando pensa sobre a possibilidade de vir a morar na casa de praia, ousa e mostra como é diferente de Eve: se fosse lá morar, levaria tantos móveis, quadros e bugigangas que a casa pareceria um depósito – certamente muito diferente de um palácio de gelo.

Pearl, em inglês, significa *pérola* em português, substantivo que designa a formação que resulta de uma reação natural de certos moluscos (a ostra, por exemplo) contra invasores externos, como determinados parasitas ou até mesmo grãos de areia (Encyclopaedia Britannica, 1972; Houaiss, 2001); defendendo-se contra o invasor, o molusco o ataca com uma substância chamada nácar ou madrepérola, cuja deposição, com o tempo, leva à composição de uma pérola. *Pérola* pode também designar uma pessoa ou coisa formosa, adorável ou de sólidas qualidades morais (Houaiss, 2001).

A pérola é uma formação peculiar, culturalmente valorizada (não à toa os famosos colares de pérola, ou a possibilidade de se dizer que uma pérola é “algo precioso”), que se estrutura dentro de um ser vivo “grosseiro”, “estranho”, “não muito bonito” e nele é cultivada durante algum tempo, onde permanece “escondida” até ser encontrada.

Assim considerada, poderíamos pensar em *Pearl* como uma *preciosidade*, um elemento ímpar e especial que surge na história árida, fria, distante daquela família, e que se constitui como uma possibilidade de encontrar alegria, calor, afeto, música, cor e vida, que pareciam tão longe de todos. É um elemento

que rompe com a ordem estabelecida naquele núcleo familiar, e vai demandar dela uma reorganização.

Aquela família/molusco é invadida por um elemento estranho a ela – “vulgar”, “vermelho”, “quente”, excessivamente falante e afetuoso -, e esse invasor (em um primeiro momento, o que fere a família/molusco) rompe com a ordem estabelecida e provoca (mas porque já traz em si essa possibilidade) a necessidade de uma reorganização/reação daquela família e se transforma em um elemento precioso, adorável, justamente pela demanda de reorganização e reestruturação interna daquela família/ostra diante daquela mãe tão dominadora. Pearl *invade* a família/molusco/ostra, fechada, enclausurada, e com sua irreverência e vulgaridade, ao mesmo tempo em que provoca algumas feridas (sofrimento de Joey e de Eve), demanda que todos ali se posicionem diferentemente uns em relação aos outros e que novas relações amorosas se estabeleçam: Arthur vê nela a possibilidade de finalmente viver, depois de anos dedicados a uma esposa fria; Joey “morre” e “renasce” na praia em seus braços. Ela lhe sopra a vida, e sua “morte” (*fim* de uma Joey que só existia na impossibilidade de reconhecer a ambivalência de sentimentos em relação a Eve) e “renascimento” são possíveis quando sua mãe Eve morre (morte psíquica do objeto de amor primeiro de Joey) e em seu lugar aparece a “mãe” afetuosa Pearl - talvez representante do lado bom de Eve, que sobreviveu ao suicídio, e pôde aparecer nos pensamentos de Joey ao final do filme - que a salva e lhe dá a chance de finalmente redirecionar sua pulsão de vida para novos objetos (objetos de amor, e/ou, quiçá, criados por ela em sublimação).

Estendendo-nos ainda um pouco mais na simbologia da pérola, poderíamos pensá-la ainda como aquela que se encontra dentro da *concha*, e portanto, como aquela que se refere ao uterino, à mulher, ao feminino. Nesse sentido, *Pearl* é a pérola que não é apenas ornada em um colar, como o faz Eve, conforme descreve Arthur no início do filme - “Ela era muito bonita. Muito pálida e controlada em seu vestido preto... sem nada além de um colar de pérolas.” (Allen, 1978/1982, p. 114). Ela sintetiza, sobretudo, a figura da *mulher* que *recebe*, que *cuida*, que guarda em si, em seu útero, e assim é capaz de ser mãe – ao menos a mãe que Joey tanto ressentiu não ter podido ter.

Talvez se possa pensar, assim, na pérola/*Pearl* como a representante da potência criativa do *feminino* – potência esta que não é dada de antemão, mas é resultado de um processo de metamorfose provocado pela intercessão de um terceiro, do Outro, que 'invade' a concha/ostra, frequentemente associada ao órgão sexual feminino e que, ao mesmo tempo, guarda/esconde o oculto, o obscuro. Nesse sentido, *Pearl* marcaria ao mesmo tempo a *morte simbólica* - de Eve, como quando quebra acidentalmente, em seu casamento com Arthur, um dos vasos dela, que continha uma rosa branca, sua flor preferida; de uma família estruturada de uma maneira enrijecida e distante; de um casamento; da *Joey* melancólica que não mede esforços para cuidar de Eve, como forma de compensar os sentimentos ambivalentes em relação a ela - e a possibilidade de *renascimento* daquela família, de Arthur (que se apaixona novamente), de Joey (como alguém que pode ser amada e desejada como filha) e do relacionamento de Renata e Joey, unidas ao final após a morte de Eve. Desta *morte*, nasce um sem número de possibilidades de existência dessa concha/família, que agora pode brilhar como uma pérola.

4.2 RENATA: A *MELANCOLIA DE OZYMANDIAS*

"O que eu estou lutando para criar, afinal? Quero dizer, para quê?[35]*"*

Renata é uma artista bem sucedida, com vasta obra publicada e aclamada pelos críticos. Ao contrário de suas outras duas irmãs é talentosa, e ao longo de sua vida encontrou, na *criação*, um novo canal de satisfação para sua energia libidinal. Entretanto, assim como sua mãe, valeu-se da dedicação à arte como desculpa para o distanciamento de contatos afetivos com os outros. Talvez Renata tenha encontrado no argumento de que o artista necessita de isolamento para criar – também utilizado por Eve – a justificativa mais adequada e legítima, aos olhos de seus familiares, justamente para se afastar daquela casa marcada pela frieza e pelo distanciamento.

[35] ALLEN, 1978/1982, p. 124.

Identificando-se com a mãe, mas buscando dela se afastar, Renata tomava a dedicação disciplinada à arte como pretexto para não enfrentar o vazio afetivo de seu lar de origem. Assim, saiu de Nova Iorque, foi morar com seu marido em Connecticut e pouco se envolveu nos cuidados demandados por sua mãe ou com sua irmã Joey.

Embora tenha se casado e tido uma filha, Renata parece não se dedicar afetivamente a ela, tal como Eve não se dedicou a suas filhas: a única vez em que Renata fala especificamente sobre Cory, diz que ela "é tão bonitinha. Ela se senta e conversa com a televisão" (Allen, 1978/1982, p. 138), como que indicando que a menina não se relaciona *diretamente* com outros seres humanos, talvez por sua mãe não estar disponível para se relacionar com ela. Nas outras duas cenas em que Cory aparece, em uma delas ela brinca sozinha, e em outra está no colo de sua mãe mas imediatamente sendo colocada no chão e sendo mandada subir para brincar. Em uma discussão, Frederick insinua que talvez para Renata a experiência de maternidade tenha lhe servido como *matéria-prima* em potencial para sua arte, mas que no entanto essa matéria-prima era um outro ser humano, e não material de criação.

No contexto do filme, Renata vem enfrentando, no último ano, um bloqueio criativo. Como relata a seu analista, essa paralisia criativa vem acompanhada de pensamentos a respeito de sua mortalidade que se intensificam cada vez mais, e que a fazem colocar em perspectiva a finalidade de seu trabalho como artista – afinal de contas, diante de sua condição de finitude, qual seria o objetivo de escrever poemas?

> Quero dizer, o que eu estou lutando para criar, afinal? Quero dizer, para quê? Para qual objetivo, qual fim? *(Suspirando)* Quero dizer… eu realmente me importo se alguns poucos poemas meus serão lidos depois que eu me for para sempre? Deveria isso ser uma forma de compensação? Hum, eu costumava achar que era. Mas agora, por algum motivo… Eu-eu não consigo… Não consigo… me livrar desse… do real significado de morrer. É amedrontador. *(...)*. (ALLEN, 1978/1982, p. 124).

Como apontado pelo próprio Woody Allen, Renata parece estar sofrendo de *Melancolia de Ozymandias*, um 'sintoma' – tal qual o próprio cineasta

nomeia - ‘criado’ por ele para descrever especificamente a vivência de seu personagem Sandy Bates, do filme *Memórias* (1980)[36]. Segundo Allen, esse ‘sintoma’ é encontrado em muitos artistas – qual seja, a angústia diante da constatação de que a arte não vai salvá-los, não vai imortalizá-los, ainda que suas obras de arte sobrevivam a eles, já que todos nós vamos morrer. Em última instância, nesse sentido, as obras de arte não teriam qualquer significado (Allen em entrevista a Björkman, 2004).

> Eventualmente, não vai haver universo, então até mesmo todos os trabalhos de Shakespeare e todos os trabalhos de Beethoven terão desaparecido. E eu vivenciei isso, e Renata está vivenciando isso, a pergunta ‘o que isso vai significar?’ (ALLEN, em entrevista a BJÖRKMAN, 2004, p. 103, tradução nossa).

A *Melancolia de Ozymandias*[37] foi concebida por Allen em referência ao conhecido poema[38] de Percy Shelley, poeta romântico inglês que viveu entre 1792 e 1822 (The British Museum; Coutinho, 2012). Esse poema falava sobre Ozymandias - nome grego do faraó egípcio Ramsés II -, o “rei dos reis”, que mandara erguer uma colossal estátua em sua homenagem como forma de exaltar sua *grandiosidade* (Stone, 2012). Percy Shelley utiliza a figura da estátua de Ozymandias como a prova material da passagem do tempo: o faraó a erguera para que sua grandiosidade fosse imortalizada; ele, no entanto, morrera, e sua estátua, por sua vez, inexoravelmente também se esvaneceria nas areias do deserto, como tudo, porque a morte é certa (Coutinho, 2012; Stone, 2012).

---

[36] Neste filme, o ‘quadro clínico’ da *Melancolia de Ozymandias* é anunciado pelo psicanalista de Sandy Bates, como se ele se referisse, de fato, a um conceito psicanalítico.

[37] Em *Para Roma, com amor* (2012), dois outros personagens são apontados como sofredores de *Melancolia de Ozuymadias*.

[38] Ozymandias
“I met a traveller from an antique land
Who said: "Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown
And wrinkled lip and sneer of cold command
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them and the heart that fed.
And on the pedestal these words appear:
`My name is Ozymandias, King of Kings:
Look on my works, ye mighty, and despair!'
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away". (SHELLEY, 1818).

Jeanne Marie Gagnebin (2010) afirma que a escrita tem uma relação muito próxima com a morte: segundo a filósofa, apenas escrevemos porque somos mortais, e ao fazê-lo lembramos, à nossa revelia, de nossa finitude. Escrevemos, assim, para sobreviver, "para não morrer por inteiro, ou (...), para deixar um rastro ou uma marca de nossa passagem (...)" (p. 119), como estratégia de autoconservação *em vida* e *depois da vida*.

Trata-se, no entanto, de um equívoco. Essa estratégia é frágil e vã – a mortalidade atinge a todos, inclusive as obras de arte. A escrita, complementa Gagnebin, seria não um processo que propiciaria a imortalização do autor, mas antes um *duplo processo de luto*: luto de uma identidade singular, "sempre fixa e clara", e luto de um "ideal de compreensão e transparência intersubjetivas" (2010, p. 123).

> (...) quando escrevemos, devemos abdicar de nos perpetuar, integrais e transparentes, sempre vivos, pelos nossos livros (...). Em suma, a escrita não nos imortaliza; ela talvez possa lembrar um gesto que esboçamos e que outros, no melhor dos casos, retomam e transformam – ou não. (GAGNEBIN, 2010, p. 123).

Pensamos na escrita/sublimação como um processo psíquico complexo que demanda o *luto do eu* para que se possa falar em retirada dos investimentos libidinais dos objetos de amor primordiais e reinvestimento em novos objetos de satisfação. Na contramão do que subjaz ao processo criativo – a morte e o luto -, Renata, em sua paralisia, parece estar *presa* à estratégia apontada por Gagnebin de escrita como recurso de sobrevivência – daí sua angústia diante da constatação da imortalidade. É certo que a escrita/obra de arte não deixará de nos lembrar de nossa condição de finitude – "Como o filho que cresce lembra ao pai que ele, o pai, envelhece e morre, assim também aquilo que eu possa vir a escrever me lembra de minha caducidade e de minha finitude" (GAGNEBIN, 2008, p. 9) -, mas se ela suceder ao processo de luto do eu – e da castração – ela poderá conviver com a constatação da finitude.

Ao lado de sua paralisia criativa e de sua 'melancolia de Ozymandias', Renata experimenta sensações de horror, de desamparo e de fragilidade, e fantasia que pode *cindir* como sua mãe.

Renata está sentada, concentrada, à sua mesa à meia-luz. Ela escreveu um par de versos num bloco de papel amarelo; ela risca uma das palavras com seu lápis e escreve outra em cima dela. Ela está tocando seu rosto em gesto de concentração. (…).
Ela risca a nova palavra, seu lápis preparado para acrescentar uma nova. No entanto, ela balança sua cabeça e arranca a folha de papel do bloco. Ela a rasga e se levanta. Ela suspira e anda em direção à janela. Ela senta no parapeito, fechando seus olhos, depois abrindo para olhar para os galhos das árvores em volta da casa. Faz muito silêncio. Renata suspira de novo, sua respiração ficando mais intensa. Ela olha para as árvores, suor surgindo em sua testa. Ela limpa o suor, depois anda até o banheiro, ainda respirando profundamente. Ela anda até a pia. (...) A câmera agora vai até o corredor. (…) A câmera a segue conforme ela entra no hall de entrada, depois na sala de estar, onde Frederick, sentado no sofá, está envolvido com algumas fotografias. Respirando intensamente, Renata senta perto de seu marido.

Frederick *(…)* Você está bem?

Renata *(Suspirando profundamente)* Eu acabei de ter a sensação mais estranha.

Frederick Bem, você está um pouco pálida.

Renata *(...)* Foi como se eu tivesse tido, de repente, uma visão clara de onde tudo parece... horrível... e predatório. *(...)* Era como se – como se… eu estivesse aqui, e o mundo estivesse lá fora, e eu não pudesse unir os dois.

Frederick *(…)* Será que você teve um daqueles sonhos?

Renata *(...)* Não, não, porque a mesma coisa aconteceu na semana passada quando eu estava lendo lá em cima. Eu de repente me tornei hiperconsciente do meu corpo. Uh... eu podia sentir meu coração bater, e eu comecei a imaginar que *(...)* eu podia sentir o sangue meio que correndo pelas minhas veias, e... minhas mãos, e na parte de trás do meu... pescoço. Oh... eu me senti frágil. Foi como se eu fosse uma máquina que estivesse funcionando, mas eu poderia quebrar a qualquer momento.

(...)

Frederick Hey, você não vai quebrar.

Renata *(...)* Não.

Frederick Você tem que afastar esse tipo de pensamento da sua cabeça.

Renata É. *(...)* Isso me assusta, sabe, porque... eu não estou tão longe da idade em que Mamãe começou a mostrar sinais de estresse.

Frederick Você não é sua mãe. Você não é, você não é. Você passou por algum estresse, não tem dormido direito, coisas desse tipo, é só isso. *(...)*.

(ALLEN, 1982, p. 140-141).

Ao contrário de Eve, todavia, Renata parece conseguir recorrer (ainda que precariamente) aos outros nesses momentos de *vivência de desamparo*. Talvez se possa dizer que o Outro se faz presente, para ela, como o mediador que

permite o enlace simbólico de suas pulsões que insistem em buscar representação – e deste modo, ela não vê seu *eu* se esfacelar mortalmente como sua mãe. Ela procura análise, e lá expressa suas angústias; logo após passar por um desses momentos, vai até Frederick, expõe a ele o que sentiu, e se deixa abraçar e confortar por ele diante de seu sofrimento. Eve, por seu turno, nos momentos de *ameaça a seu eu*, se isola e permanece emocionalmente distante - embora demande constantemente comentários positivos, em uma demanda muito mais narcísica do que de elaboração do desamparo – e, ao final, atua a solidão, suicidando-se quando sua filha Joey consegue dizer que a ama, a despeito da raiva que sente, e que a perdoa.

No final do filme, após a morte de Eve, Renata consegue abraçar Joey, de quem procurava se afastar sistematicamente, fosse por sentir que seu talento era tomado como uma agressão por Joey, fosse por ressentir não ter tido, em sua infância, e ainda hoje, o carinho que seu pai despendeu a ela. A *morte* (concreta e/ou simbólica) de Eve parece marcar a *morte* do elemento de identificação que imobiliza Renata em seus relacionamentos afetivos, e permite que ela se abra ainda mais, no caso, com sua irmã Joey.

Tem-se a impressão de que Renata experimenta, como entende Birman (2002), uma perda da capacidade de processamento e transformação da conflitualidade fundante do psiquismo em produção psíquica. Assim, "(...) a transformação criativa do psíquico se paralisa enquanto tal, perdendo esse a sua riqueza produtiva. Instala-se pois o psiquismo na miséria e na indigência simbólicas." (Birman, 2002, p. 93). Renata tenta, em vão, escrever, mas o que aparece não são representações simbólicas, mas a experimentação da vivência concreta de seu corpo, a sensação de seu coração batendo, do sangue correndo por entre suas veias.

Poderíamos pensar, no caso de Renata, numa estagnação da subjetividade criadora (Birman, 2002). Poderíamos pensar, ainda, em uma estagnação da subjetividade criadora relacionada à *vivência de desamparo originário*, de volta ao nada, de horror da morte, que lança o sujeito no grau zero de subjetivação, e que embora seja sentido por Renata como um grande sofrimento –

porque no corpo o que se sente é a possibilidade de sua fragmentação iminente – pode vir a relançá-la (ou não) depois, a novos *atos sublimes* pela ruptura com as fixações originárias e liberação da pulsão para a criação de novos objetos de satisfação possíveis (Birman, 2002).

Birman (2002) fala que "o ato inaugural da criação passaria então pela morte daquilo que estaria fixado nas cadeias de satisfação, reguladas nos circuitos pulsionais pelo falo como materialização das idealizações (...)" (p. 123). Ora, Renata criara e sublimara, anteriormente; no entanto, o fluxo da economia libidinal não é linear: ele está sujeito às 'intempéries' psíquicas e históricas, à dinâmica constituinte do sujeito que se dá a partir do olhar do Outro e ao longo de toda sua vida.

A vivência de desamparo de Renata condensa em si duas dimensões: por um lado, ela aponta para a iminência da morte, e, por outro, sinaliza (como metaforizam a percepção do sangue correndo nas veias e a hiperconsciência de seu próprio corpo) o sem número de possibilidades para o qual a subjetividade se abre quando lançada ao grau zero de subjetivação.

É de *morte* que se trata: *morte* de um eu ideal que já não se reconhece no olhar do Outro; *morte* de um eu ideal que tem que dar lugar a um projeto futuro de *eu*, na medida em que se dá conta de sua incompletude. Trata-se de uma vivência de *morte* e de *luto* (Mijolla-Mellor, 2010), e nessa vivência, em que ocorre um desinvestimento libidinal maciço dos objetos de amor, o fenômeno da *desfusão pulsional* poderia produzir seus efeitos perigosos ao eu (Freud, 1923). Uma vez separadas as pulsões de vida e de morte, a pulsão de morte, sem representação, restaria solta no psiquismo, e colocaria em *risco* o eu caso, não sendo possível o reinvestimento em novos objetos, o supereu seja potencializado em seus aspectos nefastos (Kupermann, 2003).

Por outro lado, é esse mesmo fenômeno – de desinvestimento dos objetos amorosos pela vivência da quebra especular e, consequentemente, de desfusão pulsional – que abre a subjetividade para que ela possa se reinventar e criar novos objetos de satisfação pulsional. É a mesma falta de representação da

pulsão de morte que coloca o eu em risco e lança o psiquismo para sua eterna busca de possibilidades de representação. Renata (re-nata), aquela que morre e renasce através da criação.

4.3 FLYN: O BELO COMO REFÚGIO

"Minha juventude estará congelada em celuloide velho para filmes de TV[39]*"*

Flyn não mora próxima de sua família, mas na Califórnia, em função de sua carreira como atriz de filmes de televisão. Das três irmãs, ela parece ter sido aquela que encontrou, na *carreira de celebridade*, a oportunidade que lhe garantiu não estar em contato com os dramas familiares. Com efeito, as reuniões familiares a que comparece são as festivas (aniversário da mãe, casamento do pai) sem, no entanto, nesses momentos, se envolver nas discussões que envolvem o cuidar de Eve ou o lidar com ela. Flyn não está presente, por exemplo, em situações como aquela em que Arthur anuncia que pretende sair de casa, ou quando Eve é internada após uma tentativa de suicídio. Quando diante de uma situação de conflito – por exemplo, a indisposição de Joey diante da exuberância de Pearl, na festa de casamento -, Flyn vai até seu carro cheirar cocaína, e, talvez, tentar se manter "desligada" das angústias suscitadas por tais situações por meio da droga.

Ela parece reconhecer, no entanto, a superficialidade de seu trabalho e o fato de seu sucesso decorrer muito mais de sua beleza física – que se perde com o tempo – do que de seu talento artístico. Nas palavras de seu cunhado, Frederick, "Flyn sofre da mesma coisa de que meu último livro sofreu. (Rindo) Ela é um exemplo perfeito de... forma sem qualquer conteúdo." (Allen, 1978/1982, p. 126).

Flyn, por seu turno, flerta com Frederick: reconhecendo a superficialidade de seu próprio trabalho, admira e ao mesmo inveja sua irmã Renata, "a talentosa nessa família" (Allen, 1978/1982, p. 164), parecendo querer "ser Renata" quando se 'aproxima' de seu marido, e quiçá ser olhada por ele como Renata o é, com admiração e idolatria. Mas Frederick sente-se atraído por Flyn

[39] ALLEN, 1978/1982, p. 163.

justamente por conta do fato de em relação a ela não se sentir artisticamente inferior, como se sente em relação a Renata. Flyn cede aos avanços de Frederick até o momento em que ele diz a ela que “ela gosta de ser olhada” e que “não existe... exceto diante dos olhos de outra pessoa” (Allen, 1978/1982, p. 171), e confessa que “Faz tanto tempo que eu não faço amor com uma mulher em relação a qual eu não me sinto inferior.” (Allen, 1978/1982, p. 171). Nesse momento, Flyn passa a resistir a Frederick, ao perceber que ele deseja uma “Flyn” totalmente diferente de Renata – superficial, não talentosa – e o flerte se transforma em tentativa de estupro.

A palavra *Flyn* lembra *fly*, que em inglês quer dizer tanto *voar*, *pilotar*, *apresentar*, como *correr, passar, escapar, fugir* ou *esperto, não facilmente enganado* (Longman Dictionary of Contemporary English, 1987). Nesse sentido, Flyn seria aquela que *foge*, que *escapa* ao controle exercido por Eve naquela família tão rígida e pouco afetiva, vai morar longe, “livra-se” dos problemas que a família carrega ao afastar-se, *correr* dela. Ao mesmo tempo, ainda que pela *fuga*, *não se deixa prender*, *enganar* pelo forte domínio que um exerce sobre o outro, e tem sempre uma desculpa para se libertar das demandas daquela família.

Obviamente que a maneira que Flyn encontra para sair daquele vórtice familiar não é sem consequências para ela: sua beleza, que tem dias contados, é sua fuga e o que pretensamente lhe confere “talento” para estar no meio artístico; além disso, sua existência depende do olhar de reconhecimento alheio – como fará quando ele não existir mais? A cocaína talvez seja a maneira de “eternizar” os momentos, para que o tempo não passe e ela remanesça jovem e bela, ao menos aos seus próprios olhos.

Entendo que talvez não possamos chamar a ‘arte’ de Flyn propriamente de Arte: seu trabalho como atriz/artista parece estar muito mais associado ao *belo* que seu corpo carrega do que propriamente à criação de novos objetos de satisfação pulsional a partir da retirada de investimentos libidinais de seus destinos sexuais originais e redirecionamento para outros objetos, criados em um processo sublimatório. Sua ‘arte’ está muito mais para o *belo* do que para o *sublime* que caracteriza a produção artística.

Com efeito, como nos lembra Birman (2002), na experiência do *belo* não haveria espaço para as rupturas imprescindíveis ao processo criativo propriamente dito, tomado como um processo sublimatório na segunda formulação freudiana acerca da sublimação; ao contrário, ela estaria associada ao que se repete, ao que não muda, e, portanto, a repetições de formas de gozo que procuram perpetuar a ilusão de completude – "Ora, o falo é o belo por excelência, de maneira que engendrar o sublime implica, para o sujeito, a ruptura com as ilusões de beleza da falicidade" (BIRMAN, 2009, p. 49).

Nesse sentido, embora muitas vezes as obras de arte sejam relacionadas ao belo, elas estariam muito mais no campo do *sublime*:

> Assim, talvez seja mais pertinente chamar 'sublimes' os produtos da criação artística do que de 'belos', já que o belo remete a uma perfeição, a uma fixidez, a uma completude que, ainda no dizer de Lacan, mais inibe o desejo do que nos concilia com ele e com sua plena impossibilidade (KEHL, 2001, p. 49).

O congelamento no *belo*, tomado nas estéticas tradicionais como o outro do *feio* (Feitosa, 2004), poderia ser pensado, em certo sentido, como uma *defesa* contra a realização de nossa *finitude* que o feio nos escancara.

> A feiura parece emergir inexoravelmente no processo de envelhecimento, na corrosão da carne, no curvamento do corpo ante o próprio peso. Essa feiura nos invade e desvela nossa finitude de maneira violenta e selvagem. Em última instância, o feio provoca repulsa porque toca nossa ferida essencial, a condição mortal. (...) A repugnância pelo feio nasce e cresce de nossa heroica resistência ao nosso destino. Se somos seres para a morte, também somos seres contra a morte, isto é, em constante evasão de nosso fim. (FEITOSA, 2004, p. 32-33)

Pensando dessa maneira, a suposta 'arte' de Flyn viria como um mecanismo defensivo contra a realização da mortalidade – um congelamento da juventude/beleza no "celuloide velho para filmes de TV" – que, no entanto, não abriria espaço para a transgressão, para a *morte e renascimento* necessários à experiência sublimatória criativa (Birman, 2002).

Talvez possamos pensar que Flyn faz-se objeto para o Outro a partir de sua beleza. Oferecendo-se como fetiche para o olhar do outro, faz-se *falo* (inicialmente, para a mãe), e afasta-se, assim, do reconhecimento da falta que marca o avanço para a feminilidade, triunfando sobre a ameaça de castração e protegendo-se contra ela ao recobrir a falta – uma das saídas da mulher diante desta ameaça (Freud, 1925; 1933b). A obra de arte, por outro lado, *contorna* o vazio (Sopena, 1994).

4.4 JOEY E A IDENTIFICAÇÃO NARCÍSICA

"Eu sinto uma forte necessidade de expressar algo mas eu não sei o que eu quero expressar ou como expressar.[40]*"*

Joey não consegue criar, embora lute para manifestar seus sentimentos por meio da arte. Ela sabe que precisa criar para dar vazão a sua angústia, mas não sabe o que quer expressar, ou como fazê-lo. Sabe que não tem talento para atuar, não consegue escrever, e resiste à possibilidade de voltar à fotografia. Errante, Joey vive profundamente angustiada, insatisfeita consigo mesma, lamentando-se sem parar por não conseguir obter satisfação nos trabalhos que encontra. Ela, no entanto, foi a filha mais próxima do pai, quando pequena, e em relação a qual Arthur tinha mais planos e projetos de futuro – ao menos aos olhos de Renata.

Embora seja a filha que se dedique ao cuidado de Eve - não hesitando em acompanhá-la em suas atividades, ou em satisfazer suas excessivas demandas afetivas, inclusive aceitando que decore seu apartamento com Mike -, Joey nutre sentimentos ambivalentes em relação à mãe, ainda que se negue a aceitá-los. Com efeito, como insinua Renata, Joey parece esforçar-se constantemente em atitudes de desvelo e cuidado para com Eve na tentativa de compensar a culpa que sente por odiá-la: "Você nunca a suportou", afirma Renata

---

[40] ALLEN, 1978/1982, p. 165.

(Allen, 1978/1982, p. 139). Talvez se pudesse falar, ainda, que a culpa que Joey sente pela mãe decorre não apenas do fato de odiar Eve por ela nunca ter conseguido ser uma mãe afetuosa, mas também do fato de Joey ter sido a "preferida" do pai: posicionada edipicamente, amando o pai e sendo amada por ele, estaria traindo a mãe.

Entretanto, Joey não aceita os sentimentos de ódio cultivados em relação à mãe. Ao contrário, parece organizar-se *melancolicamente* [Freud, 1917(1915)], incorporando seu objeto de amor primeiro – a mãe -, que não pôde corresponder a sua demanda de amor incondicional e total (como nenhuma mãe o faz, mas Eve não corresponde à quota mínima de afeto que a constituiria e permitiria uma castração bem sucedida) – e dirigindo o ódio destinado à mãe para si mesma – afinal, não se pode odiar a mãe impunemente! Essa modalidade de identificação que retorna ao eu – identificação narcísica - se expressaria, assim, na profunda insatisfação de Joey consigo mesma e com seu trabalho, mas que seriam, na realidade, dirigidas ao ser amado cujo amor se evita perder - Eve.

Joey, em sua paralisia criativa, em seu queixume sem fim, na morbidez de seu discurso e em sua aparência 'pesada', como se carregasse um morto dentro de si, não quer perder o amor do outro fundamental – representado por Eve – que não comparece mais como objeto de amor nas relações concretas (se é que um dia compareceu). Joey, até o momento da "morte" de Eve, ainda não havia feito o luto de sua perda como outro total, e fê-la habitar seu interior para não perdê-la. Não morrendo para Joey, tornava-se difícil investir libidinalmente em novos objetos – fosse estabelecendo relações amorosas, fosse tendo um filho, fosse sublimando. Eve habita Joey, e Joey de certa maneira se torna Eve pela introjeção do objeto de amor que não quer perder. Esse movimento psíquico é corroborado pela afirmação de Joey no sentido de que não odeia a mãe, mas de que sempre quis sê-la, e pela percepção de Renata de que por vezes ela realmente *foi Eve,* com suas dores de cabeça constantes. Como aceitar que se odeia a mãe, e como se imaginar odiada por ela?

Renata Olha, Joey... Eu não tenho nada a ver com o fato de você sentir culpa em relação a seus sentimentos pela

> Mamãe. Quero dizer, você-você-você parece nunca fazer o suficiente para compensar isso.
>
> *Joey* Hey, o que isso quer dizer?
>
> *Renata* Você sabe o que quer dizer. Você nunca a suportou.
>
> *Joey* *(Brava)* Eu-eu não acredito nisso. Minha vida toda eu só quis ser a Mamãe...
>
> *Renata* É… bem, por um momento você foi ela, não foi?
>
> *Joey* *(Balançando a cabeça)* Eu não sei do que você está falando.
>
> *Renata* Oh, Joey, você sabe do que estou falando! Todas aquelas dores de cabeça toda vez que ela voltava do hospital.. Você nunca quis que ela voltasse para casa.
>
> *Joey* É inacreditável. Quero dizer, você torce tudo o que eu digo.. Eu-eu-eu desisto!
>
> (ALLEN, 1978/1982, p. 139-140).

As dores de cabeça de Joey talvez pudessem ser pensadas como uma forma de mimetizar sua mãe e demonstrar seu amor (ao tornar-se aquela que também "sofre da cabeça") ou seu ódio por Eve ("sofrendo" com seu retorno à casa) – o que permitiria substituí-la e assumir seu lugar ao lado do pai, manifestando no corpo seu desejo edípico de tê-lo para si.

Retomando as palavras de Freud (1917[1915]),

> Não há dificuldade, então, em reconstruir esse processo. Havia uma escolha de objeto, uma ligação da libido a certa pessoa; por influência de uma *real ofensa ou decepção* vinda da pessoa amada, ocorreu um abalo nessa relação de objeto. O resultado não foi o normal – a libido ser retirada desse objeto e deslocada para um novo -, e sim outro, que parece requerer várias condições para se produzir. O investimento objetal demonstrou ser pouco resistente, foi cancelado, mas a libido não foi deslocada para outro objeto, e sim recuada para o Eu. Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação. (p. 180-181, grifos do autor).

Ao se atacar – reclamando de sua falta de talento, de sua insatisfação em relação ao trabalho, de sua gravidez; questionando por que Mike está com ela, já que a única coisa que lhe dá é pesar; ou tendo dores de cabeça - e ao negar seus sentimentos negativos em relação à mãe sob a desculpa de que "ela é uma mulher doente", pune seu objeto de amor original, sem no entanto precisar reconhecer abertamente sua hostilidade para com ele [Freud 1917(1915)]. Joey está capturada no espelho por seu objeto de amor original – Eve –, e sua libido segue

retirada no ego, não disponível para investimentos externos, diretos ou pela via sublimatória. Joey investe no próprio eu, de certa forma conseguindo, paradoxalmente, o amor da mãe ao ser como ela.

Presa na imagem do espelho com sua mãe, ou seja, ao olhar que a reconhece como incapaz e não talentosa, na primeira cena do filme ela aparece *refletida* no vidro de uma pintura que compõe a decoração feita por Eve na casa de praia. Como ressalta Nichols (1998), Joey gostaria de se expressar por meio de sua própria criação, mas a pintura na qual está refletida não é sua:

> Não só Joey está alienada da arte, e, assim, de sua satisfação como ela a entende, mas ela está paralisada, parte de uma natureza-morta (...) já que a noção de perfeição artística herdada de sua mãe a deixa incapaz de agir (NICHOLS, 1998, p. 51, tradução nossa).

Joey assumiu o lugar de "mãe da mãe", talvez para não encarar o ódio que nutria por essa mulher e mascarar a culpa que sentia, por conseguinte. Não suportando se separar desse objeto primordial de amor - perdido, afinal, porque incapaz de corresponder à demanda narcísica de completude -, identificou-se a ele, fazendo com que habitasse seu próprio eu, aproveitando então a oportunidade para puni-lo, ao se punir. Ao mesmo tempo em que se fez habitar por essa *mãe morta* e, assim, identificando-se narcisicamente a ela, fazia-se *morta* para a criação, reinvestindo libidinal e unicamente o próprio ego, perpetuava a dinâmica especular narcísica em que acreditava ganhar existência para ela – a posição de fracasso, de impotência, de fragilidade, de não ser nada para o outro, de não ser capaz de criar.

Os investimentos libidinais de Joey parecem ser gastos em suas constantes reclamações, queixas, autopunições, e não em criações ou relacionamentos; sua libido está a serviço da manutenção, em seu ego, da mãe perdida que ama e odeia, mas de quem recusa-se a se afastar – não quer perder seu amor, e ao mesmo tempo quer puni-la por não lhe ter dado tudo. Talvez o não criar de Joey seja o que possibilite a ela manter-se, diante do olhar materno, na posição em que ganha existência, a *posição de não ser capaz de criar.* Talvez, em sua fantasia, criando destruiria a mãe e a si mesma. É quando a mãe morre (simbolicamente/fisicamente) que ela pode se libertar dessa posição, ser salva pelo

calor de sua “mãe afetiva” (Pearl) e esboçar suas primeiras palavras em um texto, a respeito de boas recordações de sua infância com Eve.

Joey não cria (na arte) e não consegue se imaginar *criando* um filho. Quando engravida, ela tem a sensação de que uma criança nesse momento representaria o fim do mundo, já que não sabe nem para onde sua própria vida está indo. Como investir libidinalmente em uma outra vida, se sua energia está praticamente toda direcionada à manutenção, no ego, de sua identificação melancólica com a mãe? Joey sabe que é “autocentrada”, e Mike também sente que Joey se posiciona narcisicamente: em sua opinião, ela deveria tentar um trabalho com política, como ele, justamente para “tirá-la de si”:

Eve se incomoda com tudo o que venha de Joey e que represente *vida*: o barulho de sua respiração, o cheiro da loção pós-barba de seu namorado, o barulho através da janela de seu apartamento. Não é à toa que Joey, em seu discurso para a mãe ao final do filme, revela sentir que a mãe só lhe tem desdém.

O olhar do Outro é fundamental para nossa constituição, assim como nossa captação amorosa por essa imagem atribuída pelo Outro. O narcisismo é constituinte, estruturante de nosso psiquismo, mas com ele temos que quebrar, rompendo com nossos objetos de amor originários, que nos fazem viver a ilusão narcísica de completude – de ser tudo para o Outro – para que possamos nos lançar na linguagem e na cultura e, assim, amar, criar novos objetos de investimento amoroso (na arte, na ciência) e nos criar. Devemos passar do registro do eu ideal – em que vivemos a ilusão da completude, *ou somos ou não somos* – ao registro do ideal de eu, em que nos distanciamos do ideal e projetamos a possibilidade de *vir a ser algo que ainda não sou.* É só neste registro que seria possível criar e se criar. Joey, no entanto, presa na lógica melancólica a sua mãe morta, não consegue escolher, não consegue projetar, não consegue criar: toda sua libido volta-se para a manutenção e punição desse cadáver no próprio ego, e à perpetuação de sua condição de ser pobre e fracassada, num circuito gozoso em que não consegue se lançar ao *vir a ser.* Nela predomina a dinâmica do eu ideal, em que existe ou não existe para o olhar do Outro sempre na mesma posição – sair dela seria arriscado, então não se mexe; ao mesmo tempo, qualquer mudança poderia significar, em sua

onipotência narcísica, a morte de sua mãe, então não se mexe.

Nesse sentido, na melancolia de Joey não seria possível o trabalho sublimatório, presa que está em uma escolha narcísica de objeto e na impossibilidade de perda do Outro fundamental, de sorte que a ruptura com as fixações originárias eróticas fica comprometida e a possibilidade de criação pela via sublimatória também (Mijolla-Mellor, 2010; Birman, 2002, 2007). Fixada em seu objeto primordial de amor, a castração não opera, e não consegue deslocar suas pulsões para novos objetos de satisfação. Joey resiste a sair desse circuito gozoso, que embora traga sofrimento, também lhe garante uma defesa – fracassada, no entanto – contra a inexorabilidade da morte e do desamparo.

Joey talvez possa ser pensada como aquela que representa a necessidade imponderável de (quase) morrer – de se defrontar com o desamparo e com a inevitabilidade da morte – para que se possa criar, sublimar, redirecionar a força pulsional (desvencilhada das fixações eróticas originárias) para a criação do novo.

Talvez não à toa o discurso de Joey ao final do filme aconteça após ela ver Pearl (antítese de Eve) tomar o lugar da mãe ao lado do pai e "destruí-la" simbolicamente ao quebrar o vaso na festa de casamento: é aí, finalmente, que Joey pôde reconhecer sua raiva e o quanto se sente culpada por ver sua mãe triste, embora imagine que ela só lhe teve desdém, e nada mais. Pôde ainda reconhecer que aquela mãe *idealizada* era "realmente perfeita demais... para viver nesse mundo", para então amá-la e deixá-la, finalmente, morrer.

E mais: pôde declarar à mãe (que, imagina-se, está na sala, escondida no escuro, mas tudo aquilo pode ser imaginação de Joey, "como se nós estivéssemos em um sonho juntas") a raiva que sentia dela – afinal, "(...) Você idolatra o talento. Bem, e o que acontece com aqueles de nós que não conseguem criar?" (Allen, 1978/1982, p. 172) - e reconhecer que nem todos seus comportamentos podiam ser justificados (como antes Joey fazia) por sua doença. Ao final, Joey conseguiu dizer que, mesmo odiando a mãe, a amava, e o perdão era sua saída.

A mãe se dirige ao mar e se suicida. Eve morre e liberta, por sua vez, Joey de seu lugar de aprisionamento; a mãe (má, pouco afetuosa, fria) que habitava Joey em sua melancolia pode morrer e, finalmente, dar lugar à existência, em si, de uma mãe que decepcionou, sim, mas que também teve seus momentos calorosos. É quando Joey reconhece o ódio que sente pela mãe que pode se libertar da culpa por odiá-la inconscientemente, perdoá-la (se perdoando) e, assim, considerar a ambivalência de seus sentimentos. Pode, enfim, ser Joey, e não um corpo no qual uma mãe morta habita. Pode-se dar, enfim, a passagem de uma identificação narcísica à mãe morta a uma identificação sublimatória, e até certo ponto, ao pai (Kupermann, 2003).

A morte de Eve é, pois, em certo sentido, também a morte de Joey: se a figura de Eve habitava o eu da filha, sua morte é sentida, de certa maneira, como a morte do ego, a morte de si. Morre a Joey que acredita só existir para a mãe como incapaz e não talentosa, quando a mãe sai desse lugar no espelho. Joey se afoga, como sua mãe, na tentativa de salvá-la, mas consegue sobreviver ao "receber a vida" de Pearl, personagem que representa a possibilidade da maternagem calorosa, afetuosa.

> O mais importante, ela *(Pearl)* responde ao chamado de Joey por "mãe" quando Eve não o faz, e depois traz Joey de volta à vida quando ela quase se afoga tentando salvar Eve do suicídio. Aqui o contato físico, que antes causou repugnância em Joey quando seu pai lambeu os dedos de Pearl e quando Pearl tentou tirá-la para dançar, lhe salva a vida, conforme Pearl coloca seus lábios sobre os lábios de Joey e respira vida para dentro dela. (NICHOLS, 1998, 56-57, tradução nossa).

Joey *renasce* nos braços dessa *Outra mãe*: quem sabe agora ela consiga redirecionar a energia pulsional para a obtenção de prazer e de alegria, por meio de relacionamentos (com Mike, tão dedicado, e que também está lá para socorrê-la ao lado de Pearl), tendo um filho, ou, quiçá, por meio da *sublimação*. Talvez, agora, Joey possa "ser *Renata*", não a sua irmã, mas aquela que, diante do desamparo, *renasce* e consegue criar. Será preciso, para tanto, coragem:

> (...) a subjetividade tem que ter coragem de colocar os seus signos de reconhecimento em questão, ao lado de duvidar sobre as certezas dos enunciados mundanos. Seria preciso desconstruir as certezas narcísicas, que nos remetem sempre ao mesmo numa repetição infinita, para que o "outro" como diferença possa acontecer efetivamente. (...) Estaria aqui, pois, a matriz de qualquer criatividade possível, assim como da sublime ação. (BIRMAN, 2002, p. 129).

Após o funeral de Eve, Joey sentiu-se impelida a escrever seus "poderosos pensamentos" em um caderno, podendo afinal se recordar de *momentos calorosos* passados com sua mãe, ainda que poucos. Se antes as imagens calorosas estavam associadas apenas a Pearl (pelas figuras do sol da areia quente, da Flórida), e as frias a Eve, agora Joey pode colocar Eve nessas imagens. E Joey consegue escrever algo *seu*, ao invés de comentar sobre os textos de outras pessoas.

É curioso notar que aqueles que salvam Joey são Mike (que a tira do mar) e Pearl (que faz a respiração boca a boca), únicos personagens que não pertencem à família definida pelos laços de sangue, a não ser por verdadeiros laços de afeto; Frederick, ao contrário de Mike, embora não seja parente por sangue, se encaixa perfeitamente nessa família, almejando criar e experimentando frustrações parecidas com aquelas sentidas pelas filhas de Eve (Nichols, 1998). No instante do afogamento de Joey, todos dormem, exceto Mike e Pearl, que não estão suficientemente auto-envolvidos a ponto de não ouvir o pedido de socorro de alguém que amam. São os *Outros* desta família. No momento do resgate de Joey, Arthur, Renata e Flyn são vistos dormindo. Logo antes de Pearl fazer a respiração boca a boca em Joey é que Renata e Flyn acordam abruptamente, como se se dessem conta do que estava por acontecer.

Mike, ao contrário da família de Eve e até de Frederick, não está perdido em seu mundo interno: além de trabalhar com política (e, assim, para o pensamento que visa ao *público*, e não ao privado), ele incentiva Joey a terem um filho, e está acordado, como Pearl, no momento em que ela precisa dele (Nichols, 1998).

Joey é um nome que, em inglês/hebraico, é usualmente utilizado para nomear *meninos* – como diminutivo de Joseph ou Josiah -, embora também possa ser utilizado como diminutivo de Josephine (nome feminino). *Joey*, personagem do filme, é uma mulher, que namora, e pode engravidar, mas que, no entanto, tem muito pouco da imagem *feminina* do senso comum em sua aparência física: usando roupas sóbrias, de cores pálidas e de corte recatado, sem brinco, unhas ou adornos que revelassem a vaidade comumente associada a uma mulher, ou desejo de ter um filho quando engravida.

Poderíamos pensar, talvez, em uma relação entre os atributos "pouco femininos" de Joey e sua dificuldade de sublimar, a partir do que Birman (2002) fala sobre o retorno da subjetividade ao desamparo e à feminilidade como condições necessárias para a experiência de sublimação.

No entender de Birman (2002), a *sublimação* corresponderia ao processo psíquico de criação de novos objetos de satisfação pulsional que tomaria o sexual como matéria-prima, e que ocorreria a partir da ruptura com as fixações eróticas originárias e da consequente possibilidade de redirecionar o fluxo pulsional para novos sentidos. A ruptura das fixações originárias seria possível se a subjetividade pudesse ser relançada ao desamparo e, por consequência, ao grau zero de subjetivação, que liberaria a energia sexual para novas possíveis ligações. A experiência de desamparo corresponderia à noção freudiana de *feminilidade*, na medida em que esta seria marcada pela ausência do referencial fálico e pela posição de reconhecimento da incompletude/desamparo.

Em sendo assim, talvez os atributos "pouco femininos" de Joey pudessem ser entendidos como uma referência à dificuldade que ela tem de se aproximar da *posição feminina* por meio do que a subjetividade reconheceria sua condição de desamparo originária (de castrada) e poderia, rompendo com o ciclo pulsional primordial, disponibilizar sua energia sexual e criar novas formas de satisfação. Joey não consegue criar, não consegue sublimar, e talvez sua "pouca feminilidade" diga sobre a dificuldade de posicionar-se, em relação ao outro, como castrada, como reconhecedora de sua condição faltante, o que a impediria de sublimar.

Estes seus atributos também poderia protegê-la do risco de transgredir incestuosamente com o pai, ou de ser mulher para outro homem.

Em inglês há uma expressão, *"Joe Public"*, que significa uma pessoa mediana, comum, "mais um no meio da rua" (Longman Dictionary of Contemporary English, 1987). Quiçá possamos pensar em *Joey* como aquela filha do meio que, ao lado de uma irmã artisticamente talentosa e de uma irmã bonita e de sucesso no meio artístico, não se destaca por qualquer atributo. É mais uma, qualquer uma, em meio aos outros, mediana em sua produção – tudo o que ela não gostaria de ser.

Como destaca Bailey (2001), cada uma das filhas de Eve respondeu à falta de afeto da mãe de uma maneira distinta, mas de um jeito ou de outro as respostas foram sempre ambivalentes: as três se vestiam regularmente em seus tons beges e cor da terra, procurando encontrar estratégias psíquicas para conseguir sua aprovação, ao mesmo tempo em que tentavam escapar ao peso emocional que a busca por sua aprovação custava.

A morte de Eve, embora tenha provocado efeitos mais visíveis em Joey, sem dúvida alguma repercutiu nas outras filhas: enquanto Renata pôde finalmente abraçar Joey e chorar, com ela, a morte da mãe (aproximação difícil até então, especialmente por parte de Renata, que buscava se isolar da família), Flyn chora de forma autêntica sua perda, como se todas pudessem ganhar a humanidade que lhes faltava no *palácio de gelo* (Bailey, 2001). Assim, enquanto no início do filme visualizamos cinco vasos perfeitamente dispostos sobre a lareira, no final visualizamos as irmãs, seres humanos de carne e osso, em silêncio, olhando pela janela o mar – agora calmo, como Renata repara – lá fora. Mar lá fora mas que espelha a tranquilidade de cada uma delas – pelo fim de uma "era de rigidez", a despeito da tristeza que sentem pela perda da mãe (Bailey, 2001).

Essa cena final contrasta, também, com as cenas distribuídas ao longo do filme e que trazem cada um dos personagens olhando isoladamente para fora da janela. Agora, elas podem estar reunidas, e Arthur pode olhar pela janela com Pearl.

Tem-se, finalmente, espaço para um silêncio *significado*, que não implica *falta de comunicação* (como no começo do filme), mas possibilidade de *estar com o outro* e *ser*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da sublimação, que nos encanta há tanto tempo, está longe de ser esgotado. Da mesma maneira, estamos muito distantes de conhecermos o que Woody Allen, através de seus filmes e de seus personagens, tem a contribuir para a psicanálise e para a compreensão da sublimação e do sujeito desejante.

Neste trabalho, intrigada pela problemática trazida de forma recorrente pelo cineasta em sua obra - a saber, a questão dos impasses vividos por seus personagens, muitos deles *artistas*, em seus processos sublimatórios –, e também pelo fato de as referidas personagens terem sido criadas justamente por um artista que não dá mostras de viver impasses ou paralisias criativas em seu processo criativo, entendi por bem que seria interessante promover um *encontro* entre estes personagens e a teoria freudiana, para que dele pudéssemos tirar o resultado dessa *fecundação recíproca* e seus efeitos tanto para a compreensão dos filmes de Woody Allen e de seus personagens em *crise* sublimatória, como da própria psicanálise. Partia eu do pressuposto de que Woody Allen apontava, com estes personagens, para a possibilidade da saída criativa do sujeito desejante pela via sublimatória.

Era necessário, no entanto, fazer uma escolha – não seria possível, no âmbito do Mestrado, abranger muitos, quem dirá todos, os personagens e filmes de Woody Allen. A escolha recaiu, novamente, sobre os personagens do filme *Interiores* (1978) – que, por sua riqueza, permite infindáveis leituras em diferentes recortes.

Embora seja considerado um filme pouco típico de Woody Allen, *Interiores* (1978) e suas personagens ilustram de maneira exemplar os questionamentos propostos pelo cineasta a respeito da sublimação e de seus impasses ao longo de sua obra. Certo: nesta película não há espaço para o humor (exceto em uma ou outra fala da personagem Pearl, mas que se perde na *dureza* do

filme), nem tampouco para a música ou para o personagem tradicionalmente interpretado por Allen - o ‘palhaço’ atrapalhado e neurótico.

Todavia, a produção de Woody Allen não se restringe a esses aspectos. Ao contrário, ela ganha ainda mais consistência quando pensada em seus aspectos filosófico-existenciais, como a questão do alcance da arte para o artista e da condição deste (bem sucedido ou não) diante da inexorabilidade da morte e da busca de sentido para a vida. Sob esta perspectiva, *Interiores* é exemplar.

Com efeito, constatamos que Eve, Renata, Joey e Flyn, cada uma à sua maneira, metaforizam diferentes *impasses* da criação sublimatória que podem ser vividos pelo sujeito. São mulheres, artistas ou *‘aspirantes a’* – como em outros filmes de Woody Allen, por exemplo *Hannah e Suas Irmãs* (1986) – que se veem às voltas com a problemática da sublimação e com as consequentes reverberações que as ‘crises’ em seus processos criativos têm sobre sua constituição enquanto sujeitos desejantes.

Nesse sentido, com Eve podemos pensar na “arte” que, embora assim seja denominada, talvez não possa assim ser considerada em virtude do fato de resultar de um mecanismo de *idealização*, e não de sublimação. Eve se vale de sua pretensa produção artística para *reproduzir* um *status quo* e tentar retornar ao ideal narcísico de completude – exaltando, perpetuando e, desta feita, idealizando o objeto. Ela metaforizaria, dessa maneira, o impasse da *idealização*, por meio da qual ela reproduz formas conhecidas de satisfação e repete formas conhecidas de gozo sem que, no entanto, se possa falar na *criação sublimatória* de novos objetos de satisfação pulsional. No registro da idealização, Eve resta presa aos objetos de amor primordiais e, dessa maneira, (re)produz em sua decoração de interiores uma verdadeira *natureza-morta*, destituída de vida. Eve *(re)*produz muito mais numa repetição compulsiva do circuito pulsional originário, buscando restaurar o objeto idealizado que o regula (Birman, 2002), do que em uma ruptura com esse circuito e lançamento do pulsional para o novo. Pela idealização, defende-se do terror da morte e do desamparo, e não se permite estabelecer relações afetuosas profundas, seja com seu marido, seja com suas filhas, que sofrem as consequências de sua frieza. Eve não cria, não se cria, não se reinventa – e, destarte, quando qualquer

elemento de seu “castelo de gelo” sai do lugar, por qualquer motivo que seja, ela desmorona, entra em colapso. Até que, enfim, morre.

Renata, por seu turno - embora seja uma poetisa bem sucedida em sua produção e reconhecida pela crítica, ou seja, um artista que encontra vazão para sua criatividade através da sublimação e é valorizada socialmente -, vive um período de *paralisia criativa*. Essa paralisia seria decorrente do que Woody Allen convencionou chamar *Melancolia de Ozymandias*, ou seja, um processo de angústia vivido pelo artista diante da constatação da inexorabilidade da sua morte. Pergunta-se ela, então, a serviço de que viria a sua arte, se nem ela, e nem tampouco sua obra, em um futuro mais distante, sobreviverão à passagem do tempo, e mais, se sua arte não lhe confere imortalidade. Ao se perguntar e vivenciar o desamparo, vê-se incapaz de criar. Aí mais um impasse da criação sublimatória, tomando emprestada a definição de Woody Allen: a angústia diante da morte, ou a Melancolia de Ozymandias.

Flyn é uma atriz de televisão que, embora seja celebrada pelo grupo social, não *cria* efetivamente: sua “arte” não está no processo de sublimação, mas no oferecimento de sua beleza ao olhar do outro – ela é atriz porque é bonita, e só. Aos olhos desavisados, sua beleza confunde-se com o sublime, mas uma vez retirado o olho – e promovida a queda do espelho – vê-se que não se tem, nesse caso, criação de *novos* objetos de satisfação pulsional, mas um congelamento no belo no qual Flyn se refugia da constatação da mortalidade e da castração. O que há não é o *novo*, mas a *repetição do mesmo*. Eis outro impasse: o belo como refúgio da castração que nos move em direção ao luto do eu e à criação de si e de novos objetos de investimento.

Joey luta consigo mesma para encontrar uma forma de expressar sua angústia pela via da criação. Todavia, identificada narcisicamente à sua mãe, vê-se congelada em uma posição melancólica que a impede de sublimar, na medida em que não realiza o luto da morte de sua mãe como objeto de amor primordial nem tampouco de seu eu ideal – o que faz com que Eve habite seu eu e mortifique sua possibilidade de reinvestir libidinalmente em novos objetos de amor. Sua energia vital é gasta em constantes reclamações, queixas, autopunições, e não em criações

ou relacionamentos; sua libido está a serviço da manutenção, em seu ego, da mãe perdida que ama e odeia, mas de quem se recusa a se afastar. Talvez o não criar, de Joey, seja o que possibilite a ela se manter, no olhar materno, na posição em que ganha existência, a posição de *não ser capaz de criar*. É quando essa mãe morre que ela pode se libertar dessa posição, ser salva pelo calor de uma "mãe afetiva" e esboçar suas primeiras palavras em um texto, a respeito de significativamente boas recordações de sua infância com Eve. Joey vive, assim, o impasse da identificação narcísica.

Joey não cria, mas também não se relaciona profundamente: embora cuide de sua mãe, a relação entre as duas não é afetuosa; pelo contrário, é pautada por cobranças e raivas não-ditas. Ela tem um namorado, com quem mora, mas com quem parece ter dificuldade de se envolver, como quando diz a ele que não sabe por que está com ela, se só lhe dá pesar, e que não quer ter um filho, porque seria "o fim do mundo" (Allen, 1978/1982, p. 144). Joey engravida, mas manifesta uma forte repulsa pela possibilidade de ter uma criança em sua vida, já que "eu não sei nem aonde a minha vida está indo" (Allen, 1978/1982, p. 144); ela aponta, assim, para a intenção de fazer um aborto, ao dizer a Mike "É claro que a gente vai cuidar disso. Você não acha que eu vou ter uma criança, acha?" (Allen, 1978/1982, p. 144). Entretanto, o filme não deixa claro se o aborto chega a acontecer ou não. O que é interessante notar é que, de certa maneira, Joey se mostra *fértil*, como se a possibilidade de engravidar metaforizasse sua possibilidade (ainda que "bloqueada") de *produzir* e *criar* (uma obra de arte, um filho). Não é possível ter certeza, mas será que, ao "morrer" e "renascer" nos braços de Pearl, Joey ainda está grávida, ou seja, ainda está com a "semente" de sua capacidade criativa germinando dentro de si? Eu ousaria dizer que sim, afinal, é após seu renascimento (vivência de desamparo, e salvação) que consegue escrever, com suas próprias palavras, e expressar seus sentimentos, como se sua "semente" estivesse dando seus primeiros frutos.

A *arte*, assim como a sublimação e seus impasses, conforme apontado anteriormente, são grandes temas de *Interiores*. Mas eles são, sobretudo, grandes temas de Woody Allen, explorados de tantas e diferentes maneiras em vários de seus filmes que seu estudo, neste trabalho, não contempla a relevância de

uma obra tão rica e complexa como a do cineasta. Woody Allen é um artista, um criador por excelência, e nos parece que a questão da sublimação e de seus impasses se apresenta como algo que o demanda constantemente a se reinventar, a se (deixar morrer e) recriar, a *criar* novos objetos de satisfação pulsional e novas formas de subjetividade, assim como muitos de seus personagens.

Da mesma maneira, a *sublimação*, por sua complexidade no campo da psicanálise, merece ser inúmeras vezes revisitada.

Resta, agora, continuar estudando.

REFERÊNCIAS[41]

ALLEN, Woody. (1978) Interiors. Screenplay by Woody Allen. In: ALLEN, Woody. **Four Films of Woody Allen**. New York: Random House, Inc., 1982, p. 111-178.

ALONSO, Silvia Leonor. Encontros entre imagens e conceitos: reflexões sobre a temporalidade em psicanálise. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. p. 187-211.

ANDRADE, Tarcísio. Psicanálise e Religião. **Estudos de Psicanálise**, Aracaju, n. 32, p.181-185, nov. 2009. Disponível em: http://www.cbp.org.br/psicanaliserelígiao.pdf. Acesso em: 11 fev. 2013.

A OUTRA. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: Orion Pictures, 1988. 1 DVD (81 min), son., color..

A ÚLTIMA NOITE DE BORIS GRUSCHENKO. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: United Artists, 1975. 1 DVD (85 min), son., color..

BAILEY, Peter J. **The reluctant film art of Woody Allen**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2001. 324p.

BANANAS. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe Production. Roteiro: Woody Allen e Mickey Rose. Los Angeles: United Artists, 1971. 1 DVD (82 min), son., color..

BIRMAN, Joel. **Por uma estilística da existência**: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte. São Paulo: Ed. 34, 1996. 220p.

_____. **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Ed. 34, 1997. 240p.

_____. A imaginação, a fantasia e o sublime em psicanálise: uma leitura de *Eros e Civilização*, de H. Marcuse. **PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 8, n.

[41] De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas, NBR 6023.

1, p. 75-99, 1998a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73311998000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 jul. 2011.

_____. O mal-estar na modernidade e a psicanálise: a psicanálise à prova do social. **PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 123-144, 1998b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73311998000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 jul. 2011.

_____. Fantasiando sobre a sublime ação. In: BARTUCCI, Giovanna. (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002. parte um, cap. 4, p. 89-130.

_____. Sublime ação. In: CASTIEL, Sissi Vigil. **Sublimação**: clínica e metapsicologia. São Paulo: Escuta, 2007. prefácio, p. 5-10.

_____. Criatividade e sublimação em psicanálise. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 11-26, 2008. Disponível em: http://homolog.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 jul. 2011.

_____. **Mal-estar na atualidade**: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 302p.

BJÖRKMAN, Stig (Ed.). **Woody Allen on Woody Allen**. ed. rev. New York: Grove Press, 2004. 405p.

BREUER, J.; FREUD, S. (1893-1895). Estudos sobre a histeria. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.11-316.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. 20 ed. São Paulo: Palas Athena, 2002. 250p.

CARVALHO, Ana Cecília. Escrita: remédio ou veneno? **Percurso**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 79-86, 1997.

_____. Uma poética do suicídio: fracasso da sublimação? **Psicanális. univ.**, São Paulo, n. 11, p. 9-24, jul./dez. 1999.

_____. Pulsão e simbolização: limites da escrita. In: BARTUCCI, Giovanna. (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001. parte dois, cap. 2, p. 251-285.

_____. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 307p.

_____. Limites da sublimação na criação literária. **Estud. psican.**, Rio de Janeiro, v. 29, p. 15-24, set. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 06 jul. 2011.

_____. A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 513-530, jul./set. 2010.

COUTINHO, João Pereira. Flores de Obsessão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 jul. 2012. Ilustrada. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/53612-flores-de-obsessao.shtml. Acesso em: 16 jan. 2013.

FEITOSA, Charles. Alteridade na Estética: reflexões sobre a feiura. In: KATZ, Chaim Samuel; KUPERMANN, Daniel; MOSÉ, Viviane (Org.). **Beleza, feiura e psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Formação Freudiana, 2004, p. 29-38.

FREUD, S. (1887-1904). **Cartas a Wilhelm Fließ (1887-1904)**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986. 613p.

_____. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.335-454.

_____ (1897a). Manuscrito L. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff (org.) **Cartas a Wilhelm Fließ (1887-1904)**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986, p. 256-258.

_____ (1897b). 142. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff (org.) **Cartas a Wilhelm Fließ (1887-1904)**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986, p. 291-294.

_____ (1897c). Carta 71. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 314-317.

_____ (1898). 170. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff (org.) **Cartas a Wilhelm Fließ (1887-1904)**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986, p. 346-348.

_____. (1905 [1901]). Fragmento da análise de um caso de histeria. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13-116.

_____. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 117-229.

_____. (1907[1906]). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13-88.

_____. (1908[1907]). Escritores criativos e devaneio. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 131-143.

_____. (1908). Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 165-186.

_____. (1910 [1909]). Cinco lições de psicanálise. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 15-65.

_____. (1910). Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 67-141.

_____ (1911). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13-89.

_____. [1913 (1912-13)]. Totem e tabu. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XIII. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996, p. 11-162.

_____. (1914a). O Moisés de Michelangelo. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 213-239.

_____ (1914b). Introdução ao narcisismo. In: **Obras Completas Volume 12 - Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**, tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-50.

_____ (1915a). Os instintos e seus destinos. In: **Obras Completas Volume 12 - Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**, tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 51-81.

_____ (1915b). O inconsciente. In: **Obras Completas Volume 12 - Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**, tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 99-150.

_____ (1917[1915]). Luto e melancolia. In: **Obras Completas Volume 12 - Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**, tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 170-194.

_____. (1917). Uma recordação de infância de *Dichtung und Wahrheit*. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XVII. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996, p. 155-167.

_____ (1919). O inquietante. In: **Obras Completas Volume 14 - História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**, tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

_____ (1920). Além do princípio do prazer. In: **Obras Completas Volume 14 - História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**, tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 161-239.

_____. (1921). Psicologia de grupo e a análise do ego. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996, p. 77-154.

_____ (1923[1922]). Dois verbetes de enciclopédia. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 249-274.

_____ (1923). O ego e o id. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13-71.

_____ (1924). A dissolução do complexo de Édipo. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 189-199.

_____ (1925). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 271-286.

_____ (1926). A questão da análise leiga. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 173-248.

_____ (1928[1927]). Dostoievski e o parricídio. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 179-198.

_____ (1930). O mal-estar na civilização. In: **Obras Completas Volume 18 - O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**, tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-122.

_____ (1933a). Novas conferências introdutórias à psicanálise: 32. Angústia e instintos. In: **Obras Completas Volume 18 - O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**, tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 224-262.

_____. (1933b). Novas conferências introdutórias à psicanálise: 33. A feminilidade. In: **Obras Completas Volume 18 - O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**, tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 263-293.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Escrita, Morte, Transmissão. In: SCOTTI, S. et. al. (Org.). **Escrita e Psicanálise II**. Curitiba: Editora CRV, 2010, v. 1, p. 115-126.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Artigos de metapsicologia, 1914-1917**: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. 295p. (Introdução à metapsicologia freudiana, v. 3).

GEMIGNANI, Thais F. **Três Irmãs, Três Vasos, Três Escrínios**: Woody Allen e as (im)possibilidades da sublimação a partir da interpretação do discurso do filme *Interiores*. 2008. 168f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

HANNAH E SUAS IRMÃS. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe Production. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: Orion Pictures, 1986. 1 DVD (103 min), son., color..

HORNSTEIN, Luis. **Introdução à psicanálise**. São Paulo: Editora Escuta, 1989. 256p.

HOUAISS, Antônio; Mauro de Salles Villar. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INTERIORES. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe Production. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: United Artists, 1978. 1 DVD (92 min), son., color..

JONES, Ernst. **Vida e obra de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1979. 779p.

_____. **A vida e a obra de Sigmund Freud**. Volume 3. Última Fase (1919-1939) Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989. 528p.

KAPSIS, Robert E.; COBLENTZ, Kathie (Ed.). **Woody Allen**: interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2006. 200p.

KATZ, Chaim Samuel. Nota introdutória. In: KATZ, Chaim Samuel; KUPERMANN, Daniel; MOSÉ, Viviane (Org.). **Beleza, feiura e psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Formação Freudiana, 2004, p. 9-10.

KEHL, Maria Rita. Trapos de nuvens, In: BOGÉA, Inês (Org.). **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2007, p. 46-51.

KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud – O Gato Preto. BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001, 91-127.

KUPERMANN, Daniel. A identificação sublimatória: uma hipótese metapsicológica. **Cad. psicanál. - SPCRJ**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 21, p. 291-312, 2002.

_____. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 383p.

_____. Resistência *no* encontro afetivo: sublimação e criação na experiência clínica. In: _____. **Presença sensível**: cuidado e criação na clínica psicanalítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 165-189.

_____. Humor, desidealização e sublimação na psicanálise. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 193-207, 2010a.

_____. Apresentação. Dossiê: Sublimação. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 497-499, jul./set. 2010b.

LAPLANCHE, Jean. **Problemáticas III**: A Sublimação. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 212p.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B.. **Vocabulário da Psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAX, Eric. **Woody Allen: a biography**. 2. ed. rev. ampl. Massachusetts: Da Capo Press, 2000. 440p.

LEBEAU, Vicky. **Psychoanalysis and Cinema**: The Play of Shadows. London: Wallflower Press, 2001. 137p.

LEE, Sander H. **Eighteen Woody Allen films analyzed**: anguish, God and existentialism. ed. rev. e ampl. Jefferson: McFarland & Co., 2002. 235p.

LONGMAN Dictionary of Contemporary English. 2 ed. Essex: The Bath Press, 1987.

MARCUSE, Herbert (1955). **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009. 232p.

MEMÓRIAS. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe Production. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: United Artists, 1980. 1 DVD (88 min), son., color..

METZ, Christian. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 311p.

METZGER, C.; SILVA JÚNIOR, N. da. Sublimação e pulsão de morte: a desfusão pulsional. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 567-583, jul./set. 2010.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie. Os ideais e a sublimação. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 501-512, jul./set. 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 359p.

NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe Production. Roteiro: Woody Allen e Marshall Brickman. Los Angeles: United Artists, 1977. 1 DVD (93 min), son., color..

NICHOLS, Mary. P. **Reconstructing Woody**: art, love and life in the films of Woody Allen. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998. 253p.

O DORMINHOCO. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe Production. Roteiro: Woody Allen e Marshall Brickman. Los Angeles: United Artists, 1973. 1 DVD (87 min), son., color..

O QUE É QUE HÁ, GATINHA? Direção: Clive Donner. Produção: Charles K. Feldman. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: United Artists, 1965. 1 DVD (108 min), son., color..

PACHECO FILHO, Raul Albino. Prometeu, o fogo, a obra de arte e a ave de rapina: a poética do ato criador, por Edith Derdyk. **Pulsional rev. psicanál.**, São Paulo, ano XVI, n. 166, p. 38-45, fev. 2003. Disponível em: http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/166_04.pdf. Acesso em: 09 jul. 2011.

PARA ROMA, COM AMOR. Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson. Roteiro: Woody Allen. New York: Sony Pictures Classics, 2012. 1 DVD (112 min), son., color..

PEARL. In: **ENCYCLOPAEDIA Britannica**. New York: Encyclopaedia Britannica, 1972. v. 17. p. 504-506.

RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria do cinema e psicanálise: intersecções. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. p. 123-144.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 76p.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. p. 45-69.

_____. A incidência da literatura na interpretação psicanalítica. BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002. p. 153-175.

SETEMBRO. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe Production. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: United Artists, 1987. 1 DVD (83 min), son., color..

SHELLEY, Percy. Ozymandias. **The Literature Network**. Disponível em: http://www.online-literature.com/shelley_percy/672/. Acesso em: 16 jan. 2013.

SILVA JÚNIOR, Nelson da. A sublimação na contemporaneidade: o imperialismo da imagem e os novos destinos pulsionais. In: FUKS, Lucia Barbero; FERRAZ, Flávio Carvalho (Org.). **Desafios para a psicanálise contemporânea**. São Paulo: Escuta, 2003a. p. 239-249.

_____. A sombra da sublimação: o imperialismo da imagem e os destinos pulsionais na contemporaneidade. **Psychê**, São Paulo, ano 7, n. 11, p. 29-38, 2003b.

SILVA JÚNIOR, Nelson da; GASPARD, Jean-Luc. A iatrogênese da sublimação em três tempos da cultura. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 75-87, 2011.

SONATA DE OUTONO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Richard Brick. Roteiro: Ingmar Bergman. New York: The Criterion Collection, 1978. 1 DVD (93 min), son., color..

SONHOS ERÓTICOS DE UMA NOITE DE VERÃO. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: Orion Pictures, 1982. 1 DVD (88 min), son., color..

SOPENA, Carlos. La sublimación: el vacío como origen del acto creador. **Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis**, v. 3, p. 54-60, 1994.

STATUE OF RAMESSES II, THE 'YOUNGER MEMNON'. **The British Museum**. Disponível em: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aes/c/colossal_bust_of_ramesses_ii.aspx. Acesso em: 16 jan. 2013.

STONE, Alan A.. The Allen Files. **Boston Review**, september/october 2012. Disponível em: http://www.bostonreview.net/BR37.5/alan_stone_woody_allen_to_rome_with_love.php. Acesso em: 16 jan. 2013.

STRACHEY, J. (1969a). Nota do editor inglês. In: FREUD, S., **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. VII. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996. p. 15-18.

_____ (1969b). Introdução do editor inglês. In: FREUD, S., **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XIV. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996. p. 111-113.

_____ (1969c). Nota do editor inglês. In: FREUD, S., **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XIV. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996. p. 117-122.

SUBLIME. In: **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, 2001. Tomo IV. p. 2776-2777.

TUDO O QUE VOCÊ SEMPRE QUIS SABER SOBRE SEXO* (*MAS TINHA MEDO DE PERGUNTAR). Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe e Brodsky-Gould. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: United Artists, 1972. 1 DVD (88 min), son., color..

UM ASSALTANTE BEM TRAPALHÃO. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollings-Charles H. Joffe Production. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: United Artists, 1969. 1 DVD (85 min), son., color..

UNGIER, Aida. A sublimação: entre a clínica e a arte. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 45, n. 1, p. 63-74, 2011.

ZARESTKY, Eli. **Segredos da alma: uma história sociocultural da psicanálise**. São Paulo: Cultrix, 2006. 416p.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. 264p.

BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001. 412p.

BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002. p. 13-17. 408p.

BIBLIOTECA VIRTUAL EM SAÚDE PSICOLOGIA – BRASIL. São Paulo, 2011. Disponível em: < http://www.bvs-psi.org.br>. Acesso em: 02 jul. 2011.

BIRMAN, Joel. A feiura, forma de horror no neonazismo. In: BARTUCCI, Giovanna. (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. parte dois, cap. 4, p. 235-250.

_____. A escrita em psicanálise. In: BARTUCCI, Giovanna. (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001. parte um, cap. 4, p. 185-196.

_____. Governabilidade, força e sublimação. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 531-556, jul./set. 2010.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus/Editora da UNICAMP, 1993. 182p.

CARVALHO, Ana Cecília. O processo de criação na produção literária: um depoimento. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 14, n. 1-3, 1994 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98931994000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 06 jul. 2011.

CASTIEL, Sissi Vigil. **Sublimação**: clínica e metapsicologia. São Paulo: Escuta, 2007. 144p.

CHNAIDERMAN, Miriam. Falas tornadas imagens ou imagens faladas: psicanálise, Godard e Tarkovsky. BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. p. 101-121.

COSTA PEREIRA, Mário Eduardo. Melancolia e subjetivação em Aurélia, de Gérard de Nerval. BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001. p. 223-247.

CROMBERG, Renata Udler. Tornar-se autora. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. p. 149-183.

FERNANDES, Sylvia R. À luz da criação. Sublimação e processo criativo. **Percurso**, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 33-46, 2010.

FREUD, S. (1898). 179. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff (org.) **Cartas a Wilhelm Fließ (1887-1904)**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986, p. 361-362.

_____. (1924). O problema econômico do masoquismo. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 173-188.

_____ (1924[1923]). Uma breve descrição da psicanálise. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 211-234.

_____ (1926[1925]). Inibição, sintomas e ansiedade. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 79-167.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Cartas de Mário de Andrade a Portinari: uma questão de sobrevivência. BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001. p. 323-336.

GONZAGA E SILVA, Sandra. Alquimia sublime. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 29-33, 2011.

HORNSTEIN, Luis. **Cura psicoanalítica e sublimación**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988. 229p.

KATZ, Chaim Samuel; KUPERMANN, Daniel; MOSÉ, Viviane (Org.). **Beleza, feiura e psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Formação Freudiana, 2004, 158p.

KITTLER, Friedrich A. Romanticism–Psychoanalysis–Film: a history of the double. In: _____. **Literature, media, information systems**: essays. Critical voices in art, theory and culture. Amsterdam: G+B Arts International, 1997. 201p.

KOHUT, Heinz. "La Mort à Venise" de Thomas Mann: histoire d'une désagrégation de la sublimation artistique. **Rev. franç. Psychanal.**, v. 62, n. 4, p. 1233-1245, 1998.

KON, Noemi Moritz. **Freud e seu duplo**: reflexões entre psicanálise e arte. São Paulo: EDUSP, 1996. 219p.

KUPERMANN, Daniel. **Transferências cruzadas**: uma história da psicanálise e suas instituições. Rio de Janeiro: Revan, 1996. 256p.

_____. O humor entre companheiros de descrença. In: SLAVUTSKY, A; KUPERMANN, D. (Org.). **Seria trágico... se não fosse cômico**: humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 19-49.

_____. **Presença sensível**: cuidado e criação na clínica psicanalítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 250p.

KUPERMANN, Daniel; ROLLEMBERG, Denise (Org.). **Universos da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/CCBB, 1995. 173p.

KUPERMANN, D.; SOUZA, R. J. A. Ironia, transgressão e tragicidade na neurose obsessiva. **Cad. psicanál. - SPCRJ**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 27, p. 51-77, 2008.

LOFFREDO, Ana Maria. Editorial. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 497-499, jul./set. 2010. Editorial.

_____. Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 51-62, 2011.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Lisboa: Edições 70, 2007. 72p.

METZGER, Clarissa. Derivações da sublimação em Freud. 2008. 176p. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de

Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie. Sublimação e prazer de pensamento. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-49, 2011.

PEREIRA, Suelena Werneck. Desamparo e sublimação: uma proposta metapsicológica. **Psychê**, São Paulo, ano 4, n. 5, p. 117-132, dez. 2000.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. **LUMEN**: Sistema Integrado de Bibliotecas PUC-SP. São Paulo: 2011. Disponível em: <http:// biblio.pucsp.br>. Acesso em: 02 jul. 2011.

SILVA JÚNIOR, Nelson da. A ficcionalidade da psicanálise: hipótese a partir do inquietante em Fernando Pessoa. In: BARTUCCI, Giovanna. (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001. parte dois, cap. 3, p. 289-320.

SILVA JÚNIOR, Nelson da; LÍRIO, Daniel Rodrigues. A recodificação moderna da perversão. Sobre a produção do comportamento de consumo e sua gramática libidinal. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, p. 65-78, jan./jun. 2006.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE PSICANÁLISE. Biblioteca Virgínia Leone Bicudo. **PSIQUE**: banco de dados da Biblioteca da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.sbpsp.org.br/iah/. Acesso em: 02 jul. 2011.

SOUSA, Edson Luiz André de. Totumcalmum: a condição de exílio da escrita. BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001. p. 171-184.

SOUZA, R. J. A.; KUPERMANN, D. Ódio, ironia e transgressão na constituição obsessiva. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL, 3, e CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL, 9, 2008, Niterói. **Anais do III Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental**, 2008. Disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/MR_319b.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2011.

TESSLER, Elida. Tudo é figura ou faz figura. BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002. p. 69-82.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas. **DEDALUS**: banco de dados bibliográficos da USP. São Paulo, 2011. Disponível em : http://www.usp.br/sibi. Acesso em: 02 jul. 2011.