

EMOÇÃO, CRIATIVIDADE E PRODUÇÃO SIMBÓLICA

Theobaldo Oliveira Thomaz*

No presente trabalho, o autor reflete sobre a emoção como fonte da simbolização e da criatividade ou, pelo caminho inverso, como estes produtos podem ser ameaçados pela emoção. Assim, o efeito transformista da emoção no seu símbolo e uma espécie de pulsão para o registro são questões particularmente importantes, no contexto desta apresentação, para o autor.

1. O aprisionamento do medo. A emoção que produz o símbolo

Uma interessante história foi me relatada por um artista plástico e inscreve-se no panorama temático que estamos tratando de organizar. Ele, nosso primeiro personagem, vinha caminhando pela rua quando, de repente, cruzou um rato à sua frente. Foi tomado, imediatamente, destes repentes que só um rato mesmo sabe despertar, por um sentimento misto de medo e nojo que todos podemos entender, porque já o sentimos. Dá-se, neste momento, uma espécie de competição benfazeja entre um sentimento e outro (o medo e o nojo) que acarretará a tolerabilidade de ambos. Um e outro, assim divididos, tornam-se suportáveis.

Ficou, desde então, como que impregnado, tanto no plano do pensamento como de seus concomitantes físicos, pela figura repulsiva. Vou convidá-lo a pensar como essa situação é freqüente em nosso cotidiano e costuma acontecer mesmo com "bons" sentimentos invasivos. Aquela figura, assim gravada, reiterava o medo e o nojo até que nosso personagem, usando uma habilidade sua já anunciada aqui no texto, desenhou-o, jogando-o, a seguir, entre tantos outros trabalhos que se acumulavam sobre sua mesa. Tomou o cuidado de metê-lo do meio para baixo, "oculto" na pilha considerável que ali estava. E, assim, tranquilizou-se. Em princípio, não se ouviu mais falar do rato. Refiro-me aqui àquele "escutar", o que vem de dentro. Lá estava ele, aprisionado, a emoção domesticada e o registro feito. A obra neutraliza, assim, a emoção que o autor um dia sentiu, através da produção do símbolo. No caso, a transformação é direta, quase concreta. Mas é útil na medida em que descrevo, de maneira simples, a forma como a emoção pode ser administrada pela linguagem, por certo aquela da competência do autor. Reportem-se, entretanto, àqueles autores (não os diferencio neste momento por especialidades) que levam anos para produzir suas criaturas ou que levam a vida, dizendo mais ainda, para produzir uma única criatura que em muitos casos pode ser eterna. Não há de ser difícil encontrá-los, na própria experiência, o exemplo.

O mecanismo pelo qual os personagens são fixados obedecerá a uma dinâmica semelhante. A necessidade de transformar a emoção numa espécie de produto secreto simbólico dela mesma.

Nas páginas que se seguem, tentarei descrever uma parte deste mecanismo, ao menos na forma como o entendo.

2. O símbolo também é ameaçado pela emoção

Um indivíduo cuja profissão exigia que fizesse contas, vamos dizer um contabilista, vivia ameaçado pela expectativa apavorante do erro. Conferia, em decorrência disto, dezenas de vezes tudo que fazia. Sofria, com isto, e desgastava-se inutilmente. Numa das tentativas que fez para livrar-se do mal, leu, em determinada obra mística, sobre um estranho líquido que entrava por uma narina e saía por outra, em circunstâncias pouco explicadas na ocasião e mesmo pela própria literatura esotérica. Esta apenas, a pobre remanescência da leitura mais complicada que empreendera. O resultado foi a piora daquele quadro imobilizante anteriormente descrito. Achou, a partir daí, que o líquido de fato existia e que, saindo pelo nariz, poderia esparramar-se sobre as folhas e misturar as letras e os números. Imaginem o grau de complicação acrescido agora, ao problema inicial. Antes, tinha que refazer incessantemente as contas, mas podia debruçar-se sobre o papel. Agora, seguia tendo que refazê-las, mas já não podia mais manter a proximidade com a matéria onde se processava o registro. Podemos suspeitar que tentara buscar, naquela leitura, um aconselhamento adequado a seu sofrimento; afastar-se da fonte de aflição, não manter, com ela, nenhuma proximidade. Mas qual, a exigência do sofrimento era-lhe imperativa. Persistia nele, estando como que condenado a arranjar aquele código numérico de maneira a que não se misturassem os símbolos.

Deixemos, entretanto, os aspectos manifestos da circunstância descrita e tentemos uma aproximação à realidade subjacente, ao plano simbólico da cena, onde nosso segundo personagem lutava com seu texto o qual, em princípio, estava sempre tratando de enganar-lo. Escravizava-o, por assim dizer. A chave da elucidação simbólica nos é dada justamente pela fonte literária de competência duvidosa a que nos referimos.

Que tipo de líquido orgânico vincula nosso personagem, e sua trágica história, ao nosso tema de hoje? Que líquido, sugerido em boa hora pela leitura nem sempre amena e reconfortante da obra mística, é vertido, não exatamente pelo nariz, mas que nele produz reflexos? Vamos dizer mais um pouco. Que secreção produzida pelo corpo tem mais a ver com esta qualidade elementar da alma que é a emoção e que pode ser observada a olho nu? A lágrima, não é verdade? Este é o líquido que ameaça rolar, misturar-se às letras e aos números, borrá-los e, finalmente, transformar aquela matéria toda num amálgama confuso e desordenado com que todo pensamento organizado teme defrontar-se. Significaria, se me permitirem um certo radicalismo, a morte do pensamento. Um estado de pura emoção se é que podemos imaginá-lo. E era provavelmente contra isso que estava, nosso personagem, defendendo-se o tempo todo. Vamos dizê-lo agora num outro plano. Evitava entristecer-se e pensava que mantendo a rigorosa ordem dos números e das letras lograria êxito. Isolaria a emoção do pensamento como preconizam nossos melhores textos especializados. Mas qual, sorrateiramente, era movido por outra emoção que com esta, a tristeza mantém alguma familiaridade e disputa hegemonia. Estou novamente falando do medo. Assim, podemos ir tendo uma idéia de que, enquanto uma, a tristeza, ameaça com a destruição, a outra, o medo, diverge com relativa eficiência.

É importante que se tenha presente que sem estes componentes afetivos não há vida, que é o mesmo que dizer nem produção simbólica, nem criatividade. Mas não há, entretanto, uma regra fixa na maneira como aparecem as emoções. Em determinados momentos é o medo que paralisa, em outros, a tristeza. Pode acontecer, por outro lado, extremo paradoxo, que sejam estes sentimentos, justamente, os responsáveis pela produção, o nutriente formador da matéria produzida, como vimos no exemplo introdutório. Nesse caso, do borrão emergiriam as formas.

Afinal, que matéria é esta que se faz sempre constar, para a ausência ou para a presença do símbolo? Por que não obedece, como todas as outras coisas, a racionalidade que desejamos que os fenômenos tenham? Qual o sentido da seta, caso nos dispuséssemos a urbanizar o caminho percorrido entre a fonte essencial última do processo criador e seu produto final, a obra, que é o continente do símbolo? Cabe, entretanto, a mesma interrogação no que tange ao problema da produção discursiva que é a condição para o trabalho analítico. É nesta (na produção discursiva) que estão contidos os símbolos através dos quais imaginamos o inconsciente. Mais do que isto, permite nos nomear as emoções que, desconhecidas, detêm maior poder lesivo, no que diz respeito à psicopatologia.

Vamos deixar, entretanto, estas questões todas sem resposta formal, mesmo porque, se observarem bem, elas já configuram numa espécie de resposta para as indagações que estamos empenhados em responder. Deixemos que, finalmente, esta trama que vai sendo contextualizada aleatoriamente ao longo do discurso atenda às exigências da investigação.

Um antecessor, hoje ilustre, do nosso anônimo personagem, foi um "bebedor de livros, um devorador de tratados. Leu enormemente. Com uma obstinação de forçado e uma aplicação de louco"(1). Gustave Flaubert, chamava se este homem, grande organizador dos símbolos que conhecemos, dedicado igualmente aos registros, aqui não mais contábeis, mas também, aos seus, escrivado. "Seu método de trabalho era pouco prático; com o pretexto de tomar notas, ele copiava os livros escritos sobre as matérias que devia estudar; ora copiava maquinalmente, pensando em outra coisa; o resultado era uma fadiga e uma acumulação de papelada sem valor; aliás, sempre foi assim e o vi amiúde vasculhar cinco ou seis volumes para escrever uma frase. Antes de escrever a novela Saint Julien L'Hospitalier, ele leu todos os livros da cinogenética que pode encontrar..." "Esta acumulação sob pretexto de saberes e de livros ingurgitados, fastidioso congestionamento da mesa de trabalho onde o já escrito, convocado para permitir a escritura, acaba por retardá-lo e impedi-la"(2). Percebem as similaridades e as diferenças entre um e outro? Aquele que não produziu a não ser o sintoma e a própria perplexidade e o que produziu a obra, para a perplexidade de outrem. O segundo decodificou a emoção, codificando-a em seguida no código interminável das letras, transitando do sintoma à obra. Quanto ao primeiro, nem conhece o segundo.

3. O efeito transformista da emoção no símbolo

A trágica de que se vale o gênio criativo, e não falo aqui de um ou outro homem de talento, mas sim das manifestações criativas da espécie como um todo, incluindo-se os sintomas produzidos nas neuroses ou, simplesmente, o discurso que comunica o conteúdo inconsciente, objeto do interesse psicanalítico é, no seu dizer textual, muito simples. A irritabilidade, uma qualidade elementar da matéria viva, tem, na espécie humana, a propriedade de se multiplicarem inúmeros sucedâneos que, ao homem, não passou despercebida. A estes sucedâneos que atacam o homem desde dentro, mas também o protegem, tornam-no criativo e se desdobram em múltiplos disfarces, convenciamos chamar emoções. Só nesta passagem já podemos começar a entender o processo. A percepção de um fenômeno interno (a emoção), seguida de uma expressão que o signifique, já caracteriza o símbolo. Não pretendo aqui considerar as diferenças semânticas entre o signo e o símbolo, reivindicada por alguns autores. Também não estou querendo, por enquanto, comprometer-me com a questão do momento em que estas coisas se dão. Podem, por certo, imaginar que se trata tanto da inauguração da linguagem, como principal organização simbólica das emoções, como da renovação daquela. Podem, também, pensar em como isso se passa no indivíduo ou como se passou e ainda se passa na espécie, no aprimoramento do código simbólico em vigência.

É de Rousseau (1712-1778) uma das primeiras manifestações conseqüentes sobre esta questão, pelo menos que eu conheça. Disse ele, há duzentos anos, "que foram as necessidades que ditaram os primeiros gestos e as paixões que arrancaram as primeiras exclamações"(3). Não será difícil, por certo, identificarmos, já que o homem é um animal que identifica, na intimidade dos termos "necessidade" e "paixão" esta matéria prima que nos é vital e que estamos hoje tratando de simbolizar. Nem será igualmente difícil perceber que o gesto está relacionado ao registro plástico da natureza, enquanto as exclamações dizem respeito ao tipo de registro específico do que fala e do que escreve. Ambos, a meu ver, traduções sui generis das aflições (emoções) que são, como já lembrei, desdobramentos daquela qualidade básica da matéria viva: a irritabilidade. Mas estamos, por enquanto, apenas na primeira das transformações. Na organização do símbolo mais elementar que conhecemos. O processo todo é, por certo, mais complicado e, pelo visto, inesgotável. E é aí que entra a criação artística, uma espécie de standard comunicacional, com a função de ressignificar, reagrupando os símbolos ou tratando de criá-los.

Um psicanalista canadense, que é também lingüista, forjou uma expressão composta que dá conta satisfatoriamente de um outro momento, mais elaborado, da simbolização na obra literária. Chamou-o de "princípio nuclear simbólico" e propôs que nas obras menos extensas "é criticamente esclarecedor e exequível situá-lo, pois este, em ampla medida, governa o conteúdo e a forma e modela tanto seus elementos conscientes, como inconscientes" (4). Trata-se, não propriamente da idéia central, perceptível a quem da obra se aproximar com mediano cuidado e com relativo desconhecimento de crítica literária ou análise psicanalítica, mas sim dos núcleos conflitivos onde as emoções são, a um só tempo, causa e conseqüência. A idéia central é, via de regra, apenas uma metáfora, conceito definitivo renovado pela contemporaneidade, de uma trama inconsciente da qual, muitas vezes, nem o autor suspeita. Exatamente como em uma análise, não é mesmo? Isto posto em uma perspectiva técnica, aproxima-se exatamente daquilo que nossos mais celebrados textos recomendam como caminho para o acesso à origem do sintoma neurótico ou o diagnóstico da identidade. Eu apenas diria que, neste caso, o que governa o conteúdo e a forma não é o "princípio nuclear simbólico". Este pertence, numa certa medida, ao contingente dos governados. Ele é igualmente forma, desde um plano ainda obscuro. E é conteúdo ainda não essencial. A precedência, na ordem natural das coisas é emotiva, um fenômeno que neste nosso nível da escala zoológica produziu um tipo diferenciado de secreção a que convenciamos chamar, entre outros unitermos, símbolos, espécie de registro indireto e alusivo desta variante humana da irritabilidade.

4. Uma pulsão para o registro?

Não é provável. Mas também não é improvável. A Psicanálise propôs, na tentativa de estabelecer uma causalidade última para a sexualidade ou a fome, como paradigmas, a existência das pulsões.

Rigorosamente, define-se pulsão como sendo "um processo dinâmico que consiste numa pressão ou força que faz tender o organismo para um alvo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu alvo é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional"(5). Vamos ver, agora, como é que um conhecimento desta natureza poderá nos ajudar a entender este segmento.

Todos os indivíduos que de alguma forma consomem o produto da atividade artística e os símbolos pelos quais se expressa, fazem-no valendo-se de sentimentos. Esta é a natureza flutuante da estética. Digo mesmo que a própria indiferença abriga sentimentos. E, de tal intensidade, que nem podem ser vividos. Os indivíduos refugiam-se, assim, na indiferença. É comum, mesmo, que mencionem algo a respeito dos prodigiosos esforços do artista; mas o mais freqüente é que reconheçam na obra, ou para que a obra se faça, uma habilidade superlativa do autor que eles próprios (leitores ou espectadores) não têm. E, com

isto, inverte-se a hipótese do esforço, pois a grande habilidade, diz o consenso, dispensa a demanda energética que caracteriza o esforço. E assim, terá sido, finalmente, fácil para o autor tê-la feito. Não é difícil, novamente, aproveitarmos este protótipo da tradução simbólica que se processa na leitura do fenômeno da criação artística, antes, na relação da obra de arte com seu interlocutor, com a empada e a contratransferência, conceitos que, mesmo que algo enrijecidos pelos marcos técnicos que num certo sentido vitimam a Psicanálise Contemporânea, têm tudo a ver com o que chamei acima e alhures(6) de natureza fluante da estética.

Os autores, eles o sabem, são prisioneiros de uma espécie de compulsão ao registro que eventualmente resultará na obra. É, via de regra, assim que se descobre como autor. Recebe um estímulo e, a partir daí, fica obcecado pelo registro do mesmo. Esta obsessão é, a um só tempo, paralisante e motivadora, como já foi sugerido acima e o estímulo poderá mesmo vir de dentro, como uma reflexão, idéia ou ainda como um sentimento indefinido que progressivamente vai exigindo uma forma, sua definição, um contexto simbólico. Algo assim análogo a um abcesso que deve ser drenado para que se alivie a dor (que é a emoção) e que, no caso, excreta uma secreção, uma secreção discursiva, por exemplo. Perdoem a comparação excessivamente medicalista e algo grosseira, mas como seu conhecimento é vulgar facilita a compreensão. Esta constatação, em sendo verdadeira, poderá ajudar nos a compreender questões práticas como aquelas atinentes à demanda analítica num outro plano, mais especulativo, que não aquele que se refere à busca de um alívio para o sofrimento neurótico. Poderá, também, testemunhar sobre uma condição do ego, capaz de opor-se à conhecida tendência da matéria de desorganizar-se frente à exacerbação dos estímulos. As cenas percebidas ou sentidas constituem-se, eventualmente em fontes abundantes de estímulo, desde que combinadas com emoções previamente armazenadas e mobilizadoras desta pulsão, desta necessidade imperativa de registrar. O homem não pode não registrar, pois ele é um produtor de memória, nela reside a supremacia. Claro, alguns indivíduos são "nomeados" para esta função, pela espécie. A partir daí passa a ser uma missão inexorável e só os autores sabem mesmo que não podem declinar dela. Acho que entre nós, é Cyro Martins quem reiteradamente emprega este termo missão que dá conta, satisfatoriamente, do que é ser autor. Ser autor é ser prisioneiro da idéia ou do seu personagem ou, eventualmente, de uma cor que o indivíduo leva uma vida para achar, mas que sempre esteve ali, consigo. Não podemos nos esquecer que, agora num plano estritamente individual, de interesse psicanalítico, todo homem pode ser vitimado pela invasão obsessiva de idéias ou sentir-se prisioneiro das suas identificações. Os conceitos de identificação com o agressor, ou a análise do personagem de Julien Green por Melanie Klein, exemplificam bem os extremos do que estou querendo dizer. Não se esqueçam também que, às vezes, para que se crie um símbolo, ou todo um princípio nuclear simbólico, é preciso que "se invada um espaço onde nem as palavras, nem as formas, e eu agregaria nem as cores, chegaram"(7), para aproveitar outra destas construções fulgurantes, agora de Rilke. Nosso trabalho consiste justamente na invasão deste espaço, sempre que autorizados a tal. Não me refiro, evidentemente, a um tipo de autorização judiciosa, mas àquela permitida pela associação, o nível mais próximo da escuridão e do silêncio a que o discurso do outro pode chegar. Esta maravilhosa percepção (a de Rilke) coincide com Kleist (citado por Schneider(8)) que "reconhece à língua o poder insigne de conduzir o pensamento lá onde este não sabia que ia". O único reparo, ainda que fundamental, que eu faria a esta outra grande idéia complementar é que, do ponto de vista psicanalítico, a precedência da emoção sobre a língua é absoluta. Ela é que vai levar o pensamento ao desconhecido, até à reflexão sobre ela mesma. Mas como é matéria volúvel e tanto pode estar presente no mais elaborado dos discursos da razão, na frieza da lógica, como na reação mais elementar da vida, a irritabilidade, poderá também desorganizá-lo. Inundar o indivíduo e privá-lo da capacidade de simbolizar. No meio tempo, poderá capacitá-lo a registrar a inundação e muitas são as obras e os momentos analíticos em que este efeito é perceptível, não cabendo aqui espaço para examiná-los.

Lembrem-se, agora, a pulsão consiste numa força que faz tender o organismo para um alvo que bem poderá ser a obra, o registro, mas que é também a simbolização da emoção. Esta terá respondido a uma necessidade individual, privativa do indivíduo. Seu alvo, segundo a definição clássica, é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional. Aquela que se refere ao registro, no que diz respeito, por exemplo, à obra de arte, pertence ao domínio do coletivo, ao que convencionamos chamar social. Assim, é para este mister e de uma certa forma, duplo o estado de tensão que (e)motiva a ação (em ação emoção). Um para a significação pura e simplesmente, outro para o registro.

Trarei eu mesmo a objeção que poderia ser feita à proposta contida, interrogativamente, no subtítulo. É possível que não se possa, de direito, atribuir ao registro a qualidade de uma pulsão porque não é um fenômeno universal, quer dizer, de todos os indivíduos. Mas se entendermos a capacidade de simbolização com o emprego das letras e da linguagem, a representação gráfica, a produção elementar de memórias como agora sim, atinentes a todos, aí teremos caracterizado a pulsão, ou uma espécie de pulsão, já que a língua nos faculta destas palavras de uso eternamente condicional, destas que tangenciam os "buracos negros", onde ainda não chegaram.

Ainda que se trate aqui, em grande parte, dos fenômenos da criação artística e seus símbolos gráficos, hoje decifráveis com os recursos de que dispomos, entre estes a Psicanálise, é relativamente fácil depreender e isto, ademais, está dito acima, que, para nosso mister, a produção simbólica está presente na construção dos discursos em geral. Deve obedecer à mesma sistemática de transformação dos processos emotivos em símbolos que os significuem que a que se processa na arte. No caso particular da relação bipessoal entre um analisando e seu analista, a emoção simbolizada que deve tentar "suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional", quando traduzida, dá conta de um tipo de registro mobilizado pelo trabalho de rememoração ou, o que talvez seja um pouco mais complicado, produz naquele momento um registro que é tomado como se fosse efetivamente um registro passado. Quando na verdade, tudo que é igual ao passado é a emoção, pura e simplesmente. O discurso é aqui e agora e precisa de outra cabeça, a do analista, para que se produza na situação analítica. A reconstrução, assim, nada mais é que construção. Esta constatação poderá dar conta, sofrivelmente, do que é a natureza monotonamente repetitiva de uma mesma emoção em oposição à multiplicidade de símbolos que a signifiquem dentro de um mesmo processo, analítico no caso. E poderá, igualmente, chamar a atenção para o fato de que o símbolo, como a construção das memórias, apenas se refere aproximadamente à natureza mesma do fato que se define por ele, embora possa ser impressionantemente preciso no tocante à emoção contida naquele. Reportemo-nos, a propósito disto, ao exemplo descrito no Capítulo 2, aquele cujo personagem complica o quadro obsessivo que o paralisava ao achar a linguagem simbólica que caracterizava a emoção temida. E, ao achá-la, acha também a chave que permite a construção de uma hipótese.

Esta questão remete-nos imediatamente a uma outra, esta mais misteriosa, sobre o que, de fato, determina a configuração do símbolo. De que forma se dá a escolha da expressão simbólica, este verdadeiro alojamento discursivo da emoção que permite ao interlocutor a decifração do afeto em jogo? Algo que não dependa nem da hipótese meramente projetiva deste, nem de uma pretensa carga inconsciente de símbolos universais como pretenderiam alguns. Como, no universo disponível de signos, o indivíduo pinça exatamente aquele que tem a ver com a pulsão para o registro? Numa história direta e simples como a primeira relatada neste trabalho, aquela introdutória, o entendimento do processo é fácil. O símbolo é analógico e o encarceramento do afeto no símbolo que é também uma obra, é evidente. Mas sabemos também que aquele medo de que se trata não é o primeiro medo. Nesse caso, o símbolo é analógico, mas também alusivo. É apenas uma maneira de falarmos do primeiro medo, se é que podemos chegar lá. E aí a coisa se complica um pouco, na medida em que os símbolos podem ser a forma visível das emoções,

mas também a maneira de torná-las (as emoções) invisíveis. Neste caso, a repressão, isto é, o tornar a emoção invisível, dá-se exatamente sobre o ato da rememoração simbólica. Esta é, paradoxalmente, a condição daquela.

Num outro exemplo, particularmente interessante, estas questões todas como a eleição do símbolo, o encarceramento do afeto no símbolo, a semelhança deste com o que o produziu e, finalmente, o problema da repressão sobre o produto (seu enterro) estão muito bem exemplificadas. Todos conhecem, por certo, a Festa de Babette. É possível mesmo que alguns tenham visitado o filme diversas vezes e estejam ainda engurgitados de dezenas de coisas, posto que a imaginação projetiva é ilimitada. A história de duas mulheres a quem a possibilidade de procriação foi negada, por obra do autoritarismo edípico. A fertilidade e os novos filhos estão ausentes ou mortos (o filho de Babette Hersand) e os personagens são velhos e deprimidos. Há uma festa, que dá título à obra, onde o prato principal chama-se "Codornas no Sarcófago". Ora, o conhecimento vulgar registrou uma curiosidade acerca desta pequena ave. O macho é dotado de grande apetite sexual e a fêmea muito prolífera na produção de ovos. Disto resultou a lenda que seus ovos são afrodisíacos. Pois bem, celebra-se, naquela mesa, justamente o enterro da fertilidade. Este é o princípio nuclear simbólico da obra.

O símbolo é, assim, pura síntese. Uma espécie de encontro entre o afeto e a razão que se dá sob uma camuflagem que é o próprio símbolo e necessita, na maior parte das vezes, tradutor. Pode-se dizer também que é, dentre os signos, o que carrega a emoção. É tarefa desta pulsão para o registro, espécie de pulsão como já disse, consorciada ao processo secundário, pois é síntese, escolher, entre a multiplicidade de signos comunicantes, o símbolo.

5. Os personagens à procura de um autor()**

Vamos tentar, agora, articular esta questão com a anterior. Assim como a partir da descoberta inaugural, do momento em que o artista se identifica como autor e sai por aí com os olhos (melhor seria dizer os sentidos) de quem quer registrar tudo, também os objetos, na sua significação literária mais nobre, as criaturas, querem se fazer registrar. E, nesse sentido, as especialidades são complementares. Assim como os personagens vão à procura de autores que de alguma forma os transfiram à posteridade pela via da obra, igualmente os objetos, pela via da identificação, configuram-se em personagens reais da vida do analisando e necessitam um autor que os represente e, num certo sentido, immortalize. Esta é a razão pela qual os personagens e os objetos das identificações modelos para colocá-lo numa só palavra sejam invasivos em relação ao autor. Intrusos na tradução literal do termo, mas com a convicção permissiva do autor.

Assim, o autor torna-se também um personagem, como em Pirandello. Relata-se neles, às vezes pulveriza-se. Faz com que cada um carregue um pedaço seu. Por isso também o autor busca um personagem. Quer ocultar-se nele, disfarçar-se de "outro", especialmente quando as emoções são inconfessáveis até mesmo para o diálogo privado, o monólogo. Não podemos confessar tudo o que somos. De nosso próprio ponto de vista predominam sempre as emoções mesquinhas. Mas, mesmo não querendo confessar, confessamos, porque a necessidade do registro é hegemônica, por isso cheguei a chamá-la, temerariamente, pulsão. E, ainda temerariamente, sou obrigado a pensar que, pelo mesmo raciocínio, o autor registra emoções que não são suas, da mesma forma que abriga em seus personagens os seus próprios espécimes emotivos inconfessáveis. Não seria totalmente correto afirmar isto, porque, enfim, as confessa. Pois bem, os processos identificatórios em questão no trabalho analítico, obedecem a uma dinâmica semelhante. E não há como obter a informação desejada senão pela tradução simbólica. Uma prostituta em expediente nas imediações do consultório do analista, desde há muito, mas somente "percebida" associativamente pelo paciente após a morte do pai (na verdade, no dia seguinte à morte do pai) e que mereceu um interesse manifesto do mesmo, imediatamente deslocado para a esposa (sentiu vontade de "dar um apertão na mulher velha"), é um símbolo sincrético, como de resto todos os símbolos, capaz de significar na pantalha das identificações, o próprio pai a quem gostaria de apertar para não perder; ao analista, neste momento o pai disponível, ainda que vendendo seus serviços amorosos e a própria mãe (a mulher velha) de quem poderia agora se aproximar, na ausência do pai. São muitos, assim, os personagens à procura de um autor.

6. Conclusões não muito conclusivas

Lidei, aqui, com um conceito de símbolo essencialmente psicanalítico para diferenciá-lo, por exemplo, de outros empregos do termo, como o símbolo matemático que é universal e, acredito, invariável. Verdadeiramente um signo. Estou tentando falar de um tipo de símbolo que, inobstante seu traço universal, uma vez que na história natural do código simbólico as emoções foram elegendo seus signos preferenciais, transformando-os, então, em símbolos que se caracterizam mais pela singularidade, ou seja, pelo uso que os indivíduos fazem deles, na intimidade de suas vivências ou no embalo da criatividade.

Só muito recentemente a arte chamou a si o encargo de registrar efetivamente as aflições humanas, ainda que correntemente se diga o contrário. Eu sustento a idéia(9) que até há bem pouco tempo sua função era o registro da superfície dos acontecimentos. Com o advento da tecnologia, a superfície ganhou a gravação fácil da imagem fixa ou em movimento e liberou os artistas para o projeto intimista e a ele passaram a se dedicar. Perceberam, mesmo que inadvertidamente, que deveriam descer a um plano que a técnica não poderia descrever. E, aí, justamente, depararam-se com a emoção, esta nova matéria prima que sempre estivera ali, como os protozoários antes do microscópio. Quase no mesmo momento em que se produziu este novo conhecimento chamado Psicanálise, que vai trabalhar em idêntico nível sobre aquela mesma matéria prima. Não há de ser por acaso que tantas vezes trabalham juntas, como hoje, solidárias, uns produzindo símbolos, outros decifrando-os, neste processo interminável de definição da emoção que será, talvez, um dia substituído por uma fórmula exótica, um novo símbolo.

Summary

In the present article the author considers the problem of the emotion as a source that produces the symbol and the creativity, or, in other way, these products can be threatened by emotion. The transformist effect of the emotion on its symbol and a kind of drive for the register are questions particularly important for the author, in this paper. Ali presented in a psychoanalytic point of view.

Referências

- BERLITZ, C. (1988). As línguas no mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
MAHONI, P. (1990). Psicanálise e discurso. Rio de Janeiro: Imago, p. 204.
LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. (1976). Vocabulário da Psicanálise. Lisboa: Moraes Editores.
ROUSSEAU, J. (1981). Ensaio sobre a origem das línguas. Lisboa: Editorial Estampa, p. 47. SCHNEIDER, M. (1990). Ladrões de palavras. Campinas: Unicamp, p. 28.
VERÍSSIMO, L. F. Jornal Zero Hora. 29/6/1989.
THOMAZ, T. O segundo nível do conhecimento. In Arquivos da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre. Estética e contratransferência. IDE, nº 17.

Theobaldo Oliveira Thomaz
Av. Guaíba, 4602
91900-420 Porto Alegre - RS

© Revista de Psicanálise - SPPA

* Membro Associado da SPPA.

** Título pirateado de Pirandello, da peça Seis personagens à procura de um autor.

1. SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras. Editora da Unicamp, 1990, p. 28.
 2. SCHNEIDER, Michel. Op. cit.
 3. ROUSSEAU, Jean Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. Lisboa: Editorial Estampa, 1981, p. 47.
 4. MAHONI, Patrick. Psicanálise e discurso. Rio de Janeiro: [mago, 1990.p. 204.
 5. LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. Vocabulário da Psicanálise. Lisboa: Moraes Editores, 3.ed., 1976.
 6. THOMAZ, T. Estética e Contratransferência. In IDE, n° 17.
 7. Ri LKE, R. M. Cartas a um jovem poeta.
 8. SCHNEIDER, M. Op. cit, p. 76.
 9. THOMAZ, T. "O 2Q nível do conhecimento". In Arquivos da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.
-

[| Voltar ao Topo |](#)

[| Voltar ao Sumário |](#)