

Símbolo e relação simbólica em Freud

Symbol and symbolic relationship in Freud

Ana Carolina Soliva Soria

Professora adjunta do Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

E-mail: anasoliva@ufscar.br

Resumo: O presente artigo percorre as ideias de Torres Filho e Gombrich sobre o simbólico na arte e apresenta algumas possíveis contribuições dessas ideias para a compreensão de símbolo e relação simbólica, tal como exposto por Freud nas *Conferências de introdução à psicanálise*.

Palavras-chave: Freud; arte; símbolo; ato; desejo; fantasia.

Abstract: The present paper examines the ideas of Torres Filho and Gombrich on the symbolic in art and presents some possible contributions of these ideas to the understanding of symbol and symbolic relationship, as exposed by Freud in the *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*.

Keywords: Freud; art; symbol; act; desire; fantasy.

Em sua 7ª conferência, intitulada “Conteúdo manifesto do sonho e pensamentos oníricos latentes”, Freud afirma haver quatro modos de relação entre o referido conteúdo e tais pensamentos. Os três primeiros – a saber: o da parte com o todo, da alusão, da ilustração – são tratados nessa mesma conferência. Ao quarto modo, o da *relação simbólica*, Freud destina uma conferência à parte, de número 10, na qual desenvolve seus argumentos sobre a peculiaridade e as possíveis utilidades, mesmo que muito restritas, do simbolismo pela psicanálise. Não é nossa intenção aqui nos determos no conjunto das quatro relações enumeradas pelo autor. No presente texto, nos limitaremos a apontar uma possível compreensão do simbólico e do símbolo em Freud.

Tomaremos dois pensadores para fundamentar nossa leitura. São eles: Rubens Rodrigues Torres Filho (2004), em seu texto “O simbólico em Schelling”¹, e Ernst Hans Gombrich (1999), em “Meditações sobre um cavalinho de pau ou as raízes da forma artística”. Antes de passarmos para a apresentação do texto freudiano, faremos uma revisão dos

¹ Um importante estudo sobre a relação entre Freud e Schelling no que diz respeito ao símbolo pode ser encontrado em Namba, 2010. Nossa argumentação, contudo, seguirá um sentido diverso do explorado pela autora.

argumentos acerca da noção de símbolo nos referidos artigos. Acreditamos que a retomada das ideias desses autores trará importantes resultados para a compreensão do texto freudiano.

* * *

Segundo Rubens Rodrigues Torres Filho (2004, p. 112), “a fonte principal da reflexão pós-kantiana sobre o símbolo” é o parágrafo 59 da *Crítica do juízo*. Nesse parágrafo, escreve o autor, Kant esclarece o que vem a ser a representação simbólica e como os novos lógicos caem em contrassenso ao opô-la à representação intuitiva. E isso, pelo seguinte motivo: toda hipotipose, e por esta palavra entenda-se, “*Darstellung* (exposição, encenação)”, “*exhibitio*”, “*subjectio sub adspcctum* (isto é, sujeição à figura, à forma ou, em suma, ao olhar)”, é sempre uma “*Versinnlichung* (sensibilização) de um conteúdo conceitual” (Torres Filho, 2004, p. 112). E essa sensibilização pode ser dupla: ou esquemática, “em cujo caso a intuição correspondente a um conceito que o entendimento capta é dada *a priori*”, ou simbólica, “em cujo caso é submetida a um conceito que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada” (Kant, 2002, p. 255).

Tanto a representação esquemática quanto a simbólica são intuitivas ou, ainda, sensibilizações de um conteúdo conceitual. A faculdade de julgar tem papel fundamental no processo de exposição do conceito, de sua encenação, sujeição à figura, à forma, ao olhar. A diferença entre elas está, como apontamos nas citações acima, no fato de a primeira encontrar um correspondente adequado na intuição, enquanto para a segunda não se tem esse correspondente direto. A esse respeito, escreve Torres Filho (2004, p. 112):

A verdadeira diferença entre essas duas formas de *Darstellung* só se revela, então, quando se observa que, para os conceitos do entendimento, a imaginação oferece *esquemas* que lhe são adequados e nos quais eles podem mostrar-se (*Demonstratio*) diretamente [...], enquanto os conceitos da razão (as Ideias) não podem ter na intuição nenhum correspondente adequado.

Para os conceitos do entendimento, a demonstração basta para que possam ser dados à sensibilidade. E quanto às Ideias? Não tendo elas nenhum correspondente direto na intuição ao qual possam se ligar, do que se serve a faculdade de julgar para operar essa sensibilização? Nesse caso, essa faculdade deve proceder por uma analogia ao que observa no esquematismo: “segundo a transferência da reflexão sobre um objeto da intuição a um conceito totalmente diverso, ao qual talvez uma intuição jamais poderá corresponder diretamente” (Kant, 2002, p. 257). A representação simbólica é possível apenas pela aplicação de uma regra da reflexão sobre um objeto da intuição a outro totalmente diverso dele. A analogia transfere a regra de reflexão entre os dessemelhantes. Com isso, é possível representar um conceito para o qual não se pode oferecer demonstração alguma. A simbolização é a única via para expor, encenar, tornar visível o que não se pode mostrar. “Exemplos”, escreve Torres Filho (2004, p. 112): “um corpo dotado de alma como símbolo de uma monarquia legítima; uma mera máquina (um ‘moinho de mão’) como símbolo de um Estado despótico”.

Ainda segundo Torres Filho (2004, p. 113), a contribuição dada por Schelling para a reflexão sobre o símbolo é a de lhe restituir sua acepção primeira. O filósofo retoma o sentido da “*tessera* dos romanos”, sinal de reconhecimento composto por duas metades de um mesmo objeto que, quando aproximadas, permitem aos seus portadores reconhecerem-se mutuamente (tal como dois amigos, após se distanciarem por muito tempo). Schelling recupera esse sentido original da palavra, sem, contudo, perder de vista a contribuição kantiana: desta, o filósofo mantém a noção de transposição das regras de reflexão sobre representações diversas; transposição possível, entretanto, por uma afinidade interna ou estrutural muito mais profunda do que a formulada pelo filósofo de Königsberg. Mantém a ideia de que o símbolo é uma *Darstellung*, mas não uma qualquer. A analogia no ato de simbolizar tem de escapar a toda semelhança externa ou aparente entre os termos e promover a *identidade* no todo.

A relação entre todo e parte, ou ainda, entre universal e particular, está assim posta em primeiro plano, de acordo com três maneiras diferentes de exposição: o esquematismo, a alegoria e o simbólico. Quanto à primeira, temos que “o universal significa o particular”, isto é, temos uma subordinação do universal ao particular; inversamente a esta; na segunda, “o particular significa o universal” ou, ainda, o particular é dissolvido no universal (Schelling *apud* Torres Filho, 2004, p. 114). Em ambos, esquematismo e alegoria, há sempre “um dizer o outro” (Suzuki, 2001, p. 14): ou o

universal diz o particular ou o particular diz o universal. A exposição simbólica é outra coisa. Nela não se aponta para nada além dos próprios termos da comparação, que formam uma unidade.

Não queremos dizer que esquematismo e analogia opõem-se ao simbólico. Como nos adverte Torres Filho, este não será oposto àqueles; ao contrário, será a mistura dinâmica entre eles, em que a pura particularidade da imagem (*Bild*) e a universalidade abstrata do sentido (*Sinn*) são, ao mesmo tempo, um. Escreve Schelling em *Filosofia da arte* (2001, p. 74): “é por isso que a língua alemã verte com todo o acerto a palavra símbolo (*Symbol*) por *Sinnbild*”.

Vejamos um exemplo:

A “angústia feita coisa” que Sartre verá fulgir, muitos anos depois, numa tela de Tintoretto, é a redescoberta desse efeito de plena iconicidade, com total permeabilidade ao sentido: “Esse esgarçado amarelo do céu sobre o Gólgota, Tintoretto não o escolheu para *significar* a angústia, nem tampouco para *provocá-la*; ele é a angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo”. (Torres Filho, 2004, p. 115, grifos do autor)

Ora, vemos assim que a analogia a que nos referimos acima, interna e estrutural aos termos, distante daquela de uma semelhança meramente externa e formal, é o que permite dar aos seus elementos uma unidade, uma exposição convergente, e dizer que ambos são um. Ao amarelo é, assim, dado o seu sentido próprio, sem recorrer a algo externo, estranho a ele. Mas não podemos nos esquecer de que a exposição simbólica não se opõe à esquemática ou à alegórica. Como acabamos de afirmar, ela é uma confluência entre ambas: as duas exposições estão contidas na simbólica, sem anulá-las. “Ser e significar *ao mesmo tempo* é a originalidade do simbólico” (Torres Filho, 2004, p. 117, grifos do autor). A angústia pode ser, por exemplo, intuída pelo amarelo, ou melhor, encontrar nele a possibilidade de sua significação. Abre-se, nesse caso, uma separação entre os termos: o amarelo se remete a algo distinto dele mesmo, perdendo a sua identidade com a angústia. Mas, por outro lado, o amarelo pode também simbolizar a angústia; nesse caso, podemos afirmar que a angústia fez-se amarelo.

O exemplo máximo da apresentação simbólica é encontrado, segundo Schelling (2001, p. 73), na mitologia: “a mitologia em geral e toda criação poética dela em particular

não devem ser compreendidas, nem esquematicamente, nem alegoricamente, mas simbolicamente”. Desse modo:

Não faz sentido perguntar pela *significação* [da criação poética], assim como não se pergunta, diante da obra poética: “o que significa a *Ilíada*? que significa a *Odisseia*?”. [...] “Para não estragar nada nesses belos poemas, é necessário primeiramente, sem levar em conta algo que devesse significar, tomá-lo exatamente *tais como são*, para, tanto quanto possível, considerar o todo com uma visão de conjunto e pouco a pouco encontrar a pista até mesmo das referências e relações mais longínquas entre os fragmentos isolados que nos restaram”. Para isso é preciso abandonar enunciados do tipo “Júpiter significa o ar superior” e estabelecer como norma a leitura desses conceitos em sua individualidade concreta: “O conceito *Júpiter* significa, no território da fantasia, *em primeiro lugar* a si mesmo, assim como o conceito *César*, na série das coisas efetivas, significa o próprio César”. (Moritz *apud* Torres Filho, 2004, p. 118, grifos do autor)

Também como no amarelo, com o mito podemos despojá-lo de seu sentido próprio, tomando-o apenas como metáfora de fenômenos naturais, de qualidades morais ou de grandes feitos humanos. Nessa leitura, Júpiter significaria “o ar superior”. Mas tomá-lo apenas como significando algo distinto dele próprio, reduzindo-o a relações extrínsecas, é arrancar do mito seu encanto. A magia do mito está em ele simultaneamente ser e significar, isto é, em poder ser lido alegórica e simbolicamente; “e somente a atenção a ambas as perspectivas evita que se desnature o mito, sacrificando o ser à significação” (Torres Filho, 2004, p. 117) e fazendo com que ele não seja mais nada.

O mundo mágico composto pelos deuses é, segundo o filósofo, o mundo da fantasia. Para ele, é essa a faculdade responsável por estabelecer a analogia interna e expor intuitivamente. Somente mediante a fantasia se capta o mundo simbólico da poesia (*Dichtung*). Vale lembrar que o termo *Dichtung* pode ser traduzido não apenas por composição poética, mas também por “mentira” ou “ficção”, e, nesse sentido, oposto à *Wahrheit* (verdade). O que a leitura alegórica ou esquemática faz com o mito é separar a *Dichtung* da *Wahrheit* e colocar a verdade da primeira em algo fora dela mesma, em um conceito universal e cheio de sentido (*Sinn*), apartado da particularidade e da concretude da imagem (*Bild*). Ler o mito simbolicamente é apreender também a sua verdade e a sua

ficção em um único momento, sem descompasso entre ambas, pois, elas são, nessa criação poética, um todo.

* * *

Estamos cientes dos perigos que as ideias de Schelling podem trazer para a psicanálise freudiana. Em seu texto “Tratamento psíquico (tratamento anímico)”, Freud (1890/1999) comemora o fato de a medicina estar liberta da influência da Filosofia da Natureza, de inspiração schellinguiana, que lhe rendeu diversos resultados infrutíferos. Além disso, Lacan (1998), em seu escrito “À memória de Ernest Jones: sobre sua teoria do simbolismo”, analisa outro perigo para a psicanálise no que se refere às reflexões sobre o símbolo: pensar a alma nas relações entre universal e particular pode nos levar a subverter a ordem das coisas, a dizer que “a alma conheça, com um conhecimento anímico, isto é, imediato” e que suas representações são “figuração da *libido*”, ao que Freud responderia: “obras de ‘cabeças filosóficas’, levadas à percepção endopsíquica e até ao delírio de observação’, de metafísicos da alma” (Lacan, 1998, p. 708). Não é nossa intenção explorar esse perigoso caminho que pode levar a concepções semelhantes às formuladas em “Metamorfoses e símbolos da libido”. Também não temos a intenção de abordar os problemas levantados no artigo de Lacan – se os efeitos de significado são criados pelas trocas dos significantes ou, como queria Jones, se o significante se torna poroso e alcança, partindo de um sentido particular, concreto, próprio, um mais abstrato, geral, figurado. Acreditamos que essas questões nos desviariam de nossa intenção.

Mas como tangenciar questões tão próprias à filosofia, como as levantadas por Kant e Schelling, sem converter a psicanálise em metafísica, filosofia ou delírio de observação? Uma possível solução talvez nos seja apresentada pelas reflexões sobre um objeto bastante desprezioso, tal como o abordado por Gombrich em suas *Meditações sobre um cavalinho de pau*. Após analisarmos a ideia de uma afinidade interna ou estrutural entre dois termos, como fizemos até aqui, gostaríamos de tratar da noção de *substituição* na relação simbólica. O recurso à arte se faz novamente necessário. Vejamos abaixo.

Uma visão clássica da pintura, tal como a de Reynolds, segundo Gombrich, representa o homem de duas maneiras: ou genericamente (como é o caso da pintura histórica) ou individualmente (como nos

retratos). Este último modo de apresentação do homem vale-se da cópia fiel das formas externas daquele que é retratado. Suas imperfeições, seus defeitos, são retratados na pintura. Ao contemplarmos esse tipo de trabalho, reconhecemos na obra do pintor uma transposição ponto a ponto das feições de um indivíduo particular para a tela ou o papel. Podemos inclusive apontar para o retrato e dizer: este é fulano de tal. Contrário a este modo de representação, o primeiro não trata das particularidades de nenhum indivíduo: o artista deixa de se dedicar à expressão das formas particulares para representar o gênero. Recorre-se para isso a um processo de abstração: as formas individuais são generalizadas, de modo a apresentar o conceito de humanidade. Nesse caso, não podemos mais designar essa figura senão da seguinte maneira: “Eis o homem”. (Gombrich, 1999, p. 2)

Tendo em vista o exposto acima, Gombrich nos propõe o seguinte: e se transpusessemos essa “lógica de raciocínio de Reynolds” para um objeto que “detesta afetações”, que “mostra-se satisfeito com seu corpo de madeira e sua cabeça talhada toscamente, que assinala apenas a extremidade superior e serve para prender as rédeas” (Gombrich, 1999, p. 1)? Não poderíamos, nesse caso, admitir que o cavalinho é o retrato de um cavalo individual, pois em nada imita as suas formas externas. Por eliminação, teríamos de supor que há, nesse caso, um exercício muito elevado de abstração por parte daquele que o modela – a criança: esta abstrairia do cavalo individual a cor, a tridimensionalidade, os contornos. Ficaria apenas com uma linha diagonal, representada pelo pedaço de madeira que serve de assento para o seu inventor. No cavalinho teríamos, assim, a “ideia mais genérica de ‘cavalidade’” (Gombrich, 1999, p. 2), e a criança, ao concebê-lo, nada mais faria do que apresentar abstratamente o representante de todos os indivíduos do gênero cavalo.

Esse raciocínio, contudo, parece resultar em um absurdo. Escreve o teórico: “No entanto, quando uma criança dá a uma vara o nome de cavalo, evidentemente não quer dizer nada desse tipo. A vara não é um signo que significa o conceito cavalo, nem é o retrato de um cavalo individual”. A vara tem a capacidade de servir de *substituto* do objeto representado e “tornar-se cavalo por si mesma” (Gombrich, 1999, p. 2). E o que isso quer dizer? Quer dizer que a vara, quando substitui o cavalo para a criança, não é nem completamente indivíduo, nem inteiramente gênero; ou ainda, ao representar o cavalo em uma vara, a criança não opta nem pelo *Bild* da imagem individual, nem pelo *Sinn* do

conceito. Ao contrário, segundo Gombrich, a vara é para a criança as duas ao mesmo tempo: pertence à classe dos cavalos assim como é passível de receber um nome próprio.

Dito de modo mais explícito, o que o cavaleiro de pau revela são os resultados absurdos a que as formulações clássicas da arte podem nos levar, a saber: que as produções artísticas são apenas *imitações* de uma forma externa àquilo que é criado. No retrato, teríamos a cópia das feições de um indivíduo em particular; na pintura histórica, a representação das formas humanas genéricas, aos moldes do conceito de homem. Em nenhuma delas a representação artística estaria inteira consigo mesma. Ela sempre apontaria para algo estranho a ela, ou ainda, não diria o mesmo, mas, em todos os casos, o outro. Como consequência, teríamos que a arte nada seria. E o mesmo com o cavaleiro. Também para ele temos de supor a transposição de uma regra interna que une os dois termos da comparação:

Será que o nosso substituto pode levar-nos adiante? Talvez, se pensarmos de que modo ele poderia tornar-se um substituto. É provável que o “primeiro” cavaleiro de pau (para retomar o linguajar oitocentista) não fosse de modo algum uma imagem. Era apenas uma vara que foi qualificada de cavalo porque se podia montar nela. O *tertium comparationis*, o fator comum, era antes a função que a forma. Ou, mais precisamente, aquele aspecto formal que atendia à exigência mínima para o desempenho da função – pois todo objeto “cavalgável” serve de cavalo. (Gombrich, 1999, p. 4)

Ora, o que o teórico nos expõe é que a passagem do pedaço de pau para o cavalo não está na semelhança entre as formas externas dos termos envolvidos, mas em um nível interno e estrutural de comparação, qual seja: no desempenho de uma função. Melhor dito, encontra-se na atividade que o pedaço de pau e o cavalo realizam: ambos são cavalgáveis. No encontro ou unidade da função, o cavaleiro *substitui* o cavalo. A forma é colocada em segundo plano e se ressalta a primazia da ação na comparação simbólica. O ato é, desse modo, o fator comum ou *tertium comparationis*. É porque se pode cavalgar também em uma vara que esta simboliza um cavalo.

Uma vez atribuída a primazia à função, o aspecto formal se reduz a uma exigência mínima. Nesse sentido, todo objeto cavalgável é um cavalo, seja ele o próprio cavalo ou uma vara. Dito de outro modo, tal como com o cavalo, o fato de a vara ser montável pela

criança faz dela um cavalo por si mesma, sem recorrer a nada externo ou estranho a ela. Mas sobre que base essa comparação se fundamenta? Retornemos ao texto:

A ser isso verdade, talvez estejamos em condições de cruzar uma fronteira que em geral é considerada fechada e selada. É que, nesse sentido, os “substitutos” penetram fundo até alcançar as funções biológicas que são comuns a homens e a animais. O gato corre atrás da bola como se ela fosse um rato. O bebê suga o polegar como se fosse um peito. Em certo sentido, a bola “representa” um rato para o gato; e o polegar, um peito para o bebê. Mas, também aqui, a “representação” não depende de semelhanças formais, a não ser as exigências mínimas da função. A bola nada tem em comum com o rato, exceto que é caçável; o polegar nada tem em comum com o peito, exceto que é sugável. Na qualidade de “substitutos”, eles atendem a determinadas exigências do organismo. São chaves que por acaso servem em fechaduras biológicas ou psicológicas, ou moedas falsas que acionam a máquina quando são inseridas na fenda. (Gombrich, 1999, p. 4)

O que o trecho acima nos apresenta é que Gombrich não detém sua análise da substituição aos objetos da arte. O teórico expande o sentido da simbolização para além das fronteiras da criação artística: o símbolo toca também os campos dos desejos psicológicos e das necessidades do organismo. Temos então que a bola aciona no gato o maquinário da caça; no bebê, o polegar aciona o do sugar. Gato e bebê identificam nos objetos substitutivos aquilo sobre o qual podem exercer um ato biológico ou psicológico vital.

Na função encontramos a possibilidade de se passar do objeto materialmente dado ao objeto desejado, de identificá-los enquanto passíveis de realização de uma atividade. Com eles, a caçada e a sucção são novamente encenadas, expostas, exibidas, sujeitadas ao olhar, tornadas sensíveis. Eis-nos novamente às voltas com os termos *Darstellung*, *exhibitio*, *subjectio sub adspectum*, *Versinnlichung*, mas não referentes a um conteúdo meramente conceitual, universal. O rato e o peito são novamente dados aos sentidos (ao *Sinn*) e reencena-se com eles a tão importante ação. Se aqui também estamos autorizados a falar de uma *Sinn-Bild*, por *Sinn* se entende algo bastante diverso dos produtos do entendimento ou da razão. A necessidade – biológica ou psicológica – torna o gato ou o bebê ávidos por seus objetos de desejo, por trazê-los novamente diante de si, fazê-los

coisas (aluciná-los, poderíamos dizer). Não há na simbolização um descompasso temporal entre a representação de bola e de rato ou de polegar e de seio. Os dois termos da comparação são um na medida em que se prestam a realizar idêntico ato. A bola ou o polegar impõem à comparação simbólica que põe novamente diante dos sentidos os objetos faltosos. O gato sente o rato na bola, o bebê sente o peio no polegar; nos substitutos, reencontram os objetos primeiros.

A *relevância do ato* exercido sobre o polegar ou a bola é o que permite girar a fechadura biológica ou psicológica. Eles cumprem funções vitais, para as quais se estabelece a seguinte relação com os objetos originários: quanto maior a urgência de encontrar os primeiros, menor os indícios de semelhanças entre os termos da comparação. A elevada relevância do ato de sugar impõe ao bebê identificar o peito em objetos que nada se assemelham formalmente a ele. A identificação acompanha a importância vital do ato a ser encenado; isto é, é diretamente proporcional a ele. Desse modo, para os de máxima importância, mínimas precisam ser as similitudes externas entre os objetos; para os de mínima urgência, maiores precisam ser os pontos de identificação formais. Ou ainda, expresso de modo mais explícito: forma e função são inversamente proporcionais na relação simbólica.

Perguntamo-nos, então, que temas exercem tamanha importância na vida, a ponto de necessitarem ser reencenados repetidas vezes? Gombrich apresenta dois tipos de exemplos: “Numa atmosfera carregada de erotismo, o menor indício de semelhança formal com as funções sexuais gera a resposta desejada” (Gombrich, 1999, p. 7). E o mesmo para a alimentação:

[...] o homem faminto se empenhará na descoberta de alimento – pode varrer o mundo à menor promessa de comida. O morto de fome pode até mesmo projetar comida em toda a sorte de objetos disparatados – como fez Chaplin em *A Corrida do Ouro*, quando seu imenso companheiro lhe aparece de repente sob a forma de uma galinha. (Gombrich, 1999, p. 7)

Ora, a fome e o amor são as necessidades que impõem com maior força o campo biológico e psicológico; ou ainda, são os mais tolerantes em relação às exigências formais do objeto. Eles podem se apoiar em vestígios mínimos de reconhecimento que, se tomados isoladamente, nenhuma importância teriam. Nessas funções encontramos

também o maior potencial para reavivar na percepção sensível o objeto de desejo. No exemplo do homem faminto vemos claramente como a função de conservação de si pode recriar a coisa mastigável em um objeto material qualquer. Do mesmo modo, afirma Gombrich, o homem pré-histórico possivelmente representava sua comida nas reentrâncias das pedras das cavernas em que se abrigava e com isso imitava o som e o ato da mastigação². O substituto, mesmo sendo uma moeda falsa, passa a acionar o maquinário da realização de desejo. Sem dúvida, o mesmo acontece com a função sexual. Ambas, sexual e autoconservativa, revelam, assim, a capacidade do organismo e do psiquismo para suprimir a distinção entre verdade e mentira (ou ficção), tornando-as uma mesma coisa.

Ora, Gombrich (1999, p. 7) completa: “E o mesmo se aplica aos símbolos oníricos investigados por Freud”. Tentemos então compreender em que medida as ideias do historiador da arte, somadas à exposição de Torres Filho, vão ao encontro do que Freud expõe nas suas *Conferências de introdução à psicanálise*.

* * *

Gostaríamos de iniciar o exame do texto freudiano com uma análise exposta na 17^a conferência, intitulada: “O sentido dos sintomas”. Trata-se de uma ação obsessiva executada várias vezes ao dia por uma enferma de cerca de 30 anos:

Ela corria de seu quarto ao do lado, ali colocava-se em um lugar determinado em frente ao meio da mesa, chamava com a campainha sua criada, dava-lhe uma incumbência indiferente ou ainda despachava-a sem incumbi-la de nada, e em seguida voltava correndo [para o primeiro cômodo]. (Freud, 1916-1917/1999b, p. 269)

² Escreve Gombrich: Imaginemos “o caçador primitivo deitado, insone e faminto, nas noites de inverno, a emitir o som do mastigar, não por comunicação, mas como um substituto para o comer – acompanhado, quem sabe, por um coro ritualístico que tenta conjurar o fantasma do alimento” (Gombrich, 1999, p. 5). A suposição sobre o homem primitivo faminto parece revelar a natureza do impulso para a composição artística e para a origem da linguagem: “Terá sido uma experiência semelhante que estimulou nossos caçadores que salmodiam ‘nham-nham’ a ver a cobiçada presa nas manchas e formas irregulares das escuras paredes da caverna? Será que descobriram talvez, gradativamente, essa experiência nos profundos recessos misteriosos das rochas, da mesma forma que Leonardo saía em busca de paredes derruídas para ajudá-lo em suas fantasias visuais? Finalmente, será que foram induzidos a encher esses esboços ‘legíveis’ com terra colorida – a fim de terem à mão pelo menos algo ‘lanceável’ que pudesse ‘representar’ o comestível de alguma maneira mágica?” (Gombrich, 1999, p. 7).

A enferma em questão padecia das mais graves manifestações obsessivas, contudo, a ação à qual Freud faz referência era, aparentemente, de pequena grandeza. Mesmo assim, despertou no psicanalista seu *apetite de saber*. Por que a enferma realizava esse ritual tantas vezes ao dia? Quando questionada por Freud sobre o sentido de sua ação, respondia sempre com um sonoro “não sei” e que era algo sem importância. Mas por que se dedicar com tanta frequência a algo sem relevo algum?

Freud bem sabe que um princípio econômico está em vigor nas ações obsessivas: elas assumem feições ínfimas, porém têm uma ligação com a vida (*Leben*) das pessoas que delas padecem. Os enfermos querem realizar grandes feitos, mas o que executam, de fato, “são coisas ínfimas, por certo muito inofensivas, no mais das vezes repetições, floreios cerimoniais das atividades da vida cotidiana” (Freud, 1916-1917/1999b, p. 266), como lavar-se, comer, dormir, passear. As ações obsessivas se tornam para os pacientes tarefas vitais (*Lebensaufgaben*) e despertam o assombro ou a indiferença naqueles que não as praticam. Elas chamam a atenção pela falta de sentido, por parecerem absurdas (*Unsinn*) aos olhos dos outros. Ora, Freud também sabe que a vida dos enfermos não poderia girar em torno de algo supérfluo. Sua paciente não se empenharia tanto na execução de uma ação que fosse desimportante. Para o psicanalista, há um descompasso entre a fala da enferma e sua ação patológica. Ou ainda, o cerne da ação patológica estaria separado, pela censura, do acesso à palavra e é relegado ao sem importância e sem sentido.

Após o esclarecimento, em análise, de alguns fatos da história da enferma, ela repentinamente tornou-se consciente do sentido de sua ação e narrou o que importava para seu esclarecimento: há mais de 10 anos havia se casado com um homem muito maior do que ela, que na noite de núpcias ficou impotente. Ele passou a noite toda correndo de seu quarto para o de sua esposa para repetir a tentativa, contudo, não obteve sucesso. Ao amanhecer, exausto e sem esperança de poder completar sua tarefa, disse que ao menos não se envergonharia frente à criada. Pegou então um frasco de tinta vermelha e jogou sobre o lençol, mas não no local em que deveria exibir corretamente a mancha. A princípio, Freud não compreendeu a conexão entre esse evento do passado e a ação obsessiva da enferma. Tendo em vista que atendia a paciente em sua casa, pediu que lhe mostrasse o segundo cômodo. Ali, encontrou uma mesa de jantar e sobre ela descobriu uma grande mancha em sua toalha, que a própria enferma havia feito ao derramar tinta

sobre ela. A paciente declarou que ao soar a campainha se colocava em frente à mesa, de modo que a mancha pudesse ser facilmente avistada pela criada.

Tornou-se, assim, claro para Freud a íntima relação (*intimen Beziehung*) entre a cena da noite de núpcias e a ação obsessiva atual: a enferma estava identificada com seu marido, assumindo seu lugar na cena. O reconhecimento dessa relação foi dado pela ação que a enferma realizava – a mesma de seu marido –, a saber: correr de um cômodo a outro e derramar tinta sobre o tecido. Ao se ater à assimilação (*Gleichstellung*) das duas personagens (o marido e a mulher), foi possível compreender também o papel que cada um dos objetos representava na ação: a mesa de jantar substituía (*ersetzen*) a cama, a toalha substituía o lençol. Ou ainda, poderíamos dizer: assim como a esposa se identifica com o marido, que é ele na ação, assim também a cama é ao mesmo tempo mesa e a toalha, lençol. O que a ação obsessiva nos revela é a capacidade plástica que os objetos originários têm para trocarem de lugar uns com os outros. A substituição do objeto primeiro pelo mais recente não é evidente, e eis aí a dificuldade de Freud em apreender a conexão entre eles. Os acontecimentos da noite de núpcias envolvendo cama, lençol, marido, idas e vindas entre os cômodos, não lhe permitiu intuir a ligação do passado com o presente de maneira imediata. Foi necessário ver a enferma repetindo a ação do marido para que a troca dos objetos e das personagens se tornasse clara. A semelhança formal entre os elementos (cama e mesa, lençol e toalha) deve ser completada pela intelecção da ação que cada componente exerce na cena. Sozinhos, eles não apontam para direção alguma.

A identificação a que nos referimos não deve ser entendida como a mera repetição dos aspectos formais da cena do passado. Tal como podemos observar no exemplo acima, a cena passada é corrigida na ação presente da enferma. Ela é o marido, e, sendo ele, pode corrigir os atos malogrados do passado de acordo com a realização do desejo. A efetividade dos fatos que envolvem a enferma aponta para uma lacuna na realização de desejo – suas núpcias frustradas. Na fantasia, os fatos materiais não são apenas substituídos, mas *corrigidos*, de modo que a mancha agora pode ser vista no local correto e que, conseqüentemente, seu desejo das núpcias bem-sucedidas seja realizado.

A fantasia consegue colocar os fatos mal-arranjados na direção correta e realizar os impulsos sexuais da enferma, porque se cria entre as personagens e os objetos do passado e do presente uma identificação. A cena fantasiada é posta, assim, no lugar da vida e vivenciada como se fosse esta. A importância do ato obsessivo, mesmo que ínfimo,

está assim justificada, pois permite a satisfação de um impulso não tramitado na efetividade. Sem essa propriedade assimilatória da relação acima exposta, toda a capacidade plástica dos objetos na realização do desejo estaria fadada ao fracasso. Dito de outro modo, é por se abrir mão da identificação formal que se pode passar mais facilmente de cama para mesa, do passado para o presente, do marido para a mulher. Ora, como essa ligação é estabelecida? Ela somente é permitida pela apreensão da ação que o objeto primário realiza ou deveria realizar na cena e pelo reconhecimento de outros objetos aptos a cumprir a mesma função, os quais se tornam o objeto originário na ação. A relação forma-função mantém-se, ao que nos parece, tal como apresentada por Gombrich: quanto maior a urgência para a execução da ação, menores precisam ser as semelhanças formais entre os objetos. A função teria, assim, uma primazia diante da semelhança formal entre os componentes da obsessão e a identidade entre os elementos díspares estaria fundamentada sobre os atos sexuais do matrimônio.

É possível encontrar na obra freudiana outros exemplos: na 10ª conferência, intitulada “A simbólica no sonho” (*Die Symbolik im Traum*), Freud (1916-1917/1999b) nos apresenta relações análogas a esta: o ato de escrever pode simbolizar a relação sexual quando tomamos o fazer fluir a tinta de uma caneta sobre um papel em branco. A caneta, por si só, não indica a relação sexual, assim como o papel em branco. Para que a comparação simbólica aconteça, a caneta deve atuar como o pênis e verter um líquido sobre uma superfície virgem – o papel. Desse modo, é pela ação exercida pela caneta sobre o papel em branco que reconhecemos a relação sexual. Uma mera comparação ponto a ponto entre os termos não seria suficiente para estabelecer a relação simbólica entre eles. O fator comum entre as representações – “o *Tertium comparationis* desta comparação conjecturável” (Freud, 1916-1917/1999b, p. 154) – deve ser encontrado na ação que cada componente realiza no todo. Forma e função ou ação não podem, desse modo, estar dissociadas.

Em outra passagem (Freud, 1916-1917/1999b, p. 156), o genital masculino pode ser substituído por objetos que têm a sua propriedade, a saber: penetrar-no-corpo, como armas em geral; fazer fluir água ou outros líquidos, como torneiras, regadores e canetas; ser capaz de alongamento, como objetos retráteis; e outros. Além disso, serve de comparação “a notável propriedade do membro de poder elevar-se contra a força da gravidade”, como balões e máquinas voadoras. Todas essas analogias são matérias para possíveis representações simbólicas, que põem em cena as ações mais gerais e de fácil

apreensão da vida sexual. E o mesmo com o genital feminino: objeto a ser trabalhado, como a madeira; preenchido, como o papel; habitado, como casas, castelos, cidades; objeto que recolhe algo dentro de si, como cofres e fornos.

Os exemplos apresentados mostram que a comparação simbólica não é exclusiva das construções obsessivas. Ao contrário, o exame dessa relação na patologia se vale, tal como afirma Freud, do estudo do simbólico do sonho (*Traumsymbolik*). Tal como na relação estabelecida por sua enferma, “no sonho, igualmente, com muita frequência uma mesa tem de ser interpretada como cama. Mesa e cama determinam, conjuntamente, o matrimônio, e então facilmente emprega-se uma pela outra” (Freud, 1916-1917/1999b, p. 270). O estabelecimento de relações simbólicas entre objetos diversos não é uma marca peculiar da enfermidade. O que os enfermos fazem na vigília é repetido por todos os homens enquanto dormem. Na obsessão de sua paciente bem como no sonho de qualquer indivíduo, mesa e cama podem facilmente ser tomadas segundo sua afinidade interna ou estrutural e apresentar conjuntamente o matrimônio. Esses elementos nada determinam separadamente; é apenas no encontro ou na reunião que essas duas metades compõem uma unidade. Em *A interpretação dos sonhos*, quando trata do trabalho do sonho, Freud expõe uma qualidade essencial dos processos oníricos: há nessas formações uma compulsão pela unidade, pela combinação, pela síntese; um *Zwang zur Zusammensetzung* (Freud, 1900/1999a, p. 503). Essa mesma compulsão acha seu lugar também nas formações patológicas e nas relações comuns que podemos traçar entre os órgãos genitais e outros objetos.

Mas as características aqui expostas não são as únicas da relação simbólica. Ainda na 10ª conferência, Freud (1916-1917/1999b, p. 153) afirma que “a essência da relação de símbolo é uma comparação”, de tipo específico: 1) é monótona, pois a interpretação psicanalítica encontra na maioria das vezes resultados constantes e completamente similares, independente das diferenças da história de vida de cada indivíduo; 2) é de fácil emprego e muito frequente, pois apenas o simples pode ser de uso generalizado e corrente; 3) é manifesta ou significativa apenas “por uma série de símbolos” (Freud, 1916-1917/1999b, p. 153), nunca por elementos singulares; e 4) que há, como vimos, um domínio da ação ou função sobre o elemento formal das representações comparadas.

Pois bem, ao que se deve a simplicidade, a frequência e a monotonia da comparação simbólica? Deve-se ao fato de os elementos manifestos da comparação sempre apontarem para uma função de importância vital e de máxima urgência na

satisfação do desejo, qual seja: a relação sexual³. Poderíamos dizer ainda que o fator comum, que permite o estabelecimento da afinidade interna entre elementos dispares, é o ato que realiza o desejo sexual. E podemos ir além: se caneta e papel, isoladamente, nada significam; e se o simples fato de colocarmos esses objetos lado a lado também nada significa; se é preciso que ambos exponham ou encenem (*darstellen*) o ato sexual; então, possivelmente, podemos afirmar que na comparação simbólica, o que se quer reproduzir é a função sexual e que esta se serve dos mais diferentes objetos, sejam eles pênis ou caneta, vagina ou papel, para a sua satisfação. Tendo o sexual sua fonte no corpo, a via primária para a sua realização seria, a princípio, o próprio corpo. Mas quando esse caminho está bloqueado (pela censura psíquica ou pela efetividade), é imperativo que a função sexual cumpra seus desígnios por outras vias. E quanto mais bloqueados os caminhos para a sua realização, maior a urgência de ser posta em ato e mais tolerante com as semelhanças formais entre os objetos comparados.

Outra questão: não haveria na comparação simbólica freudiana um *dizer o outro*, isto é, que a caneta encontra seu significado em um objeto estranho a ela, o pênis, e o mesmo para o papel em branco e a vagina, e para a tinta e o sêmen? De um ponto de vista, podemos responder afirmativamente. Contudo, outro ponto de vista deve ser considerado, tal como apontamos acima: o do *dizer o idêntico*. Como sabemos, na origem da psicanálise está a descoberta de que no inconsciente não existe signo de realidade, e que não se pode distinguir efetividade de fantasia. Dito de outra maneira, todas as suas produções são inteiramente reais e verdadeiras. A *Dichtung* não se diferencia no inconsciente de *Wahrheit*. O padecer do enfermo, mesmo que se refira a algo ínfimo da vida cotidiana, é real e sua fantasia é tão verdadeira quanto a materialidade dos fatos. E o que dizem as produções fantasiadas dos enfermos? Dizem o que é vida sexual, e nada além disso. E o mesmo com os sonhos, os devaneios diurnos, o jogo infantil tão exemplarmente expostos em *Além do princípio do prazer*, e outras tantas produções análogas abordadas por Freud em sua obra. Não há, nesse sentido, um descompasso entre as funções sexuais e as propriedades dos objetos apresentados na relação simbólica (isto é, poder ser penetrado, erguer-se contra a gravidade, ser envolvido em um espaço vazio, e ainda: ser sugável, incorporável, destruído, apreensível etc.). Dessa perspectiva, a caneta não diz algo outro; na fantasia ela é por si mesma pênis, em seu sentido próprio. E

³ Podemos afirmar, tal como bem nota Gombrich, que as funções de autoconservação também são passíveis de simbolização. Sem essa pressuposição, Freud não poderia afirmar que a criança faminta alucina o seio ao sugar o dedo.

não se preocupa em optar pelo pênis como gênero ou como indivíduo. Ela é uma figura híbrida: ao mesmo tempo, imagem do pênis concreto e pênis genérico. Isso porque a caneta dá aos sentidos o objeto que, devido às suas propriedades (ou a ação que realiza), aciona a dinâmica do desejo. Com ela, o pênis faltante é novamente tornado sensível. E o mesmo com o papel em branco, com o forno, o dedo para a criança que mama etc.

O que queremos dizer é que, em Freud, o símbolo pode estar enredado na associação livre e apontar para um sentido fora dele, ou seja, para os eventos particulares da vida do indivíduo, para sua história de vida passada. A enfermidade pode assim encontrar sua verdade no fracasso da noite de núpcias. Mas não só isso. O símbolo pode também apontar para algo que não escapa à própria relação simbólica e que tenha igualmente importância vital, a saber: as funções típicas da vida sexual. Desse modo, as relações simbólicas podem prescindir da associação livre. Desligando-se os símbolos da história de vida do indivíduo, eles nada dizem para aquele que os utiliza. Desse modo, os símbolos são, afirma Freud, elementos “mudos” (*stummen*) (Freud, 1916-1917/1999b, p. 151) que, por mais que pareçam nos dar, por eles mesmos, um “sentido satisfatório” para a interpretação, não são suficientes para apresentar a trama com a qual os sonhos e os sintomas são tecidos. O indivíduo, segundo Freud, “não pode dizer em que isso consiste” (*kann nicht sagen, worin diese besteht*) (Freud, 1916-1917/1999b, p. 153). O uso vulgar, poético e chistoso da língua, que tão frequentemente recorre às relações simbólicas, indica-nos que a atividade da comparação simbólica engloba e ultrapassa as individualidades históricas – e o próprio uso da associação livre. Queremos dizer com isso que o símbolo é o limite da análise; limite que toca a relação entre o próprio e o típico, o individual e o genérico. Se Freud emprega o típico na análise, este deve apenas servir para o esclarecimento das motivações individuais de certos pensamentos. Em suas palavras:

Com bastante frequência, no conteúdo do sonho não se deve interpretar um símbolo simbolicamente, senão em seu sentido próprio; outras vezes um sonhador, com um material mnêmico especial, pode dar-se o direito de empregar diversas coisas como símbolo sexual, as quais comumente não são empregadas para isso. Onde na apresentação de um conteúdo muitos símbolos estão à disposição para escolha, decidir-se-á, ademais, por aquele símbolo que deixa ver relações objetivas com o seu material de pensamento ordinário, por conseguinte, que conceda

uma motivação individual ao lado da típica admissível. (Freud, 1900/1999a, p. 357)

A apreensão do típico não está vedada à psicanálise; ela é apresentada não apenas em *A interpretação dos sonhos* ou nas *Conferências*, mas em outros escritos, tais como os que versam sobre a pré-história da espécie, o complexo de Édipo, a origem e a manutenção da vida em geral. Todos eles devem, ao que nos parece, passar necessariamente pelas relações simbólicas. Esse exame, porém, extrapola as intenções do presente escrito. Nosso esforço foi o de apresentar a concepção de símbolo e de relação simbólica em Freud à luz de duas outras contribuições: como vimos, a do simbólico em Schelling, que agrega a noção de significação do outro e de identidade consigo mesmo, e do simbólico em Gombrich, que expõe uma relação de substituição de termos díspares calcada na ação que eles realizam e na urgência, psíquica ou biológica, da reencenação do ato em questão.

Referências

Freud, S. (1999a). Die Traumdeutung. In S. Freud, *Gesammelte Werke* (Bd. II/III). Frankfurt: Fischer. (Trabalho original publicado em 1900).

Freud, S. (1999b). Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In S. Freud, *Gesammelte Werke* (Bd. XI). Frankfurt: Fischer. (Trabalho original publicado em 1916-1917).

Freud, S. (1999c). Psychische Behandlung (Seelenbehandlung). In S. Freud, *Gesammelte Werke*, (Bd. V). Frankfurt: Fischer. (Trabalho original publicado em 1890).

Freud, S. (2006a). La interpretación de los sueños. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. IV-V). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1900).

Freud, S. (2006b). Conferencias de introducción al psicoanálisis. In S. Freud. *Obras completas* (Vol. XV-XVI). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1916-1917).

Gombrich, E. H. (1999). *Meditações sobre um cavalinho de pau ou as raízes da forma artística*. In E. H. Gombrich, *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte* (Geraldo Gerson de Souza, Trad.). São Paulo: Edusp.

Kant, I. (2002). *Crítica da faculdade do juízo* (Valério Rohden e António Marques, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Lacan, J. (1998). *Escritos* (Vera Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Namba, J. (2010). *Expressão e linguagem: aspectos da teoria freudiana*. Tese de doutorado, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. Disponível em: <<http://www.dfmc.ufscar.br/uploads/publications/5266c3558ef39.pdf>>. Acesso em 8 jan. 2017.

Schelling, F. W. J. (2001). *Filosofia da arte* (Marcio Suzuki, Trad.). São Paulo: Edusp.

Soria, A. C. S. (2010). *Interpretação, sentido e jogo: um estudo sobre a concepção de fantasia (Phantasie) em Sigmund Freud*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-21092011-153518/pt-br.php>. Acesso em 8 jan. 2017.

Suzuki, M. (2001). Filosofia da arte ou arte de filosofar? In F. W. J. Schelling, *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp.

Torres Filho, R. R. (2004). O simbólico em Schelling. In R. R. Torres Filho, *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras.