

# **O FANTASIAR: AFASTAMENTO DA REALIDADE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA\***

*Tania Rivera*

*“Esta história é uma história verdadeira  
Pois eu a inventei do início ao fim.”*

*Boris Vian*

## **Introdução**

Pôr em relação fantasma e realidade incita automaticamente à concepção de uma antinomia. A “descoberta” do fantasma marca a invenção da psicanálise por delimitar um domínio próprio a esta disciplina, o Inconsciente, que se demarca da razão cartesiana assim como distancia da busca de uma realidade factual à base da psiconeurose. O leitor se

---

\* O presente artigo se inscreve em um trabalho de Tese de Doutorado em Psicologia sobre a questão da “perda da realidade” em Freud, desenvolvido na Université catholique de Louvain, Bélgica, sob a orientação do Prof. Jean Florence.

lembrará neste ponto, naturalmente, da passagem dolorosa e revolucionária (embora relativizada e até contestada por certos psicanalistas, mais recentemente) da Teoria da Sedução ao reconhecimento do fantasma de sedução<sup>1</sup>. O privilégio do fantasma sobre a “realidade” da cena infantil assinala a grande questão que Freud defenderá com unhas e dentes: a realidade do Inconsciente.

O fantasma se encontra assim irremediavelmente ligado ao domínio inconsciente, do qual ele parece representar o conteúdo ou a manifestação, ou ainda seria uma organização mínima e mais ou menos estável que estruturaria a malha de representações inconscientes. Ao fantasma tomado como parente da realização de desejo à base do sonho vem se opor a inflexível prova de realidade que obriga o aparelho psíquico a diferir e substituir a satisfação pulsional. Ao “fantasmar” se contrapõe o “realizar”. Uma dupla questão se coloca, entretanto, que parece escapar e ir além deste esquema conceitual: que tipo de relação tem o fantasma inconsciente com o “sonho diurno”, por um lado, e, por outro, com a criação artística?

Nem a clara distinção entre “fantasias” conscientes e “phantasias” inconscientes feita por Susan Isaacs<sup>2</sup>, nem a proposta mais refinada de Laplanche e Pontalis de se diferenciar “fantasma originário” (*Urphantasie*) de “fantasma secundário”, neste segundo tipo sendo abarcados fantasma consciente e inconsciente<sup>3</sup>, estão próximas de dar por encerrada a questão. O próprio Freud não distingue claramente entre fantasma e devaneio, mas se serve da plurivocidade do termo, tomado do alemão corrente, *fantasia* (*Phantasie*)<sup>4</sup>, para o desespero de seus tradutores e talvez de alguns leitores, para tecer uma concepção do fantasma que ultrapassa uma visão estática, sublinhando a dinâmica de criação de fantasias que rege tanto o fantasma preponderante na neurose quanto a atividade de criação em geral. É o que mostra suas elaborações em termos de *das Phantasieren*, que nós propomos traduzir como o fantasiar, ou “a atividade de criação de fantasias”, em um texto de 1907 cujo título em português

descarta logo de início algumas das questões fecundas que Freud deixa aí abertas. Trata-se de “Escritores Criativos e Devaneio”<sup>5</sup>.

Se o “fantasiar” aparece aí, como veremos, como estando à base tanto da criação literária quanto da psicose, é em sua relação com a “realidade” que ele será esboçado, numa elaboração que representa um dos momentos, ou melhor, um dos “modelos” freudianos de “perda da realidade”. Este momento se situa entre os anos 1907 e 1909 e contrasta com um “modelo” anterior de “afastamento da realidade” apresentado principalmente na *Interpretação dos Sonhos*. Sem pretender aqui fazer um estudo exaustivo do surgimento da *Phantasie* no pensamento freudiano, nem aprofundar a questão da “perda da realidade” em Freud, iremos nos ater a considerações sobre um momento de articulação entre estas duas noções que nos parece fecundo para a compreensão do fantasma e da criação artística. Em seguida, trataremos mais especificamente desta última. Para tanto, nós propomos um pequeno passeio por algumas obras freudianas deste período, seguido de observações mais tardias que conduzem a novos e prometedores caminhos.

## **O mundo intermediário da fantasia**

Retomemos, a título de breve contextualização, o esquema conceitual sobre o qual o *Phantasieren* virá se apoiar. O sonho está ligado para Freud, na obra majestosa destinada a marcar a entrada do século que é a *Traumdeutung*, a um fenômeno que também se produz em alguns estados patológicos: a alucinação. Esta implica em um certo “afastamento do mundo exterior” (*Abwendung von der Außenwelt*), que seria primário e “normal” no sonho, secundário e mórbido em caso de patologia. Nosso autor desenvolverá então, como sabemos, a concepção de dois tipos de processo mental. O processo primário caracteriza o Inconsciente e é articulado a uma mítica da origem do desejo de natureza alucinatória, enquanto o processo secundário implica a inibição desta ati-

vidade alucinatória e o estabelecimento de uma “prova de realidade”. Entre esses dois tipos de funcionamento se encontra a censura, cujo enfraquecimento, temporário e não perigoso, no caso do sonho, ou patológico, no caso da psicose, determina uma espécie de proeminência do funcionamento primário essencialmente alucinatório, visando a realização de desejo de maneira direta e imediata<sup>6</sup>.

Nas lições proferidas na Clark University em 1909, Freud introduz a questão do “fantasiar” caracterizando-o como o herdeiro do processo primário, tendo sido deste separado, por clivagem, quando da introdução do processo secundário. Partindo da idéia de que realidade é muito pouco satisfatória para o homem, apesar de todos os seus anseios, Freud diz que este adoce quando a satisfação das necessidades eróticas lhe é recusada pela realidade. Ele se refugia então na doença, onde a “vida de fantasia” toma a dianteira através de uma regressão, obtendo por esta via substitutiva a satisfação que a vida não lhe concede. O distanciamento da realidade (*die Fernhaltung von der Realität*) é, então, “...a principal tendência do ‘estar doente’, mas também seu principal dano”<sup>7</sup>. Há uma fuga da “insatisfatória realidade efetiva” através da regressão a fases anteriores da vida sexual, onde a satisfação haveria existido. Uma tal regressão condiciona a ressurgência do modo de atividade mental apropriado a estas fases. O afastamento da realidade insatisfatória é o objetivo da regressão, na medida em que esta última é motivada por uma busca de satisfação. Este afastamento corresponde a uma retirada do indivíduo em seu “mundo de fantasia”, tão mais satisfatório.

Mesmo se Freud não faz aí referência ao movimento retrógrado do funcionamento psíquico em direção à percepção, que caracteriza na *Interpretação dos Sonhos* a realização alucinatória de desejo acompanhada de um “afastamento da realidade”, a clivagem entre dois modos heterogêneos de atividade psíquica permanece sendo o modelo explicativo. O *Phantasieren* que prolonga o processo primário o substitui na relação de oposição ao modo de funcionamento que leva

em consideração a “realidade”. Mas o domínio próprio à fantasia é universal e toma um papel de mediador entre as duas formas de processo:

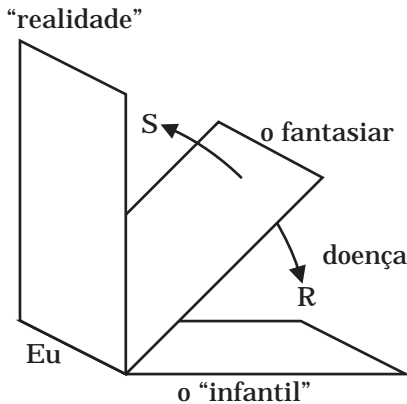
*“O homem enérgico e que alcança o sucesso é aquele que consegue transpor pelo trabalho suas fantasias de desejo em realidade [Realität]. Quando isto não é alcançado, devido às resistências do mundo exterior e à fraqueza do indivíduo, produz-se então o afastamento em relação à realidade [Abwendung von der Realität]; o indivíduo se volta para seu mundo de fantasia mais satisfatório, cujo conteúdo ele transpõe [umsetzt] em sintomas em caso de doença.”<sup>8</sup>*

Se o surgimento do “fantasiar” é correlativo à recusa (*Versagung*) de satisfação imposta pelos ideais culturais, a vida de fantasia pode, no entanto, ser aproximada da realidade através de um trabalho de sublimação. A *transposição* da fantasia em realidade representa uma *Aufhebung* da relação dialética entre processo primário e processo secundário e corresponde ao trabalho que caracteriza a “saúde”. Uma outra operação pode também se efetuar, que se destaca em parte, como veremos abaixo, da precedente: a transposição da fantasia em sintoma.

## O “fantasiar”

Nós podemos tentar representar graficamente isto que consideramos como um novo modelo de “afastamento da realidade”, introduzido por Freud em suas elaborações sobre a produção de fantasias. Podemos conceber o tipo de funcionamento *princeps*, infantil e ligado ao recalçado, como um eixo perpendicular a um segundo eixo que corresponde à realidade (insatisfatória). A atividade de produção de fantasias ocupa nesta figura, como dissemos, uma posição intermediária. A “realidade” está situada em um outro plano, ela implica outros meios de satisfação que não os infantis; os dois eixos apresentam uma distância angular entre eles, mas há uma passagem possível: a transposição de fantasias em realidade, pelo

trabalho de sublimação. Imaginaremos esta transposição como um vetor que parte do *Phantasieren* em direção ao eixo “realidade”. Nós o batizaremos “s”, indicando o par sublimação-saúde. O fato deste trabalho não se produzir provoca um isolamento do mundo de fantasia que corresponde a um “afastamento da realidade”, caracterizando uma disposição à doença. Se há, em seguida, regressão da libido a fases infantis do desenvolvimento, e ao seu modo típico de funcionamento, o indivíduo adocece. A regressão é apresentada em nosso esquema como um vetor que parte do *Phantasieren* em direção ao eixo do “infantil”. Temos, assim, de um lado do segmento *Phantasieren* os termos sublimação-realidade-saúde, e do outro a série regressão-afastamento da realidade-doença.



Se a partir do *fantasiar* pode-se ter tanto um trabalho de sublimação quanto um afastamento da realidade, revela-se necessário um sujeito para os verbos trabalhar e desviar-se ou afastar-se<sup>9</sup>. Este modelo pressupõe, de fato, um termo que não está explícito: o Eu que trabalha tendo em vista uma aproximação entre o *fantasiar* e a “realidade”, ou então efetua um “desvio da realidade”, tomando o caminho que leva ao “infantil”, e que caracteriza a psicose.

Nossa representação gráfica tem o defeito de não figurar a relação privilegiada que tem o *fantasiar* com o domínio do “infantil”. Ela nos parece entretanto útil, por ajudar a perceber as diferenças entre este modelo de “desvio da reali-

dade” ligado à fantasia e aquele apresentado na *Interpretação dos Sonhos*. Eles têm em comum, como dissemos, a concepção de dois “estados” ou tipos de funcionamento heterogêneos, um caracterizando a vida vigil e a “saúde”, enquanto o outro é próprio do sonho e da patologia. No modelo do *fantasiar* o “afastamento da realidade” continua a ser correlativo à ressurgência de um modo mais “primitivo” de funcionamento psíquico. Mas a elaboração teórica do “mundo intermediário da fantasia” vem subverter esta dualidade. Em vez de uma simples sobreposição maciça do modo de atividade típico do Inconsciente sobre a atividade “normal” adaptativa, sobreposição que instalaria uma espécie de “estado segundo”, os dois domínios se encontram agora articulados por um entrelaçamento intermediário: a vida de fantasia. Se esta, por um lado, tem sua fonte no Inconsciente, por outro ela estrutura o eixo da “vida de realidade”, por assim dizer, pelo trabalho de sublimação. Em todo caso, ela traz em si a contradição de consistir em uma fuga da realidade insatisfatória que, no entanto, só surge como atividade de produção de fantasias a partir da ausência de satisfação. O homem só fantasia porque acha a realidade insatisfatória. A recusa de satisfação por parte da realidade se acrescenta ao recalçamento “interno” (*sic*); os dois contribuem para o estabelecimento de uma barreira à satisfação que leva o indivíduo à produção de fantasias onde os desejos aparecem como realizados.

O movimento do *fantasiar que realiza o “infantil”*, que nós caracterizamos como uma síntese (*Aufhebung*) dos dois pólos dialeticamente opostos figurados em nosso gráfico como eixos, é uma atividade estruturante que Freud articula de maneira poética à noção de tempo:

*“Pode-se dizer que uma fantasia flutua de alguma maneira entre três tempos, os três momentos de nosso ‘representar’ [Vorstellen]. O trabalho psíquico se liga a uma impressão atual, uma ocasião no presente que foi capaz de despertar um dos grandes desejos do indivíduo; a partir daí, ele remonta à lembrança de uma experiência anterior, em*

*geral infantil, na qual este desejo esteve satisfeito; e ele cria agora uma situação relacionada ao futuro, que se apresenta como a satisfação deste desejo, precisamente o sonho diurno ou a fantasia, que traz doravante sobre ele as marcas do motivo de sua origem e da lembrança. Assim passado, presente, futuro, como entrelaçados pelo fio do desejo que os atravessa.”*<sup>10</sup>

O movimento de afastamento da realidade que aí caracteriza a psicose seria não o oposto desta *Aufhebung*, mas uma espécie de paralisação, uma estagnação deste processo em um de seus momentos, o que nosso autor apresenta em termos de preponderância do mundo de fantasia<sup>11</sup>. Fica implícito um segundo momento da psicose, o da formação dos sintomas, onde se produz também, como citamos acima, uma *transposição*. A transformação de fantasias em sintomas, na psicose, pode ser aproximada da função de restabelecimento que o próprio processo patológico assume. Vai neste sentido a afirmação de Freud, em 1912, de que os sintomas “permitem [ao indivíduo] recuperar o terreno da realidade”<sup>12</sup>. Esta transposição em sintomas seria, assim, uma tentativa, a partir da estagnação do “fantasiar” correlativa a um desvio da realidade, de se retomar o caminho da sublimação; este processo se mantém, porém, enviesado em relação à *Aufhebung* ideal que é concebida, como iremos ver agora, a partir de um certo modelo de criação literária / artística.

## **A criação artística e o “fantasiar”**

Pois é, de fato, sobre a criação artística, ou mais especificamente sobre a criação literária (*Dichtung*), que Freud baseia as suas elaborações do fantasiar como processo de construção de realidade. Estando estabelecida já de início a analogia entre as atividades de criação literária e de produção de fantasias, é ao jogo, ao “brincar” infantil, que ele fará referência como paradigma. A criança que brinca, diz ele, atua como um poeta (*Dichter*), ela cria seu próprio mundo. No en-



tanto, ela distingue muito bem entre o “jogo” e a “realidade” e gosta de construir sua fantasia sobre as coisas visíveis do “mundo real”<sup>13</sup>. O prazer aí indicado que tem a criança de experimentar as fronteiras entre “jogo” e “realidade” nos parece essencial: é esta mesma experimentação de fronteiras que o criador efetua em sua obra. *A criação literária parece consistir, então, em brincar com os limites entre “fantasia” e “realidade”*.

O processo de criação é análogo ao “fantasiar”, ele reproduz o processo de transposição de desejos que constitui o próprio “representar”, e que é, inclusive, comparado por Freud à noção de elaboração secundária na formação do sonho. Deve-se sublinhar, neste ponto, que tal elaboração se refere não só ao mascaramento defensivo das moções pulsionais que estão à base do sonho e lhe cedem o seu “capital”<sup>14</sup>; muito além disso, deve-se dizer que *é este processo que dá forma ao desejo*. É neste sentido que o “fantasiar” organiza o “representar”. O estabelecimento de uma analogia estrutural entre o “fantasiar” e a criação literária ultrapassa, neste contexto, uma simples concepção da obra literária como estando baseada em conteúdos comuns ao sonho e ao fantasma que seriam, entretanto, apresentados de maneira mais ou menos velada graças à elaboração secundária supercomplexa da qual dispõe a literatura. Pois a criação literária *imita*, a um nível próprio à arte, a estrutura do próprio processo de *Phantasieren*.

A criação poética é produção de uma nova realidade. O artista é comparado por Freud ao psiconeurótico, não só pelo fato de a psicose e as mais elevadas produções culturais terem um fundo comum, mas pela relação predominante ao mundo da fantasia que ambos sujeitos entreteriam. Norbert Arnold, o jovem arqueólogo imaginado por Jensen que Freud pretende analisar, possuiria desta forma, nos diz nosso autor em “Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen”, ao lado de um intelecto altamente desenvolvido, um “fantasiar” extremamente vivo. *“Por esta separação entre a fantasia [Phantasie] e o intelecto, ele está destinado a ser um poeta ou um neurótico, ele é um desses cujo reino não é deste mun-*

do”<sup>15</sup>. O artista recebe, no entanto, um estatuto particular: tão rebelde em relação à realidade insatisfatória quanto o psiconeurótico, ele pode, entretanto, através de seu misterioso dom artístico (*sic*), “*transpor suas fantasias em criações artísticas e não em sintomas, escapando assim do destino da neurose e retomando por este desvio a relação com a realidade*”<sup>16</sup>.

Mas a realidade sublima da arte, se ela serve de ideal e modelo para nosso autor, tem uma “natureza”, digamos, especial. Ela se encontra, nos indica Freud em seu ensaio sobre o poeta, sob o signo da *irrealidade*. Ou seja, é justamente ao delimitar da realidade uma área especial, que se encontra ao abrigo de algumas de suas exigências inexoráveis, que o artista, comportando-se de maneira semelhante à criança que brinca, atinge uma realização/sublimação ideal. Este mundo intermediário<sup>17</sup> que, como já dissemos, é o mundo onde o “fantasiar” opera, corresponde ao reino do “como se”. Mas o mundo da ficção artística se demarca ainda desta área, por algumas características que lhe são próprias.

## **Identificação e técnica literária**

Do hiato entre o “fantasiar” e a criação artística, Freud confessa humilde e reverentemente nada saber. O dom artístico deve permanecer um mistério, nenhum conhecimento “psicológico” pode ter a pretensão de explicá-lo. Pois mesmo se o “fantasiar” faz de cada homem um criador que transfigura o desejo — o que vai muito além da posição quase passiva dada ao indivíduo pela sublimação definida mecanicamente em termos de mudança de objetivo ou de objeto pulsional —, o caráter atuante da arte em seu efeito de transformação alquímica permanece radicalmente opaco a nossa compreensão e inaplicável à atividade universal de criação de fantasias. Em outros termos, como diz Freud, a analogia postulada não explica o fato de que as fantasias de outros homens, quando nos são comunicadas, estão longe de produzir em nós o prazer de um

texto literário, despertando mais frequentemente repulsa ou mera indiferença<sup>18</sup>.

Sem nos oferecer, esteja aqui bem claro, um manual para aprendizes-escretores, nosso autor toca em alguns elementos que esboçam, a partir da semelhança estrutural entre o “fantasiar” e a criação, um certo manejo técnico que garantiria a “participação” do leitor na obra literária. São características que o captariam e o cooptariam a refazer, ativamente, um processo de “fantasiar” a partir da obra lida. Uma primeira exigência imposta para tanto é a de que os desejos e conflitos apresentados no texto sofram uma certa “elaboração secundária”, ou seja, que eles sejam mais ou menos disfarçados de maneira que a censura não oponha uma resistência imediata e massiva ao aparecimento do recalcado. O escritor deve driblar a censura do leitor, produzindo operações metáforo-metônimas que são, no fundo, análogas às substituições e alterações realizadas pelo “fantasiar”.

Uma segunda exigência está ligada, esquematicamente, à figura de um herói, ou melhor, de um “*sentimento heróico*”, como diz Freud, guiado pela certeza de que “*nada pode acontecer*” ao personagem ao qual o escritor induz o leitor a se identificar<sup>19</sup>. Por esta asserção nós tocamos em duas noções essenciais ao “fantasiar” realizado pela literatura: em primeiro lugar, o *Phantasieren* é uma atividade narcísica, o sujeito da fantasia é sempre, em última análise, o Eu todo-poderoso; em segundo lugar e conseqüentemente, o escritor deve, para provocar o processo de “fantasiar” no leitor, propiciar uma tal identificação. O que não quer dizer, é claro, que se deva necessariamente contar com um personagem epopéico — esta figura pode estar dividida em vários personagens ou encarnada em um ideal, pouco importa —, mas define um certo ângulo de visão no qual o leitor deve ser colocado. Esta tomada de posição, essencial para que a obra aja sobre o leitor, é efetuada por identificação. A estratégia identificatória adotada pelo escritor é valorizada por Freud como um dos elementos principais da técnica narrativa, permitindo em uma certa medida ultrapassar a repulsa da qual falamos anteriormente. É sobre a

questão que levanta o enigmático e intenso prazer obtido pelo leitor que Freud localiza o segredo “*mais íntimo*” do poeta: “*É na técnica de superação desta repulsa, que tem sem dúvida algo a ver com as barreiras que se erguem entre cada eu individual e os outros, que reside a verdadeira ars poetica.*”<sup>20</sup>

## **A negação da arte**

Em contraponto a esta tomada de posição exigida do leitor em relação ao personagem, temos o próprio posicionamento do autor face à narração. Quando esta se produz na primeira pessoa, a identificação ao “herói” é reforçada; outros efeitos podem ser produzidos, por outro lado, quando o narrador permanece impessoal, mestre supremo e indiferente ao acontecido, convidando-nos a manter uma certa distância da vivência do personagem<sup>21</sup>. Este aspecto está intimamente ligado à condição básica que sustenta a literatura: o fato dela ser colocada já de início em um patamar outro em relação ao “real”. Ou seja, o mundo da literatura só se abre, como um livro, a partir da fórmula: *Isto não é real*. Mesmo quando se trata do relato de fatos reais, é evidente que a escrita em si não pode requerer nenhum grau de “realidade”. Tampouco, diga-se de passagem, a leitura pode adquirir esta qualificação. Freud toca nesta posição básica quando indica, a propósito da criação literária, que “o reino da fantasia [*Phantasie*] pressupõe para sua validade que seu conteúdo seja dispensado da prova de realidade”<sup>22</sup>.

A literatura supõe assim uma *negação* (*Verneinung*) que constitui sua condição mesma de possibilidade. Esta negação não lhe é, todavia, particular. Ela deve ser aproximada do que Octave Mannoni elabora em termos de “negação teatral”:

*“Nós diríamos que o que acontece no palco é negado de uma maneira própria ao teatro. Que o teatro, como instituição, funciona como um símbolo original de negação (Verneinung) graças ao qual o que é representado como mais verdadeiro possível é, ao mesmo tempo,*

*apresentado como falso, sem que nenhum tipo de dúvida seja admitido. É graças a esta negação que nosso poder de ilusão pode ser fortemente solicitado, mas que ele se mantém em seu lugar, e não há absolutamente ilusão.”*<sup>23</sup>

Nos parece que esta *negação* é, de fato, condição de toda produção que podemos abarcar pelo termo *arte*. O leitor terá, sem dúvida, percebido que a nossa maneira de tratar o processo de “fantasiar” da criação literária permite aplicá-lo como modelo para a criação artística em geral, mesmo se Freud não efetua claramente esta passagem. Nós deixaremos, entretanto, esta matéria sem maiores desenvolvimentos, pedindo ao leitor que a aceite aqui a título de hipótese, pois argumentá-la detalhadamente nos distanciaria da noção do “fantasiar”, que é por ora nosso tema principal. Voltando a esta, é importante observar que a afirmação acima, segundo a qual o domínio da fantasia independe da prova de realidade, parece aplicável tanto à “fantasia literária”, por assim dizer, quanto ao “fantasiar” universal que estudamos. Mais uma vez Freud faz uso deste termo plural, sublinhando a semelhança estrutural dos dois processos. Mas se o próprio “fantasiar” se apóia sobre uma negação fundamental que faz com que a “fantasia” se edifique numa área preservada da inexorável impossibilidade de satisfação, instaurando o reino do “como se”, como distingui-lo da negação própria à arte?

Precisemos, em primeiro lugar, que a negação do “fantasiar” tem o poder de permitir uma *transformação* do desejo correlata ao processo de sublimação, muito além de constituir um mero desvio da “realidade” que corresponderia a uma das etapas do processo patológico. Nós concebemos este segundo destino, o da “paralisação” do “fantasiar”, como uma variante do primeiro processo. Se a transformação estruturante que produz o *Phantasieren* é, ao mesmo tempo, *imitada e provocada* pela obra literária, esta operação própria à arte está então situada a um nível diferente do patamar onde se realiza o primeiro processo. Ou seja, nos parece razoável pensar que a arte reproduz o processo do “fantasiar” a um

nível que lhe é próprio, o da sua *negação* fundamental. Neste sentido, a negação da arte agiria sobre o “como se” instalado pelo “fantasiar”, negando-o, por sua vez. Esta operação consistiria, assim, em uma espécie de *negação da negação*, capaz de gerar uma *afirmação* a um nível superior que corresponderia à criação da sublime “realidade” da obra artística.

## O criador e a criatura

Havíamos antecipado que a criação literária brinca com os limites entre “fantasia” e “realidade”, de maneira análoga ao jogo infantil que justamente instala a área intermediária do “como se”. No mundo da literatura, o autor tem plenos poderes na fixação destes limites, a partir da posição de princípio de que “trata-se (apenas) de literatura...”. Assim, afirma Freud, “*dentre as várias liberdades do escritor, há igualmente a de escolher à vontade o seu mundo de representação [Darstellungswelt], de tal maneira que este coincida com a realidade que nos é familiar, ou dela se distancie de uma maneira ou de outra*”<sup>24</sup>. Esta delimitação preliminar determina, até certo ponto, o estilo literário adotado: realista, fantástico, maravilhoso etc. Mas o autor pode ainda — suprema traição! — optar por não delimitar de início as fronteiras na qual sua obra se situa, brincando e jogando com a indefinição na qual é mantido o leitor, para provocar neste efeitos particulares<sup>25</sup>.

De toda maneira, o autor exerce neste sentido um poder demiúrgico extremo sobre o leitor tomado, quase hipnoticamente, nós diríamos, entre as malhas da narração sedutora. Freud prossegue o trecho que acabamos de citar: “*Em todos os casos, nós o seguimos*”<sup>26</sup>. É evidente que resta ao leitor a liberdade de recusar as regras do jogo; neste caso, porém, só lhe cabe abandonar a leitura. Se ele aceita prosseguir-la, implicado está, invariavelmente, e para o que der e vier, no mundo criado pelo autor. É este, em última instância, que o situa face ao relato: é o escritor que fornece ao leitor as lentes através das quais ele o incita a mirar o universo da obra.

Isto articula-se à operação identificatória da qual falamos acima. Pois, além de estabelecer as armadilhas que situam o leitor em um certo ângulo de visão, fazendo-o “participar” da criação encarnando-se ativamente em um (ou vários) personagens, o autor está também presente pela posição na qual ele coloca o leitor face a ele próprio, criador. Como indica de maneira tão tocante Freud, falando de uma suposta posição tomada por E. T. A. Hoffman em seu conto *O Homem de Areia*: “...O autor quer fazer-nos olhar através dos óculos ou da luneta do oculista demoníaco, (...) ele próprio talvez tenha espiado, em pessoa, através deste instrumento”<sup>27</sup>.

A existência de uma tal suposição por parte do leitor resitua o autor no seio da leitura, para além de uma relação simples entre dois termos: a obra em si e o leitor. É então como *ideal* que o autor aparece para ele: a posição pouco clara do autor face à sua criação, sugerindo poderes insondáveis e prazeres inatingíveis, parece contribuir para incitar o leitor a participar da “fantasmagoria” representada. Este esquema revela-se surpreendentemente próximo do proposto em “Psicologia das Massas e Análise do Eu”, onde a função da figura do líder, que se oferece como ideal, é a de “colar” ao Ideal do Eu do indivíduo que participa da Massa, de maneira a reforçar a identificação especular deste a seus congêneres<sup>28</sup>. O autor parece ter o poder de tomar, mesmo quando ele se apaga voluntariamente diante da obra, esta posição de ideal ao qual o leitor se submete, e por esta operação é catalizada a identificação deste último à obra-“criatura”.

Freud entretém ele mesmo uma idealização do artista, o que se percebe claramente em suas próprias elaborações teóricas a este respeito. O escritor aparece, como vimos, como um sujeito que consegue o feito excepcional de literalmente *realizar* as suas fantasias, obtendo, ainda por cima, glória e reconhecimento social. Mais importante ainda, nosso autor liga esta idealização à condição mesma do artista. Assim, Freud o caracteriza como primeiro herói, situando-o no mito

proposto em “Totem e Tabu”, como aquele que conta a história do assassinato do pai primitivo atribuindo a si próprio tal proeza.

*“Aquele que fez isto [se colocou no papel do pai] foi o primeiro poeta [Dichter] épico, o progresso foi cumprido em sua fantasia [Phantasie]. O poeta mente a propósito da realidade efetiva, modificando-a no sentido de seu anseio. Ele inventou o mito heróico. Foi herói aquele que havia, sozinho, matado o pai, que no mito aparecia ainda como monstro totêmico. Assim como o pai fora o primeiro ideal do menino, o poeta criou neste momento, com este herói que quer substituir o pai, o primeiro ideal do eu.”*<sup>29</sup>

Ou seja, a arte nasce de um embuste fundamental, e o artista, de uma idealização forçada. Segundo Jean Florence, o criador forma, ao lado do delirante e do criminoso, a tríade de figuras da transgressão nas quais o homem não pode deixar de reconhecer obscuramente seus duplos, gigantes grandiosos ou inquietantes, aos quais a humanidade razoável deve sua precária lucidez<sup>30</sup>.

## **A questão do prazer**

Um problema metapsicológico de suma importância foi até aqui negligenciado: o do prazer envolvido na arte. Questão de peso, que mereceria um artigo a parte, que situasse as elaborações freudianas a este respeito com relação à diacronia da obra de Freud, em suas rupturas e sobreposições de esquemas conceituais. Digamos, de maneira rápida, que o período sobre o qual nos debruçamos em um primeiro momento, e que é anterior à introdução do narcisismo, sustenta a seguinte concepção: o artista “enganaria” o seu público para que este não se dê conta do processo subterrâneo que se produz, sob a provocação da obra de arte, sobre o recalcado. Este modelo se inspira no estudo do chiste e comporta dificilmente uma produção de prazer que não venha da liberação do recalcado. Freud concebe à base do prazer produzido pela arte uma tal descarga em dois tempos: o primeiro é o



momento do embuste, em que o artista oferece ao público um “prêmio de sedução” ou um “prazer preliminar” que se sustenta da promessa de liberação do recalcado, segundo momento e apogeu do processo. O puro “prazer estético” seria da ordem do prazer preliminar e seduziria o espectador a se deixar levar, apesar da sua resistência, em direção a uma tal libertação<sup>31</sup>.

Ora, este ante-prazer, de pequena intensidade mas rico em promessas, permanece sem explicação, seja ele caracterizado como “prazer estético”, ou ligado ao “brincar” infantil como fonte espontânea de prazer. Já articulamos este último à produção de prazer privilegiando a sua essência de experiência sobre os limites. Mas uma questão subsiste: como a arte alcançaria, mais além da utilização de “iscas” para uma triunfal liberação do recalcado, a alquimia suprema de transformar a dor em prazer?

Aí tocamos no ponto cego da arte, em seu caráter propriamente trágico. No momento teórico ao qual acabamos de fazer referência, Freud se encontra preso em sua dualidade princípio de prazer / princípio de realidade, que veio recobrir a já falada distinção entre processo primário e processo secundário. O jogo está naturalmente ligado aos primeiros termos dos dois pares. Com “Para Além do Princípio do Prazer”, porém, o jogo prazeroso se transformará em jogo do *Fort-Da*, misteriosa intrincação entre pulsão de morte e Eros sobre a qual as funções do Eu virão se apoiar. É contemporâneo deste texto revolucionário o artigo “O Estranho”, ao qual já nos referimos. Ora esta última obra propõe justamente como sendo efetuada pela arte, em lugar de uma liberação do recalcado, uma transmutação deste em *Unheimliche*, o estranhamente inquietante, o familiarmente perturbador que reúne realização de desejo e compulsão de repetição<sup>32</sup>.

## Para não concluir

Teria nosso percurso sido capaz de nos trazer precisões sobre as distinções fantasma / sonho diurno (devaneio) / cri-

ação artística? Devemos reconhecer que não e observar que não pudemos aqui abordar problemáticas importantes para tais distinções, como a relação da fantasia com o recalca-mento, a questão da consciência e do Inconsciente. Mas o caminho escolhido se legitima por estar mais próximo do próprio “fantasiar”, na medida em que esta noção, se encontrando na base de todas estas manifestações, justamente subverte as diferenças supostamente evidentes que poderiam ser *a priori* adotadas.

Subversão esta que força os limites conceituais da primeira tópica freudiana, denunciando o caráter descritivo da oposição entre Inconsciente, Pré-consciente e Consciente, em prol de uma concepção processual da atividade psíquica. A noção de “fantasiar” elaborada a partir de um modelo da criação artística rompe as barreiras que opõem estaticamente o fantasma à realidade, inaugurando uma concepção de *criação da realidade*. Esta criação deve ser concebida como uma operação, a partir da qual podemos propor variantes e operações conexas, em busca de distinções não mais descritivas, mas estruturais.

Assim levantamos, a partir do modelo freudiano do “fantasiar”, alguns pontos a propósito da criação artística, visando a circunscrever o espaço de uma operação própria a esta. Algumas das dimensões apontadas pertencem tanto ao “fantasiar” propriamente dito quanto ao processo de criação literária, como a posição narcísica fundamental em torno da qual se tece a narração/fantasia e o poder de transformação do desejo que os dois processos operam. Deixamos o terreno da analogia, porém, quando nos aproximamos um pouco mais da exigência fundamental da arte, seu “pouco de realidade”<sup>33</sup>, que nos leva a conceber como estando à base do trabalho artístico uma operação certamente aparentada ao “fantasiar”, mas que o duplicaria no sentido de agir sobre ele de maneira particular. Com efeito, isto que chamamos de “negação artística” parece ao mesmo tempo promover a transmutação sublime da arte e articular diversos arranjos que garantam a “participação” à arte, seu efeito, através da

incitação ao “fantasiar” que a obra efetua sobre o “público”. Nosso primeiro esboço desta estrutura complexa consistiu principalmente na localização dos papéis do autor, do leitor/espectador e da obra artística, com relação ao mecanismo de identificação que se encontra na base deste processo.

Em retorno, o estudo do “trabalho da fantasia” e de suas relações ao “trabalho artístico”, expressões a serem compreendidas no mesmo sentido em que Freud fala do “trabalho do luto”, requestionam o “afastamento da realidade” postulado por Freud em relação à psicose em geral e ao sonho<sup>34</sup>. Pois esta noção é definitivamente situada, neste contexto, em uma posição não só radicalmente descentrada em relação à “realidade concreta” das ciências positivas, como também alérgica à simplicidade do dualismo realidade psíquica / realidade “material” ou histórica. Pois é no domínio do trabalho que rege a própria construção da realidade humana que tal “afastamento” deve ser concebido, como operação que representa uma variante ou desvio do processo de “fantasiar”. A partir desta concepção, uma via de compreensão talvez possa vir a ser construída no ponto de enigmático entrelaçamento entre arte e loucura desvendado por H. Heine:

*“Foi a doença a base última  
De todo impulso criativo;  
Criando eu podia sarar,  
Criando eu retomava a saúde.”*<sup>35</sup>

## RESUMO

Como articular atividade fantasmática e criação artística de maneira a ir além da tão explorada analogia entre esses dois termos, base de uma abordagem exclusivamente interpretativa da arte pela psicanálise? A noção de “afastamento da realidade” fornece o caminho para uma nova reflexão, propriamente estrutural, sobre esta relação.

## Notas e Referências Bibliográficas

- 1 - “Eu não acredito mais na minha *Neurotica*”, revela tragicamente Freud a Fliess, na célebre carta de 21 de setembro de 1897. Ele relatará este abandono, 27 anos depois, da maneira seguinte: “...as cenas de sedução nunca haviam acontecido, [...] elas eram apenas fantasias [*Phantasien*] imaginadas [*erdichtet*] por meus pacientes” (“*Selbstdarstellung*”, in *Gesammelte Werke*, vol. XIV, p. 59). Para uma visão crítica (e, na verdade, panfletária) do abandono desta teoria por Freud, ver por exemplo MASSON, J. M., *Le Réel Escamoté — Le Renoncement de Freud à la Théorie de la Séduction*, Paris, Aubier, 1984.
- 2 - Cf. “Nature et fonction du phantasme”, in *Développements de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., pp. 64-114.
- 3 - Cf. o clássico *Fantasia Originária, Fantasia das Origens, Origens da Fantasia*, Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
- 4 - É importante notar que o termo *Phantasie* é tomado do alemão corrente e tem praticamente a mesma acepção que o português *fantasia*. Nós preferimos então, para manter a riqueza semântica deste conceito em vez de circunscrevê-la no jargão psicanalítico como *fantasma*, utilizar os termos *fantasia e fantasiar*. Daniel Lagache já havia proposto, inclusive, de se retomar o termo francês *fantaisie* em lugar de *fantasme* (Cf. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B., *Vocabulário da Psicanálise*, São Paulo, Martins Fontes, 1986). Não é inútil indicar, inclusive, que o uso do termo francês *fantasme* se inscrevia, no século XIX, no discurso da medicina e correspondia claramente a alucinação (Cf. *Littré, Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1885).
- 5 - FREUD, S., “Das Dichter und das Phantasieren”, in *Gesammelte Werke* VII, pp. 213-223.
- 6 - Cf. “Die Traumdeutung, *Gesammelte Werke*”, vol II/III, especialmente o capítulo VII.
- 7 - FREUD, S., “Uber Psychoanalyse”, in *Gesammelte Werke*, vol VIII, pp. 1-60. A citação se encontra na página 52. Nós mesmos efetuamos a tradução deste e dos próximos trechos citados.
- 8 - *Ibid.*, p.53.
- 9 - Convém notar que o verbo *abwenden* suscita a noção de desvio voluntário e da ação de evitar, não se limitando a um afastamento sofrido passivamente.
- 10 - FREUD, S., “Das Dichter und das Phantasieren” (1908), op. cit., p. 217-218.

- 11 - Preponderância que será ligada, a partir de 1912, ao conceito de Introversão proposto por Jung.
- 12 - FREUD, S., “Über Neurotische Erkrankungstypen”, in *Gesammelte Werke*, vol. VIII, pp. 321-330. A citação se encontra na p. 324.
- 13 - Cf. *ibid*, p. 214.
- 14 - No sentido em que Freud fala do “capitalista” do sonho.
- 15 - FREUD, S., “Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‘Grädiva’”, in *Gesammelte Werke*, vol. VII, pp. 31-125. Citação na p. 39.
- 16 - FREUD, S., “Über Psychoanalyse”, *op. cit.*, p. 54.
- 17 - “Espaço potencial”, diria Winnicott, onde a atividade lúdica pode exercer o seu valor estruturante. Cf. WINNICOTT, D. W., *Jeu et Réalité — L’Espace Potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.
- 18 - A não ser que sejamos psicanalistas... Deixemos aqui em aberto a questão da fantasia em suas ligações à interpretação e ao tratamento psicanalítico, pois ela nos levaria além dos limites deste artigo. Não podemos resistir, porém, a assinalar uma via fecunda de investigação: a de que a interpretação tem a pretensão de reconstituir (ou seja, construir) a fantasia à qual os sintomas parecem estar ligados. Como diz Freud, em “Fantasias Histéricas e sua Relação com a Bissexualidade”: “*A técnica psicanalítica permite que se adivinhe, a partir dos sintomas, estas fantasias [Phantasien] inconscientes e, em seguida, que elas sejam tornadas conscientes para o doente*” (*Gesammelte Werke*, vol. VII, p. 194).
- 19 - Cf. FREUD, S., “Das Dichter und das Phantasieren”, *op. cit.* p. 219-220.
- 20 - *Ibid.*, p. 223.
- 21 - Cf. FREUD, S., “Die Unheimliche”, in *Gesammelte Werke*, vol. XXII, p. 262.
- 22 - *Ibid.*, p. 264.
- 23 - MANNONI, O., *Clefs pour l’Imaginaire ou l’Autre Scène — Le théâtre et la folie*, Paris, Seuil, 1969 (Le Champ Freudien), p. 304. Nós sublinhamos e traduzimos.
- 24 - *Ibid.*
- 25 - Posição predileta, segundo Tzvetan Todorov, dos autores da Literatura Fantástica do século XIX. Ver o seu notável ensaio, claramente influenciado por Freud, que tem o mérito de propor um método para a delimitação de estilos literários que se mantem interno à própria obra: *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Ele representa, na nossa opinião, um dos melhores exemplos de “aplicação” da

- psicanálise ao estudo da arte que não caem na armadilha de explicar (psicanaliticamente) a obra de arte, ou seu autor.
- 26 - Ibid.
  - 27 - Ibid., p. 230.
  - 28 - Cf. FREUD, S., “Massenpsychologie und Ich-Analyse” (1921), in *Gesammelte Werke*, vol. XIII, pp. 73-161. Ver, especialmente, o capítulo VIII.
  - 29 - Ibid., p. 152.
  - 30 - Cf. *Ouvertures Psychanalytiques — Philosophie, Art, Droit, Psychothérapies*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1985, p. 92.
  - 31 - Cf. FREUD, S., “Das Dichter und das Phantasieren”, op. cit., p. 223. Ver também “Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten” (1905), *Gesammelte Werke*, vol. VI, pp. 1-285, principalmente o final do capítulo IV.
  - 32 - Deixaremos o caminho indicado por fazer. Nem tocamos aqui na problemática da purgação e catarsis, que mereceria um mais amplo desenvolvimento, pois um estudo mais aprofundado destas questões ultrapassaria os limites deste artigo.
  - 33 - Como diria André Breton.
  - 34 - E que mais tarde, já nos anos 20, dará lugar a uma “perda da realidade” ligada mais especificamente à psicose.
  - 35 - HEINE, H., *Neue Gedichte, Schöpfungslieder*, VII.