A arte de ser criança: o brincar infantil e o fazer artístico à luz da psicanálise

Humberto Moacir de Oliveira[1]
Jacques Fux[2]

Resumo: A natureza da atividade artística, embora declarada por Freud inacessível à psicanálise, foi por muitas vezes tema de diversificados textos psicanalíticos. O presente artigo procura refletir sobre os avanços teóricos que a psicanálise promoveu a respeito do brincar, para então verificar quais consequências esses avanços trouxeram para a teoria sobre a função psíquica da arte. Para melhor expor a relação existente entre brincar e fazer arte, partimos das principais considerações sobre o assunto anteriores a 1920 e analisamos as mudanças, desde as últimas elaborações freudianas até alguns comentários de Lacan.
Palavras-chave: brincadeira; arte; fantasia; repetição; psicanálise.

Introdução

Por várias vezes Freud tentou penetrar no que ele mesmo reconheceu ser o segredo mais íntimo do artista, que consiste na maneira como esse ser transforma o material de seus devaneios e fantasias em fonte de prazer para o público. Esse segredo, no entanto, parece estar escondido dos próprios artistas, e talvez possua tantas idiossincrasias que seja realmente impossível ser desvendado. É o próprio Freud quem diz: "Já que o talento artístico e a capacidade estão intimamente ligados à sublimação, temos de admitir que a natureza da função artística também não pode ser explicada através da psicanálise" (Freud, 1910/1996, p. 140). Entretanto, mesmo acreditando nas particularidades de cada arte e nos limites em que a ciência esbarra ao tentar dar conta da natureza da função artística, o pai da psicanálise pareceu sempre acreditar que os novos conhecimentos que sua disciplina fazia surgir poderiam contribuir para algum avanço nessa direção.

1 Professor da Faculdade Pitágoras de Ipatinga FAP/Campus Horto, Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, Coordenador do Centro de Estudo e Pesquisa em Psicanálise do Vale do Aço CEPP.
2 Pós-doutorando em Teoria Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas IEL-UNICAMP, Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, Autor do livro *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO* (Fux, 2011).

Uma das maneiras mais utilizadas por Freud para tentar alguma elucidação do fazer artístico foi compará-lo às brincadeiras infantis. Em "Escritores criativos e devaneios", texto de 1908, o autor propõe que a brincadeira infantil vem a ser uma atividade afim à criação artística, e que a investigação dessa atividade nos daria a esperança de obter algumas explicações do trabalho do artista. Assim sendo, retomar a pesquisa psicanalítica sobre as brincadeiras depois de mais de um século de Psicanálise pode nos oferecer consideráveis contribuições a respeito dessa atividade tão misteriosa quanto encantadora que é a arte.

A principal pergunta nessa direção é: quais foram, de fato, as mais relevantes mudanças que ocorreram na teoria psicanalítica do brincar, e como essas mudanças teóricas podem afetar a teoria, talvez eternamente incompleta, da criação da arte? Tentaremos, para isso, concentrar-nos na relação que a arte mantém com o brincar infantil, mais do que em desenvolver algumas problemáticas que rondam esses temas, como o problema da sublimação.

Cabe-nos aqui, principalmente, apresentar o que consideramos ser o maior avanço freudiano a respeito do brincar, a saber, sua elaboração teórica em texto de 1920, que aborda a brincadeira infantil além do princípio de prazer, e as consequências que podemos tirar desse avanço para o campo das artes. Comecemos, portanto, pelo desenvolvimento da teoria do brincar infantil na obra freudiana.

O brincar no princípio de prazer

Já nas primeiras investidas freudianas sobre o brincar encontramos a relação entre a atividade tão tipicamente infantil do brincar e a atividade tão tipicamente adulta da criação artística. Vários artistas, inclusive, apostaram nessa relação e colocaram suas artes próximas dos fazeres de uma criança. Manoel de Barros, considerado, ao lado de Ferreira Gullar, um dos maiores poetas vivos do Brasil, ao fazer o que ele chamou de "Glossário de transnominações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos", reservou para o verbete "Poesia" a seguinte definição: "armação de objetos lúdicos com emprego de palavras imagens cores sons etc – geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas, loucos e bêbados" (Barros, 1996, p. 215). Essa definição do poeta coincide com a afirmação freudiana de que o artista faz o mesmo que a criança que brinca, ou seja, "cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade" (Freud, 1908/1996, p. 135). É nesse sentido que Freud defende que a antítese de brincar não é o que é sério, mas aquilo que é real.

Nesse momento da obra freudiana, a fórmula para o brincar parece se ajustar perfeitamente às brincadeiras infantis que se ocupam em construir mundos imaginários, situações heroicas, revivências do mundo cotidiano do adulto, entre outras atividades em que um enredo imaginativo está em jogo. Freud ainda observa que essas brincadeiras têm em comum um único desejo; desejo esse que auxilia a criança em seu desenvolvimento, o desejo de ser um adulto: "a criança está sempre brincando 'de adulto', imitando em seus jogos aquilo que conhece da vida dos mais velhos" (Freud, 1908/1996, p. 137). Temos aqui diversas brincadeiras, como por exemplo, as de *papai e mamãe*, nas quais as crianças constantemente exercem a função de um ou de outro membro do par parental; ou então a *brincadeira de médico*, que além de satisfazer o desejo de ser adulto, permite que a criança explore o corpo humano; ou

ainda as brincadeiras de *mocinho e bandido*; ou mesmo as brincadeiras esportivas como o futebol, quando as crianças representam o papel de craques do momento.

Observando esses exemplos, verificamos que o que parece de fato ser compartilhado entre a arte e o brincar infantil é a fantasia. Em 1911, três anos após o texto referido acima, Freud escreve "Formulações sobre os dois princípios de funcionamento mental", em que destaca um dos elementos-base de sua teoria, o princípio de prazer. O princípio de prazer, fundamento tanto para o brincar quanto para a atividade artística, é o mecanismo mental que leva o ser humano, desde os períodos mais primordiais de sua existência, a buscar o prazer independentemente da realidade. O maior resquício desse mecanismo se revela nos sonhos, quando ignoramos a realidade e buscamos afastar de nossa mente qualquer evento que desperte desprazer, como acontece na clássica situação em que o dormente sedento alucina que está ingerindo algum líquido. Porém, visto que um ser vivo que se encontrasse imerso apenas nessa situação de busca intensa de prazer e desprezo da realidade jamais poderia manter-se vivo por muito tempo, o aparelho psíquico teve de tomar outra atitude perante a vida, e se guiar não apenas pelo que é sentido pela mente como prazer, mas também como real. É importante frisar que o real ao qual Freud se refere aqui se distingue do real lacaniano que trataremos adiante, o real como impossível de ser simbolizado, como o inassimilável pelo significante. Isso se revela com mais exatidão quando Freud (1911/1996) chama esse mecanismo de princípio de realidade, o que nos permite doravante substituir no texto de Freud real por realidade. No exemplo do sujeito sedento que sonha beber água, sabemos bem que a não satisfação da água alucinada o faz acordar e buscar alguma alteração objetiva na realidade. Assim, o princípio de prazer incluiria, para se livrar de novos desapontamentos, um outro princípio, o princípio de realidade. A grande contribuição que essa teoria oferece às brincadeiras infantis está justamente no que se refere à fantasia, pois, como observa Freud, nosso aparelho mental apresenta sérias dificuldades em renunciar a um prazer uma vez obtido, e como o princípio de prazer se manifesta com muito mais liberdade quando independe do princípio de realidade, o aparelho mental se apega a essa forma de obtenção de prazer que independe da realidade e a conserva lado a lado com as outras funções do organismo psíquico. É assim que uma parte de nossas atividades de pensamento é liberada do teste de realidade e permanece subordinada somente ao princípio de prazer. Nas palavras do próprio Freud: "Esta atividade é o *fantasiar*, que começa já nas brincadeiras infantis, e posteriormente conservada como *devaneio*, abandona a dependência de objetos reais" (Freud, 1911/1996, p. 241).

Temos então uma primeira definição do brincar que se sustenta principalmente no princípio de prazer, conservado na fantasia, e em um dos principais desejos infantis, o de ser um adulto, o que, como já dissemos, muito contribui para o desenvolvimento humano. Essa primeira definição de Freud se apoia em textos anteriores a 1920 e, como sabemos, muitas mudanças houve na obra freudiana a partir desse ano. Além disso, é fácil observar que a posição freudiana até então defendida aqui se sustenta nos jogos imaginativos ou de fantasiar mais elaborados, mais comumente encontrados em crianças com idade superior a dois anos, e que dominam com maior propriedade a língua materna e as relações sociais.

Esses jogos mais elaborados não são observáveis com a mesma claridade em crianças mais novas, ainda que seja patente que essas mesmas crianças exerçam algumas atividades que merecem receber o nome de brincadeira, como o próprio Freud (1920/1996) reconheceu

ao relatar sua observação direta da relação que seu neto estabelecia com um carretel. Ao mudar o foco de sua pesquisa e direcioná-la a um fenômeno mais precoce da vida humana, Freud se coloca em uma melhor posição de investigação do brincar infantil, que acreditamos poder afetar também a teoria psicanalítica sobre a criação artística.

O brincar além do princípio de prazer

Em 1920, no texto "Além do princípio de prazer", Freud (1920/1996) investiga a possibilidade de algum funcionamento mental que não apenas independa, mas que seja mesmo mais fundamental e primordial do que o princípio de prazer com sua variação em princípio de realidade. É nesse texto que podemos encontrar a análise do jogo do *fort-da*. Estamos aqui diante de uma brincadeira na qual a fantasia não é tão evidente quanto nas brincadeiras comparadas à arte em 1908. Se em um primeiro passo a análise de Freud o conduziu a comparar o brincar com a atividade artística, a comparação agora é de ordem muito menos romântica. A comparação que Freud estabelece em 1920 para o brincar não é com o artista nem com o espectador da arte, mas com os chamados neuróticos de guerra, que na classificação atual da medicina se encaixam naquilo que ficou conhecido como Transtorno de Estresse Pós-Traumático.

A ligação das brincadeiras infantis às neuroses de guerra se deve à análise feita por Freud de uma brincadeira de seu neto. Em um primeiro momento, a criança brincava de jogar os mais variados objetos para longe de sua vista ao mesmo tempo em que emitia um vocábulo que se assemelhava ao alemão *fort*. Certo dia a criança encontra um carretel que lhe permite completar a brincadeira, e assim não apenas lança o objeto, perdendo-o, como o faz aparecer novamente puxando o barbante, quando emite um som semelhante à palavra alemã *da*. A interpretação de Freud é que o menino revivia nesse jogo a saída da mãe, ou seja, a perda do objeto mãe. Considerando que a primeira parte do jogo independia da segunda, ou seja, que houve uma época em que a criança apenas perdia propositalmente o objeto, Freud supõe que exista nesse jogo algo análogo às neuroses de guerra. Se nas neuroses de guerra o que é repetido é a situação traumática da guerra, os sonhos com explosivos, a alucinose com os barulhos de tiros entre outras lembranças, no jogo da criança o que é repetido é a perda do objeto materno.

A conclusão a que essa discussão conduzirá Freud nós já conhecemos: é a compulsão à repetição e, através dela, a Pulsão de Morte. Isso significa que existe uma tendência no aparelho psíquico mais primitiva do que o princípio de prazer e que independe dele. Ou seja, mais do que buscar o prazer, nosso aparelho psíquico busca a repetição, busca voltar a um estado anterior de coisas, busca repetir o ocorrido. Freud encontra vários exemplos na natureza que indicam uma tendência universal a esse retorno, desde as migrações dos pássaros e a piracema dos peixes até o destino de todo ser vivo à morte, que nada mais é do que o retorno ao inanimado anterior à vida. A compulsão à repetição não necessariamente contraria o princípio de prazer; pelo contrário: pode muitas vezes servi-lo, já que prazer é a redução da tensão psíquica, e a repetição pode conduzir nossa mente a um estado anterior de menor tensão. Essas conclusões fazem Freud dar outros rumos a sua teoria, mas de maneira alguma abandonar os princípios de prazer e de realidade. Ele apenas reconhece que há algo mais fundamental do que eles, e que é nesse algo que podemos buscar alguma elucidação tanto para

os sonhos dos neuróticos de guerra, que repetem uma situação de desprazer, quanto para a brincadeira da criança, que repete a perda do objeto.

Isso se dá porque Freud reconhece nessas repetições dolorosas a tendência do organismo de dominar, de vincular as energias não vinculadas na mente. Em um linguajar mais lacaniano, que apresenta certa crítica a essa ideia de domínio, seria mais correto dizer que a perda do objeto ou o perigo iminente de morte na guerra aparece como real demais, algo inassimilável pelos significantes. Esse real resiste a ser simbolizado pela criança, por sua rasa imersão no universo simbólico, assim como resiste no neurótico de guerra pela impossibilidade de o ser humano representar o real da própria morte. Como ressalta Maria Rita de Oliveira Guimarães (2007):

> O inassimilável é algo que não passa à representação ou, dito de outra maneira, *não cessa de não se inscrever*. […] Não é simplesmente que não se inscreva, mas que sendo o que *não cessa de não se inscrever*, é causa de novas transcrições (p. 3).

Isso que *não cessa de não se inscrever*, Lacan, no livro 11 de seu *Seminário*, tomando a palavra emprestada de Aristóteles, chama de *tykhé*, em contraponto ao *automaton*, que é como Lacan designa a "insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer" (Lacan, 1964/2008, p. 59). *Tykhé*, portanto, é o encontro do real, e o real é o que vige sempre atrás do *automaton*. Não que *automaton* não seja uma repetição; ele o é, mas não está além do princípio de prazer. O que extrapola esse princípio é o trauma, é o encontro do real, do inassimilável, que não deixa nunca de *não se inscrever*. Na visão crítica de Lacan, é essa falha na inscrição que mais importa quando Freud descreve a repetição para além do princípio de prazer. O que se repete é a não inscrição do real, o inassimilável do trauma.

Se a ausência da mãe é vivida como uma perda do objeto, um encontro com o real, será esse o trauma, a falta, que não cessará de *não se inscrever* no jogo do carretel. Para Lacan (1964/2008), exercer o papel ativo no desaparecimento do objeto ou dominar a situação lúdica é secundário, o essencial na brincadeira do *fort-da* é a superação da divisão do sujeito. Não se trata da repetição da necessidade, que se converteria em pedido de retorno da mãe – isso, para Lacan, se manifestaria por um grito. Trata-se da clivagem do próprio sujeito, sua castração: "a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva" (Lacan, 1964/2008, p. 66). Assim, o carretel, na análise lacaniana, "é alguma coisinha do sujeito que se destaca embora ainda sendo bem dele, que ele segura" (Lacan, 1964/2008, p. 66). Essa coisinha que se destaca é o que, no estudo de Lacan, conhecemos como objeto pequeno *a*.

Retornando ao percurso freudiano sobre a brincadeira infantil, o que percebemos é que, mesmo em sua análise sobre o *fort-da*, Freud não abandona sua primeira definição do brincar, e depois de dizer que "em suas brincadeiras as crianças repetem tudo o que lhes causou uma grande impressão na vida real", afirma que "é óbvio que todas as suas brincadeiras são influenciadas por um desejo que as domina o tempo todo: o desejo de crescer e poder fazer o que as pessoas crescidas fazem" (Freud, 1920/1996, p. 27). Essa afirmação é feita no início do texto e será mantida até o final da obra freudiana, porém, com o acréscimo do conceito de compulsão à repetição.

Vale a pena retomar, nesse ponto, a já referida crítica que Lacan faz a essa afirmação em 1964, quando assinala: "Dizer que se trata simplesmente para o sujeito de se instituir

numa função de domínio é uma tolice" (Lacan, 1964/2008, p. 232). A crítica novamente se sustenta na clivagem operada por Lacan, que distingue a repetição em dois níveis: *tykhé* e *automaton*. Dizer que a repetição é puro domínio, é acreditar

> […] que tudo o que fosse da ordem do natural, dado no começo, real, passaria ao simbólico, sem deixar resto. O *Seminário 11* assinala que a relação da repetição com o objeto não é a de uma simples anulação (Miller, 2005, p. 167).

A repetição a que Lacan se refere, portanto, vai ao encontro de um real, e o real se relaciona com o trauma, que Lacan transforma no "conceito freudiano do inassimilável pelo significante" (Miller, 2005, p. 167), e que é o motor da repetição a partir do *Seminário 11*. Se o trauma é o inassimilável, ele não pode ser dominado, ele sempre deixa um resto, e é esse resto que motiva a repetição. A repetição, por sua vez, nunca dará conta desse prometido domínio, o que não significa que nada pode ser transcrito. Nessa perspectiva, a compulsão à repetição aparece na brincadeira infantil tanto enquanto determinada pelo encontro com o real, *tykhé*, quanto determinada pela insistência dos signos, *automaton*, princípio de prazer.

Ainda que seja preciso reconhecer a importância da crítica lacaniana, continuar acompanhando o desenvolvimento do pensamento freudiano pode render bons frutos ao presente trabalho. E o que podemos observar nesse sentido é que Freud já antevia em 1920 a convergência da compulsão à repetição e do princípio de prazer na brincadeira infantil. Isso acontece, por exemplo, quando afirma que também as experiências agradáveis, como uma história, tenderão a ser repetidas e que "nada disso contradiz o princípio de prazer: a repetição, a reexperiência de algo idêntico, é claramente, em si mesma, uma fonte de prazer" (Freud, 1920/1996, p. 46). Isso dito, percebemos que além do princípio de prazer e do desejo de ser adulto, também a compulsão à repetição torna-se um conceito fundamental para pensarmos a brincadeira infantil, ainda que Freud, como observará Lacan mais tarde, não tenha retirado desse fato toda sua magnitude. Resumindo, podemos dizer que na brincadeira infantil, segundo a teoria freudiana de 1920, convergem a compulsão à repetição e o princípio de prazer:

> No caso da brincadeira das crianças, já demos ênfase às outras maneiras pelas quais o surgimento da compulsão pode ser interpretado; aqui, a compulsão à repetição e a satisfação instintual que é imediatamente agradável, parecem convergir em associação íntima (Freud, 1920/1996, p. 33).

Em "Inibições, sintomas e ansiedade", Freud afirma: "Os estados afetivos têm se incorporado na mente como precipitados de experiências traumáticas primevas, e quando ocorre uma situação semelhante são revividos como símbolos mnêmicos" (Freud, 1926/1996, p. 97). Ora, se a ansiedade, como um estado afetivo, é incorporada na mente por meio de experiências anteriores, não existirá uma experiência mais primitiva de intensa ansiedade do que o nascimento, que é, em outros termos, uma experiência de perda, de perda da mãe e do conforto da vida uterina. Mas se a ansiedade, como irá sugerir Freud, é um sinal do eu perante o perigo, na situação do nascimento não podemos crer que o recém-nascido esteja ciente de todos os riscos que está correndo, sendo mais razoável, portanto, dizer que essa primeira experiência de ansiedade é mais experimentada como dor, desprazer psíquico e corporal, do que como sinal

de perigo. Percebemos, então, que a situação traumática causa a dor, excesso de energia psíquica desvinculada, para Freud, ou o que é inassimilável pelo significante, para Lacan.

Mas se a ansiedade aparece toda vez que a criança supõe a repetição da experiência traumática (e as primeiras experiências traumáticas são sempre experiências que lançam o sujeito no desamparo do mundo externo), toda vez que for abandonada por um adulto, ela dará um sinal da antecipação do perigo que acredita correr. A criança, portanto, sempre que abandonada, revive a situação de sair do conforto da presença do objeto e pressente uma insegurança dando sinais de ansiedade, ainda que nem sempre sua insegurança seja justificada. Os perigos estão, assim, relacionados ao desamparo e à perda do objeto, e perda do objeto, em psicanálise, não tem outro nome senão castração. Estamos de novo no ponto em que Lacan (1964/2008) indica que o carretel é uma "coisinha do sujeito que se destaca".

Esse desamparo humano, que se revela na dependência do bebê a seus primeiros objetos, explica os medos mais convencionais das crianças, como ficar sozinha, ficar no escuro ou ser entregue a um estranho – situações que repetem a perda do objeto. Toda essa digressão nos conduz de volta à brincadeira, pois o que é a brincadeira do carretel, por exemplo, senão uma repetição do trauma de perder o objeto? Temos então que, antes de participar da brincadeira do carretel, o neto de Freud teve que viver a separação do objeto materno como uma experiência traumática de abandono e desamparo.

Para fins de resumo da situação apresentada, e já cientes da crítica lacaniana quanto à importância do domínio das experiências psíquicas, podemos recuperar aqui as palavras de Freud proferidas em "Inibições, sintomas e ansiedade", para depois retomarmos com mais detalhes as consequências que as mudanças na teoria sobre o brincar causam à teoria psicanalítica do fazer artístico:

> A ansiedade é a reação original ao desamparo no trauma, sendo reproduzida depois da situação de perigo como um sinal em busca de ajuda. O ego, que experimentou o trauma passivamente, agora o repete ativamente, em versão enfraquecida, na esperança de ser ele próprio capaz de dirigir seu curso. É certo que as crianças se comportam dessa maneira em relação a toda impressão aflitiva que recebem, reproduzindo-a em suas brincadeiras. Ao passarem assim da passividade para a atividade tentam dominar suas experiências psiquicamente (Freud, 1926/1996, p. 162).

O brincar e sua relação com a atividade artística

Tendo dito já muita coisa sobre o brincar infantil, desde sua relação com a arte e o fantasiar até sua relação com a compulsão à repetição e a ansiedade do trauma, chegamos à conclusão de que, além de se apoiar na satisfação do princípio de prazer, reservando um pedaço do eu livre das condições do mundo externo (base do conceito freudiano de fantasia), o brincar também serve à criança como uma maneira de satisfazer a compulsão à repetição. Serão esses dois postulados que nos guiarão na pesquisa sobre a relação entre o brincar e a atividade artística, com a única ressalva de que precisaremos avançar um pouco na referência ao domínio, extrapolando a teoria freudiana, se quisermos acatar o conselho de Lacan (1964/2008) de que ficar preso ao domínio seria uma tolice.

Comecemos pelo que achamos de mais primitivo em nossas pesquisas e que se relaciona com o brincar como uma espécie de pré-brincadeira. Referimo-nos à experiência da

perda objetal. Isso quer dizer que nem sempre a criança pôde participar do jogo do carretel, e talvez de nenhum outro jogo de esconder, pois existia uma época em que a separação objetal não poderia de maneira alguma ser experimentada como uma brincadeira nem a criança poderia dela retirar prazer. Vimos com Lacan (1964/2008) que a brincadeira do carretel exige uma superação da clivagem do sujeito. Antes de brincar de esconder o objeto, a criança tem de ter experimentado a separação da mãe ou do adulto protetor como o avesso do prazer lúdico, um tormento comparável aos traumas de guerras ou a outras situações de perigo de vida. É só depois de verificar que o objeto não faz parte do eu infantil, só depois de destacar essa coisinha que será representada pelo objeto *a*, é que ela pode finalmente entrar no jogo e retirar algum prazer disso, pois não duvidemos que um dos principais motivos de toda brincadeira seja retirar alguma cota de prazer.

Vencida essa primeira etapa e preparada para a brincadeira, a criança, muitas vezes auxiliada por um adulto, pode então repetir essa experiência traumática em forma de divertimento. A criança é, por exemplo, convidada ao jogo de perder e encontrar o objeto através de brincadeiras como esconder o rosto para depois revelá-lo, o que talvez seja o primeiro passo rumo à superação da divisão do eu. Essas brincadeiras quase sempre são acompanhadas de vocábulos simples que em muito lembram o *fort* e o *da* da brincadeira do neto de Freud. Esses vocábulos, como *sumiu* e *achou*, devem ter sua função psíquica, uma vez que são, em sua maioria, antíteses significantes, um S1 e um S2: "Não há *fort* sem *da*" (Lacan, 1964/2008, p. 232). Ainda que, como lembra Lacan, não seja da oposição pura e simples do *fort* e do *da* que o jogo retira sua força inaugural – mas sim do carretel como objeto *a* –, essa oposição entre os sons emitidos parece não ser gratuita, uma vez que coloca o sujeito entre dois significantes que o auxiliarão rumo à superação da castração.

Se assim realmente é, temos então que a primeira função do brincar não é atender ao desejo de ser adulto, mas de tentar inscrever a falta inassimilável do objeto, aquilo que *não cessa de não se inscrever*. Essa análise nos conduz a uma pergunta inevitável: quando a criança passa do jogo da repetição do trauma ao jogo fantasioso de ser adulto? Eles sempre coexistiram ou só convergiram depois de determinada constituição do eu? Essa talvez seja uma lacuna que não possa ser preenchida nesse momento, e podemos deixá-la como proposta a uma pesquisa futura. Por enquanto, apenas sugeriremos que o mesmo motor que move a repetição, ou seja, aquilo que *não cessa de não se inscrever*, move também a fantasia presente nos jogos mais elaborados da criança. Como afirma Lacan, "o real vai do trauma à fantasia", já que "a fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula algo de absolutamente primeiro, de determinante na função da repetição" (Lacan, 1964/2008, p. 64). Talvez o que possa ser proposto nesse instante é que o real também vai das primeiras brincadeiras de esconder às ulteriores brincadeiras do fantasiar de ser adulto.

Se a brincadeira, como foi visto inicialmente, é uma atividade que pode nos ajudar a esclarecer a atividade artística, e se ela se sustenta não apenas na fantasia de ser adulto, mas também na compulsão a repetir aquilo que *não cessa de não se inscrever* – em outros termos, na insistência do real –, podemos pensar a atividade artística também nessas duas dimensões. A arte, dessa forma, se sustentaria não apenas no que Freud (1908/1996) chama de devaneios inconscientes, elaborados esteticamente de forma a provocar prazer no público, como também na tentativa de escrever o que é impossível de ser escrito. Isso não apenas amplia a teoria psicanalítica da arte como ainda oferece mais instrumentos teóricos para pensarmos

alguns fazeres artísticos que extrapolam a organização harmônica do simbólico em busca de criar outra realidade mais bela ou mais satisfatória.

Embora não seja intenção do artigo desenvolver a problemática da sublimação, especialmente a diminuição de sua ocorrência no fim dos estudos de Lacan, é importante frisar que a principal contribuição lacaniana para esse conceito vai ao encontro do que estamos desenvolvendo aqui sobre a arte e o brincar. Isso porque, se para Freud (1910/1996) a sublimação é o desvio das forças pulsionais da sexualidade para fins não sexuais e valorizados pela cultura, desvio presente tanto nas brincadeiras como na arte, para Lacan (1960/1997), sublimar é representar ou tentar representar o que no real padece de significante, e que no livro 7 de seu *Seminário* aparece sob o conceito de *das Ding*.

O termo *das Ding* Lacan irá recuperar do texto freudiano que ficou conhecido como "Projeto para uma psicologia científica", originalmente escrito em 1895, porém apenas publicado em 1950. O termo, que foi traduzido para o português por "a Coisa", aparece no projeto para designar aquilo a que visa a pulsão. A pulsão visa reencontrar um objeto que possa satisfazê-la por completo, um objeto que dê conta de toda a exigência pulsional; *das Ding* seria, portanto, esse objeto mítico. É por isso que Lacan (1960/1997) dirá que *das Ding* é aquilo do real que padece de significante. Porém, mesmo sendo *das Ding* impossível, ela pode, entretanto, ser representada por outra coisa, pois ela está "entre o real e o significante" (Lacan, 1960/1997, p. 162). É partindo deste ponto que Lacan dirá que a fórmula mais geral da sublimação é a elevação de um objeto à dignidade de Coisa, o que parece aludir ao que ele chama, posteriormente, de "inventar um objeto numa função especial, que a sociedade pode estimar, valorizar e aprovar" (Lacan, 1960/1997, p. 142).

A arte, nesse momento da obra lacaniana, aparece como uma forma de inventar um objeto nessa função especial. Segundo Lacan, "um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado" (Lacan, 1960/1997, p. 151). Assim, toda a arte seria sempre um modo de organização em torno de *das Ding*, que como afirma Lacan, "será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa" (Lacan, 1960/1997, p. 162). Como alerta François Regnault (2001) em uma série de conferências que recebeu o nome de *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*, *das Ding* só pode ser representada ou pelo vazio, o que nos coloca inteiramente do lado do real – e, por que não dizer, do trauma –, ou por outra coisa qualquer, o que nos coloca do lado da representação. Para Regnault (2001), a arte se encontra do lado da representação, mas não deixa de se organizar em torno desse vazio, o que a coloca, pelo menos em parte, distante da religião, que evita o vazio, e da ciência, que não crê nesse vazio.

Temos que a arte faria, então, parte das tentativas do homem de construir uma cadeia significante que dê conta da falta de sentido do real, cadeia essa que insiste em torno daquilo que *não cessa de não se inscrever*. Para elucidar essa proposta, Lacan cita a obra do oleiro que faz o vaso a partir do furo, do vazio. O artista seria aquele que faz algo a partir desse furo, que insiste da mesma forma que o trauma insiste, pois ambos padecem de significante. A hipótese que temos então é que, se para Freud a arte é uma brincadeira de gente grande, com Lacan podemos dizer que a brincadeira é uma arte de criança, já que ela, assim como o fazer artístico, se organiza também, como vimos, em torno do vazio, do que é inassimilável pelo significante.

É certo que Lacan, ao longo de sua obra, parece achar o conceito de sublimação um tanto quanto impreciso, e seu uso vai de fato desaparecendo de seus seminários e de seus escritos. Mesmo assim, não podemos esquecer a íntima relação que Freud propõe entre o termo e a atividade artística. E se Lacan abre mão do uso do conceito de sublimação, o mesmo não acontece com a relação que ele estabelece entre o real impossível de ser assimilado pelo significante e as tentativas de escrever esse real – tentativas essas que incluem o fazer artístico e que, podemos dizer, incluem também o brincar infantil.

Tudo isso nos leva a pensar que a relação entre a arte e o brincar não é abalada pelo desenvolvimento teórico a respeito da brincadeira mas, pelo contrário, é enriquecida por ele e pelos outros avanços que a psicanálise alcança a partir de 1920. Se pudermos pensar que na brincadeira convergem o arranjo simbólico da fantasia e a compulsão à repetição, temos muito para acreditar que a arte também pode se guiar por essa conversão, e que a atividade artística contém tanto o que Freud (1908/1996) declarou ser uma transformação estética de devaneios e fantasias inconscientes dos artistas como aquilo que Lacan propôs como sendo uma tentativa de organizar o que está em torno do vazio de significação.

Considerações finais

Outras consequências poderiam ser retiradas dessa relação entre a evolução da teoria do brincar e a visão psicanalítica sobre o fazer artístico. Acreditamos, inclusive, que Freud e Lacan tenham tratado mais dos problemas da arte do que das brincadeiras infantis, mas é por encontrar nesses autores alguns pontos coincidentes entre essas duas atividades humanas que achamos necessário retomar essa articulação e aproximá-las sem confundi-las. O ponto a que chegamos é que se o real vai do trauma à fantasia, esse mesmo real, como falta do objeto ou vazio, vai também das primeiras brincadeiras de esconder – vide o jogo do carretel acima citado – até as brincadeiras mais elaboradas que se sustentam na fantasia de ser adulto, e indo mais além, chegam até as atividades artísticas mais variadas.

Levando às últimas consequências nossas considerações a respeito do brincar e do fazer artístico, podemos dizer que essas duas atividades se encontram de tal maneira entrelaçadas tanto no texto de Freud quanto no ensino de Lacan, que nos é difícil saber quais diferenças existiriam de fato entre elas. Talvez possamos buscar uma resposta a essa questão na maneira como essas atividades ou os produtos delas oriundos se organizam no discurso do Outro social. Ou possamos ainda concordar com o poeta e colocar o artista de fato ao lado das crianças, dos seres esquisitos, dos loucos e dos bêbados.

El arte de ser un niño: los juegos infantiles y la creación artística a la luz del psicoanálisis

Resumen: *La naturaleza de la actividad artística, a pesar de ser declarada por Freud como inaccesible al psicoanálisis, fue, en muchas ocasiones, el tema de diversos textos psicoanalíticos. En este trabajo se reflexiona al respecto de los avances teóricos que el psicoanálisis ha promovido sobre la acción de jugar. El artículo analiza también el impacto que estos avances han traído a la teoría sobre la función psíquica del arte. Para explicar mejor la relación entre jugar y hacer arte, se exponen las principales consideraciones sobre el tema, anteriores a 1920, y se analizan los cambios desde las últimas elaboraciones de Freud hasta los comentarios de Lacan.*

***Palabras clave**: juegos; arte; fantasía; repetición; psicoanálisis.*

The art of being a child: child's play and artwork from the point of view of psychoanalysis

***Abstract:** The nature of artistic activity, although declared by Freud as being inaccessible to psychoanalysis, has often been the subject of various kinds of psychoanalytic texts. This paper reflects on the theoretical advances achieved by psychoanalysis regarding the act of playing. Subsequently, we analyze the impact that such advances have brought to the theory of the psychic function of art. In order to better explain the relationship between play and art, we based ourselves on the main considerations on the subject prior to 1920, and analyzed the changes, since the last Freudian developments up to some of Lacan's comments.*
***Keywords:** play; art; fantasy; repetition; psychoanalysis.*

Referências

Barros, M. (1996). *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Freud, S. (1996). Escritores criativos e devaneios. In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 133-146). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908).

Freud, S. (1996). Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância. In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 11, pp. 67-141). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).

Freud, S. (1996). Formulações sobre os dois princípios de funcionamento mental. In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 12, pp. 233-246). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1911).

Freud, S. (1996). Além do princípio de prazer. In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 18, pp. 13-78). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1920).

Freud, S. (1996). O ego e o id. In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 15-82). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1923).

Freud, S. (1996). Inibições, sintomas e ansiedade. In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 20, pp. 81-174). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1926).

Freud, S. (1996). Personagens psicopáticos no palco. In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 7, pp. 289-298). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1942).

Freud, S. (1996). Projeto para uma psicologia científica. In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 1, pp. 335-440). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1950).

Fux, J. (2011). *Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO*. Belo Horizonte: Tradição Planalto.

Guimarães, M. R. O. (2007). Os três tempos do objeto no *Fort-Da. Almanaque On-line*, (1), 1-6. Recuperado em 10 dez. 2011, de http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/psicanalise/almanaque/textos/Texto%20M%201%20.%20Rita.revis.%20-%205%20laudas%20-.pdf.

Lacan, J. (1997). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (A. Quinet, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1960).

Lacan, J. (2008). *O Seminário, livro 11*: *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (M. D. Magno, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964).

Miller, J.-A. (2005). *Silet* (C. R. Lima, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Regnault, F. (2001). *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise* (V. A. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Contra Capa.

[Recebido em 15.2.2012, aceito em 23.3.2012]

Humberto Moacir de Oliveira
Rua Cedro, 317/701
35160-296 Ipatinga, MG
Tel.: (31) 8789-7296
beto7296@yahoo.com.br

Jacques Fux
Rua Donato da Fonseca, 810/101
30380-260 Belo Horizonte, MG
Tel.: (31) 9951-8627
jacfux@gmail.com