



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA- UniCEUB
PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

HUGO RAMOS XAVIER RÉGIS

FANTASIA, PULSÃO E POESIA:
PARA UMA CRÍTICA AO PRIMADO DA VISÃO NA PSICANÁLISE FREUDIANA

BRASÍLIA

2020



HUGO RAMOS XAVIER RÉGIS

**FANTASIA, PULSÃO E POESIA:
PARA UMA CRÍTICA AO PRIMADO DA VISÃO NA PSICANÁLISE FREUDIANA**

Relatório final de pesquisa de Iniciação Científica apresentado à Assessoria de Pós-Graduação e Pesquisa.

Orientação: Juliano Moreira Lagôas

BRASÍLIA

2020

AGRADECIMENTOS

Ao FAP/DF, pelo importante apoio financeiro.

À Assessoria de Pós-Graduação e Pesquisa do UniCEUB, pelo excelente suporte e atendimento prestado neste conturbado e inusitado cenário de pandemia e pesquisa.

Ao professor e orientador Juliano Lagôas, pelos valiosos questionamentos, sugestões e comentários tão importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

“O olho se tornou olho *humano*, da mesma forma como o seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem. Por isso, imediatamente em sua *práxis*, os *sentidos* se tornaram *teóricos*. [...] Ao *olho* um objeto se torna diferente do que ao *ouvido*, e o objeto do olho é um outro que o do *ouvido*. [...] A *formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui.” (MARX, 2010, p. 109-110)

RESUMO

O objetivo geral desta pesquisa foi investigar o estatuto dos conceitos de fantasia e de pulsão na teoria e na clínica psicanalíticas, buscando analisar suas bases epistemológicas à luz da crítica promovida por Johann Gottfried Herder ao “primado da visão” no pensamento ocidental, bem como extrair consequências teóricas e clínicas da tentativa, empreendida pela filosofia estética desse autor, de restauração da experiência tátil como dimensão fundante da sensibilidade humana e estruturante dos processos de subjetivação e de constituição subjetiva. O desenvolvimento desta pesquisa - de natureza qualitativa, documental e bibliográfica - se orientou pela estratégia metodológica do “trabalho do conceito”. Essa estratégia metodológica se caracteriza pela tentativa de compreender um conceito analisando os efeitos de sua relação com a rede conceitual na qual está inserido; estendendo e forçando seus limites de aplicação; e testando sua resistência à variação das condições de aplicabilidade, bem como a capacidade que ele tem de responder aos problemas propostos. Ao final da pesquisa, pudemos alcançar os seguintes resultados. A partir da afirmação freudiana de que a pele não só é a zona erógena *por excelência* (FREUD, 1905/2016, p. 68), como também é a responsável pelo caráter doloroso e cruel da pulsão (FREUD, 1905/2016, p. 68), foi possível analisar a dimensão sádico-masoquista que a pulsão adquire quando sua fonte é a pele, conseguindo-se, assim, delinear aquilo que seria a pulsão de tocar. Diante desse caráter sádico-masoquista da pulsão parcial de tocar e do crédito dado por Freud a um estranho costume segundo o qual é costumeiro o olhar substituir o toque (FREUD, 1905/2017a, p. 141), propusemos uma leitura da série de relações ambivalentes entre as pulsões parciais de ver/tocar, pulsões de conservação/sexuais e os sentimentos de ódio/amor, tal como as encontramos em *Pulsões e seus destinos* (FREUD, 1915/2017b), como manifestação deste costume freudiano de substituir o toque pelo olhar. De outra parte, por meio de uma revisão bibliográfica das obras *Primeiro bosque crítico* (1769/2018) e *Plástica* (1778/2019), de Herder, pudemos analisar detidamente sua concepção de poeta, o que, mais adiante, se revelou um caminho fecundo no sentido de interrogar o primado da visão presente na descrição freudiana do fenômeno da transferência como a atualização de imagens parentais na pessoa do analista. Lançando mão de uma concepção estendida de poeta, Herder leva em conta não só o aspecto visual do fantasiar poético (a imagem, o pintor e a pintura), como também seu aspecto tátil (o corpo, o escultor e a escultura). Assim, foi possível redimensionar os aspectos estéticos da prática psicanalítica, pensando a transferência também a partir do seu aspecto tátil, da arte escultórica. Evidenciou-se, assim, o potencial criativo da dinâmica transferencial, na qual o analisando é levado a deslocar-se, a fazer circular o desejo através da associação livre, a dar voltas em torno de suas fantasias fundamentais, como se estivesse diante de uma escultura.

Palavras-Chave: Freud. Herder. Tato.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	6
3 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	11
3.1 - A PELE E A PULSÃO DE TOCAR.....	11
3.2 - ENTRE HERDER E FREUD.....	17
3.2.1 - O POETA E AS FANTASIAS EM HERDER.....	17
3.2.2 - FREUD: O <i>FINE FRENZY</i> DO POETA E A TRANSFERÊNCIA.....	27
4 - MÉTODO.....	35
4.1 - PROCEDIMENTOS DE CONSTRUÇÃO DO MATERIAL DE ANÁLISE.....	36
4.2 - PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DO MATERIAL.....	36
5 - RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	38
5.1 - PULSÕES DE TOCAR E VER E SEUS DESTINOS.....	38
5.2 - A TRANSFERÊNCIA ESCULTÓRICA E PICTÓRICA NA PSICANÁLISE.....	48
6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
7 - REFERÊNCIAS.....	56

1 - INTRODUÇÃO

Segundo Jay, em nenhum lugar o visual se manteve tão dominante quanto na notável invenção grega, isto é, na filosofia. (JAY, 1994, p. 24) Seja nos âmbitos mais teóricos ou práticos, a visão sempre ocupou o lugar privilegiado dentre os outros sentidos do ser humano. Assim, o olho e a dimensão do visível sempre se apresentaram como as formas privilegiadas de abordar a ética, epistemologia, estética e metafísica. Tomemos, por exemplo, o diálogo *Timeu* de Platão, onde Sócrates declara que a filosofia “foi o maior bem facultado pelos olhos” (PLATÃO, 2011, p. 127). Aristóteles, logo nas primeiras palavras de sua *Metafísica*, afirma que o ser humano conhece sobretudo através da visão, pois é o sentido que mais oferece conhecimento (ARISTÓTELES, 2002, p. 3). Hegel diz no seu *Curso de Estética* que “o sensível da arte somente se relaciona com os dois sentidos teóricos da visão e da audição, enquanto que o olfato, o paladar e o tato ficam excluídos da obra de arte” (HEGEL, 2001, p. 59). Feuerbach, filósofo alemão do século XIX, caracterizava sua época pela preferência da imagem à coisa (FEUERBACH, 2007, p. 25). Miriam Peixoto, filósofa e professora da USP, compartilha do mesmo entendimento: para entendermos o atual contexto do ser humano e sua relação com o mundo, é fundamental levarmos em conta a relação com as imagens e o papel que a visão desempenha em seus processos de subjetivação (PEIXOTO, 2012, p. 11). Guy Debord, filósofo francês do século XX, empreende tarefa semelhante ao investigar a sociedade do espetáculo sociedade na qual as dinâmicas sociais são efetivadas através de imagens que revelam o espetáculo de suas vidas.

No campo dos saberes psicológicos, a psicanálise freudiana representa seguramente um dos esforços mais inventivos de se decifrar o papel da visão e das imagens na estruturação das dinâmicas psíquicas. Nesse sentido, os conceitos de pulsão e fantasia ocupam uma posição central no conjunto das teorizações clínicas de Freud. Em *Concepção psicanalítica do transtorno psicogênico da visão* (1910/2013), o psicanalista observa que “os olhos percebem não apenas as alterações do mundo exterior que são importantes para a preservação da vida, mas também as características dos objetos que os tornam elegíveis como objetos de amor, seus 'encantos'”. (FREUD, 1910/2013, p. 319) São os olhos, então, que tornam os objetos passíveis de serem amorosamente contemplados, pois pelo olho se apreende seus fascínios e “encantos”. Deste modo, o encanto do objeto sexual é especialmente visual, portanto, a beleza é visual para Freud. Não é por outro motivo que ele

diz em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* que “aquela [zona erógena] que é talvez a mais distante do objeto sexual, o olho, acha-se mais frequentemente em condições de ser estimulada pela qualidade especial de excitação ocasionada por aquilo que, no objeto sexual denominamos beleza. Por isso os méritos do objeto sexual são designados como ‘encantos’.” (FREUD, 1905/2016, p. 124) O amor, a beleza e os encantos sexuais são da ordem do visual, do prazer de ver.

Encontramos o mesmo primado da visão na concepção freudiana de poesia e fantasia. Em *O poeta e o fantasiar* (1908/2017c), Freud afirma que em cada ser humano “existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer com o último homem” (FREUD, 1908/2017c, p. 53). O que significa dizer, em outras palavras, que todo ser humano é um poeta, aquele que brinca com fantasias (FREUD, 1908/2017c, p. 54). O ser humano é poeta porque sempre está fantasiando. A fantasia poética, tal como Freud a entende, é bem descrita por Mezan “o cenário do desejo”. (MEZAN, 2013, p. 72) Segundo o mesmo autor, a fantasia “é uma dramatização visual em que o sujeito está sempre presente” (MEZAN, 2013, p. 72, grifo nosso). Aqui Mezan segue as indicações oferecidas por Laplanche e Pontalis no *Vocabulário da Psicanálise* (2016), onde reiteram que quando se fala de fantasia na psicanálise, “trata-se de roteiros, ainda que se enunciem numa só frase, de cenas organizadas, suscetíveis de serem dramatizadas a maior parte das vezes de forma *visual* (LAPLANCHE E PONTALIS, 2016, p. 172, grifo nosso). Rivera também endossa essa concepção imagética da fantasia quando diz que “a fantasia enquadra o real (como a fotografia), lhe dá bordas”. (RIVERA, 2008, p. 48) Ora, então no final das contas, se a fantasia se manifesta primordialmente de forma imagética e dá borda, como a fotografia, ao real, então a poesia humana, ou seja, a criação artística poética que existe em todo ser humano, não é senão um poetizar que brinca sobretudo com imagens.

É esse primado da visão que Johann Gottfried Herder, filósofo alemão do século XVIII, criticou ferozmente ao enfatizar a importância do sentimento tátil na experiência humana. A filosofia estética deste autor procura evidenciar o papel fundamental do tato para uma compreensão mais aprofundada e complexificada acerca da própria experiência da visão. Nesse sentido, argumenta que a visão só percebe imagens, superfícies planas, mas não os corpos (HERDER, 1778/2018). Logo, ver um corpo é uma experiência que só se efetiva com a intervenção do tato: “Na visão há sonhos, no tato há verdade” (HERDER, 1778/2018, p. 26). Ora, levando-se em conta a estratégia herderiana de restituição do tato como dimensão

fundante da experiência humana, parece-nos pertinente levantarmos a questão de saber qual o rendimento teórico e clínico, para a psicanálise, da importação de um modelo de inteligibilidade estética no qual a visão, ao contrário de se apresentar como fundamento último da sensibilidade, revela-se estruturada no interior de uma série de articulações complexas e multifacetadas com a experiência tátil.

Esta pesquisa se inseriu em um movimento mais amplo, com forte expressão no ambiente acadêmico brasileiro dos últimos 20 anos, de importação de modelos de inteligibilidade originados no campo da filosofia e da sociologia para o centro do debate psicanalítico, de forma a compilar e analisar as compatibilidades e divergências entre as diversas maneiras de se pensar os processos de constituição subjetiva, as formas de vida, as modalidades de sofrimento psíquico, as dinâmicas de socialização e os regimes de reconhecimento intersubjetivo. Trata-se, nesse sentido, de promover uma reapropriação crítica da teoria e da prática psicanalíticas em face das novas configurações sociais, políticas e antropológicas no interior das quais a questão do sofrimento psíquico se articula na contemporaneidade.

A pesquisa se articulou em torno de um debate atual sobre a íntima relação entre as patologias e sofrimentos do sujeito contemporâneo e o universo das imagens e à centralidade dos fenômenos visuais no mundo atual. Relação essa que substitui o reconhecimento de mediações táteis enraizadas no tempo e na historicidade de um corpo pelo endeusamento da imediatez e atemporalidade das imagens, compulsivamente consumidas através das onipresentes telas de smartphones, televisões e computadores. O diagnóstico efetuado por Guy Debord (1967) acerca das atuais formas de produção, circulação e consumo de imagens desperta-nos para a necessidade de se considerar o tato como uma forma de contra investimento à tirania da visão e das imagens. Portanto, é a tentativa de introduzir e enfatizar o aspecto tátil dos processos de constituição subjetiva que inseriu esta pesquisa no esforço mais amplo de construir um quadro de referências que nos permita melhor compreender as demandas de nossa época.

É importante ressaltar que, em psicanálise, teoria e clínica, método e experiência, não são exteriores um ao outro, toda pesquisa em psicanálise é, portanto, uma pesquisa clínica (ELIA, 2000, p. 24). De tal modo que a teoria não deve ser pensada como uma dimensão meramente ilustrativa dos fenômenos encontrados na clínica. É na relação concreta entre analista e analisando que se manifestam as diretrizes teóricas assumidas pelo

primeiro na condução do tratamento. Assim sendo, acredita-se que examinar o estatuto da visão na formação dos conceitos psicanalíticos de pulsão, poesia e fantasia, confrontando-os criticamente com as reflexões da filosofia estética de Herder acerca do papel do tato na estruturação da experiência humana, é uma forma de contribuir para a construção de novas possibilidades de intervenção terapêutica e de manejo clínico.

Não é desnecessário lembrarmos, aqui, que a diagnóstica e a nosologia hoje hegemônicas na área dos saberes psi foram construídas com base em um método clínico que é fundamentalmente o da observação, do ver à distância. É bem conhecida a imagem caricatural que a cultura popular faz de psicólogos e psicanalistas: seres iluminados e detentores de um saber inalcançável aos outros. Saber que supostamente os colocaria em condição privilegiada de perceber, à distância, isto é, através da visão, aquilo de que se trata. Psicólogos e psicanalistas seriam, assim, dotados de uma capacidade *sui generis* de se posicionar estrategicamente no lugar de onde a verdade do paciente pode, finalmente, e sem equívocos, ser vista. Na contramão desse exercício de distanciamento, este projeto se propõe justamente buscar na distância do ver uma aproximação do tocar. Ao tentar recuperar a experiência tátil como fundante das nossas relações com o mundo e com nós mesmos, procura-se contribuir para uma reabertura do diálogo da psicologia e da psicanálise com as experiências concretas que os sujeitos vivenciam em sua vida cotidiana.

É mister observar que a presente pesquisa, no seu início, não tinha como objetivo tratar dos conceitos de pulsão e poesia, apenas do conceito de fantasia. Contudo, no decorrer da pesquisa, chegou-se à compreensão de que o aspecto tátil do conceito freudiano de fantasia não é passível de ser estudado isolado dos de pulsão e poesia. Dito isto, sentiu-se a necessidade de fazer um pequeno ajuste no título e nos objetivos da pesquisa, visando, com isso, dar conta e abarcar a crescente complexidade do conceito que inicialmente foi estabelecido como principal: o de fantasia. Se antes se tratava apenas do aspecto tátil da fantasia, o percurso investigativo mostrou-nos que se tratava de investigar os conceitos de pulsão, poesia e fantasia mediante uma recuperação do aspecto tátil da epistemologia freudiana.

Tendo em conta a complexidade dos contextos teórico, prático-clínico e social em que esta pesquisa se insere e os ajustes mencionados acima, o objetivo geral desta pesquisa é investigar o estatuto dos conceitos de fantasia, pulsão e poesia na teoria e na clínica psicanalíticas, buscando analisar suas bases epistemológicas à luz da crítica promovida por

Johann Gottfried Herder ao “primado da visão” no pensamento ocidental, bem como extrair consequências teóricas e clínicas da tentativa, empreendida pela filosofia estética desse autor, de restauração da experiência tátil como dimensão fundante da sensibilidade humana e estruturante dos processos de subjetivação e de constituição subjetiva. Quanto os objetivos específicos, propomos (i) investigar as estruturas fundamentais dos conceitos psicanalíticos de fantasia, pulsão e poesia procurando evidenciar suas relações com a visão e com o tato. Trata-se, aqui, de interrogar os conceitos psicanalíticos de fantasia, pulsão e poesia à luz de suas expressões no registro tátil. (ii) Propor e discutir a filosofia estética de Herder como pedra de toque para uma crítica ao primado da visão presente no pensamento filosófico ocidental, buscando extrair dela consequências para uma ampliação dos sentidos da noção de fantasia, pulsão e poesia em psicanálise. (iii) Avaliar o rendimento teórico, para os conceitos de fantasia, pulsão e poesia na psicanálise, da importação de modelos estéticos fundados na experiência tátil, tal como é o caso daquele proposto por Herder.

3 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 - A PELE E A PULSÃO DE TOCAR

Segundo Carlota Ibertis, na conclusão de seu artigo *Acerca da sensibilidade tátil na teoria freudiana* (2019), “o amplo leque de aspectos psicologicamente relevantes em que o tátil é determinante não é evidenciado de modo suficiente por Freud, malgrado, como vimos, a importância que tem na articulação de sua teoria.” (IBERTIS, 2019, p. 87) Além de Freud não ter evidenciado de modo suficiente a importância do sentido tátil no interior da sua teoria, ele, e os assim chamados pós-freudianos, conferem centralidade àquela pulsão cuja fonte é o olho, a pulsão de ver. Porém, a reavaliação de Freud e dos pós-freudianos, é justamente Freud quem nos auxilia na crítica a este primado da visão em sua teoria pulsional, pois, segundo o psicanalista, por trás do prazer de ver o que é sexual, está um prazer primário, o de tocar o que é sexual (FREUD, 1905/2017a, p. 141). Diante dessa qualidade antitética de Freud, como podemos pensar o papel do aspecto tátil da pulsão no interior de uma teoria pulsional predominantemente visual? Vejamos.

É em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/2016) que Freud se debruça pela primeira vez sobre as zonas erógenas e as suas pulsões parciais. Para o psicanalista, tratar da sexualidade humana significa investigar aquilo que ele entende por pulsão (*Trieb*), às vezes sendo traduzido por instinto também. Não significa investigar instintos sexuais, e sim as pulsões (*Triebe*). Ela é uma força ou ímpeto cujo objeto não é a priori, é escolhido no decorrer do desenvolvimento psicosssexual do indivíduo. Em 1905, época dos *Três ensaios*, ele define a pulsão (traduzido por Paulo César como "instinto") da seguinte maneira: “‘instinto’ (*Trieb*) é um dos conceitos na demarcação entre o psíquico e o físico. A mais simples e imediata suposição sobre a natureza dos instintos seria que eles não possuem qualidade nenhuma em si” (FREUD, 1905/2016, p. 67). Portanto, a pulsão não tem em si uma característica própria, pois nem “a” pulsão existe, quer dizer, não existe uma unidade originária pulsional, mas uma diversidade daquilo que ele chama de “pulsões parciais”. Essas pulsões parciais se diferem entre si por conta de suas fontes e metas: “A fonte do instinto é um processo excitatório num órgão, e sua meta imediata consiste na remoção desse estímulo no órgão.” (FREUD, 1905/2016, p. 67). Portanto, a pulsão parcial vai ser definida a partir de sua relação com o órgão de onde ela surge e para onde ela vai, este órgão Freud

chama de “zona erógena”: “É uma parte da pele ou mucosa em que estímulos de determinada espécie provocam uma sensação de prazer de certa qualidade.” (FREUD, 1905/2016, p. 87). Tendo em conta esta definição, não é estranho Freud conferir à pele uma primazia da erogeneidade: “a pele, que em certos locais do corpo se diferenciou em órgãos dos sentidos ou se transformou em mucosa, ou seja, a zona erógena κατ' ἐξ ὀχῆν (por excelência)” (FREUD, 1905/2016, p. 68).

A pele, essa dimensão tátil do ser humano, é de suma importância para a concreção daquilo tido como a meta sexual normal, pois “ao menos para o ser humano, algum uso do tato é indispensável para se atingir a meta sexual normal. E todos sabem que fonte de prazer, por um lado, e que afluxo de excitação nova, por outro, são produzidos pelas sensações de contato com a pele do objeto sexual.” (FREUD, 1905/2016, p. 49) Mais a frente, ainda em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, o psicanalista nos fornece outras coordenadas teóricas referentes não só desta dimensão tátil, como também da dimensão visual do ser humano: “no prazer de olhar (*Schaulust*) e no exibicionismo o olho corresponde a uma zona erógena; no componente de dor (*Schmerzkomponente*) e crueldade é a pele (*Haut*) que assume esse papel” (FREUD, 1905/2016, p. 68). A pele, esta zona erógena por excelência, parece possuir uma característica própria que não é compartilhada por outras: a de ser responsável pelo doloroso e cruel da experiência sexual humana.

Segundo as indicações da revisão bibliográfica feita por Jorge Ulnik em *Skin in psychoanalysis* (2008) sobre a pele e suas pulsões em Freud, encontramos em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* a menção de uma pulsão de apoderamento e de agarrar. A primeira pulsão, a de apoderamento, é descrita da seguinte forma por Freud:

Com independência ainda maior das outras atividades sexuais, ligadas a zonas erógenas, desenvolve-se na criança o componente cruel do instinto sexual. A crueldade tem relação estreita com o caráter infantil, pois o empecilho que faz o instinto de apoderamento se deter ante a dor do outro, a capacidade de compaixão, forma-se relativamente tarde. Como é sabido, ainda não se logrou fazer uma análise psicológica profunda desse instinto; podemos supor que o impulso cruel vem do instinto de apoderamento (*Bemächtigungstrieb*) e surge na vida sexual num período em que os genitais ainda não assumiram o seu papel posterior. Assim, ele domina uma fase da vida sexual que depois descreveremos como organização pré-genital. (FREUD, 1905/2016, p. 101)

Ora, se a pele é uma zona erógena responsável pelo caráter cruel e doloroso da pulsão, poderíamos dizer que a pulsão originada da pele é justamente a de apoderamento. A pulsão de apoderamento, então, é descrita por Freud como estando presente já na fase pré-genital, ou seja, no autoerotismo. Esta é uma fase do desenvolvimento da infância em que o bebê ainda não escolheu um objeto sexual por meio do qual satisfaria suas atividades sexuais, muito pelo contrário, o bebê toma o próprio corpo como objeto sexual de satisfação. Um exemplo disso é o que Freud fala sobre a forma pela qual o bebê tenta satisfazer as tensões sexuais já na infância, na masturbação:

A ação que elimina o estímulo e desencadeia a satisfação consiste em movimentos de fricção com a mão ou no uso de pressão (certamente conforme um reflexo preexistente) através da mão ou das coxas. Esta última medida é, de longe, a mais frequente entre as meninas. Nos garotos, a preferência pela mão já indica a importante contribuição à atividade sexual masculina que o instinto de apoderamento (*Bemächtigungstrieb*) virá a prestar um dia” (FREUD, 1905/2016, p. 94)

Além dessa descrição, Freud também afirma que “ela [a criança] acha então satisfação, no caso mais simples, sugando ritmicamente numa parte da pele ou da mucosa” (FREUD, 1905/2016, p. 85). Freud ainda observa a existência daquilo que ele chamou de pulsão de agarrar no ato autoerótico da criança de sugar o seu próprio dedo. No ato de sugar o dedo, “aparece um instinto de agarrar (*Greiftrieb*) que se manifesta, digamos, no ato de puxar simultaneamente, de forma rítmica, o lobo da orelha, podendo recorrer a uma parte do corpo de outra pessoa (em geral a orelha) para o mesmo fim” (FREUD, 1905/2016, p. 83) Pode-se entender que o ato de chupar o dedo é apenas a tentativa, mas agora sem objetivos nutricionais, de adquirir as mesmas sensações que sentiu durante a amamentação, quando a parte corporal que é mais excitada é a boca, os lábios, ou seja, mucosa, pele. Esta excitação da zona erógena da pele da boca deve ser descarregada de alguma forma, agarrando o dedo com esta mesma pele.

O ato de obter prazer mediante a pele tendo como objeto a própria pele, como no caso da sucção do dedo ou da masturbação infantil, não é senão uma expressão dessa pulsão de apoderamento que teve como fonte a zona erógena da pele. A pulsão de apoderamento e de agarrar estariam, portanto, por terem sido originadas da pele, relacionadas ao sadomasoquismo, pois como Freud afirma, “a estimulação dolorosa da pele

das nádegas é conhecida de todos os educadores como uma raiz erógena do instinto passivo de crueldade (do masoquismo)” (FREUD, 1905/2016, p. 102) Nos deparamos aqui então com uma intrincada relação entre pele, crueldade e masoquismo. Se a pulsão de apoderamento e de agarrar são cruéis, então elas realmente tem uma proximidade muito grande com o par de perversões do sadomasoquismo, não é à toa que em *Totem e tabu* Freud observa que “o contato é o começo de todo controle (*Bemächtigung*), de toda tentativa servir-se de uma coisa ou pessoa”. (FREUD, 1913/2012 , p. 63) Apesar de ter sido traduzido por “controle”, o termo em alemão é o mesmo que em outros momentos é traduzido pelo mesmo tradutor por “apoderamento”. Então, o contato, a pele, de fato apresentaria este aspecto sádico-masoquista, pois, se Freud encontra no sadismo “um componente agressivo do instinto sexual (*Sexualtrieb*)” (FREUD, 1905/2016, p. 52), no masoquismo ele encontra “atitudes passivas ante o sexo e o objeto sexual” (FREUD, 1905/2016, p. 52) que procuram atingir sensações prazerosas na dor. Ora, se a dor e a crueldade são os elementos essenciais nestas perversões, por agora, tentando delinear uma divisão forte entre desprazer e prazer, trata-se então de compreendermos o sadismo e masoquismo como perversões que se relacionam com a pulsão de apoderamento e de agarrar, pulsões originadas na pele. Diante do exposto até agora, pensamos ser interessante, assim como Ulnik faz, compreender estas duas pulsões sob o nome de pulsão de tocar, *touching drive*. (ULNIK, 2008, p. 23)

Se a pele é a zona erógena responsável pela dor e crueldade presentes na pulsão de apoderamento e agarrar, ou seja, de tocar, e também presente no sadismo-masoquismo, a pulsão de ver, originada na zona erógena do olho, estaria relacionada ao prazer de ver e ser olhado, isto é, ao par de perversões voyeurismo-exibicionismo. A relação entre estas duas pulsões, a de tocar e a de ver, podem ser compreendidas a partir da afirmação de Freud de que a visão "deriva do toque, em última instância". (FREUD, 1905/2016, p. 49) Um comentário demasiado curto para tirar conclusões satisfatórias. Porém, se nos reportarmos a um texto do mesmo ano que os *Três ensaios, Os chistes e suas relações com o inconsciente* (1905/2017a), lemos a seguinte frase: “A inclinação de ver desnudado o que é peculiar a cada sexo é um dos componentes originais de nossa libido. Ela já é talvez uma substituição, remonta a um prazer que se deve supor como primário, o de tocar o que é sexual. Como costuma ocorrer, também aqui o olhar substitui o toque.” (FREUD, 1905/2017a, p. 141)¹.

¹ Die Neigung, das Geschlechtsbesondere entblößt zu schauen, ist eine der ursprünglichen Komponenten unserer Libido. Sie ist selbst vielleicht bereits eine Ersetzung, geht auf eine als primär zu supponierende Lust, das Sexuelle zu berühren, zurück. Wie so häufig, hat das Schauen das Tasten auch hier abgelöst.

Ora, aqui Freud parece estar descrevendo um processo que para ele é recorrente, a saber, a substituição do toque pelo olhar, mesmo sendo aquele uma fonte de prazer primária. O que nos permite concluir que o toque é o ponto de partida da visão, da zona erógena do olho. De acordo com o psicanalista, o movimento de substituição do toque pela visão já é um costume.

Assim, nos damos conta de que a dinâmica entre a dimensão do olhar e do tocar, do olho e da pele, sempre ocorre de maneira conjunta na psique humana, pois, segundo o próprio Freud, “a libido do olhar ou do toque se apresenta de dois modos em cada um de nós - ativa e passiva, masculina e feminina - e se desenvolve mais em uma ou outra direção, a depender de qual caráter sexual é predominante”² (FREUD, 1905/2017a, p. 141). Deste modo, percebemos que se Freud fala aqui de uma libido do olhar e do toque, ele está apenas falando sobre um exemplo de como as dimensões visuais e táteis podem articular entre si. A pulsão de ver e tocar seria um outro exemplo da manifestação deste mesmo costume que para ele é natural e corriqueiro. Se por um lado, no voyeurismo-exibicionismo, se identifica a pulsão de ver originada do olho, por outro, no que se refere ao sadomasoquismo, pode-se identificar nele a pulsão de tocar originada da pele. Abre-se, então, a possibilidade de pensar, agora na ordem das pulsões, esta mesma dinâmica de substituição entre visual e tátil.

Ulnik, em *Skin in psychoanalysis*, se baseando na ideia adleriana exposta por Freud em *Pulsões e seus destinos* de que ocorre um entrecruzamento pulsional quando duas pulsões diferentes tem em comum um mesmo objeto, endossa a tese segundo a qual a relação entre a pulsão de ver e a de tocar seria dada mediante este mesmo entrecruzamento. (ULNIK, 2008, p. 24) Porém, apesar de visualizar esta possibilidade de compreender este relacionamento pulsional, Ulnik apenas pensa nas pulsões sexuais que Freud menciona no início de *Pulsões e seus destinos* (1915/2017b), deixando de lado a tentativa de compreender como este relacionamento entre visual e tátil se dá na teoria dualista das pulsões de autoconservação e sexuais e dos sentimentos de amor e ódio que são desenvolvidos no decorrer da investigação metapsicológica. Isto ocorre, talvez, por Ulnik não levar a sério o costume freudiano de substituir o toque pelo olhar, não concebendo este entrecruzamento justamente como uma substituição que se manifesta na teoria freudiana. É

² Die Schau- oder Tastlibido ist bei jedermann in zweifacher Art, aktiv und passiv, männlich und weiblich, vorhanden, und bildet sich je nach dem Überwiegen des Geschlechtscharakters nach der einen oder der anderen Richtung überwiegend aus.

diante disto que nós, como mostraremos na seção da Discussão e resultados, propomos ler a obra *Pulsões e seus destinos* como uma série de substituições do toque pelo olhar.

3.2 - ENTRE HERDER E FREUD

Se na seção anterior tratamos do aspecto tátil da concepção freudiana de pulsão, agora pretendemos tratar do aspecto tátil fantasia. Tendo como base a vinculação que Freud faz entre o poeta e a fantasia, pretendemos aqui remontar as raízes filosóficas que subjazem estas concepções psicanálicas. Mais especificamente, se trata de encontrar nestas raízes filosóficas possíveis ressonâncias e reverberações do conceito de poeta tal como o filósofo alemão Johann Gottfried Herder já havia proposto no século XVIII. A única ponte textual que conseguimos achar entre Freud e Herder surge na primeira nota da tradução do texto *O poeta e o fantasiar* (1908/2017c) da coleção Obras incompletas de Sigmund Freud. A nota trata do termo *Dichter*, o qual já está presente no próprio título do texto: “*Der Dichter und das Phantasieren*”, onde “*Dichter*” traduziu-se por “poeta”. Podemos fazer uma simples pergunta: de onde vem a concepção freudiana de poeta? A nota do tradutor nos auxilia nesta resposta:

Trata-se do *Dichter* no seu sentido mais amplo e geral de poeta como ‘criador’, englobando o escritor, o romancista, o novelista, o contista, assim como aquele ‘que faz versos’. Freud segue aqui o sentido dessa palavra que se impõe a partir de Herder e depois, pelos Primeiros Românticos. (CHAVES, 2017, p. 65)

Ora, este comentário nos traz uma série de questionamentos: como que Freud segue este sentido inaugurado por Herder? Há alguma continuidade entre a concepção herderiana e freudiana de *Dichter*? Se existe uma continuidade, como Freud faz para articular o conceito de *Dichter* da filosofia estética de um autor do século XVIII àquilo que para ele era para ser considerada uma *Naturwissenschaft*, a psicanálise? Visando encontrar respostas para estas perguntas, propomos rastrear as influências do conceito de *Dichter* e seu respectivo entrelaçamento com o sentido do tato na filosofia herderiana dentro da psicanálise freudiana.

3.2.1 - O POETA E AS FANTASIAS DE HERDER

É em sua obra *Primeiro bosque crítico* (1769/2019), que o filósofo Johann Gottfried Herder delinea de maneira mais sistemática aquilo que ele entende por poeta e poesia. A

poesia, segundo o filósofo, é a arte que atua sobre alma humana por meio daquilo que ele entende por força (*Kraft*): “Por meio da *força*, que está presente nas palavras, por meio da força, que, embora passe através do ouvido, atua imediatamente sobre a alma. A essência da poesia é essa *força*, e não o coexistente ou a sucessão” (HERDER, 1769/2019, p. 179) O essencial da poesia não são seus representantes linguísticos ou, como se diz hoje em dia, os significantes, mas sim o sentido, os significantes apenas representam aquilo que a força poética apresenta. Agora definido o meio pelo qual poesia atua, a força, e sobre o que ela atua, a alma, Herder se indaga: qual é o objeto que a poesia melhor traz à alma, ao sujeito? É um objeto do espaço, quer dizer, uma figura, uma imagem? Ou é um objeto do tempo, isto é, sons articulados, signos arbitrários? “Em qual meio a força poética atua mais livremente, no espaço ou no tempo?” (HERDER, 1769/2019, p. 178) Ele tenta responder esta pergunta. A poesia atua no espaço pois ela consegue fazer com que o discurso, os sons articulados, se tornem sensíveis, ou seja, com que o sujeito, ou como Herder diz, a alma, tenha uma imagem produzida por esta força. A força, a essência da poesia, quando se expressa no espaço, produz imagens. Ela, a poesia,

traz cada objeto, por assim dizer, visualmente diante da alma, isto é, ela reúne tantas características quando necessárias para realizar a impressão de uma só vez, para conduzir este objeto diante dos olhos da fantasia, para iludi-la com a visão: segundo o tipo de conhecimento intuitivo e a essência da poesia. (HERDER, 1769/2019, p. 178)

Aqui, encontramos uma relação íntima entre a força poética e a imagem, esta força, ao atuar no espaço, quer dizer, naquilo referente à justaposição de signos e visibilidade, coloca diante dos olhos da fantasia, imagens que conseguem iludir o sujeito. Por se tratar de imagens e da contiguidade de signos, este aspecto da poesia se relaciona ao da pintura: “Pode-se dizer, portanto, que o primeiro aspecto essencial da poesia seria realmente um *tipo de pintura, representação sensível*” (HERDER, 1769/2019, p. 178) Desta maneira, a poesia, mediante a sua essência, a força, conseguiria pintar para os olhos da alma humana quadros e pinturas. O fato da poesia atuar pelo espaço não contradiz o fato dela atuar na alma, quer dizer apenas que ela atua na alma se utilizando de artifícios espaciais, isto é, do aspecto da visibilidade, das imagens. Além de atuar mediante o espaço, ela também atua pelo tempo: a força poética atua de modo a energizar a alma, isto é, trazer a rapidez, ir e vir

às representações, às imagens, deste modo produz a alternância que seria própria da melodia poética.

Após essa reflexão, o autor conclui que a força da poesia transita e atua tanto no espaço quanto no tempo: “a essência da poesia é a força, que atua *a partir do espaço* (objetos que ela torna sensíveis), no tempo (por meio de uma sequência de várias partes ela chega a um único todo poético): em poucas palavras, portanto, *discurso sensivelmente perfeito*” (HERDER, 1769/2019, p. 179). Um discurso sensivelmente perfeito é o resultado da união das imagens pintadas pela poesia com a energia do discurso articulado dos signos arbitrários, esta união ocorre graças à força poética. No final das contas, Herder decide por estabelecer tanto o espaço e o tempo como aquele meio no qual a força poética mais atua, quer dizer, a poesia atua na alma a iludindo mediante as fantasias e recordações, isto é, pelas imagens e representações, mas, ao mesmo tempo, o faz isso por meio da energia dos signos arbitrários que carregam o sentido, a força que atua na alma.

A poesia, deste modo, insere nos signos arbitrários a força que energiza, que dá movimento e vida: “essa é a força que adere ao interior das palavras, a força mágica que atua sobre minha alma por meio da fantasia e da recordação: ela é a essência da poesia” (HERDER, 1769/2019, p. 179). Como se pode observar, espaço e tempo não deixam de se relacionar, o criar da força poética implica os dois.

Tendo isto em mente, o que pensar do poeta? O que dizer acerca daquele que poetiza, ou seja, que produz um discurso sensivelmente perfeito? Portanto, que a todo momento produz sons articulados de signos arbitrários dotados de sentido, de força, capaz de atuar sobre a alma do ser humano se utilizando de pinturas? É certo que ao poetizar, o poeta não atua sobre a alma mediante imagens, mas isso também não quer dizer que a poesia, a sua força poética “não possa atuar *a partir do espaço*, isto é, que ela não possa descrever corpos do ponto de vista da visibilidade e da figura” (HERDER, 1769/2019, p.182). O poeta, portanto, é aquele que durante sua atividade poética atua sobre a alma descrevendo corpos a partir da visibilidade e da figura, porém, como também foi visto, esta intuição das imagens vêm junto com a força interior dos signos arbitrários, garantido àqueles corpos descritos movimento e ritmo, ou seja, temporalidade. Diferentemente do artista, o poeta não produz nenhuma pintura como se fosse uma obra, algo morto e eterno exterior a ele, mas uma pintura viva, impregnada de movimento e temporalidade:

O artista, então, atua por meio de figuras para a totalidade de um único olhar, até a ilusão dos olhos; o poeta, por sua vez, através da força espiritual das palavras *ao longo da sucessão*, até a mais perfeita ilusão sobre a alma. (HERDER, 1769/2019, p. 183)

É preciso, portanto, entender o processo criativo do poeta como algo que ocorre por meio do tempo e a partir do espaço, só assim que ocorre esta “perfeita ilusão sobre a alma”. Esta ilusão à qual Herder se refere é a ilusão de que algo morto está vivo, de que a imagem que pintamos para nossa alma, uma representação, não está morta, mas que possui uma força própria, ou seja, movimento. O título deste capítulo resume muito bem a concepção herderiana do “poeta”: “A energia é a lei da arte poética: ela nunca pinta, portanto, como obra” (HERDER, 1769/2019, p. 182) Quer dizer que o poeta pinta sim, porém, pinta sempre de maneira ativa, de modo que suas pinturas estão energizadas pela força nos signos arbitrários, só assim a força atue sobre a sua alma. O poeta que Herder está propondo aqui se refere à força humana de pintar para si mesmo imagens vivas e moventes, ou seja, de fantasiar. Neste sentido, todos os seres humanos são poetas, pois todos compartilham da força de pintar para ele imagens dotadas de vida: “[...] Herder opera uma espécie de “revolução copernicana” no campo da poesia. Em última instância, não há nenhuma regra objetiva ou princípio exterior que domina no âmbito da poesia.” (WERLE, 2018, p. 89). Pois bem, diante desta inovadora concepção de poeta de Herder, poderiam indagar-nos: mas o que é que esta concepção de poeta tem a ver com o tato, afinal de contas? Como o poeta se relaciona com o sentido do tato? Um sentido tão alheio das imagens e sons, um sentido tão distante dos olhos e da audição, qual o seu papel para o discurso sensivelmente perfeito que é a poesia? Para responder a estas perguntas, nos apoiaremos em outras obras do próprio Herder.

Ainda nos *Bosques*, o autor afirma algo estranho: “[...] a poesia é, por sua vez, energética. Isto quer dizer que já durante sua produção a alma tem de sentir tudo; ela não pode começar a sentir só quando a energia está finalizada [...]” (HERDER, 1769/2019, p. 183) Como assim sentir tudo? Tudo o que? Começamos a entender quando nos remetemos a uma série de textos que Herder escreveu na mesma época em que escreveu seu *Bosque*, em 1769. Neste ano, Herder já estava em vias de produzir outra obra de imensa importância, a *Plástica: Algumas percepções sobre a forma e a figura a partir do sonho formador de Pigmaleão* (1778/2018), contudo, esta obra só foi publicada em 1778, muito depois do

Bosque. Já em 1769, o filósofo vinha escrevendo esboços sobre os temas que anos depois viriam a ser concatenados magistralmente na *Plástica*. O grupo destes esboços foi chamado de *Estudos e esboços sobre a Plástica (1769/1892)*, no interior destes esboços encontramos um Herder preocupado não mais em diferenciar a poesia das artes plásticas, mas de efetuar uma distinção mais apurada entre aquelas artes consideradas plásticas, ou seja, aqueles tipos de arte que até então o próprio Herder tomava como pertencendo ao mesmo grupo, a pintura e escultura. E aqui que as coisas começam a ficar mais interessantes: nestes *Estudos* e na *Plástica*, a escultura, tal como a poesia no *Bosque*, é aquela arte que se relaciona intimamente com a força, pois o objetivo da escultura, segundo Herder, é criar a ilusão de que um corpo esculpido está vivo. Porém, nos adiantamos muito, temos primeiro que analisar detidamente como que Herder aproxima a atividade criativa e vivificadora do poeta ao seu aspecto tátil presente durante sua atividade criadora.

Iniciemos, então, esta nossa nova incursão. Ela se dará pela visita de alguns esboços do *Estudos e esboços sobre a Plástica (1769/1892)* até a concatenação e sistematização destas ideias presentes na *Plástica*. Tendo em conta que estes *Estudos* não tratam apenas de discussões estéticas como aquelas que estávamos tendo, como também problemas fortemente epistemológico-metafísicos, é lícito observar que não estamos mudando o tema desta nossa investigação, a saber, a relação entre a vivificação do tato e da poesia. No decorrer desta exposição da teoria epistemológico-metafísica de Herder, nos apoiaremos nas intelectões de Marion Heinz e Nigel DeSouza, um dos mais importantes comentadores de Herder da atualidade.

A primeira ideia fundamental para entendermos a teoria epistemológico-metafísica herderiana sobre o tato corresponde ao papel determinante de Deus em sua filosofia, uma vez que é Deus que cria o universo: “A força de Deus é, então, todo-poderosa; Ele se efetiva no universo, este é Seu corpo: o corpo de Seu pensamento.” (HERDER, 1769/2020, p. 420). Portanto, para o filósofo, o universo, o mundo todo, é o corpo do pensamento de Deus, que se formou pelo Seu próprio pensamento, pela Sua força de pensamento (*Vorstellungskraft*). Isto não quer dizer que o corpo de Deus, o mundo, não interaja com Seu pensamento, uma vez que este corpo é apenas a forma pela qual Deus manifesta esta sua força de pensamento. DeSouza nos oferece uma ótima explicação:

Herder afirma que, para se realizar plenamente, Deus deve criar o mundo: Deus requer a manifestação externa de seu pensamento na forma do universo físico e dos seres humanos finitos que o habitam e que compartilham do pensamento divino de uma forma limitada o pensamento divino e por cujo próprio pensamento, no sentido mais lato da palavra, em parte adquirido pelos sentidos, o mundo retorna a Deus mediante uma forma de materialismo espiritualizado.³ (DESOUZA, 2016, p. 53, tradução nossa)

Ora, a concepção de Herder é a de que Deus cria o mundo não por sua boa vontade, mas porque é a única maneira pela qual ele pode se realizar enquanto tal. Portanto, não é um Deus carente e egocêntrico que criou o ser humano para ser adorado, pois este Deus, segundo Herder, não necessita da adoração do ser humano, ele necessita apenas da manifestação do pensamento humano. Mas que tipo de pensamento é esse que Deus confere ao ser humano? O próprio Herder nos responde em seu manuscrito *Platão disse que nossa aprendizagem é simplesmente reminiscência* (1766/1994), escrito um ano antes dos *Estudos*: “A alma pisa no mundo: sua essência é força de pensamento: mas ela mesma é seu pensamento - o escuro, mas vivo conceito de seu ser a preenche completamente.”⁴ (HERDER, 1766/1994, p. 175, tradução nossa) O pensamento divino que o ser humano compartilha com Deus é justamente a força de pensamento, que é a essência da alma. E como que os corpos são formados? DeSouza nos responde: “A criação divina do universo envolve, então, a criação de dois tipos de forças: forças externas de atração e repulsão e a força interna do pensamento.”⁵ (DESOUZA, 2016, p. 54, tradução nossa) A formação do universo por Deus faz com que exista estes dois tipos diferentes de força, uma interna e outra externa. A interna se refere à alma do ser humano, a externa aos corpos da natureza. Porém, como DeSouza aponta, o ser humano, assim como Deus, precisa do corpo para realizar-se enquanto tal, ele o faz mediante o uso dos sentidos corpóreos. Para isto, a alma, a força de pensamento humano, constrói para si um corpo a partir das forças de atração e repulsão dos corpos da natureza. Deste modo, o ser humano está simultaneamente no

³ “Herder maintains that, in order to fully realize himself, God must create the world: God requires the external manifestation of his thought in the form of the physical universe and the finite human beings that inhabit it and who share in the divine thought in a limited fashion and through whose own thought, in the broadest sense of the word, in part acquired via the senses, the world returns to God via a form of spiritualized materialism.”

⁴ “Die Seele tritt auf die Welt: Vorstellungskraft ist ihr Wesen: aber sie ist *sich selbst* ihr Gedanke - der dunkle, aber lebhaftste Begriff ihres Seyns erfüllt sie ganz.”

⁵ “The divine creation of the universe thus involves the creation of two kinds of forces: the external forces of attraction and repulsion and the internal force of thought.”

pensamento e no corpo de Deus. Assim como Deus, a alma manifesta sua força de pensamento pelo seu corpo sensorial.

Aqui aparece a função primordial do tato, a saber, conseguir sentir nos corpos aquelas forças de atração e repulsão e, a partir delas, conseguir sentir a própria força do pensamento: “Pois o sentido do tato é o sentido pelo qual nós podemos perceber primordialmente a força de pensamento que forma o corpo; ele é o sentido que conecta a força de pensamento e a força de atração e repulsão.”⁶ (DESOUZA, 2016, p. 64, tradução nossa). O tato tem esse privilégio pois ele, ao contrário de outros sentidos, é o único que percebe corpos, não apenas superfícies ou sons, como a visão e a audição, “o tato toca apenas o corpo”⁷ (HERDER, 1769/1892, p. 94, tradução nossa). Neste sentido, sendo que os corpos são formados pelas forças de atração e repulsão, quando o corpo do ser humano toca um outro corpo, ele é capaz de sentir as mesmas forças que formaram este seu corpo. Herder diz isso com todas as palavras em seu esboço *Sobre o sentido do tato*: “atração e repulsão, os objetos mais simples do tato.” (HERDER, 1769/2020, p. 418) Ao sentir estas forças, Herder endossa a tese de que “seja possível a um cego reduzir todo o corpo em sua estrutura às forças da alma” (HERDER, 1769/2020, p. 419), e, deste modo, este cego conseguiria “lembrar de como a alma preparou seu corpo, de como cada sentido foi, por assim dizer, formado a partir de cada força” (HERDER, 1769/2020, p. 419), e também “poderia chegar a tudo e lembrar-se-ia de tudo platonicamente” (HERDER, 1769/2020, p. 420). Portanto, de acordo com Herder, de maneira platônica, o tato é capaz de fazer-nos rememorar a constituição dos corpos e, deste modo, do mundo inteiro. Logo, o tato, para Herder, permite ao ser humano acessar a força divina que forma seu corpo, isto é, sua força de pensamento, o âmago de sua alma. Assim, tal como Platão nos fala sobre a reminiscência do mundo das Ideias, Herder está aqui afirmando a possibilidade do ser humano de acessar o âmago do ser, Deus. O tato permite o acesso à força de pensamento de Deus da qual tudo se originou. Por isso Pedro Franceschini, ao falar sobre o uso do termo *Gefühl* em Herder, o qual muitas vezes usa este conceito como sinônimo de tato, afirma que em alguns momentos

⁶ “For the sense of touch is the sense through which we may primordially perceive the thought-force that forms the body; it is the sense that bridges the thought-force and the forces of attraction and repulsion.”

⁷ “Das Gefühl tastet nur Körper.”

Herder parece utilizá-lo simplesmente como sentimento, uma receptividade fundamental, um estado de empatia originária do homem, enquanto ser sensível, que se instaura em uma relação anterior às divisões entre homem e mundo, sujeito e objeto, do mesmo modo que o tato se situa na imediatez entre aquele que toca e o que é tocado (FRANCESCHINI, 2017, p. 105)

Desta maneira, podemos dizer que o tato é o único sentido do corpo humano que é empático, que permite se relacionar intimamente com o outro. Mediante estes acesso à própria alma, à força de pensamento, fica mais evidente que o tato é essencial para um relacionamento reflexivo do ser humano com ele mesmo: “*Eu me sinto! Eu sou!*”⁸ (HERDER, 1769/2020, p. 419) Ao tocar um corpo, o tateante sente a sua própria força de pensamento, a força criativa e ativa: Eis a importância do tato para a poesia!

É sobre todo esse arcabouço epistemológico-metafísico que a concepção de poeta de Herder se sustenta. Logo, como podemos ver, que a força que o poeta articula para dentro dos signos arbitrários não é algo indiferenciado, e sim uma força carregada de corporeidade e tatilidade, são forças que remetem às forças de atração e repulsão. A força poética é uma força corpórea, tátil. O sentir do poeta necessita da força corpórea sentida pelo tato, em outras palavras, uma força tátil, pois o tato se refere ao corpo. A força poética, então, é uma força que só pode ser sentida enquanto tal porque está atrelada às forças corpóreas, pois o tato sente a conexão intrínseca entre alma e corpo, fazendo-se evidente a força da alma, a de pensamento. Por isso o poeta cego teria para ele um mundo tão rico, pois não existiria nenhum imagem para mediar sua relação com a alma, a sua poesia seria imediata, força sobre força. Nossa nova definição de poeta, assim, não pode deixar de levar em conta este lado tátil. Logo, propomos tratar a força poética como uma consequência dessa força tátil, proveniente do sentimento da força.

Assim, após a concatenação de todas reflexões presentes concernetes à profundidade epistemológico-metafísica do poeta para Herder, adentramos agora na obra que é o resultado daqueles esboços que investigamos: a *Plástica: Algumas percepções sobre a forma e a figura a partir do sonho formador de Pigmaleão* (1778/2018). Como o próprio subtítulo já aponta, Herder escreve esta obra tendo em mente a lenda do escultor Pigmaleão, o qual pretendia esculpir a mais bela linda escultura de todas. Ao cumprir seu objetivo, ele teria se apaixonado por ela, mas infelizmente ela era apenas uma coluna de

⁸ *Ich fühle mich! Ich bin!*

mármore, o que, por sua vez, fez com que Afrodite, sentindo pena de Pigmaleão, a animasse, dando a ela vida. Deste modo, é lícito afirmar que para Herder “a anedota de Pigmaleão funciona como um motivo central para pensar uma escultura viva e animada. E a pergunta é como e o que o homem pode fazer para que isso ocorra. A resposta é que ele somente pode fazê-lo através dos sentidos.” (WERLE, 2013, p. 27) Em especial, o sentido que permite esta doação de vida à escultura é o tato, é nesta obra que podemos ver Herder levar às últimas consequências o potencial vivificador da força poética. Podemos pensar que aqui em como que esta força, proveniente dos corpos e percebida pelo tato é aquela mesma força que garante a vida da estátua: “E aqui temos um certo parentesco entre a concepção de *força poética* e de energia (da *Primeira Floresta Crítica*) e essa noção de uma *vitalidade* ou *vivacidade* a ser procurada nas artes plásticas (presente na *Plástica*).” (WERLE, 2013, p. 27) Tendo em conta este estreito vínculo entre a força poética e a escultura no pensamento de Herder, tentaremos concluir a nosso percurso por ele finalizando com a seguinte tentativa: compreender como que o ofício de Pigmaleão, o escultor, se aproxima e distancia do ofício do poeta.

Aqui Herder pretende fazer a distinção entre as artes plásticas, ou seja, entre a pintura e a escultura. Antes de efetuar esta distinção, Herder investiga a maneira pela qual nós conhecemos e percebemos o mundo a partir da visão e do tato. Assim, partindo dos sentidos corpóreos, a diferença entre a pintura e a escultura se baseia sobretudo na capacidade destas artes pertencerem ao alcance estético-cognoscível destes sentidos, o que não significa, como veremos, que elas não possam se articular. Dando ao leitor alguns exemplos de famosos casos de pessoas que nasceram cegas e por algum motivo adquiriram a visão, Herder procura embasar empiricamente as suas afirmações acerca das especificidades destes dois sentidos, quais sejam: “*a visão apenas nos mostra figuras, o tato apenas corpos: que tudo o que é forma pode apenas ser reconhecido por meio do sentimento tátil e, por meio da visão, apenas superfícies e, na verdade, não corporais, e sim apenas superfícies de luz*” (HERDER, 1778/2018, p. 24) O que está em jogo aqui é uma capacidade inerente e natural de cada sentido perceber fisicamente diferentes tipos de objetos. Se por um lado a visão percebe superfícies de luz, apenas o aspecto bidimensional do espaço, por outro, o tato percebe o seu aspecto tridimensional. Estes objetos tridimensionais são chamados por Herder de corpos, apenas eles possuem forma, e, como foi observado, apenas o tato percebe corpos, já os objetos bidimensionais, as superfícies, são imagens, figura.

Antes de continuarmos, é de extrema importância não deixarmos de relacionar a capacidade do tato de perceber corpos com aquela outra de sentir as forças de atração e repulsão, pois para Herder, como vimos em seus *Estudos preliminares à Plástica*, foi justamente o imbricamento destas duas forças que produziram os corpos, as formas. Assim, quando o filósofo utiliza o termo “corpo” (*Körper*), ele também tem em mente as forças de atração e repulsão. Voltando à divisão das artes, o autor continua:

Classificam-se as belas artes geralmente a partir de dois sentidos principais, a *visão* e a *audição*; e ao primeiro capitão se dá tudo o que se quer, mas que ele não exige: *superfícies, formas, cores, figuras, estátuas, tábuas, saltos, vestimentos*. Ninguém duvida que se possam ver estátuas; mas a partir da visão se deixa determinar originalmente o que são as belas formas? (HERDER, 1778/2018, p. 29)

Herder constata que na maioria das vezes é à visão e à audição que atribui-se o princípio classificador das belas artes, porém, como ele aqui quer mostrar, a visão não consegue abarcar as belas formas, uma vez que ela só percebe belas superfícies. É um fato que se vê uma estátua, mas a fruição por excelência de sua beleza não se dá pela visão, uma vez que a estátua é um corpo, algo que vai além de uma superfície plana. Herder nos fornece a imagem de um Argos, um ser mitológico que possui cem olhos, o qual não conseguiria perceber a beleza de uma escultura mesmo que passasse a eternidade a contemplando, uma vez que não possui uma mão que o permite tocar algo ou a si mesmo. (HERDER, 1778/2018, p. 29) Se um ser nunca pôde ter uma noção de forma corporal, de forças, ele não conseguiria nem mesmo reconhecer o que de belo tem no corpo. Essa é a lição que Herder quer nos dar, a saber, que mesmo para contemplar a beleza de uma estátua, precisamos anteriormente do tato, caso contrário visualizamos uma mera superfície.

Finalizamos este capítulo com uma concepção de poeta e poesia bem diferente da que encontramos no senso comum. O poeta não é quem escreve poemas, mas aquele que fantasia se utilizando dos sons auditáveis e das imagens visíveis e cuja força articuladora destes elementos é a força sentida pelo sentido do tato. O poeta não cria obras fixas que chegam ao seu termo, mas é uma atividade contínua da existência humana. Além disso, a poesia está intrinsecamente vinculada ao corpo humano, pois é mediante o tato que se colhe

as forças criativas que dão vida às fantasias. A poesia, para Herder, tem a capacidade única de atribuir vida ao corpo humano e aos corpos mortos da natureza.

3.2.2 - FREUD: O *FINE FRENZY* DO POETA E A TRANSFERÊNCIA

Entender o que Freud compreende por fantasia requer, antes de tudo, ter em mãos o significado que a poesia e o poeta tem para ele. Isto acontece pois, assim como para Herder, Freud não concebe a poesia e o poeta como a simples ação de escrever poemas. Seguindo a concepção herderiana de poesia e poeta, Freud tem uma concepção antropológica de poeta, segundo a qual o ser humano fantasia por conta da própria condição da existência humana de ser sempre faltosa e frustrante. Deste modo, o ser humano está sempre poetizando e produzindo o seu próprio mundo fantasioso pois a realidade sempre o frustra, nunca o deixa se satisfazer completamente. Segundo Freud, em *O poeta e o fantasiar*, para aguentar essa condição insatisfatória, o ser humano fantasia:

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. (FREUD, 1908/2017c, p. 54).

O adulto, assim como a criança, brinca, mas brinca com fantasias, não mais com brinquedos. Ao brincar com fantasias, o ser humano tenta satisfazer as frustrações do mundo objetivo de maneira subjetiva, isto é, na realidade psíquica, não à toa Freud afirmar que os “desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras das fantasias, e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória”. (FREUD, 1908/2017c, p. 57) Contudo, apesar deste texto ser intitulado “o poeta e o fantasiar”, pouco é dito a respeito do estatuto ontológico da fantasia, quer dizer, do que ela é feita, quais são os componentes que a formam. Neste texto de 1908, Freud parece mais interessado em firmar uma concepção antropológica de poeta e de seu conseqüente fantasiar, dando pouca atenção à pergunta “o que é a fantasia?”.

Baseando-se em passagens dos rascunhos L e M, presentes nas cartas enviadas por Freud a seu amigo e confidente Fliess, Laplanche e Pontalis afirmam que no início de seu interesse pela fantasia, “Freud valoriza - de um modo que pode intrigar seus leitores - o

papel do escutado”. (LAPLANCHE e PONTALIS, 1988, p. 59) Se por um lado Freud parece estar mais interessado no caráter auditivo das fantasias, ele não o faz despropositalmente, pois, segundo os mesmos autores, é neste mesmo período “em que Freud parece ter sobretudo em vista as fantasias paranóicas,”. (LAPLANCHE e PONTALIS, 1988, p. 59) Assim, a primazia inicial da audição no interior da concepção de fantasia em Freud está atrelada ao tipo de fantasia pela qual ele se interessa, fantasias paranóicas. Diante disto, Laplanche e Pontalis se sentem instigados e se questionam acerca do motivo pelo qual Freud vincula este tipo de fantasia ao sentido da audição. Segundo os autores, um motivo provável por esse interesse inicial é que

relaciona-se com o *sensorium* em causa: o escutado, quando irrompe, quebra a continuidade de um campo perceptivo indiferenciado e ao mesmo tempo é sinal (o ruído espiado e percebido na noite), colocando o sujeito em posição de interpelado; nessa medida, o protótipo do significante pertence ao escutado, ao ouvido, mesmo que encontre equivalentes nos outros registros sensoriais. (LAPLANCHE e PONTALIS, 1988, p. 59)

Contudo, apesar do privilégio atribuído ao escutado nos primeiros esboços teóricos de Freud acerca da fantasia, o psicanalista não deixa de mencionar também a importância da visão. Analisando estas mesmas passagens, percebemos que se o escutado possui uma maior importância para a composição da fantasia paranóica, o visual também possui o seu papel. Como podemos observar no rascunho L, Freud afirma que as fantasias

são feitas de coisas que são *ouvidas* e *posteriormente* utilizadas; assim, combinam coisas que foram experimentadas e coisas que foram ouvidas, acontecimentos passados (da história dos pais e dos ancestrais) e coisas que a própria pessoa viu. Relacionam-se com coisas ouvidas, assim como os sonhos se relacionam com coisas vistas. Nos sonhos, realmente, não ouvimos nada, nós vemos. (FREUD, 1897/1996, p. 297)

É importante observar que na época desse rascunho, em 1897, Freud ainda não havia construído e sistematizado a sua teoria dos sonhos, de tal forma que ainda tem para si que a fantasia é diferente do sonho. A intrincada relação entre sonho e fantasia era ainda uma suspeita e questão a ser desenvolvida, como podemos observar quando Freud, ainda no rascunho L, observa que a fantasia “muito se assemelha à construção dos sonhos. Mas

não há regressão na forma [de representação] conferida às fantasias, somente progressão. Observe-se a relação entre sonho, fantasias e reprodução”. (FREUD, 1897/1996, p. 299)

Contudo, apesar de concordarmos com a posição de Laplanche e Pontalis de que Freud iniciou sua investigação sobre a fantasia dando primazia ao escutado, divergimos destes autores na medida em que compreendemos que ocorre, entre o rascunho L, M e N, uma reviravolta, uma rebelião do visual dentro da teoria freudiana da fantasia, ou seja, uma reviravolta da fantasia histórica, a qual é predominantemente visual. Os autores, a fim de sustentarem este primado do escutado nas primeiras investigações freudianas, não dão atenção ao rascunho N, no qual, como veremos, Freud efetua esta rebelião. Assim, se eles identificam neste período inicial da investigação freudiana acerca da fantasia uma continuidade do privilégio do escutado, da fantasia paranóica, identificamos nele indícios de uma ruptura, de uma rebelião do visual, da fantasia histórica. No rascunho M, numa passagem intitulada *Fantasia*, Freud afirma que

as fantasias originam-se de uma combinação inconsciente, e conforme determinadas tendências, de coisas experimentadas e ouvidas. Essas tendências têm o sentido de tornar inacessível a lembrança da qual emergiram ou poderiam emergir os sintomas. As fantasias são construídas por um processo de amálgama e distorção análogo à decomposição de um corpo químico que está combinado com outro [...] Um fragmento da cena visual junta-se, depois, a um fragmento da experiência auditiva e é transformado numa fantasia, enquanto o fragmento restante é ligado a alguma outra coisa (FREUD, 1897/1996, p. 301).

Diferente da passagem do rascunho L, aqui no rascunho M, Freud parece colocar em pé de igualdade a dimensão auditiva e visual no que se refere ao processo de formação da fantasia. A visão não está mais atrelada ao sonho, mas, assim como a audição, também está para a fantasia. Além disso, encontramos o termo “cena”, termo que receberá centralidade em anos posteriores. Então se encontrávamos no rascunho L um primado da audição, agora percebemos um deflacionamento da importância dada por Freud ao caráter auditivo da fantasia, da fantasia paranóica. Ainda no rascunho M, numa passagem chamada *Diferença entre as fantasias na histeria e na paranóia* (1897/1996), Freud diz que

as últimas são sistematizadas, todas em harmonia umas com as outras; as primeiras são independentes entre si e contraditórias - isto é, insuladas e, por assim dizer, geradas automaticamente (por um processo químico). Isto

e mais a eliminação do tempo é, sem dúvida, essencial para a diferenciação entre a atividade do pré-consciente e do inconsciente. (FREUD, 1897/1996, p. 303)

Seguindo estas coordenadas, se as fantasias paranóicas são sistematizadas e harmoniosas entre si, as fantasias históricas independentes e contraditórias entre si. Isto se deve ao caráter temporal que elas possuem, ou seja, as paranóicas são harmoniosas entre si justamente porque se encontram no tempo, enquanto as históricas não. Aquelas estão no pré-consciente temporal e estas no inconsciente atemporal. Tendo isto em mente, podemos concluir que a fantasia histórica tem como aspecto principal seu aspecto visto e imagético, uma vez que é inconsciente e seu aspecto temporal e auditivo, poderíamos até falar, linguístico, só se alcança no pré-consciente. Isso faz com que o peso decisivo nas fantasias históricas não está no lado auditivo, mas no lado visual. E é no rascunho N, na passagem *Criação poética e fine frenzy*, que encontramos a mudança de perspectiva que Freud adotará até o final de sua teoria a respeito de sua concepção de poesia e poeta. Lá Freud diz que

O mecanismo da criação poética é o mesmo das fantasias históricas. Goethe reúne no *Werther* algo vivido, seu amor por Lotte Kästner e algo ouvido, o destino do jovem Jerusalem, que terminou em suicídio. Ele brinca, provavelmente, com o propósito de se matar, encontrando nisso [no destino do amigo] um ponto de contato, se identificando com Jerusalém, de quem ele empresta o tema da história de amor [do *Werther*]. Por meio dessa fantasia, ele se protege contra as consequências de sua vivência [o amor impossível por Charlotte]. Desse modo, Shakespeare tem razão ao igualar criação poética e delírio [*fine frenzy*]. (FREUD, 1897/2017d, p. 43)

Ora, nesta esta passagem temos uma afirmação com alcance generalista e um exemplo para confirmar a proposição geral. O exemplo do amor vivenciado por Goethe e algo ouvido, o suicídio de seu amigo, parece contradizer a importância que acabamos de constatar na teoria de Freud a respeito do visual nas fantasias históricas. Porém, este amor vivenciado por Goethe diz respeito justamente ao caráter visual que produziu, ao lado da audição, a fantasia. É em *A fantasia e sua relação com a bissexualidade* (1908/2015), onde Freud retoma de certa forma a mesma discussão acerca da diferença entre as fantasias históricas e paranoicas, que o autor afirma que se na infância a criança tentava satisfazer sexualmente suas fantasias pela masturbação, na idade adulta esta ação masturbatória fundiu-se “com uma representação de desejo da esfera do amor objetal e serviu para a

realização parcial da situação em que culminou essa fantasia.” (FREUD, 1908/2015, p. 343) Assim, o objetivo do amor objetual é o restabelecimento de uma situação, o que poderíamos muito bem entender como uma cena visual, tal como ele havia dito no rascunho M. Estas fantasias inconscientes, isto é, histéricas, são as mesmas dos pervertidos, mas estes as performam conscientemente “e, se alguém tem dificuldade em arranjar exemplos desse tipo, basta recordar as performances mundialmente famosas dos imperadores romanos, cuja insânia, naturalmente, era condicionada apenas pelo ilimitado poder dos autores das fantasias”. (FREUD, 1908/2015, p. 344) Contudo, diferentemente dos pervertidos, os histéricos não performam, eles apenas assistem à performance, apenas olham.

Não à toa Freud intitular esta passagem do rascunho N como *criação poética e fine frenzy*, pois com esse *fine frenzy* ele nos remete a uma passagem de *Sonho de um amor de verão* de Shakespeare, onde este diz: “O olho do poeta, num *delírio excelso*, passa da terra ao céu, do céu à terra” (SHAKESPEARE, 2011 *apud* CHAVES, 2017, p. 44). Como que na forma de um êxtase sublimado, é o olho do poeta, não o poeta, que se satisfaz intelectualmente o seu desejo por aquela situação, pela cena e performance visual. As fantasias histéricas estão mais para o visual do que do auditivo pois os histéricos, isto é, os poetas, tentam lutar contra a insatisfação da realidade objetiva satisfazendo-se por meio da distante “contemplação” de cenas de um mundo de fantasias que ele leva a sério, tal qual uma criança brincando. Similar a um fetiche voyeurista, o poeta cria seu mundo de fantasias escondido e distante de toda e qualquer atuação destas fantasias. Da mesma forma, o *Werther* de Goethe não é senão esta brincadeira fantasiosa e séria que, no final das contas, o salvou da frustração de um amor não correspondido. Isto se alinha com o que Freud diz em *Personagens psicopáticos no palco* (1905/2017d), pois segundo ele “o *olhar* participativo durante o espetáculo possibilita ao adulto o mesmo que a brincadeira possibilita à criança, cuja tocante expectativa pode ser igualmente tão satisfatória para o adulto” (FREUD, 1905/2017d, p. 45, grifo nosso)

Assim, se o mecanismo da criação poética é o mesmo das fantasias histéricas, então o mecanismo do poeta é um que sua tentativa de satisfação ocorre sobretudo pela produção de fantasias visuais, imagens e cenas. Até mesmo Laplanche e Pontalis, no *Vocabulário de psicanálise*, afirmam que as fantasias são “cenas organizadas, suscetíveis de serem dramatizadas a maior parte das vezes de forma visual” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2016, p. 173) Tal definição nos remete ao caráter teatral e dramático da fantasia, ou seja, o seu caráter cenográfico e porquê não, cinematográfico? Tânia Rivera em seu livro *Cinema*,

imagem e psicanálise (2008), traz uma série de reflexões abordando a semelhança que o conceito freudiano de fantasia tem com a produção fílmica, com a arte das luzes. Segundo a autora, “a fantasia enquadra o real (como a fotografia), lhe dá bordas”. (RIVERA, 2008, p. 48) A fantasia, como já observamos com Freud, é o que media a realidade para o ser humano fornecendo-a perspectiva, ponto de vista. A fantasia, portanto, também é o que Freud chamou de memória encobridora na medida em que ela impede de nos recordarmos completamente de conteúdos recalcados, é uma “cena privilegiada onde a imagem realiza o sonho” (RIVERA, 2008, p. 49) Além disso, a fantasia “recorta, ‘desbasta’ o vivido, como a fotografia — como cada quadro, no cinema, relaciona-se ao que ficou invisível, fora de quadro.” (RIVERA, 2008, p. 49) Não é só Rivera que se atenta para o caráter artístico das fantasias, pois também Nasio observa que “a fantasia é a figuração plástica de um desejo inconsciente”. (NASIO, 2007, p. 11) Corroborando, portanto, a nossa interpretação de que a fantasia não só é uma produção artística, mas uma em que a imagem desempenha um papel se não fundamental pelo menos determinante.

Tendo em conta estas várias características das fantasias inconscientes que elencamos a respeito das fantasias, a saber, suas características imagéticas de recortar, desbastar e enquadrar a realidade tal como na fotografia e no cinema, agora nos encontramos de posse de uma compreensão mais detalhada daquilo que Freud entende por poeta. Se o mecanismo da criação poética é o mesmo das fantasias históricas, então o poeta é aquele que, diante de uma realidade insatisfatória e frustrante, tenta se satisfazer mediante a confecção e fruição de imagens que recortam e enquadram uma cena com um determinado ponto de vista. Para além de sua articulação com o cinema, estas características da fantasia também contam para aquilo que encontramos no interior da clínica analítica, aquilo que Freud entendia por transferência. Já em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/2016) Freud nos descrevia o fenômeno da transferência como “novas edições, reproduções dos impulsos e fantasias que são despertados e tornados conscientes à medida que a análise avança, com a substituição, característica da espécie - de uma pessoa anterior pela pessoa do médico” (FREUD, 1905/2016, p. 315) Como podemos observar, a transferência implica, então, a fantasia. É a reprodução das fantasias na pessoa do médico, é, usando o termo de Rivera, o “desbastamento” da pessoa do médico em um ponto de vista.

Em sua obra *Sobre a dinamica da transferencia* (1912/2017g), Freud compreende que o êxito do tratamento analítico depende do analisando se lembrar de conteúdos inconscientes. O ato do analisando se lembrar desses conteúdos inconscientes depende sobretudo do tipo de transferência que está ocorrendo entre a relação do analista e analisando, isto é, depende do estabelecimento de uma transferência positiva. Para Freud, a transferência positiva corresponde àquela transferência em que se encontra “sentimentos simpáticos e carinhosos”, mas que “segue pela via inconsciente”, (FREUD, 1912/2017g, p. 115) enquanto a negativa é aquela transferência em que se observa “sentimentos hostis” (FREUD, 1912/2017g, p. 115) frente ao analista.

Seguindo a linha de raciocínio de Rivera segundo a qual no processo de recordar, de lembrar, “deve-se fechar os olhos, para recordar — e fazer dos fragmentos, dos traços deixados pelo vivido, uma fantasia, um espaço coerente composto narrativamente de modo a dar ao sujeito um lugar, um ponto de vista”. (RIVERA, 2008, p. 49), podemos pensar que este processo eminentemente visual de lembrar está vinculado ao aspecto positivo e amoroso da transferência. Por outro lado, como Freud menciona em *Lembrar, repetir e perlaborar* (1914/2017h), também encontra-se a situação em que “o analisando não se lembra de mais nada do que foi esquecido e recalado, mas ele *atua* com aquilo. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele *repete* sem, obviamente, saber o que repete”. (FREUD, 1914/2017h, p. 154) Nesta situação em que o analisando repete e, por isso, *atua*, aparecem sentimentos hostis frente ao analista, isto é, a transferência negativa, como por exemplo a forma como Dora se portou frente a Freud logo antes de abandonar a análise: “[...] ela se vingou de mim como quis se vingar dele [de seu pai] e me abandonou, tal como acreditou haver sido enganada e abandonada por ele. Assim ela *atuou* uma parte essencial de suas lembranças e fantasias, em vez de reproduzi-la no tratamento.” (FREUD, 1905/2016, p. 315) Contudo, não se pode imaginar uma pura transferência negativa, pois “ela se encontra ao lado da transferência carionha, muitas vezes voltada, ao mesmo tempo, para a mesma pessoa, situação para a qual Bleuler cunhou a boa expressão ‘ambivalência’”. (FREUD, 1912/2017g, p. 115)

Levando em conta estas coordenadas acerca da transferência positiva e negativa, percebemos nelas uma maneira específica do analisando se portar frente suas fantasias. Se por um lado ele parece contemplar e se posicionar inconscientemente em um ponto de vista de vista confortável ao lembrar delas na transferência positiva, por outro, ele parece atuar e

agir inconscientemente estas fantasias de maneira agressiva e ativa. Para Freud, o lembrar, quer dizer, o amar/ver as fantasias, é positivo e desejável, enquanto o atuar, isto é, o odiar as fantasias, é negativo e indesejável. Esta última transferência deve ser até mesmo evitada. O motivo para isto, arriscamos dizer, se deve justamente àquela concepção imagética/visual de poeta e fantasiar, onde o tátil não encontrou seu lugar de importância na psicanálise freudiana. Não devemos esquecer do costume freudiano de substituir o toque pelo olhar, tal como vimos no capítulo anterior. Pensamos que a importância e potencial da transferência negativa poderia ser repensada se obtivéssemos uma concepção mais complexa de poesia e poeta.

4 - MÉTODO

O desenvolvimento desta pesquisa - de natureza qualitativa, documental e bibliográfica - se orientou pela estratégia metodológica do trabalho do conceito tal como proposta por Canguilhem (1975). Segundo esse autor, trabalhar um conceito é fazer variar sua extensão e compreensão, generalizá-lo mediante a importação de traços de exceção, exportá-lo para fora de sua região de origem, tomá-lo como modelo, ou, inversamente, fornecer-lhe um, em resumo, dar-lhe progressivamente a função de uma forma (CANGUILHEM, 1975, p. 206). Essa estratégia metodológica se caracteriza pela tentativa de compreender um conceito: (i) analisando os efeitos de sua relação com a rede conceitual na qual está inserido; (ii) estendendo e forçando seus limites de aplicação; e (iii) testando sua resistência à variação das condições de aplicabilidade, bem como a capacidade que ele tem de responder aos problemas propostos.

A estratégia de trabalho do conceito inscreve-se no quadro mais amplo de uma epistemologia fundamentada na ideia de que um conceito deve ser avaliado em função do campo de problemas que ele pretende tratar. Trata-se da epistemologia histórica de Gaston Bachelard (1961, 1996, 2004), para quem o sentido de um conceito é função das suas relações com outros conceitos e, mais geralmente, com a problemática que o engendra. De tal modo que há uma relação essencial entre conceito e posição do problema. Isto porque um conceito responde a uma determinada exigência, ou, melhor dizendo, só aparece em função de um problema que o integra em uma rede específica de relações. É o sentido do problema, diz Bachelard (1996), que dá a marca do verdadeiro espírito científico. Para um espírito científico, todo conhecimento é uma resposta a uma questão. Se não houver uma questão, não poderá haver conhecimento científico. Nada é natural. Nada é dado. Tudo é construído (BACHELARD, 1996, p. 18). Em suma, o conhecimento não é o correlato de uma realidade fechada sobre si mesma, ele é, em alguma medida, o correlativo de uma realidade

a construir e, nesse sentido, é sempre aproximativo, só avança por retificações sucessivas (BACHELARD, 1961, p. 45-47; 2004, p. 21-32). Por essa razão, a fecundidade do método pode ser medida pela capacidade que ele tem de buscar experiências para deformar um estágio histórico do conceito procurar ocasiões para complicar o conceito, para aplicá-lo (BACHELARD, 2004, p. 76-77).

Dessa forma, investigar o estatuto dos conceitos de pulsão, poesia e fantasia da teoria psicanalítica implicou em: (i) procurar identificar o problema, ou, mais precisamente, o conjunto de problemas ao qual eles pretendem responder; e (ii) buscar deformar os conceitos, o que, nos termos de Bachelard (1996), significa variar suas condições de aplicação a tal ponto que não mais se reconheça nele sua forma primitiva, pelo fato de se ter incluído, em seu próprio sentido suas novas condições de aplicação (BACHELARD, 1996, p. 74). Nessa perspectiva, deformar um conceito significa tomá-lo sob o ângulo de sua historicidade, isto é, encarná-lo no movimento de pensamento no interior do qual se produzem os impasses, contradições e obstáculos que mobilizam esforços de retificação, impulsionando a invenção de novas gramáticas para a formulação dos problemas, e, por conseguinte, a renovação das categorias com as quais se pretende encaminhá-los.

4.1 - PROCEDIMENTOS DE CONSTRUÇÃO DO MATERIAL DE ANÁLISE

Para a construção do material de análise, foram adotados os seguintes procedimentos: (i) levantamento bibliográfico acerca dos conceitos de pulsão, poesia e fantasia na obra de Freud e de seus comentadores; (ii) levantamento bibliográfico acerca da crítica de Herder ao primado da visão no pensamento ocidental e da consequente reivindicação, empreendida pela filosofia estética desse autor, da centralidade do sentimento tátil nos processos de estruturação da experiência sensível; (iii) seleção e sistematização do material, tendo como critérios a relevância, a extensão da abordagem do conceito na bibliografia levantada e o nível de aprofundamento das análises encontradas, em particular no que diz respeito às relações entre pulsão, poesia, fantasia, visão e tato; (iv) produção de fichários bibliográficos, fichários de citações, resenhas críticas e notas de comentário que subsidiaram as análises desenvolvidas.

4.2 - PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DO MATERIAL

Para análise do material, foram adotados os seguintes procedimentos: (i) identificação da posição do problema, ou do conjunto de problemas, ao qual os conceitos de pulsão, poesia e fantasia visam responder na teoria psicanalítica; (ii) análise do estatuto das experiências visuais e das imagens na construção dos conceitos de pulsão, poesia e fantasia na obra de Freud; (iii) proposição de situações clínicas, sociais e políticas contemporâneas que permitam testar a resistência dos conceitos de pulsão, poesia e fantasia à variação das condições de sua aplicação e, conseqüentemente, testar sua capacidade de responder a problemas e questões relativamente estranhas ao contexto de sua origem epistemológica; (iv) confrontação crítica dos conceitos psicanalíticos de pulsão, poesia e fantasia e do primado da visão sobre o qual eles se constituem com as reflexões de Herder acerca da importância do tato na experiência humana; (v) produção de relatórios (parcial e final) que descreveram os desenvolvimentos da pesquisa e articularam as reflexões construídas ao longo do processo de investigação.

5 - RESULTADOS E DISCUSSÃO

5.1 - PULSÕES DE TOCAR E VER E SEUS DESTINOS

Na obra *Pulsões e seus destinos*, (1915/2017b), Freud tem o intuito de compreender como as pulsões se relacionam com suas metas e objetivos. Lá ele define a pulsão como uma “*konstante Kraft*” (FREUD, 1915/2017b, p. 18), uma força constante. Para chegar a esta definição, ele explica que existem dois tipos de estímulos sentidos pelo corpo humano, os estímulos fisiológicos e os pulsionais, estes são provenientes do interior e aqueles do exterior. Outra diferença entre os dois se refere à forma com que eles atuam no corpo: se por um lado a força do estímulo fisiológico atua no corpo como uma força momentânea de impacto (*momentane Stoßkraft*), por outro lado o estímulo que tem sua origem no interior do organismo atua como uma força constante (*konstante Kraft*). Diferentemente do estímulo fisiológico que vem do mundo exterior e é momentâneo, a pulsão é o estímulo constante que tem sua origem no interior do organismo. É a conjugação dos estímulos que permite com que o indivíduo diferencie o interior do exterior, a realidade psíquica da realidade empírica. Todo estímulo interno do qual não se é capaz de se afastar é compreendido como interno, e aqueles dos quais se consegue se afastar tem sua origem no exterior. A força constante interna será chamada por Freud de pulsão, aquela que é externa e momentânea de estímulo. Contudo, a pulsão não é algo uno, e sim parcial. Parcial pois será definida a partir de sua fonte (*Quelle*) e de seu objetivo (*Ziel*) somático, ou seja, da parte corpórea que é estimulada e da parte do corpo capaz de satisfazer esse estímulo.

Freud continua tratando das pulsões parciais que se encontram naqueles dois pares de perversões trabalhadas nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*: sadismo-masochismo e voyeurismo e masochismo. Fala primeiro daquela relacionada à dor, o sadismo e masochismo, as quais se desdobram da seguinte maneira: primeiro há uma

tendência sádica de causar sofrimento em outra pessoa, até que esse objeto é abandonado e então a própria pessoa se torna o objeto a sofrer a dor, aparece, então, o masoquismo. Em seguida ele disserta sobre o voyeurismo e exibicionismo, primeiro um sujeito sente prazer em olhar um objeto, este objeto é abandonado e o próprio sujeito se torna o objeto a ser olhado, aqui também ocorre a saída da atividade para a passividade. Contudo, Freud (1915/2017b) complementa que antes dessa dinâmica do voyeurismo e exibicionismo, ocorre um movimento autoerótico de olhar o próprio corpo:

Entretanto, uma divergência significativa em relação ao caso do sadismo está no fato de que a pulsão de olhar apresenta uma fase anterior àquela designada por α . É que a pulsão de olhar é autoerótica no início de sua atividade, ou seja, ainda que tendo um objeto, ela o encontra no próprio corpo. (FREUD, 1915/2017b, p. 41)

Ora, essa diferença entre os pares de perversão não parece ser muito consistente com o que Freud escreveu em 1905 nos *Três ensaios* sobre o período autoerótico da criança em que ela expressa uma pulsão de agarrar (*Greiftrieb*) ao chupar seu próprio corpo, sua pele. Como o próprio Freud afirmava nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, a zona erógena que está presente no sadismo-masoquismo é a pele. Portanto, existiria sim um momento preliminar ao sadismo, o que Freud nesse texto de 1915 pensava ser passível de ser apenas “deduzida por construção”: “Uma tal fase preliminar não ocorre no sadismo, que desde o começo é dirigido a um objeto alheio; entretanto, não seria absurdo deduzi-la por construção a partir dos esforços da criança por ser assenhorear (*Herr werden*) de seus próprios membros” (FREUD, 1915/2017b, p. 43). Apesar de Freud já ter mencionado a centralidade da zona erógena da pele e traça as pulsões que dela se originam em 1905, ele não dá continuidade a essas reflexões. Isto ocorre não por Freud desacreditar e, talvez, reformular teoricamente o papel da pele e suas pulsões, pois como ele mesmo diz, não seria absurdo deduzi-las por construção. Sustentamos que Freud recalca ou esquece de seu costume de substituir o toque pelo olhar, tornando assim uma questão de dedução por construção a investigação de pulsões táteis de apoderamento, sendo que ele mesmo já havia descrito as suas manifestações empíricas no autoerotismo e masturbação pré-genital. Assim, após todas aquelas afirmações no tocante à pulsão de agarrar e de apoderamento expostas em 1905, Freud postula uma fase autoerótica exclusiva ao voyeurismo-exibicionismo. Como foi dito, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, há

algo mais elementar na inclinação de ver o órgão sexual desnudado, que é a inclinação de tocar o sexual e, no esquema da pulsão de olhar que ele constrói em 1915, o psicanalista apresenta o momento ativo da pulsão de olhar da seguinte maneira: “contemplan um órgão sexual” (FREUD, 1915/2017b, p. 43). Logo, pode-se afirmar que se Freud não estivesse inconsciente de seu costume confesso em suas reflexões de 1905, ele então formularia a seguinte fase autoerótica da pulsão de tocar anterior ao sadismo: “o prazer de tocar o que é sexual”. É interessante notar que Freud atribui um nome à pulsão presente no par voyeurismo-exibicionismo, a pulsão de olhar, contudo, não atribui nenhum ao par sadismo-masochismo. A partir desta reconstrução textual, pode-se dizer que a pulsão que pertence ao par sadismo-masochismo já estava apresentada em 1905 como aquela que agrega a pulsão de agarrar (*Greiftrieb*) e de apoderamento (*Bemächtigungstrieb*): a pulsão de tocar.

Ao término de sua exposição acerca dos dois pares de perversões, o autor descreve em um parágrafo “a imagem de um claro desenvolvimento pulsional” (FREUD, 1915/2017b, p. 45). Esta imagem se assemelha muito com o que ele entende por ambivalência e aquele costume do olhar substituir o toque:

Podemos decompor a vida de cada pulsão em ondas singulares, cronologicamente isoladas, sendo cada uma delas homogênea no interior de um período de tempo, seja qual for sua duração, e que se comportam entre si de modo comparável a sucessivas erupções de lavas. Podemos, então, de certo modo, imaginar que a primeira e mais original (*ursprünglichste*) erupção pulsional prossiga de forma imutável, sem experimentar nenhum tipo de desenvolvimento. Uma onda posterior experimentaria, desde o início, uma alteração, tal como a passagem para uma passividade, juntando-se com esse novo caráter à erupção anterior, e assim por diante. Se olharmos de forma global a moção pulsional, desde seu início até certo ponto, a sucessão de ondas descritas deve nos fornecer a imagem de um claro desenvolvimento pulsional. (FREUD, 1915/2017b, p. 45)

Com esta passagem, Freud pretende resumir os quadros explicativos dos dois pares de perversões que ele explicitou. Ele sumariza o movimento “global” da moção pulsional se utilizando da ideia de que ocorre uma primeira e originária erupção pulsional, seguida de uma outra erupção pulsional que seria diferente da anterior, mas que acrescentaria um caráter passivo à atividade da primeira e vice-versa. Nesta citação, percebemos que Freud intenta tratar o desenvolvimento pulsional somente como a reversão da meta de uma

pulsão, ou seja, a passagem da atividade para a passividade no interior de uma mesma pulsão, no caso, a única que ele nomeou, a de ver. Neste sentido, ele está explicando o processo de desenvolvimento dessa atividade para a passividade, do voyeurismo para o exibicionismo, do sadismo para o masoquismo.

Apesar do que Freud parece estar querendo aqui, temos que nos lembrar do costume freudiano de substituir o toque pelo olhar. Assim, nos utilizando desta declaração de Freud, não seria ilícito interpretar esta passagem como a explicação do processo pelo qual ocorre o entrecruzamento mediante a substituição da *pulsão de tocar* pela *pulsão de ver* e, portanto, a articulação entre os dois pares de perversões; quer dizer, esta citação também abre a possibilidade de compreender como o par da perversão voyeurismo-exibicionismo é na verdade o substituto do par sadismo-masoquismo. Talvez seja por isso que Freud descreva a perversão sadismo-masoquismo antes do voyeurismo-exibicionismo, no fim, esta substitui aquela. Não é à toa que, no parágrafo posterior a esta “imagem global do desenvolvimento pulsional”, Freud já retoma o assunto da ambivalência: “O fato de que nesse período ulterior de desenvolvimento pode se observar, junto a uma moção pulsional, o seu oposto (passivo), merece ser destacado mediante a tão adequada denominação introduzida por Bleuler: ambivalência.” (FREUD, 1915/2017b, p. 45) A menção da ambivalência aqui faz sentido pois é se utilizando deste conceito que Freud opera a sua costumeira substituição. Assim, esta substituição não seria uma extinção daquilo substituído, mas uma forma de recalque e esquecimento do importante papel que um outro termo, a dimensão tátil, exerce na ambivalência.

Segundo esta imagem global, uma primeira e originária moção pulsional sofre uma erupção e se mantém imutável e não se desenvolve, porém, ocorre mais uma erupção, cujo surgimento já estaria sendo acompanhado por uma alteração, que Freud fornece como exemplo a característica da passividade. Esta “imagem global do desenvolvimento pulsional” nos lembra novamente aquele movimento de substituição mencionada por ele como a substituição do prazer primário da libido de tocar o que é sexual pelo prazer substituto da libido de ver o que é sexual. Logo, a pulsão de ver é já uma substituição da pulsão de tocar. Em um outro nível metapsicológico a mesma coisa ocorre na discussão sobre a ambivalência entre amor e ódio que Freud desenvolve em seguida, o amor estaria atrelado à pulsão de ver (voyeurismo-exibicionismo) e o ódio à pulsão de tocar (sadismo-masoquismo). Vejamos como isso se mostra agora.

Freud inicia suas reflexões sobre a transformação da pulsão em seu oposto, mas aqui não mais tendo em conta a meta da pulsão, e sim o seu material, seu conteúdo, o que é observável na ambivalência entre amor (*Liebe*) e ódio (*Hass*). Segundo ele, não se pode entender o amor ou o ódio como uma pulsão parcial ao modo daquelas descritas até agora, mas também não quer dizer que não há “uma íntima relação entre esses sentimentos opostos e a vida sexual.” (FREUD, 1915/2017b, p. 49). Ele elenca três tipos de oposições para o sentimento do amor: amar-odiar, amar-se-amar e amar-odiar desinteressado. Falaremos detidamente destas três oposições, mas primeiro é importante observar que para Freud, a oposição amar-se-amar remonta a travessia da atividade para passividade narcísica (amar a si mesmo) da pulsão de ver, o que não nos permite reduzir o amor à pulsão de ver, mas sim pensarmos que o amor está mais para a pulsão de ver e o ódio para a pulsão de tocar. Em seguida, ele elenca três polaridades que estão presentes em toda a nossa vida anímica, e que estarão presentes nestas oposições do amar: Sujeito (Eu) - Objeto (mundo externo), onde a oposição amar-odiar desinteressado ocorre; Prazer-Desprazer, presente no amar-odiar e Ativo-Passivo é a polaridade do amar-se amar. Freud relata que há uma “situação psíquica primordial” onde duas dessas polaridades ocorrem, o narcisismo.

Neste momento do desenvolvimento do Eu de uma criança, o Eu é identificado como prazer, pois seu corpo é investido pulsionalmente através de excitações autoeróticas, e o mundo externo é indiferente para ela: é “a situação na qual o Eu ama apenas a si próprio, e é indiferente ao mundo, ilustra a primeira das oposições que encontramos para o ‘amar’” (FREUD, 1915/2017b, p. 53), que configura a oposição amar-indiferença. Em seguida, “sob o domínio do princípio de prazer ocorre nele um novo desenvolvimento” (FREUD, 1915/2017b, p. 53). Dominado pelo princípio do prazer, ocorre a passagem de um Eu-real, que se diferenciava tendo o seu prazer autoerótico como referência, e começa a tentar se esquivar de alguns estímulos internos dos quais não conseguia escapar, provenientes da pulsão de autoconservação. Nesta tentativa, ou seja, de obter apenas prazer e evitar o desprazer, surge o Eu-prazer. A distinção que esse Eu-prazer faz dele e do mundo externo se baseia naquilo que o Eu sente como prazeroso e aquilo que sente como desprazeroso, ele incorpora e introjeta o que é prazeroso e expela aquilo que dentro dele é tido como desprazeroso. Ocorre a seguinte identificação: Eu = prazer e Mundo externo = desprazer. “Ele se transforma, assim, do inicial Eu-real, que diferenciava interior e exterior segundo uma marca distintiva objetiva, em um *Eu-prazer* purificado, que coloca a marca distintiva do

prazer acima de todas outras coisas” (FREUD, 1915/2017b, p. 53). Após isto, chega o momento em que um objeto se insere no narcisismo primário, sendo tratado com ódio, uma vez que tudo o que vem de fora é alheio e desprazeroso. Portanto, a relação prazer e desprazer deste momento em diante vai se dar entre o Eu e o objeto, o Eu é prazer e o objeto é desprazeroso. Contudo, quando o objeto fornece sensações prazerosas, o Eu acolhe e incorpora este objeto, Freud usa a analogia de que isto ocorre como que por meio de uma força de atração entre o Eu e o objeto. Se o amor atrai o objeto, o ódio aplicaria uma força de repulsão nele quando fornece sensações desprazerosas.

A partir do desdobramento da relação entre Eu e mundo externo, Freud vai observando que o amar e odiar do Eu não consiste em uma mera distinção entre Eu e mundo externo, mas que o amar e odiar ocorrem sobretudo na lida do Eu com os objetos, existem objetos que o Eu ama e outros que ele odeia. Pensando desta forma, as pulsões voltariam a ter mais importância nestes sentimentos de amor e ódio, pois as pulsões sexuais seriam aquelas ligadas à obtenção de prazer, aquelas que se ligam a seus objetos de forma amorosa, com o fim de sentir sensações prazerosas. Por outro lado, Freud percebe que os objetos que se ligam às pulsões de autoconservação não são amados, estas pulsões, na verdade, odeiam os objetos importantes para a manutenção da vida. “O Eu odeia, abomina e persegue com intenções destrutivas, todos os objetos que constituem fontes de sensações desprazerosas para ele [...] De fato, pode-se afirmar que os verdadeiros modelos da relação de ódio não advêm da vida sexual, mas da luta do Eu pela sua conservação e sua afirmação” (FREUD, 1915/2017b, p. 59). Ora, se a pulsão sexual é aquela que está mais próxima daquilo que entendemos por “amor”, o uso da palavra “ódio” está para aquelas pulsões de autoconservação.

Agora é possível rever o mesmo desenvolvimento pulsional entre o tátil e o visual que Freud comentou naquela citação mais acima, mas agora na relação entre amor e ódio. A primeira questão que podemos levantar é acerca das pulsões de autoconservação, que está mais próximo do sentimento de ódio. Em 1914, em sua outra investigação metapsicológica, *Introdução ao narcisismo* (1914/2010), Freud tem como objetivo explicar um processo muito importante para a formação do ser humano, a saber, a formação do Eu. O narcisismo é justamente este processo mediante o qual o Eu se desenvolve. Porém, no decorrer desta fase narcísica, ou seja, durante a constituição do Eu, Freud observa que existem os prazeres

autoeróticos dos órgãos que as pulsões sexuais fornecem e as pulsões de conservação, ligadas à preservação biológica do indivíduo. Ele comenta:

As primeiras satisfações sexuais autoeróticas são experimentadas em conexão com funções vitais de autoconservação. Os instintos sexuais apoiam-se de início na satisfação dos instintos do Eu, apenas mais tarde tornam-se independentes deles (FREUD, 1914/2010, p. 32)

Poderia-se dizer que se as pulsões de conservação são apoios para as pulsões sexuais parciais, chega um momento em que elas deixam as pulsões de conservação e se tornam autônomas. Porém, isso não quer dizer que ainda não se interajam, pois afinal de contas, a mesma boca que se alimentou do leite materno é aquela que tempo depois se deleita ao beijar seu objeto sexual. Continua existindo, como o próprio Freud observa, uma relação entre ambas pulsões, mais especificamente, podemos dizer que esta relação é ambivalente: “quando as pulsões do Eu dominam a função sexual, como na fase da organização anal-sádica, elas também emprestam à meta pulsional as características do ódio” (FREUD, 1915/2017b, p. 61). Nesta fase sexual, portanto, há um jogo de forças entre as duas pulsões, no caso em questão, as pulsões de conservação (ou do Eu) estão dominando a outra pulsão, vemos a expressão da organização sádico-anal. Ora, esta fase anal-sádica é descrita por Freud como uma atividade que “é produzida pelo instinto de apoderamento (*Bemächtigungstrieb*), através da musculatura do corpo, e é sobretudo a mucosa intestinal erógena que se apresenta como órgão, com meta sexual passiva” (FREUD, 1915/2016, p. 109). Parece haver uma semelhança constituinte da pulsão de autoconservação e aquelas presentes no sadismo-masoquismo, cujo núcleo comum é justamente a pulsão de tocar, a zona erógena da pele. Ora, se quando a pulsão de conservação domina as pulsões sexuais ocorre a fase sádico-anal, a qual apresenta fenômenos sádico-masoquistas, a pulsão de tocar está atrelada àquela pulsão de conservação. Portanto, existe uma ambivalência entre as pulsões de conservação e sexuais. Se há uma ambivalência, suspeitamos que pode ter ocorrido a efetivação do costume freudiano da substituição do toque pelo olhar, a passagem de algo primário para algo secundário e a relação ambivalente entre os dois.

Com o que foi dito até agora, não é difícil perceber o estatuto primário e tátil da pulsão de conservação, pois como vimos em Freud, ela é tomada como um apoio e as pulsões sexuais “apoiam-se de início na satisfação dos instintos do Eu, apenas mais tarde tonrm-se

independentes deles (FREUD, 1914/2010, p. 32), porém, elas não se tornaram tão autônomas assim, pois ainda compartilham das características táteis desta pulsão de conservação, como na fase sádico-anal, na qual se encontra a pulsão de apoderamento. O desenvolvimento que passaram se assemelha ao desenvolvimento global das pulsões, ou seja, a pulsão de autoconservação, aquela originária e atrelada ao tato, foi substituída pelas pulsões sexuais, inclinada para o visual, por uma outra erupção pulsional. "Conforme mostra a concepção freudiana da escolha do objeto por apoio, são as pulsões de conservação que indicam a sexualidade o caminho do objeto." (LAPLANCHE e PONTALIS, 2016, p. 406) A ideia de um apoio é semelhante àquela imagem da erupção vulcânica de uma pulsão e depois de uma outra que viria por cima da anterior, de tal forma que as duas erupções se relacionassem: "*Em sua primeira aparição, (as pulsões sexuais) apoiam-se inicialmente nas pulsões de conservação*" (FREUD, 1915/2017b, p. 33, grifo nosso) . Ora, a primeira aparição das pulsões sexuais já pressupõe uma outra pulsão, a de conservação. Assim, podemos dizer que o que há de tátil e desprazeroso nas pulsões sexuais já é o resultado da intromissão das pulsões de conservação naquelas que se apoiaram nela. Há, portanto, uma ambivalência entre as pulsões de autoconservação e sexuais, aquela foi recalcada. Mas se manifestam sempre contaminadas com as pulsões sexuais, nunca estão separadas da outra.

Ora, até aqui, conseguimos observar uma série de substituições do tátil pelo visual, onde sempre se aparecia uma ambivalência, seja nas pulsões de tocar e ver ou nas pulsões de conservação e sexuais. Foi dito que as pulsões que compartilhavam de um caráter tátil e primário eram recalcadas, porém, o fato de terem sido recalcadas não explica o fato de serem dotadas de uma inclinação para o sofrimento, crueldade, agressividade e destrutividade, em suma, acompanhadas por um sentimento de ódio. Neste momento singular da obra freudiana, a saber, quando não se está mais falando propriamente de pulsões, e sim de sentimentos, podemos conseguir entender melhor aquela escolha da pele como a responsável pela parcela de dor e crueldade das pulsões. O que importa agora é fazer sentido deste período intelectual pelo qual percorremos até aqui, a saber, desde 1905 até 1915. Nas reflexões presentes durante estes 10 anos, o tato se mostrou escondido atrás da visão, em todas as formas e tamanhos que tentamos expor. Mas é apenas compreendendo a ambivalência entre amor e ódio que conseguimos entender porque o tato e a visão se portaram como tais, aquele odioso e este amoroso

Aqui para Freud, toda sua concepção de amor e ódio está calcada na ideia do princípio do prazer, isto é, procurar o prazer e evitar o desprazer, assim, o amor se assemelha a uma força de atração de objetos que oferecem prazer e o ódio a uma força de repulsão de objetos que oferecem desprazer. Julgar se Freud tinha o direito ou não de entender assim a relação humana com o prazer e desprazer não é muito frutífero, pois esta é ainda uma posição que ele mesmo irá alterar em 1920. Guiando-se teoricamente por este princípio, e tendo como base aquelas fases e polaridades do amor, Freud afirma o seguinte: “De fato, pode-se afirmar que os verdadeiros modelos da relação de ódio não advêm da vida sexual, mas da luta do Eu pela sua conservação e sua afirmação” (FREUD, 1915/2017b, p. 59) Ora, então o modelo a partir do qual o ódio se expressa são as pulsões de conservação, isto quer dizer ele tem como modelo aquela pulsão que se conecta com tato, com a pele.

Mas não é arbitrariamente que o ódio se conecta com as pulsões de autoconservação, e sim tendo em conta um aspecto específico: “é que a gênese do ódio vem da exteriorização da reação de desprazer provocada pelos objetos, ele permanece numa relação íntima com as pulsões de conservação do Eu” (FREUD, 1915/2017b, p. 61) Então quer dizer que o ódio está em íntima relação com as pulsões de conservação porque ele é a expressão do desprazer que o Eu narcísico sente com objetos do mundo externo. O desprazer e as pulsões de conservação estão lado a lado, pois no desenvolvimento de um indivíduo “o objeto é levado do mundo externo ao Eu, inicialmente pelas pulsões de autopreservação, e não se pode negar que também o sentido original do odiar indique sua relação com o mundo exterior estranho e portador de estímulos.” (FREUD, 1915/2017b, p. 55) No início são as pulsões de conservação que trazem os objetos do mundo externo, quer dizer, estímulos ao Eu. Porém, nesta fase, qualquer estímulo do mundo externo é sinônimo de desprazer, o que faz com que o Eu odeie tudo que o estimula.

Ao término desta incursão, pudemos observar que Freud, quando escreveu a obra *Pulsões e seus destinos*, não deu continuidade às reflexões concernentes ao papel da pele, dando sinais de que o costume de acordo com o qual o olhar substitui o toque, por ele perpetuado, teve sim efeito em suas reflexões posteriores. Não pode deixar de nos causar surpresa o fato de Freud não ter nem mesmo nomeado a pulsão que 10 anos atrás estaria potencialmente vinculada àquela zona erógena *por excelência*, à pele. Tendo em mente este costume freudiano e suas significativas influências na produção teórica do psicanalista, é de se esperar que esta substituição do toque pelo olhar também é possível de se encontrar em

outros momentos das obras freudianas, como por exemplo, nas obras pós-1920. Por conta do tempo limitado de pesquisa e pela própria dificuldade do tema, não foi possível interpretar, à luz de nossas conquistas investigativas, como o papel do tato se daria no interior da reviravolta da teoria pulsional freudiana em 1920. Assim, resta ainda pensar na maneira pela qual o costume freudiano operou no dualismo entre a pulsão de morte e pulsão de vida, momento em que o psicanalista também endossou a existência de um masoquismo originário.

5.2 - A TRANSFERÊNCIA ESCULTÓRICA E PICTÓRICA NA PSICANÁLISE

Bem, como vimos na incursão de Herder, a arte escultórica está entre a poesia e a pintura, o que quer dizer que se o poeta é aquele que não tem outros limites senão sua própria fantasia, o escultor tem seu limite no corpo que vivifica ao transferir suas fantasias e o pintor tem seus limites na tela em que chapa as fantasias. Desta forma, tendo em mente esta concepção estendida de poeta tal como encontramos em Herder e o que foi debatido sobre a transferência psicanalítica e a suas relações com a forma pela qual Freud compreende o fantasiar do poeta, tentemos neste capítulo visualizar as possíveis construções e resultados que podemos obter transpondo a concepção herderiana de poeta para a teoria psicanalítica e sondar possíveis rendimentos teórico-práticos que tal articulação pode fornecer ao discurso psicanalítico. Começemos.

O escultor, para Herder, esculpe na escuridão, na noite do tato e numa lentidão própria do ofício do tateante cego (*Fühlender*). Ao proceder desta maneira, ele acaba por dar vida a este corpo que se não fosse por ele seria apenas mais uma obra artística morta. Assim como Herder nos diz, ele tem diante de si todas as histórias dos poetas ao esculpir a escultura. Então, o escultor, munido de sua força poética fantasiadora, vivifica os corpos os fornecendo uma história e contexto. É desta maneira que Herder responde à pergunta que motivou a sua *Plástica*: tal como Pigmaleão, como se consegue dar vida à escultura? Freud, assim como nós que nos inserimos no debate psicanalítico fazemos pergunta semelhante: como que o analisando efetua um certo tipo de transferência de suas fantasias e desejos na pessoa do analista? Tentemos responder esta pergunta tal como fez Herder.

Em seus *Estudos e esboços sobre a plástica* (1769/1892), Herder nos mostra como que o poeta se transforma em um escultor, a saber, quando tenta agir como um artista, um pintor:

eu acredito que só dificilmente os poetas conseguem ser um modelo para o artista. O poeta tem que tomar apenas uma de milhares de situações, envolvimento, singularidades, como ele a escolhe exatamente? Ele, ao contrário, quando quer se limitar ao artista, reproduz colunas, nada mais. --

-- Colocar em uma estátua uma epopeia, tragédia, comédia, idílio e fazer com que lá ela sinta por inteiro, é uma grande obra! Ela é o que é. Pelo contrário, a arte poética ela mesma por pouco é um momento único: ela cria, ela transforma. De maneira figurada, eu conseguiria chamar a sua essência de transformação e a da arte escultórica de uma criação edificante, uma obra.⁹ (HERDER, 1769/1892, p. 103, tradução nossa)

Os poetas muito precariamente podem ser os exemplos para os artistas (pintor), uma vez que aqueles, quando têm de escolher uma situação, um momento único, o fazem dando a ela a capacidade de sentir, ou seja, dando vida a ela. O poeta, na visão de Herder, ao limitar a sua capacidade de fantasiar, constrói um corpo cheio de vida. Insere neste corpo, por exemplo, uma tragédia, cuja finalidade é purificar os sentimentos de pavor e compaixão, ou ainda, a catarse. Ora, não encontramos exatamente isto na transferência? O analisando, tal como o escultor, tateia bem lentamente na escuridão noturna esculpindo um corpo no qual insere uma tragédia, mais especificamente, o seu próprio enredo trágico. Diríamos, além disso, que é nesta tragédia que ele consegue entrar em contato com o enredo de sua vida, não à toa Freud, no início das suas formulações acerca da técnica psicanalítica, ele a define como um “procedimento catártico” (FREUD, 1905/2017f, p. 51). Mesmo que este método catártico impeça a constatação de resistências, dentre elas, a própria transferência, percebemos que quando Freud se utiliza do método da associação livre, no qual se apresenta a transferência, a situação não deixa de ser catártica. Neste contexto, seria lícito afirmar que é mais catártica ainda, pois envolve uma relação com a pessoa do analista que faz com que o analisando, sem perceber, assista o trágico enredo de sua vida no corpo do outro. Assim, haveria na transferência um aspecto semelhante à criação poética-escultórica.

Porém, não encontramos apenas a arte do tato, a arte escultórica, na transferência, mas também a arte da visão, a arte pictórica de pintar as fantasias em uma tela. Como vimos na fundamentação teórica, Freud compreende apenas este aspecto visual da transferência, aquele aspecto das fantasias imagéticas que são transferidas para a pessoa do analista. A concepção da fantasia tal como Freud a entende não abre espaço para ir além de uma imagem, de um tela. Rivera, assim como Herder, percebe o enquadramento de um único

⁹ “Daß die Dichter hier dem Künstler nur schwer Vorbild sein können, glaube ich. Diese müssen aus tausend Situationen, Verwicklungen, Sonderbarkeiten nur eine nehmen, und wie die eben wählen? Der Dichter wieder, wenn er sich auf ihn borniren will, so zeichnet er Bildsäulen ab, nichts mehr. -- -- Eine Epopee, Tragödie, Komödie, Idylle in eine Statue zu legen und sie da ganz hervorfühlen zu lassen, ist großes Werk! Es ist, was es ist. Die Dichtkunst hingegen ist fast keinen Augenblick dieselbe: sie schaffet, sie wandelt. Figürlich könnte ich ihr Wesen so die Verwandlung nennen, wie die Bildhauerei eine dastehende Schöpfung, ein Werk.”

ponto de vista presente nas fantasias quando são pensadas apenas como imagens. É o que ocorre na transferência que chamamos aqui de pictórica, uma tal que produz apenas um ponto de vista, que plasma na pessoa do analista apenas um único ponto de vista imagético.

Diante destas duas transferências que chamamos de escultórica e pictórica, encontramos em Freud também dois tipos de transferências que podem ser relacionadas com aquelas. A transferência positiva está para a transferência pictórica, enquanto a transferência negativa está para a transferência escultórica. Importante observar que, assim como as transferências positivas e negativas são produtos de um manejo específico da transferência, também o são as transferências pictóricas e escultóricas, quer dizer, elas são o resultado da dinâmica transferencial específica entre um analisando e analista. A transferência positiva é definida por Freud como aquela transferência em que o analisando apresenta afetos amorosos inconscientes frente ao analista, situação em que o analisando não apresenta tantas resistências e lembra de seus conteúdos inconscientes:

Quanto maior for a resistência, de forma mais frequente o lembrar será substituído pelo atuar (repetir). Isso pois o lembrar ideal do esquecido durante a hipnose corresponde a um estado em que a resistência é totalmente posta de lado. Se o tratamento começar sob os auspícios de uma transferência suave e positiva, sem que o seja de forma expressa, ele inicialmente permite um aprofundamento na lembrança, como na hipnose, enquanto até mesmo os sintomas da doença se calam; mas se no decorrer do tratamento essa transferência se tornar hostil ou excessivamente forte e, por isso, passível de recalque, imediatamente o lembrar dá lugar ao atuar. (FREUD, 1914/2017h, p. 156)

A transferência positiva é aquela em que o analisando lembra e não repete. Porém, mesmo na transferência positiva Freud encontra uma repetição indesejável, pois Freud nos alerta que o analista não pode deixar isso acontecer em demasia, isto é, não pode deixar com que o analisando se deixe ficar tão confortável e satisfeito com o tratamento. Nesta demasiada transferência positiva nada de novo surge, pois o analista estaria satisfazendo plenamente por meio das fantasias plasmadas na pessoa do analista, o que Freud não aconselha:

Alguma coisa precisa ser concedida a ele [analisando], em maior ou menor proporção, dependendo da natureza do caso e da característica do doente. Mas não é bom quando é demais. Quando o analista, por exemplo, de dentro da imensidão de seu coração solícito, concede ao paciente tudo que uma

pessoa pode esperar do outro, ele estará cometendo o mesmo erro econômico em que incorrem as nossas instituições de cura não analíticas. [...] No tratamento analítico, devemos evitar todo tipo de mimo semelhante. Em sua relação com o médico, o paciente deve ter uma vasta gama de desejos não realizados. É oportuno privá-lo justamente daquelas satisfações que ele mais deseja e que expressa de forma mais urgente. (FREUD, 1918/2017i, p. 197)

Segundo este aviso de Freud, o analista não se pode deixar ser aquilo que está ali para satisfazer os desejos e fantasias do analisando, como se fosse um ponto de apoio para suas insatisfações e angústias. Ou ainda, se fossemos para nos utilizar das contribuições de Herder, o analista não pode se fazer uma pintura, não pode ser um quadro superficial onde se projetam todas as imagens amorosas e reconfortantes do analisando. Como Herder muito bem observa: “Pobre do amante que em repouso agradável observa sua amada de longe, como uma imagem plana, e com isso se satisfaz!” (HERDER, 1778/1018, p. 32) Se pensarmos bem, o próprio setting analítico de Freud conta com um “divã” (*Ruhebett*), ou seja, com uma “cama de descanso”, assim o analisando já está bastante confortável, algo que poderia propiciar uma transferência demasiadamente positiva. Uma transferência assim, apenas de fantasias inconscientes pintadas no analista-pintura, consegue satisfazer as fantasias do analisando-pintor como sempre satisfaz, repetindo o mesmo de sempre, a partir do mesmo ponto de vista. Este tipo de postura se coaduna com aquele aspecto visual da masturbação, ou seja, evocar as fantasias inconscientes e projetá-las satisfatoriamente na pessoa do médico, algo que Freud mesmo diz ser danoso para a cura do analisando.

Em *Observações sobre o amor transferencial* (1914/2017j), Freud nos fala da lei que deve-se ser imposta ao analista, a lei da abstinência. Segundo esta lei, o analista não deve fazer com que o analisando não deseje nada, mas que “a necessidade e o anseio (*Sehnsucht*) devem ser mantidos na paciente como forças motivadoras do trabalho e da mudança e devemos evitar o abrandamento desses sentimentos por substitutos” (FREUD, 1914/2017j, p. 172) Assim, cabe ao analista manejar a transferência de tal forma a não deixar ser completamente um analista-pintura, fazer com que o analisando-pintor se frustre nesta tentativa de pintar tudo o que deseja nesta tela em branco que supostamente é o analista. Se tiver êxito no ofício do pintor, “teria conseguido o que todos os doentes em análise almejam: colocar algo em movimento, repetir na vida aquilo que apenas devem lembrar, reproduzir como material psíquico e manter no âmbito psíquico” (FREUD, 1914/2017j, p. 173) Ora, ele estaria repetindo, deste modo, fantasias sem nem mesmo perceber, o que se

configura como uma genuína resistência, pois não teria qualquer problema no que diz respeito à frustração delas. Portanto, esta relação transferencial pictórica “não traz *um único traço novo*, oriundo da situação presente, mas é composto integralmente de repetições e retomadas de reações antigas, até mesmo infantis” (FREUD, 1914/2017j, p. 175, grifo nosso) Isto significa que a repetição presente na transferência positiva, ou pictórica, naquela em que se encontra conteúdos eróticos recalçados, não fornece absolutamente nada de novo, mas apenas mais do mesmo. Porém, assim como no resto da teoria psicanalítica, existe uma ambivalência entre a transferência positiva, esta que acabamos de mencionar, a do pintor, e a transferência negativa, a que corresponde a do escultor.

Uma vez que a transferência não pode ser demasiadamente positiva/pictórica, isto é, uma relação em que o analista serve de superfície para satisfazer todas fantasias inconscientes do analisando, um espelho, ele deve evitar estes mimos e fazer com que o analisando não tenha todos seus desejos realizados, uma postura que nos lembra a postura de uma estátua diante de seu amante. Herder nos diz:

Vejam aquele amante (*Liebhaber*) que anda titubeante em torno da estátua, profundamente mergulhado. [...] Ele desliza em torno dela, procura repouso e não encontra nenhum, não tem nenhum ponto de vista, como quando está diante de um quadro, porque milhares deles não lhe são suficientes, porque, tão logo se torna um *ponto de vista* enraizado, o que é vivo se torna uma tela e a bela *figura* arredondada despedaça-se em um lamentável *polígono* (HERDER, 1778/2018, p. 29)

Uma transferência escultórica, portanto, seria uma dinâmica entre analista e analisando que não impossibilita a apreensão fantasística do analista a partir de um único ponto de vista, fazer com que o analisando se mova, isto é, mova seu seu desejo. Podemos pensar no amante do qual Herder nos fala como o analisando, enquanto o analista é uma escultura, a sua transferência não será mais a positiva, e sim a negativa. Para satisfazer seus desejos e fantasias, o analisando não fica mais somente inerte na sua cama de descanso confortavelmente lembrando, agora ele precisa agir, isto é, precisa repetir as suas fantasias dando a elas vida, isto é, dando corporeidade. Este repetir é próprio da experiência estética da escultura, pois o amante sempre procura um ponto de vista fixo mas não o encontra, acarretando na repetição sem fim dos infinitos pontos de vista da circunferência que percorre para alcançar um suposto ponto de vista satisfatório. Diante e em volta da escultura sempre sobra algo ainda não visto, sempre se tem a sensação de angústia de que

falta algo, que não foi visto tudo. Herder fala: “A escultura trabalha algo *em outro*, uma *única obra* viva, cheia de alma, que *existe* e dura” (HERDER, 1778/2018, p. 35) Existe, portanto, um aspecto de alteridade na escultura, algo estranho e infamiliar, aquilo que não é reconhecido pelo próprio analisando.

Na relação escultórica, o analisando não repete o mesmo de sempre, como o faz enquanto pintor, mas repete algo novo. A ausência de um ponto de vista fixo, de algo que satisfaça suas investidas transferências na pessoa do analista, faz com que ele deslize para lá e pra cá, repete tal como o amante se repete durante seu deslizar em volta da escultura. Este deslizar sempre acaba trazendo algo novo, por mais que a visualize por um ponto (P1), não consegue abarcar toda a escultura, então se sente no ímpeto de ir para outro ponto (P2), mas aí de novo, carece do todo escultórico. Podemos entender este deslizamento entre P1 e P2 da seguinte maneira: tanto em P1 quanto em P2 ele abrange a mesma escultura, porém, há algo diferente nesta repetição. Ele repete a mesma escultura, mas ao mesmo tempo, traz para si uma perspectiva diferente dela. E isto é crucial para compreendermos a radicalidade da experiência estética diante da escultura: ela nunca se permite ser abrangida totalmente pela visão, ninguém nunca consegue a ver por inteiro, o que é o mesmo de dizer que nunca se vê a mesma escultura, apesar de continuar sendo a mesma. Aqui encontramos uma repetição do diferente, que não é a mesma daquela repetição da fantasia restrita a seu aspecto visual. Assim, a transferência escultórica, é aquela que Freud afirma não ser inofensiva, mas é necessária em certa medida para não mimar muito o analisando, a transferência negativa.

Tendo em mente nossa leitura herderiana, propomos pensar o manejo equilibrado entre transferência positiva e negativa como uma articulação dessas transferências mencionadas acima, pictórica e escultórica. É na medida em que se maneja estas duas formas de transferência que o analisando, ao acabar com suas resistências, vai se percebendo como o próprio pintor e escultor. Isto significa que ele vai adquirindo a consciência dos outros pontos de vistas de suas fantasias que ele mesmo não sabia, pois a sua transferência pictórica o posiciona em apenas um ponto de vista, em um enquadramento.

A tentativa de transpor a concepção herderiana de poeta para a psicanálise freudiana mostrou-se ser frutífera, uma vez que pudemos realçar o aspecto inerentemente estético da prática psicanalítica, compreendendo, assim, a importância e potência que a criação poética

tem para o estabelecimento de uma transferência que amplifique de maneira transformadora e não alienante o potencial poético que Freud constatou em cada ser humano. Junto a isto, também percebemos aqui, mais uma vez, a ambivalência entre a visão e o tato na psicanálise freudiana. É lícito observar também que os resultados obtidos aqui não são suficientes para tratar a imensidão e complexidade do fenômeno da transferência, pois apenas o aspecto estético da transferência positiva e negativa foi objeto de interlocução com Herder, deixando de fora, por exemplo, a interlocução estética-ética da transferência psicanalítica. Tema que poderá ser abordado em trabalhos futuros.

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que se refere à primeira parte do trabalho, sobre ao conceito de pulsão e seu aspecto tátil, conseguimos identificar as estruturas fundamentais do conceito de pulsão procurando evidenciar suas relações com a visão e com o tato, interrogando, assim, o conceito de pulsão à luz de suas expressões no registro tátil. Alcançando, deste modo, o reconhecimento da pulsão de tocar, o que nos permitiu reconhecer a importância do papel do tato no interior dos vários pares de opostos que Freud expõe tanto em sua teoria pulsional dualista quanto na ambivalência entre sentimentos, como no amor e ódio. Foi recuperando o lugar do papel do tato dentro dessas ambivalências que a crítica ao primado da visão na teoria pulsional freudiana se deu, isto é, mediante o reconhecimento de uma dimensão recalcada no corpo teórico freudiano. Um recalcado que, como foi visto, tem muito a ver com um costume que Freud parece não questionar, apesar de ter o identificado e enunciado, do que uma apreciação séria das implicações concretas da afirmação de que a pele é a zona erógena por excelência.

A respeito da segunda parte do trabalho, sobre o aspecto tátil na concepção freudiana de poesia e fantasia, pudemos propor e discutir a filosofia estética de Herder como pedra de toque para uma crítica ao primado da visão presente no pensamento filosófico ocidental, buscando, deste modo, extrair dela consequências para uma ampliação dos sentidos da noção de fantasia e poesia em psicanálise. Isso tornou possível a avaliação do rendimento teórico-prático, para os conceitos de fantasia e poesia na psicanálise, da importação de modelos estéticos fundados na experiência tátil, tal como é o caso daquele proposto por Herder. Este rendimento, como pudemos observar, correspondeu à leitura estética da dinâmica transferencial tal como compreendida por Freud. A partir deste ponto de vista estético, a dimensão visual da transferência foi deflacionada e identificou-se a importante dimensão tátil da dinâmica transferencial. Conseguindo-se, assim, propor uma leitura herderiana do manejo transferencial no interior da clínica psicanalítica.

7 - REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, **Metafísica**. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. **A filosofia do não**. Coleção Os Pensadores. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Ensaio sobre o conhecimento aproximado**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 2004.

CANGUILHEM, Georges. Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard. *In: Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris: J.Vrin, 1975.

CHAVES, Ernani. **Notas de Tradução**. In: FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud, volume Arte, literatura e os artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DEBORD, George. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

ELIA, Luciano. **Psicanálise: clínica e pesquisa**. In: ALBERTI, Sonia ; ELIA, Luciano (org.). *Clínica e Pesquisa em psicanálise*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

DESOUZA, Nigel de. **Herder: philosophy and anthropology**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

FRANCESCHINI, Pedro Augusto da Costa. O pensamento estético e a Plástica de Herder. **Discurso**, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 95-126, jun. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2017.134067. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/134067>. Acesso em: 23 out. 2020.

FREUD, Sigmund. (1897) **Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1950 [1892-1899])**. Volume I: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889). Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1914) **Introdução ao narcisismo**. Obras completas volume 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. (1913) **Totem e tabu**. Obras Completas, volume 11. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras 2012.

_____. (1910) **Concepção psicanalítica do transtorno psicogênico da visão**. Obras Completas, volume 9. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. (1908) **A fantasia e sua relação com a bissexualidade**. Obras Completas, volume 8. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. (1905) **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Obras Completas, volume 6. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras 2016.

_____. (1905) **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Obras completas volume 7. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

_____. (1915) **As pulsões e seus destinos**. Obras incompletas de Sigmund Freud, volume As pulsões e seus destinos. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

_____. (1908) **O poeta e o fantasiar**. Obras incompletas de Sigmund Freud, volume Arte, literatura e os artistas. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017c.

_____. (1897) **Trecho do *Manuscrito N*, anexo à carta a Fliess, de 31 de Maio de 1897**. Obras incompletas de Sigmund Freud, volume Arte, literatura e os artistas. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017d.

_____. (1905) **Personagens psicopáticos no palco**. Obras incompletas de Sigmund Freud, volume Arte, literatura e os artistas. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017e.

_____. (1905) **O método psicanalítico freudiano**. Obras incompletas de Sigmund Freud: Fundamentos da clínica psicanalítica. Tradução de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017f.

_____. (1912) **Sobre a dinâmica da transferência**. Obras incompletas de Sigmund Freud: Fundamentos da clínica psicanalítica. Tradução de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017g.

_____. (1914) **Lembrar, repetir e perlaborar**. Obras incompletas de Sigmund Freud: Fundamentos da clínica psicanalítica. Tradução de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017h.

_____. (1918) **Caminhos da terapia psicanalítica**. Obras incompletas de Sigmund Freud: Fundamentos da clínica psicanalítica. Tradução de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017i.

_____. (1914) **Observações sobre o amor transferencial**. Obras incompletas de Sigmund Freud: Fundamentos da clínica psicanalítica. Tradução de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017j.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética - Volume 1**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HEINZ, Marion. **Sensualistischer Idealismus: Untersuchungen zur Erkenntnistheorie und Metaphysik des jungen Herder**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1994.

HERDER, Johann Gottfried. (1778) **Plástica: Algumas percepções sobre a forma e a figura a partir do sonho formador de Pigmaleão**. Tradução de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2018.

_____. (1769) **Primeiro bosque crítico**. Escritos sobre estética e literatura. Tradução de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2019.

_____. (1769) **Studien und Entwürfe zur Plastik**. In: Bernhard, S. *Herders Sämtliche Werke*. Achter Band. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1892.

_____. (1769) SOBRE O SENTIDO DO TATO. Tradução de Hugo Ramos Xavier Régis. **PÓLEMOS – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília**, Brasília, v. 9, n. 18, p. 417 - 432, ago. 2020. DOI: <https://doi.org/10.26512/pl.v9i18.29770> Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/view/29770>. Acesso em: 23. out. 2020.

_____. (1766) Johann Gottfried Herder: Plato sagte, daß unser Lernen bloß Erinnerung sei. In: HEINZ, Marion. **Sensualistischer Idealismus: Untersuchungen zur Erkenntnistheorie und Metaphysik des jungen Herder**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1994.

IBERTIS, C. Acerca da sensibilidade tátil na teoria freudiana. **Discurso**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 79-90, jun. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2019.159283. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/159283>. Acesso em: 23 out. 2020.

JAY, Martin. **Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.-B. **Vocabulário de psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. **Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1988.

MARX, Karl. **Manuscrítos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010

MEZAN, Renato. **Freud: A trama dos conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NASIO, Juan David. **A fantasia: o prazer de ler Lacan**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2007.

PEIXOTO, Miriam. **O visível e o invisível**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PLATÃO. **Timeu - Crítia**. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Universidade de Coimbra, 2011.

RIVERA, Tânia. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

ULNIK, Jorge. **Skin in psychoanalysis**. London: Karnac, 2008.

WERLE, Marco Aurélio. A contribuição de Herder para a fundamentação da estética. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, São Paulo, v. 12, n° 23, p. 76-93, dez. DOI: DOI: 10.22409/1981-4062/v23i/253. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/291>. Acesso em: 23 em out. 2020.