

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
CENTRO DE TEOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO EM FILOSOFIA**

JULIANA LABATUT PORTILHO

FREUD E SUA RELAÇÃO COM A ARTE E A FANTASIA

CURITIBA

2010

JULIANA LABATUT PORTILHO

FREUD E SUA RELAÇÃO COM A ARTE E A FANTASIA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia no programa de Pós-Graduação- Mestrado em Filosofia- da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, sob a orientação do Prof Dr. Francisco Verardi Bocca.

CURITIBA

2010

Dedico está dissertação ao meu pai, por sempre acreditar e apoiar minhas escolhas e a minha mãe, por servir de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Dr. Francisco Verardi Bocca, por ter me acompanhado desde a especialização e acreditado em mim;

Ao Professor Dr. Daniel Omar Perez, pelo acolhimento ao diferente e assim ser um modelo de conhecimento;

Ao Professor Dr. Rogério Miranda de Almeida, pelas colocações durante a qualificação;

À Professora Dra. Tania Rivera, primeiramente, por ter sido um referencial teórico e hoje, ser mais do que isso;

À minha família, em especial a Mariana, pelo apoio de sempre;

Ao Alex, pelo companheirismo;

Aos meus queridos amigos, pelos momentos de discussão, reflexão e muito prazer;

A todas as pessoas que de alguma forma estiveram presentes durante o período de desenvolvimento deste trabalho: escutando, argumentando, criticando, orientando e, suportando, meu muito obrigada!

O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio.

(Machado de Assis)

RESUMO

O presente trabalho partiu da análise do tema da arte nas obras freudianas e da afirmação primeira de que o tema pode ser encontrado desde os primeiros até os últimos escritos, sendo utilizado das mais diversas maneiras. Durante o desenvolvimento da metapsicologia o assunto tomou proporções cada vez maiores. Ao ser enfatizado o momento em que é estabelecida a comparação entre o conceito de arte e fantasia o tratamento dado para a arte sofre transformações, desde então os conceitos arte e fantasia passam a caminhar juntos. As consequências disso servem ao estudo da psicanálise como um possível olhar para as questões do sujeito em relação ao seu desejo. Para tanto, o trabalho visa levantar as principais problemáticas que o estabelecimento dessa relação promove, bem como, ilustrar, por meio da prática do artista, como a arte (a criação do escritor criativo), diferentemente da psicanálise, pode *dizer* sobre o funcionamento do psiquismo e sobre o sujeito psicanalítico.

Palavras-chave: Freud. Arte. Fantasia.

ABSTRACT

This work started from the analysis of the theme of art in Freud's work and the initial statement that the theme can be found from the first to the last written, being used in many different ways. During the development of metapsychology the matter took an increasingly larger proportion. When the comparison between the concept of fantasy and art was established, the treatment given to the art undergoes transformation, from this, the concept of art and fantasy began to walk together. The consequences of that serve to the studies of psychoanalysis as a possible look into the issues of the subject in relation to their desire. Thus, the study aims to identify the main issue that promotes the establishment of this relationship, as well, illustrate, with the practice of the artist, as art (the creation of the creative writer), unlike psychoanalysis, can "say" about the psychic functions and about the subject.

Key-words: Freud. Art. Fantasy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A ARTE NA PSICANÁLISE FREUDIANA.....	14
1.1 Os caminhos de aproximação da arte com a fantasia.....	14
1.1.1 A busca por cientificidade.....	15
1.2 A arte como manifestação, ato criativo, processo sensibilizador do sujeito e como ilustrativa para as descobertas da psicanálise – “Textos estéticos até 1907”.....	20
1.3 O início do processo de formulação do conceito de fantasia.....	30
1.4 Alguns textos estéticos posteriores a 1907 e a continuação do processo de formulação do conceito de fantasia.....	37
1.4.1 Fantasia histórica e suas relações com a bissexualidade (1908)	38
1.4.2 Leonardo da Vinci e uma lembrança de infância (1910).....	39
1.4.2.1 A sublimação é um ato.....	43
1.4.3 História de uma neurose infantil (1918 [1914])	44
1.4.4 O Inconsciente (1915)	45
1.4.5 Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais (1919)	47
1.4.6 O Estranho (1919).....	50
1.5 Primeiras conclusões acerca da formulação do conceito de fantasia e da utilização da arte nas obras	52
2 A QUESTÃO DA INTERPRETAÇÃO.....	54
2.1 A interpretação a partir da <i>Interpretação de sonhos</i>	55
2.2 A interpretação das manifestações artísticas.....	60
2.2.1 Leonardo da Vinci.....	61
2.2.2 Moisés de Michelangelo	65
2.2.3 Dostoievski	67
2.3 Algumas críticas ligadas à interpretação.....	70

2.3.1	A analogia entre o texto literário e a <i>Interpretação de sonhos</i>	71
2.3.2	A crítica ao Complexo de Édipo.....	72
2.3.3	Psicanálise enquanto um saber da interpretação.....	76
2.4	Conclusões acerca da interpretação.....	79
3	A ARTE PARA FREUD	84
3.1	O tempo e espaço da arte para Freud.....	84
3.2	Freud e a relação com a literatura romântica de Arthur Schnitzler.....	87
3.3	O método de Arthur Schnitzler.....	91
3.3.1	<i>Senhorita Else</i>	92
3.4	A importância do inconsciente nas manifestações artísticas	95
3.5	Conclusões finais.....	97
4	BIBLIOGRAFIA.....	99
4.1	Bibliografia primária.....	99
4.2	Bibliografia secundária.....	100

INTRODUÇÃO

Sigmund Freud em 1907 pergunta-se: “Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma forma que lhe agrade?” (p.135) Mais adiante, no mesmo texto, desenvolve da sua problemática: “O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério”. (p.135)

A pesquisa a seguir tem a pretensão particular de desenvolver uma reflexão decorrente das citações acima. Tratará, portanto, da relação entre o conceito de arte e fantasia e as consequências disso para a teoria psicanalítica freudiana e para se pensar o sujeito psicanalítico. A ambição de aproximar ambos os conceitos mostrou o quanto é possível a formulação de intermináveis hipóteses sobre o assunto.

Porém, devido à inspiração que a leitura dos textos freudianos nos proporcionou determinamos nosso percurso não apenas tomando como base a relação entre os conceitos. Procuramos articular as principais problemáticas advindas dessa relação e ilustrar, por meio da prática do artista, a propriedade de nossa hipótese fundamental: o caminhar junto dos conceitos arte e fantasia que auxiliam na compreensão das questões sobre o sujeito e o seu desejo.

Inicialmente, para estabelecermos a aproximação entre a arte e a fantasia é necessário reconhecer que o tema da arte nas obras freudianas pode ser encontrado desde os primeiros escritos até os últimos, sendo utilizado das mais diversas maneiras. Percebemos, inicialmente, a arte como ilustrativa para as descobertas teóricas da psicanálise e, também, como comparativa a elas. No decorrer do desenvolvimento da metapsicologia, ela tomou proporções cada vez maiores, tratando da sensibilização do espectador, do processo de criação, da arte como conhecimento acerca do psiquismo e da comparação entre a arte e a fantasia.

O momento em que a arte e a fantasia foram comparadas pela primeira vez, de maneira a ser elaborada uma teoria, ocorreu em 1907, no texto chamado *Escritores criativos e devaneios*. Depois desse importante momento para os escritos freudianos o tratamento que o psicanalista deu para a arte sofreu transformações. Desde então os

conceitos arte e fantasia passariam a caminhar juntos no percurso da teorização psicanalítica, sendo remetentes à noção de realização de desejo, porém, com as especificidades de cada um. O conceito de fantasia no percurso das obras sofreu diversas modificações, até que em 1915, na obra *O Inconsciente*, recebeu um estatuto de conhecimento independente do psiquismo, em que não importava mais a localização psíquica (consciente, pré-consciente, inconsciente). A fantasia ganhou o que nos propomos chamar de “autonomia comunicativa” em relação ao psiquismo. A advertência primeira que apresentamos fica sendo a de que a arte não recebeu tal estatuto, mesmo estando constantemente relacionada à fantasia posteriormente ao escrito de 1907.

Assim, apresentamos inicialmente uma sequência de pesquisa que objetiva investigar as obras anteriores às de 1907 em que Freud recorreu ao tema da arte para, depois, traçar um caminho paralelo entre a elaboração do conceito de fantasia e a continuidade da utilização da arte nos seus escritos. Desta forma, poderemos confirmar a cumplicidade entre ambos os conceitos e levantar as possíveis consequências para se pensar um estatuto de conhecimento para a arte relativa ao psiquismo, e como isso pode auxiliar nas reflexões para se pensar o sujeito.

O caminho inicial foi traçado e, conseqüentemente, com ele, vieram algumas problemáticas que também procuraremos abordar nesta pesquisa. A primeira está vinculada às pretensões de Freud em reconhecer sua teoria no campo científico e as implicações para a formulação de uma teoria estética. A segunda problemática está relacionada às persistentes críticas, contemporâneas e atuais a Freud sobre a questão da interpretação. Trabalhamos este ponto através do levantamento de algumas críticas que visam o caráter reducionista que a interpretação psicanalítica pode aplicar à arte e, também, a possibilidade da psicanálise enquanto um saber da interpretação. A terceira problemática está relacionada ao que Freud compreende em relação ao que é arte. Sabemos que sua preferência sempre foi pela literatura, especificadamente, pela literatura Romântica. Levantamos a possibilidade de que esta preferência estética nada tem de acidental e que diz respeito ao que Freud compreendeu relativamente à arte enquanto conhecimento em relação ao psiquismo. Para esta análise, investigamos a

relação de Freud com um representante da literatura romântica, Arthur Schnitzler, o qual foi considerado por Freud, em correspondência, seu “duplo”.

A partir do momento em que clareamos nossa compreensão do que é arte para Freud, conseqüentemente compreendemos o que ele entende por escritor criativo. Arthur Schnitzler nos possibilita isso e ainda mais. Ao desenvolver um “monólogo interior” para seus personagens, tomamos conhecimento, dessa prática do escritor, das possibilidades da articulação entre a arte e a fantasia e como isso pode dizer da relação do sujeito com o seu desejo. Traçando este caminho, procuramos deixar nossa contribuição para os estudos da psicanálise sob forma de uma nova leitura que não visa à hierarquização das relações entre as disciplinas (psicanálise e arte), mas antes, compreender com maior clareza o quanto ambas, juntas, em sua lógica específica, podem contribuir para a compreensão da psicanálise e do sujeito.

1 A ARTE NA PSICANÁLISE FREUDIANA

1.1 Os caminhos de aproximação da arte com a fantasia

Ao acompanhar as obras de Freud nota-se que no esforço de formalização de sua teoria, ele manifestou o intuito de afastar-se de certos aspectos da ciência do seu tempo, mas, ao mesmo tempo, insistiu na necessidade de conduzir as investigações e descobertas sob um rigor científico para dar à sua teoria um estatuto de cientificidade. Nesse contexto, percebe-se, e nossa contribuição será destacá-la, a apropriação da arte desde o início dos primeiros escritos, sob diferentes formas de abordagem, como contribuição da reflexão sobre a arte como fonte de conhecimento sobre o psiquismo humano.

A fantasia, em nossa pesquisa, será enfatizada devido à comparação feita por Freud com a criação artística, inicialmente no texto de 1907 intitulado *Escritores criativos e devaneios*, e, posteriormente, em outros textos como: *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910), *O Moisés de Michelangelo* (1914), *Fantasia histérica e suas relações com a bissexualidade* (1908), etc. Igualmente analisamos os textos anteriores e posteriores ao de 1907, onde as manifestações artísticas aparecem. Tais textos nos auxiliarão no exame sobre as mudanças que a relação entre os dois conceitos trouxeram para as próximas obras que fizeram referência à arte.

Esclareçamos, desde já, que a relação que Freud manteve com a fantasia foi distinta da que manteve com a arte em geral, pois a fantasia sofreu durante todo o período de sua produção um aperfeiçoamento teórico e, ao fim, pode-se dizer que chegou a várias conclusões. Por esta razão, nossa comparação entre o tratamento dado aos diferentes conceitos tem a pretensão de questionamento, já que em alguns momentos eles são comparativos para a compreensão da teoria, e mesmo quando o autor não os faz, é possível estabelecer analogias no decorrer das obras. Antecipamos que a fantasia recebeu dele um estatuto independente, enquanto a arte não.

A partir disto é possível destacar duas situações que aparecem no início das obras que estariam fundamentando o conhecimento da psicanálise. A primeira, como sendo a percepção de Freud em relação à arte enquanto um campo fértil para as suas

pesquisas, de maneira auxiliar, isto é, como modelo para o funcionamento psíquico, cuja finalidade seria a de apoiá-lo em suas principais concepções. A segunda, representando o risco percebido por ele ao aproximar a arte da psicanálise em um momento em que pretendia oferecer um estatuto de cientificidade para sua teoria.

Inicialmente, tínhamos a intenção única de analisar a arte inserida no discurso freudiano, principalmente no que concerne à vinculação entre a arte e a fantasia na proposta de um estatuto de conhecimento acerca do psiquismo. No decorrer da pesquisa porém, percebemos a importância e a necessidade, de conduzir as investigações por um viés que também possibilitasse inserir a psicanálise no campo da arte, de maneira que pudéssemos, por meio da manifestação artística, reconhecer os procedimentos psicanalíticos.

Os mistérios com os quais Freud se entretive foram entendidos segundo um prisma da ciência e não podiam ser confundidos com aqueles trabalhados pelo artista por meio da expressão subjetiva do incontrolável. Kon, em relação à posição assumida por Freud diz: “(...) Da mesma forma, Freud tentou encobrir a criação em sua própria obra, deslocando esse papel para o artista, aferrando-se ao modo cientificista de aquisição do conhecimento e de busca de desvelamento da realidade” (KON, 1993, p.31).

Independentemente da atenção do autor para não estabelecer confusões em campos de conhecimento diferentes, isso aconteceu e pode ser percebido nas narrativas de seus casos clínicos, que serviam como fonte de dados para sustentar sua teoria. Estes, quando considerados como produções literárias, confundem o trabalho da psicanálise com a criação artística e assim, invalida seu estatuto científico.

A partir do momento em que iniciamos as aproximações entre os conceitos de fantasia e arte surgiu uma série de questões. Desta maneira começaremos a traçar o caminho proposto a partir da primeira questão que emerge, dentre todas as que nos propusemos a tratar nesta pesquisa, a pretensa busca por cientificidade de Freud.

1.1.2 A busca por cientificidade

Pretendemos demonstrar, de maneira sucinta, qual o modelo científico no qual a psicanálise esteve imersa, possibilitando maior compreensão sobre as influências que tais modelos exerceram no desenvolvimento teórico da psicanálise, bem como dos receios do seu criador quanto a aproximar algumas disciplinas das suas descobertas. Também partiremos do pressuposto de que o modelo científico no qual a constituição da psicanálise esteve inserida não poderia comportar suas descobertas em seu campo de pesquisa.

Compreendemos que o fato da psicanálise não se inserir completamente no campo da ciência de sua época não foi o motivo pelo qual seria desconsiderada enquanto ciência. Veremos que as práticas psicanalíticas não correspondiam à exigência de experimentação e verificação convencional. Assim, seria mais adequado para a época inseri-la no campo da estética, já que este “acolheria melhor” as “descobertas qualitativas” de Freud.

A cientificidade da psicanálise sempre gerou, e ainda gera, questionamentos. Sobre isso consideremos que desde o início da carreira teórica de Freud até o fim, ele modelou seu pensamento baseado em hipóteses físicas, biológicas e psicológicas, com a intenção de transformar sua teoria em uma ciência empírica, apresentando a si próprio desafios para a verificação de suas hipóteses metapsicológicas¹. Por sua pretensão científica, conflitos eram estabelecidos na medida que o campo da realidade era confundido com o campo da fantasia, a construção ficcional com a procura do fato. Monzani diz sobre isso que uma característica do método de Freud é o “fantasiar cientificamente” (1991, p.104)².

Freud, no início de sua carreira de médico desenvolveu suas pesquisas no interior das ciências neurológicas, aproximando-se de Theodor Meynert (1833-1892),

¹ Birman (1999, p.41-42) aprofunda esta questão dizendo que a partir de 1915, com o texto sobre as pulsões, Freud abandonou o seu “ideal cientificista”, permitindo à psicanálises realizar também “especulações”. Isso possibilitou a ele lançar mão do conceito de pulsão de morte, por exemplo. Freud afirma que a teoria das pulsões é a mitologia da psicanálise.

² Monzani, sobre o método freudiano, afirma que desde a escrita de *Projeto de uma Psicologia* o psicanalista utilizou-se de uma neurologia fantástica e posteriormente continuou a escrever seus grandes textos teóricos a partir de fantasias teóricas. Este comentário nos parece interessante na medida em que aproxima a arte da psicanálise, já que nossa pretensão é também aproximar a arte da fantasia. Além de ressaltar a pretensão cientificista de Freud apesar de seu objeto de estudo e da utilização de meios “criativos” a fim de atingir seus objetivos conclusivos. Retomaremos essas discussões no capítulo intitulado a “Questão da Interpretação”.

que pretendia estabelecer a psiquiatria como uma ciência natural com base na anatomia. Contudo, já nesta época suas pesquisas estavam relacionadas às suas preocupações quanto à localização cerebral dos processos psíquicos que envolviam a linguagem. O resultado disso foi a produção da obra *Contribuição à concepção das afasias*, de 1891, em que combatia o localizacionismo de Meynert apoiado em um teoria da linguagem própria. Dessa forma, a obra sobre as afasias fez com que Freud se distanciasse de seu professor Maynert e também de Karl Wernicke (1848-1905) por desconsiderar suas hipóteses sobre a localização anatômica do cérebro a partir de uma causalidade mecânica. Sua proposta era a de considerá-la sob a ótica de uma “concomitância dependente”, concepção que teve influência de Hughlings Jackson (1835-1911).

Segundo Winograd (2007), dentre as concepções de Jackson, a idéia de aparato mental estaria subdividida em níveis funcionais, ou seja, estaria inserida em uma função de hierarquia estabelecida a partir da evolução da espécie humana. No caso das afasias, por exemplo, Jackson acreditava que seriam transtornos da linguagem, e não somente da fala, correspondendo a um déficit intelectual mais difuso (incapacidade de formular frases, e não somente de lembrar palavras). Jackson propunha que fossem consideradas as faces neurofisiológicas e psicológicas da afasia separadamente. Basicamente, trata-se sempre das relações dinâmicas entre as funções danificadas e as funções intactas da linguagem. Ele acreditava que o fato dos processos mentais e neurológicos serem descritos separadamente não significava que o esforço em correlacioná-los fosse epistemologicamente inaceitável. Muito pelo contrário, a correlação é fase importante da investigação, posterior à fase da descrição e explicação dos processos psicológicos e neurológicos em termos próprios.

É evidente que correlacionar não equivale necessariamente a estabelecer relações diretas de causa e efeito, mas, sim, observar a concomitância, a simultaneidade dos processos em jogo, considerando sua interdependência mútua: não há mente sem cérebro e, por outro lado, um cérebro supõe necessariamente a emergência de processos mentais de complexidade variada. (WINOGRAD, 2007, p.6)

A noção de “concomitância dependente”, segundo Solms e Saling (1986), teria proporcionado o momento da mudança formal do pensamento conceitual de Freud, o

“elo perdido” entre os seus anos neurológicos e psicológicos. A noção aparece pela primeira vez no trabalho de 1891 para apresentar a idéia de que os processos fisiológicos e psicológicos ocorrem concomitantemente (simultaneamente), são interdependentes e de ação recíproca, “O processo psíquico é, assim, paralelo ao processo fisiológico” (FREUD, 1891, p. 105).

A partir disso, Freud afastou-se do modelo neurológico da época, mas não de seus ideais de manter os preceitos psicanalíticos dentro de formulações científicas. O problema que isso traz, a partir do distanciamento com o modelo tradicional, é que suas hipóteses não se estruturavam pela experimentação e verificação controlada, mas sim pelos impasses da prática psicanalítica em formular suas conclusões.

Posterior a obra de 1891, deparamo-nos com outros impasses e questões que a teoria da psicanálise encontrou e trouxe para as antigas noções materialistas sobre o comportamento humano. Como é o caso das obras de 1895 *Estudos sobre a histeria* e *Projeto de uma psicologia*³ e depois disso com as obras que deram continuidade à fundamentação da metapsicologia freudiana, como *Interpretação de sonhos* de 1900, além dos textos de 1915.

A explicação das hipóteses psicanalíticas por meio dos fenômenos clínicos foi considerada ingênua e precária para os moldes científicos em que Freud estava inserido. Suas novas propostas referentes à representação cerebral e psíquica, e depois, com sua proposta de um novo sujeito não mais centrado na consciência, mas determinado pela linguagem e pela sua história, fez com que a psicanálise sofresse consequências frente à sua firmação enquanto disciplina científica.

Birman (1994, p. 31), comenta que, em 1896, Krafft-Ebing afirmou que o discurso sobre as neuroses era um “conto de fadas científico”, após assistir a uma conferência inaugural em que pela primeira vez Freud apresentou sistematicamente a sua teoria sobre a sedução sexual como condição fundamental da neurose. Da mesma forma, Stern e Liepman, num comentário crítico sobre a *Interpretação de sonhos*, referiram-se a ela como uma “produção artística”. Igualmente Havelock Ellis considerou a psicanálise como um discurso estético e não científico.

³ As duas obras serão tratadas com maior detalhamento no sub-capítulo intitulado “O percurso da formalização do conceito da fantasia”.

As críticas às elaborações da psicanálise foram muitas e, na medida que a ela era negado o estatuto de cientificidade almejado por Freud, a ela era atribuído o estatuto de arte. Pretendemos, a partir de agora, dar ênfase a este ponto em nossas pesquisas, apesar de sabermos da complexidade em abordar a psicanálise no interior do discurso científico e da relevância que seria aprofundar este assunto.

Desta maneira existem enunciados freudianos explícitos sobre a cientificidade fisicalista da psicanálise e os enunciados freudianos formulados em linguagem não-fisicalista. Estes últimos revelam a constituição de outra retórica e outra modalidade de saber. Portanto, se considerarmos positivamente esse outro universo de enunciados, é possível empreender a leitura crítica de enunciados apresentados na retórica fisicalista e retirar deles a evidência dos conceitos psicanalíticos.” (BIRMAN, 1992, p. 32)

Assim, em acordo com o pensamento de Birman, compreendemos a impossibilidade da psicanálise ser inserida nos moldes europeus do final do século XIX e início do século XX, e da possibilidade de novas leituras que poderiam propor novos modelos. Porém, nossa pretensão não é aprofundar a discussão sobre a epistemologia da psicanálise dentro dos paradigmas passados ou atuais, mas sim utilizar-nos dos impasses dessa questão para auxiliar-nos nas análises sobre a relação da arte com a psicanálise.

Os conflitos relacionados à psicanálise no campo da ciência não foram os únicos. O sentimento provocado pelo recurso à arte nas obras de Freud também foi o de ambiguidade, já que percebe-se, com nitidez, sua atração e, ao mesmo tempo, sua resistência a ela. A questão relativa à distinção entre o “emprego” da arte nos diferentes momentos da criação da psicanálise ajuda-nos a compreender a significação dada por Freud a tal conhecimento. Adicionalmente existe uma reflexão do autor sobre os fenômenos estéticos, que propõe o questionamento sobre qual seria a importância desse conhecimento acerca do funcionamento psíquico, e também, de como o artista o obtém.

Uma das possibilidades para ilustrar a ambiguidade no emprego da arte nas obras é o fato de quão conflituoso foi o período das primeiras publicações psicanalíticas dentro do funcionamento político-cultural de Viena do século XIX e início do século XX. O conflito se dava na medida em que não havia distinção entre o que

eram conclusões a partir de pesquisas científicas e o que poderia ser considerado como “literatura revolucionária”⁴. Levantamos este ponto, que pretendemos abordar mais especificadamente no último capítulo deste trabalho, já que não podemos desconsiderar algumas restrições aos escritos de Freud em virtude de sua localização no espaço e tempo.

Por fim, percorreremos as diferentes formas de abordagem da arte nos escritos de Freud, sem deixar de considerar o quanto de receio o psicanalista teve em introduzir suas descobertas em terrenos não reconhecidos pela sociedade vienense do século XIX. Assim, continuaremos na proposta do capítulo, comentando as obras em que Freud utilizou-se da arte até 1907.

1.2 A arte como manifestação, ato criativo, processo sensibilizador do sujeito e como ilustrativa para as descobertas da psicanálise – “Textos estéticos até 1907”.

No livro *A interpretação de sonhos* (1900), Freud demonstrou haver base material para sua ciência não apenas nas ciências naturais da época, mas também na linguagem dos sonhos e na sabedoria popular. Esta obra permitiu maior contato com o inconsciente e sobre sua concepção em relação a ele, sendo a análise dos sonhos o novo método de investigação. Segundo Monzani

Esta obra é considerada uma das maiores contribuições científicas de Freud. É tida como sua obra-mestra. E com justa causa. Publicada na aurora de nosso século, estava destinada a subverter de maneira radical nossa compreensão desse obscuro continente que é a psique humana. (1989, p.57)

⁴ Compreendemos enquanto “literatura revolucionária” o que Peter Gay (2002) contextualiza como estando inserida no movimento que ocorreu na cidade de Viena do final do século XIX. Cidade que desempenhou várias inovações, as quais seriam reconhecidas, mais tardiamente em comparação a outros centros europeus, como “escolas” vienenses, principalmente na psicologia, história da arte e música. Mesmo nos campos onde as realizações austríacas obtiveram reconhecimento posterior aos mencionados, como na literatura, arquitetura, pintura e política, os austríacos entregaram-se a transformações subversivas às suas tradições, que foram reconhecidas pela sua sociedade como “revolucionárias”. O motivo era a revolta frente a uma sociedade paternalista e seus ideais liberais clássicos, os quais eram representados pelo capitalismo.

Partindo da idéia de que ela foi a pioneira na definição do método psicanalítico e da consolidação da teoria em seus pressupostos mais caros, reconhecemos que já, nesse momento, Freud se utilizou de recursos estéticos de maneira a auxiliá-lo em sua análise. Iniciaremos com os comentários sobre o *Édipo Rei* e *Hamlet*, em que ele compara o primeiro ao mecanismo dos sonhos e o segundo ao mecanismo das neuroses⁵. Esta observação foi inserida no capítulo V da obra onde Freud levantou uma nova questão para o seu trabalho.

Após sua última análise de um sonho, ele havia concluído que os sonhos nada mais são do que realização de desejo e já teria constituído um método para a interpretação dos sonhos⁶. A partir disso, ele concluiu que nos sonhos existem conteúdos manifestos, mas que também existem conteúdos latentes e estes são muito mais significativos para a psicanálise. Assim, ele desenvolveu o capítulo com o nome “O material e as fontes dos sonhos” em que estão inseridos os exemplos de Édipo e Hamlet.

Sobre o *Oedipus Rex* de Sófocles⁷, Freud diz

Se *Oedipus Rex* comove tanto uma platéia moderna quanto fazia com a platéia grega da época, a explicação só pode ser que seu efeito não está no contraste entre o destino e a vontade humana, mas deve ser procurado na natureza específica do material com que esse contraste é exemplificado. Deve haver algo que faz uma voz dentro de nós ficar pronta a reconhecer a força compulsiva do destino no *Oedipus* (1900, p. 289)

⁵ Os exemplos que utilizaremos neste texto, “Édipo Rei” e “Hamlet”, serão considerando como obras artísticas, mais especificadamente, obras literárias que Freud utilizou como ilustrativas e como processo sensibilizador para sua teoria. Retomaremos a obra de Sófocles no capítulo sobre a “Questão da Interpretação”, enquanto “mito fundador”.

⁶ Abordaremos esta questão no capítulo sobre “A questão da interpretação”.

⁷ O resumo da peça de Sófocles segundo Freud (1900, p. 287-288): “Édipo, filho de Laio, Rei de Tebas, e de Jocasta, foi enjeitado quando criança porque um oráculo advertira Laio de que a criança ainda por nascer seria o assassino de seu pai. A criança foi salva e cresceu como príncipe numa corte estrangeira, até que, em dúvida quanto a sua origem, também ele interrogou o oráculo e foi alertado para evitar sua cidade, já que estava predestinado a assassinar seu pai e receber sua mãe em casamento. Na estrada que o levava para longe do local que ele acreditara ser seu lar, encontrou-se com o Rei Laio e o matou numa súbita rixa. Em seguida dirigiu-se a Tebas e decifrou o enigma apresentado pela Esfinge que lhe barrava o caminho. Por gratidão, os tebanos fizeram-no rei e lhe deram a mão de Jocasta em casamento. Ele reinou por muito tempo com paz e honra, e aquela que, sem que ele o soubesse, era sua mãe, deu-lhe dois filhos e duas filhas. Por fim, então, irrompeu uma peste e os tebanos mais uma vez consultaram o oráculo. É nesse ponto que se inicia a tragédia de Sófocles. Os mensageiros trazem de volta a resposta de que a peste cessará quando o assassino de Laio tiver sido expulso do país.”

A partir dessa citação, abordaremos os dois exemplos, derivados da criação de Sófocles e Shakespeare como obras de arte que servem como ilustração e comparação para a teoria que Freud estava desenvolvendo.

Segundo o psicanalista, o texto de Sófocles traz a idéia para além do trágico, no que concerne a uma tragédia do destino, ou seja, da consecução determinista da vontade dos deuses em detrimento da vontade do protagonista Édipo. O mito admite a existência de uma intenção, uma compulsão universal na experiência. Freud (1900, p. 288) diz que o destino nos comove somente porque poderia ser o nosso, porque o oráculo lançou a mesma praga sobre nós antes de nascermos, como sobre ele.

Isso que Freud chamou de praga traz a idéia do destino de todos nós, de dirigir os primeiro impulsos sexuais para nossa mãe e nosso primeiro ódio e desejo assassino ao pai⁸. Sendo assim, a saga de Édipo, assassinando seu pai e casando com sua mãe, nada mais é do que a realização dos desejos infantis humanos, que foram recalçados. O outro aspecto que nos assemelha a Édipo é a ignorância quanto a esses desejos. “Como Édipo, vivemos na ignorância desses desejos repugnantes à moral, que nos foram impostos pela Natureza; e após sua revelação, é bem possível que todos busquemos fechar os olhos às cenas de nossa infância” (1900, p. 289-290).

O exemplo da citação acima nos oferece outros elementos que contribuem para uma análise sobre suas aproximações em relação à arte, agora no sentido de questionar sobre o efeito que a arte promove, independente da época de sua criação. Esse assunto, ele retomou no texto de 1906 *Personagens psicopáticos no palco*, que abordaremos a seguir. Sobre Hamlet, Freud apontou para o fato de que estamos perante as mesmas determinantes que no Édipo, ou seja, os impulsos “incestuosos-parricidas”. Com a distinção de que em Hamlet, em função do avanço do conceito de recalque que ocorreu no largo intervalo de tempo que separa as duas produções literárias, esses impulsos permanecem recalçados.

⁸ O Complexo de Édipo é um conceito fundamental para a psicanálise, que será desenvolvido na obra “*Um Caso de Histeria, Três Ensaios sobre a Sexualidade* (1901-1905)”. Este primeiro contato que Freud mostrou com o mito grego ilustra sua idéia sobre a sexualidade infantil. Todos os sintomas que apresentamos enquanto adultos têm sua origem nos primeiros anos de vida, onde estão localizadas nossas primeiras experiências de vida e nossos primeiros traumas. O amor pela mãe e o ódio pelo pai representam, metaforicamente através do mito, nossas primeiras vivências em relação à diferença sexual e com os primeiros afetos. Esta idéia permanece porque o mundo infantil resume-se às figuras do pai e da mãe ou dos representantes delas.

A pretensão de Freud foi marcar sua idéia de que quanto maior o avanço da civilização, maior é a amplitude do recalque, ou seja, quanto mais civilização, mais recalque, e, com isso, mais mal-estar na civilização⁹. Assim, em Édipo, a fantasia infantil é realizada, isto é, ele realmente mata o pai e casa-se com a mãe; já a tragédia de Hamlet, em função do recalque, apresenta-se ao modo de uma neurose. De fato, em Hamlet, o enigma não recebe resposta, o caráter do herói permanece inexplicável.

Freud utilizou os exemplos literários como ilustrativos para sua tese acerca das manifestações inconscientes na estrutura do indivíduo e não só dele, mas dos efeitos civilizatórios nele. Também, antecipou sua hipótese sobre o quanto a obra de arte tem de efeito sensibilizador no espectador e o quanto ele próprio, ainda, não pode compreender sobre esse fenômeno.

No capítulo VI da primeira parte da obra ele utilizou da arte como comparativa ao mecanismo dos sonhos. Nesse momento o psicanalista estava se questionando sobre qual representação os sonhos fornecem para conjunções como: “se”, “porque”, “como”, “embora”, “ou ...ou”, e todas as outras conjunções sem as quais não podemos compreender as frases ou os enunciados (1900, p. 338)

Para responder a isso

Num primeiro momento, nossa resposta deve ser que os sonhos não têm a seu dispor meios de representar essas relações lógicas entre os pensamentos do sonho. Em sua maioria, os sonhos desprezam todas essas conjunções, e é só o conteúdo substantivo dos pensamentos do sonho que eles dominam e manipulam. (1900, p. 338)

Em seguida a esta afirmação, ele assegurou que a mesma coisa que acontece com os sonhos em relação à sua representação ocorre com a arte, em específico com a pintura e a escultura (diferentemente da poesia que possui o recurso da fala). “... a razão de sua incapacidade está na natureza do material que essas duas formas de arte manipulam em seu esforço de expressar alguma coisa” (1900, p.338). Percebemos que no início das análises sobre o sonho a arte estava presente de forma a auxiliar na

⁹ A idéia de mal estar na civilização estará presente e exaltada em um texto de 1929, *Mal estar na civilização*.

confirmação de suas hipóteses e utilizou-a como elucidativa e como próxima ao mecanismo do sonho o qual presentifica a pedra angular da disciplina, o inconsciente.

Logo em seguida à *Interpretação de sonhos*, Freud escreveu *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901), identificando outros meios, além dos sonhos, para demonstrar as manifestações do psiquismo através das percepções de comportamentos normais de qualquer indivíduo. São os chamados “atos falhos”, que não são acidentais e só podem ser explicados convincentemente através das análises psicanalíticas. A causa de tais “erros” está sempre ligada a forças inconscientes, à realização de desejos recalçados, expressão de representações simbólicas, ou à defesa que o esquecimento de um fato traz consigo, porque está relacionada ao desprazer de sentimentos aflitivos. Assim, foram concebidos os atos falhos, como falhas no funcionamento psíquico. Esses fenômenos estavam sempre reportados a material suprimido que, mesmo não fazendo mais parte da consciência, consegue alguma forma de expressão.

Em paralelo a essas novas descobertas Freud associou o escritor criativo como alguém que utiliza os atos falhos de maneira singular, “...no campo dos atos sintomáticos a observação psicanalítica tem de conceder prioridade aos autores literários. Ela só consegue repetir o que eles já disseram há muito tempo” (1901, p. 212). Isso o auxiliou nos exames acerca da identificação dessas manifestações do psiquismo. Como aliado da análise Freud citou Strindberg.

Dentre todos os escritores que ocasionalmente se pronunciaram sobre os pequenos atos sintomáticos e atos falhos ou que se valeram deles, nenhum entendeu tão claramente sua natureza secreta ou os apresentou de modo tão insolitamente verossímil quanto Strindberg, cuja genialidade para reconhecer tais coisas apoiava-se, de fato, numa grave anormalidade psíquica. (1901, p.211)

Após a menção as obras citadas, pensamos que o campo da metapsicologia freudiana sofreu fortes mudanças e junto delas o conflito entre a psicanálise e a ciência aumentou. No entanto, suas produções seguintes passaram por um processo em que necessitava consolidar o método de forma que o caracterizasse segundo o estatuto de cientificidade almejado.

Na obra seguinte, *Caso de histeria, Três ensaios sobre a sexualidade* (1901-1905), encontramos o texto *Personagens psicopáticos no palco*, que foi escrito em 1905. Nessa época estavam se consolidando os conhecimentos estabelecidos das descobertas decorrentes da *Interpretação de sonhos*. Trabalharemos com ele como um dos textos estéticos de Freud, contextualizando-o no importante período em que ele foi escrito.

Quando Freud publicou *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, o que trouxe de novo foi a compreensão da sexualidade infantil como vetor fundante e estruturante do psiquismo, em oposição à corrente compreensão moral ou patológica da manifestação da sexualidade na infância. A criança, assim, se constitui no registro da sexualidade e está envolta de sentimentos ambivalentes, amor e ódio. A partir dessa obra foi estabelecida a construção da metapsicologia em torno da infância. Conceito este que não será mais somente encarado por seus determinantes cronológicos, mas que teve todas as influências das recentes descobertas freudianas como: inconsciente e suas manifestações, recalque etc..

Na época em que Freud desenvolveu seu ensaio sobre a sexualidade surgiu também o texto *Personagens psicopáticos no palco*, que nunca foi publicado por ele, deixando dúvidas quanto à data em que foi escrito, 1905 ou 1906¹⁰. Nele foi debatida a questão da sensibilização do espectador frente ao drama.

Freud trouxe notícias de uma nova forma de analisar esta arte, não mais apenas à maneira Aristotélica que considerava a finalidade do drama como um “despertar terror”, trazer à tona um “sofrimento solitário”. Agora, também, o drama seria uma forma de abrir fontes de prazer e gozo em nossa vida afetiva, comparando-a à sensibilização que o trabalho intelectual, o chiste ou o cômico provocam no humano. Ele declara sobre isso que “... o desabafo dos afetos do espectador; o gozo daí resultante corresponde, de um lado, ao alívio proporcionado por uma descarga ampla, e de outro, sem dúvida, à excitação sexual” (1905, p.292).

Fica perceptível a inclusão da arte como uma forma de ampliar as descobertas publicadas nos *Ensaio sobre a sexualidade* para o campo da estética. Ele compara o

¹⁰ Optamos pela data de 1905, já que Freud faz menção à peça teatral *Die Andere* que foi encenada no início do ano de 1905 e apenas publicada em 1906, portanto a possibilidade parece-nos maior do texto ter sido escrito ainda no ano de 1905.

que o espectador vivencia com a brincadeira da criança. Em ambos os casos, trata-se de realizar desejos, “Ser espectador participante do jogo dramático significa, para o adulto, o que representa o brincar para a criança, que assim gratifica suas expectativas hesitantes de se igualar aos adultos” (1905, p.292).

Percebemos, assim, a inclusão do tema da arte caminhando junto com o desenvolvimento da teoria psicanalítica. O próximo texto estético que examinaremos foi a primeira análise detalhada de uma obra de literatura e por esta razão de extrema relevância para nossas investigações, pois trará uma noção do que representa o escritor criativo e as influências do seu trabalho para as descobertas freudianas.

Na obra *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, escrita em 1906 e publicada em 1907, Freud estabeleceu importantes elaborações em relação à estética, em especial à literatura. Ele fez uma análise acerca da obra literária de Wilhelm Jensen, o que suscitou fortes críticas. Nesta obra, ele trabalhou com uma categoria de sonhos até então não estudados, aqueles que o escritor cria e atribui a seus personagens. As críticas surgiram a partir do fato de que tais sonhos nunca foram sonhados pelo artista. Freud argumentou, em relação a isso, dizendo que os escritores criativos, “imaginativos”, retratam o estado de espírito de seus heróis através de seus sonhos. Deste modo, ele iniciou seu argumento sobre um conhecimento específico para o artista acerca, neste caso, de sua teoria dos sonhos. Freud seguiu afirmando sobre os escritores criativos

(...) costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (1907[1906], p.20)

Neste momento do texto, ele introduz a comparação entre a arte e a ciência para criar oportunidade à sua sequência argumentativa, dizendo: “não seria a arte que não resistiria a um exame científico, mas a ciência que não resistiria à criação do escritor” (1907, p.45). Assim, ele reconheceu o autor como alguém que antecipa as descobertas científicas (a “psicologia científica”), na medida que lhe atribui uma compreensão do funcionamento da mente dos indivíduos.

Para continuar a argumentação, ele declara que o escritor, no caso Jensen, possui uma abrangência de compreensão, de intuição, a respeito de seu funcionamento psíquico.

Se a compreensão interna (*insight*) que possibilitou ao autor a criação de sua 'fantasia' de tal modo que pudesse ser analisada por nós como se fosse um caso clínico verdadeiro foi da natureza de um conhecimento, gostaríamos de conhecer as fontes desse conhecimento. (1907, p.83)

Freud pela primeira vez aproximou explicitamente a arte da fantasia e junto a isso um reconhecimento específico para ela acerca do psiquismo. O desenvolvimento dessa idéias estará presente no próximo texto estético que analisaremos com ênfase.

A obra sobre Jensen também possibilita importantes argumentos que Freud usa para defender-se sobre a acusação de um unilateralismo interpretativo. Negou a alusão de que o conhecimento obtido na análise das manifestações artísticas poderia ser resultado da projeção do analista sobre a obra, confirmando sua tese de um saber presente na obra de arte que é identificado pelo artista. Sobre isso declarou que "Provavelmente bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método" (1907, p.83), e continua no mesmo sentido

... descobrimos essas leis pela análise de sua obra, da mesma forma que as encontramos em casos de doenças reais. A conclusão evidente é que ambos, tanto o escritor como o médico, ou compreendemos com o mesmo erro o inconsciente, ou o compreendemos com igual acerto. (1907, p.84)

Freud reconheceu o autor como alguém que participa ou antecipa o que a psicanálise descobre e isso pode ser relacionado com o fato do analista observar o inconsciente de seus pacientes enquanto o artista observa o seu próprio, e a partir disso, expressa-o criativamente. É neste momento das produções de Freud que aparece clara sua questão em relação ao conhecimento relacionado à arte¹¹.

¹¹ Julgamos necessário fazer menção a uma colocação feita por Freud, já no início do texto de 1907, onde ele afirma que se as investigações nada ensinassem sobre a natureza dos sonhos, poderia talvez permitir algum *insight* sobre a natureza da criação literária. E é sobre esta última que pretendemos enfatizar, já que esta mesma obra recebe fortes críticas, posteriores, em relação aos sonhos, inclusive do próprio autor.

Assim, notamos o quanto o ato criativo fascinou Freud e o quanto ele percebeu aproximações entre o que o artista intui na criação de sua arte e o que ele se propõe a compreender. Notaremos que as características que possibilitam comparações entre a psicanálise e a arte estarão cada vez mais nítidas nas obras que sucederão a esta. A seguir, trabalharemos com a obra de 1907 *Escritores criativos e devaneios*.

É significativo para a compreensão do processo de inclusão da arte, na obra de 1907, o momento em que Freud associa o devaneio e a fantasia a partir da sua comparação entre o brincar da criança (que mais tarde será abandonado para dar lugar à fantasia) e a criação artística.

Neste texto, o conceito de fantasia já sofreu avanços teóricos, como veremos no capítulo posterior. O autor considerou o brincar como um trabalho psíquico cujo conteúdo principal é a realização imaginária de um desejo. O brincar foi considerado como um trabalho psíquico onde o conteúdo essencial é a realização imaginária de um desejo. Ao crescer, as pessoas param de brincar, dando a idéia de renúncia de um prazer que era obtido desta atividade. Freud, no entanto mostrou que o que acontece não é uma renúncia, mas sim, a formação de um substituto, a fantasia.

Segundo ele, a ocupação preferida da criança é o brinquedo ou os jogos, e por esta razão seria possível dizer que toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, reajusta os elementos de seu mundo a uma nova forma que lhe agrada. Freud seguiu afirmando que não significa que a criança não leve as coisas a sério, pelo contrário, leva muito. Elas colocam nas brincadeiras várias de suas emoções. Assim, o contrário de brincar não seria o que é sério e sim o que é real, porque, apesar de toda a emoção depositada nas brincadeiras a criança sabe distingui-las da realidade, "... e gosta de lidar com seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo que diferencia o "brincar" infantil do "fantasiar" (1907, p. 135).

O adulto procura esconder, com extremo cuidado, suas fantasias, porque sente que pode envergonhar-se delas e, revelando-as, proporcionaria sentimento de repulsa. Já no caso do artista, ao revelar o que se julga ser suas fantasias, provoca nas pessoas um grande prazer. Percebemos que a diferença entre o artista e um adulto comum é a maneira de lidar com a sua fantasia. No caso da criança existe uma

abdicar das brincadeiras pelo fantasiar; no caso do adulto, uma tentativa de abdicar de suas fantasias. A vida adulta demanda um grande esforço em “atuar no mundo real” e dessa maneira as fantasias adultas, sendo infantis, tornam-se proibidas e passam a não ser aceitas com naturalidade. Freud comenta o quanto é difícil para o homem abdicar de um prazer já experimentado, e que nunca renunciamos a nada, apenas trocamos uma coisa por outra (1907, p.136).

É por conta disso que o artista e a sua arte sensibilizam seus espectadores, já que no escritor criativo seu material literário tem origem em suas próprias fantasias e até mesmo em seus desejos infantis. Assim, existe uma possibilidade do espectador voltar-se novamente para aquilo que precisou, em algum momento de sua vida, ser recusado.

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, conseqüências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor. (1907[1906], p.32)

O conceito de fantasia, que foi relacionado à realização de desejo, agora, no texto de 1907, pela aproximação da arte à fantasia, possibilita a elaboração de uma teoria consistente. Não existe mais a necessidade de ilustrar pela arte as descobertas psicanalíticas. Agora há possibilidade de sustentar um conhecimento para o artista e, conseqüentemente, para as manifestações por ele produzidas, que Freud relacionará diretamente com o fazer psicanalítico. É este sentido que tomaremos para a nossa pesquisa, relacionar diretamente a arte à fantasia, como faz Freud neste texto. Não apenas os conceitos entre si, mas como a vinculação entre eles pode ser percebida na criação do escritor criativo.

Para que possamos chegar a este momento da pesquisa, a vinculação da teoria proposta (“o caminhar junto da arte e da fantasia”) com a prática do escritor, necessitamos percorrer o caminho da formulação do conceito de fantasia nas obras. E este será nosso próximo passo.

Notamos que posteriormente à obra de 1907, Freud continuou utilizando as manifestações artísticas, vinculando-as às próximas descobertas da psicanálise,

associando-lhes, a partir desse momento, o conceito de fantasia. É o caso das obras *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910), *O Tema dos três escrínios* (1913), *O Moisés de Michelangelo* (1914), *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* (1916), *O estranho* (1919), *Uma criança é espancada* (1919), *Dostoievski e o parricídio* (1927) e *Prêmio Goethe* (1930). Além das obras citadas pode ser encontrado um grande número de correspondências do autor relacionadas a discussões sobre os fenômenos estéticos. Estas obras serão abordadas, ainda neste capítulo, de forma a ilustrar a maneira diferenciada na utilização da arte em cada uma delas, já que, como dissemos, a partir do texto *Escritores criativos e devaneios*, o conceito de arte com o conceito de fantasia estiveram de alguma forma sempre relacionados.

Antes, porém, abordaremos o processo de formulação do conceito de fantasia, visando compreender de que maneira ela caminhou junto ao aprimoramento da utilização da arte nos textos.

1.3 O início do processo de formulação do conceito de fantasia

O conceito de fantasia nas obras freudianas apresentou, como dissemos, variações em todo o seu processo, o que nos permite notar que na medida em que a teoria avançou em seus pressupostos teóricos, o conceito também sofreu alterações. Vimos no tópico anterior os caminhos que levaram Freud a aproximar a arte da fantasia, neste, veremos como o conceito foi formulado no decorrer das obras.

Para realizar esta pesquisa, partimos das análises de Coutinho (2006) quando declara que desde os *Três ensaios sobre a sexualidade* existe apenas um conceito de fantasia, embora apresente três localizações psíquicas diferentes: consciente, pré-consciente e inconsciente. A partir do artigo metapsicológico intitulado *O inconsciente* o conceito sofreu uma espécie de aperfeiçoamento teórico, a fantasia agora "... é caracterizada por uma mobilidade e é apresentada como o lugar e o momento de passagem de um registro da atividade psíquica para outro, sendo irreduzível a um único desses registros, consciente ou inconsciente". (COUTINHO 2006 apud RIVERA e SAFATLE, p.62)

Poderíamos enfatizar a análise feita por Coutinho de que o conceito de fantasia assume um estatuto de conhecimento sobre o psiquismo humano independente, com a intenção de, futuramente, podermos atribuir igualmente um estatuto próprio para a arte, já que nossa pretensão é a de estabelecer uma relação entre a arte e a fantasia. Devemos, porém, enfatizar que a arte não pode ser reduzida ao estatuto de fantasia, como a fantasia não pode ser reduzida ao estatuto de arte. Assim, analisar o processo de formulação do conceito de fantasia nos auxilia na compreensão sobre as possibilidades de considerar as obras do escritor criativo como remetentes às fantasias que Freud está elaborando. Desta maneira, analisar uma obra de arte literária, por exemplo, poderia nos auxiliar na compreensão de questões relacionadas ao sujeito, já que ela falaria de sua fantasia. Justificada nossa intenção, de comentar o processo de formulação do conceito de fantasia, partiremos para as análises.

Parece-nos curioso e interessante o fato de que Freud no mesmo ano que escreveu o artigo *O inconsciente*, também introduziu o conceito de “fantasia originária”¹² no texto *Um caso de paranóia que contradiz a teoria psicanalítica da doença*. Nesse ele conceitua as fantasias originárias como as fantasias da cena primária, da castração e da sedução. Desta maneira, apesar da proposta de Coutinho ter nos parecido muito atraente para a investigação do processo de conceituação da fantasia, percebemos que não poderíamos deixar de lado um momento anterior a esse, que nos permite compreender os primeiros conflitos de Freud frente ao estatuto do imaginário, a realidade externa e interna do indivíduo. Esses conflitos estão em torno da passagem da Teoria da Sedução para a Teoria da Sexualidade e consequentemente no avanço mais significativo da teoria sobre a fantasia, já que possibilita à fantasia uma nova leitura fora do senso comum.

Assim, iniciaremos a partir da época em que Freud esteve formulando suas teorias sobre a histeria junto com Breuer. Este período transcorreu em aproximadamente três anos, desde 1892, quando iniciam os estudos sobre o

¹² A fantasia primária tem relação com a origem da história individual do sujeito. Para Freud, a universalidade dessas fantasias está relacionada com a transmissão filogenética, pois elas representam “realidades dos primórdios da família humana”. As fantasias originárias sempre estão vinculadas com a questão do “enigma da origem”, o mito coletivo.

mecanismo físico do fenômeno da histeria, até 1895 com a publicação dos *Estudos sobre a histeria*. Esse momento dos escritos foi permeado pela busca de formalização do que se compreendia sobre este fenômeno feminino que despertava o interesse de Freud. Ele procurava confirmar, através da histeria, suas hipóteses sobre a influência do psiquismo nos fenômenos fisiológicos de seus pacientes.

O percurso histórico que ocorreu entre a aproximação e o afastamento de Freud com Breuer serviu como forma de aperfeiçoar a compreensão sobre as primeiras elaborações do conceito de fantasia vinculadas ao início das elaborações teóricas psicanalíticas. O início da aproximação entre os dois médicos ocorreu quando Breuer aceitou compartilhar com Freud o seu método terapêutico chamado "catarse" (descarga emocional), que consistia em levar o paciente a recordar, pela hipnose ou por conversação, o trauma psicológico sofrido. Em 1893, eles publicaram juntos o texto *O mecanismo físico do fenômeno da histeria* e, dois anos mais tarde, publicaram *Estudos sobre a Histeria*.

Entre 1892 e 1895, Freud gradualmente desistiu da hipnose que substituiu pelo divã para que o paciente, em uma posição confortável, fizesse um esforço para lembrar os traumas que estariam na origem de seus problemas. Com o paciente relaxado, Freud conduzia uma livre associação de idéias, através da qual terminava por encontrar lembranças "recalcadas" pelo paciente, reconhecidas como causa de seus distúrbios. Com isso, levantou a hipótese de que os sintomas histéricos têm origem na energia dos processos mentais, os quais impedidos de influenciar a consciência, são desviados para a "inervação" do corpo e convertidos nos sintomas.

Devido à natureza das experiências traumáticas recordadas pelos pacientes, ficou convencido de que o sexo tinha parte predominante na origem das neuroses. Logo, passou a considerar o desejo sexual como motivação praticamente única do comportamento humano, quer direta, quer indiretamente. Essa ênfase foi a principal causa do afastamento com Breuer. A partir disso, Freud demonstrou interesse em desenvolver um percurso para a formalização do conceito de fantasia, isso porque ela se evidencia tanto nos relatos das histéricas como também aparecia no estado hipnótico. É esse fator que nos chamou atenção. Veremos que o psicanalista abandonou a teoria da sedução para efetivamente elaborar uma teoria sobre a

sexualidade. Neste processo de transição teórica, muito importante para a afirmação da teoria e do método psicanalítico, a fantasia sofreu destaque e aperfeiçoamento teórico a ponto de dar bases consistentes para a sustentação da sua tese sobre a sexualidade humana. Por esta razão consideramos que o conceito de fantasia não foi elaborado anteriormente porque lhe faltava os recursos que estiveram presentes na teoria sobre a sexualidade.

Começamos pelo início da elaboração da teoria sobre a sedução. Em pesquisas constatamos que é possível dizer que ela teve início quando Freud e Breuer divergiram ao tratar fatores sexuais como sendo as causas básicas do sintoma da histeria. Breuer levantou a hipótese de que nem toda a histeria era de origem sexual enquanto Freud, ao contrário, a partir dos relatos de suas pacientes atribuiu o trauma a um evento sexual que teria ocorrido na realidade, na infância de suas pacientes. Podemos ilustrar a crença de Freud em uma situação real de sedução na infância quando ele relatou, por exemplo, o caso Katharina (1893). Nele é narrado o encontro com uma jovem, diferente das senhoras pudicas que ele atendia em seu consultório em Viena, senhoras que "... consideram vergonhoso tudo o que é natural" (1893, p.157).

A jovem o procurou inesperadamente em uma viagem que ele fazia de férias com a queixa de extrema angústia e falta de ar. Freud iniciou uma investigação sobre a origem do sintoma e acabou percebendo que existia uma correlação com certo evento do passado e que não era apenas um efeito fisiológico. Devido à convicção que tinha sobre a teoria da sedução, fez uma intervenção no relato da paciente que não conseguia recordar-se ao certo sobre o início do seu sintoma. "Se você não sabe, vou dizer-lhe como eu penso que você passou a ter seus ataques. Nesta ocasião, há dois anos, você deve ter visto ou ouvido algo que muito a constrangeu e que teria preferido muitíssimo não ver." (1893, p. 157) Após esta intervenção a jovem relatou um evento traumático relacionado a uma sedução sexual por parte do seu tio.

Neste caso, parece-nos relevante constatar que Freud estava certo sobre a existência de um evento que tenha ocorrido na realidade, e este seria o motivo do início do sintoma histérico. A fantasia dos relatos das pacientes poderia ocorrer no estado de vigília ou no estado hipnótico servindo como fachada psíquica, como ele afirmou

O objetivo parece ser o de chegar [retroativamente] às cenas primeiras. Em alguns casos, isso é conseguido diretamente, mas, em outros, somente por um caminho indireto, através das fantasias. Pois as fantasias são fachadas psíquicas construídas com a finalidade de obstruir o caminho para essas lembranças. As fantasias servem, ao mesmo tempo, à tendência de aprimorar as lembranças, de sublimá-las. 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. (Rascunhos L. Nota I. 2 de maio de 1897)

Observamos essa citação segundo dois aspectos: primeiro a fantasia foi considerada como uma “formação secundária”, como uma manifestação posterior ao sintoma. Segundo, as fantasias foram associadas ao mecanismo da sublimação. No ano de 1897, o conceito não havia sido desenvolvido, mas notaremos que em 1905 quando o conceito de fantasia foi introduzido dentro da nova teoria da sexualidade o conceito de sublimação também foi desenvolvido. Já em 1910 ele foi utilizado diretamente relacionado à criação artística. Voltaremos a isso com detalhes, adiante.

Retomando nossa discussão, lembremos que por volta de 1895, Freud dispunha de uma explicação completa da histeria, com base nos efeitos traumáticos da sedução sexual na primeira infância. “Durante todos esses anos anteriores a 1897, porém, a sexualidade infantil era encarada como nada além de um fator latente, passível de vir à luz, com resultados desastrosos, somente pela intervenção de um adulto.”¹³ Porém, podemos observar que a partir do momento em que Freud iniciou sua auto-análise ele teve que abrir mão de sua teoria da sedução, como relatou pela primeira vez em uma famosa correspondência a seu amigo Fliess. Agora, “moções sexuais atuavam normalmente nas crianças de mais tenra idade, sem nenhuma necessidade de estimulação externa”¹⁴.

Confiar-lhe-ei de imediato o grande segredo que lentamente comecei a compreender nos últimos meses. Não acredito mais em minha neurótica [teoria das neuroses]. Provavelmente, isso não é compreensível sem uma explicação; afinal, você mesmo considerou crível o que lhe pude dizer. De modo que começarei, historicamente, a partir da questão da origem de meus motivos de descrença. Os contínuos desapontamentos em minhas tentativas de fazer minha análise chegar a uma conclusão real, a debandada das pessoas que,

¹³ Nota do editor inglês na introdução ao livro *Três ensaios sobre a sexualidade*. Edição Standard Brasileira.

¹⁴ *idem*

durante algum tempo, eu parecia estar compreendendo com muita segurança, a ausência dos êxitos completos com que eu havia contado, a possibilidade de explicar os êxitos parciais de outras maneiras, segundo critérios comuns. (21 de setembro de 1897)

Assim, na medida em que o psicanalista ampliava sua experiência clínica e iniciava os exames de sua auto-análise, observou que, não necessariamente, a sedução sexual ocorrera na realidade, mas que poderia ter ocorrido através da imaginação, da fantasia. Nesse momento, cremos, a fantasia passou a ser considerada como fator precursor dos sintomas. Não importa mais se o evento ocorreu na realidade ou em fantasia, mas que esteja presente no psiquismo humano e faça parte do desenvolvimento psíquico sexual de todos. Freud, desta forma, reconheceu um equívoco: dali para frente ele não relacionaria mais ao “exterior” o que seria uma questão “interior”. Ele se confrontou com a fronteira que existe entre a realidade interna e/ou externa do indivíduo. Podemos pensar, a partir do caminho que estamos traçando para compreender o processo de formulação do conceito de fantasia, que Freud estava lidando com um problema filosófico antigo, isto é, quanto às diferentes maneiras de encarar o real (realidade).

O conceito de fantasia pareceu influenciar o seu posicionamento frente à questão da realidade. Foi nesse momento histórico que surgiu a obra *A interpretação de sonhos*. A fantasia não foi mais considerada um recurso imaginário do sujeito para encobrir algo da realidade. O conceito, neste momento, foi considerado como realização de desejo e permaneceu sendo em todo o decorrer até o fim dos escritos, porém de maneira cada vez mais “elaborada”, como se segue:

A freqüente ocorrência de fantasias diurnas conscientes traz essas estruturas ao nosso conhecimento; mas tal como há fantasias conscientes dessa natureza, também há grande número de fantasias inconscientes, que têm de permanecer inconscientes por causa de seu conteúdo e por se originarem de material recalçado. Uma investigação mais detida das características dessas fantasias diurnas revela-nos como é acertado que essas formações recebam a mesma designação que damos aos produtos de nosso pensamento durante a noite — ou seja, a designação de “sonhos”. Elas partilham com os sonhos noturnos um grande número de suas propriedades e, de fato, sua investigação poderia ter servido como a melhor e mais curta abordagem à compreensão dos sonhos noturnos. (1900, p.524)

Como os sonhos, elas são realizações de desejos; como os sonhos, baseiam-se, em grande medida, nas impressões de experiências infantis; como os

sonhos, beneficiam-se de certo grau de relaxamento da censura. (1900, p.525)

Apenas para constatação, Freud criticou o método da auto-análise¹⁵, declarando:

Minha auto-análise ainda está interrompida, e compreendi qual a razão. Só consigo analisar-me com o auxílio do conhecimento adquirido objetivamente (como um observador externo). A verdadeira auto-análise é impossível; não fosse assim, não haveria nenhuma doença [neurótica]. Visto que ainda encontro alguns enigmas em meus pacientes, eles estão fadados a retardar também a mim em minha auto-análise. (1897, carta 75)

Porém, estamos de acordo com Birman ao retratar a auto-análise de Freud como um momento epistemologicamente importante para a intuição da psicanálise como uma nova disciplina:

A auto-análise de Freud, ou análise originária de Freud realizada através do diálogo com Fliess como pretendem alguns autores, representa simbolicamente o início da revolução nos saberes sobre a psique, não apenas porque sublinha enfaticamente o lugar da subjetividade do médico na sua prática terapêutica, pois o retira de uma posição soberana, como também porque descentra a figura do médico do lugar da verdade e do saber, distribuindo agora estas potencialidades entre as figuras do analista e do analisando. (BIRMAN, 1991, p. 45)

Continuando as análises, Freud em 1905 publicou a obra *Três ensaios sobre a sexualidade* na qual confirmou seu “erro” em relação à teoria da sedução e iniciou a formalização da teoria da sexualidade infantil. Como já mencionamos, o conceito de fantasia teve um papel importante no sentido de confirmar a teoria sobre a existência de uma realidade interna do sujeito expressa através da fantasia (consciente, pré-consciente e inconsciente). Procuramos enfatizar o fato de que o tempo que Freud levou para aperfeiçoar o conceito de fantasia foi o mesmo tempo que utilizou o conceito de arte. Notamos no tópico anterior, que a obra dedicada aos sonhos foi a pioneira em

¹⁵ Freud iniciou sua auto-análise de maneira casual e não sistemática em 1890, baseado fundamentalmente na interpretação dos próprios sonhos, lembranças, lapsos e esquecimentos. No verão de 1897, ele as sistematizou melhor e em relatos, e praticamente no mesmo período, em correspondência a Fliess, mostrou-se ambivalente sobre a crença na eficácia da auto-análise que empreendeu. Porém, é possível pensar que não apenas as primeiras descobertas estão relacionadas às experiências pessoais de Freud, como também às dificuldades que ele identificou desde cedo em relação à sua metapsicologia.

relação a utilização da arte nos escritos e também foi o período em que Freud elaborou suas descobertas sobre suas auto-análises, abandonando completamente a idéia sobre um evento ocorrido na realidade externa como fator único do desenvolvimento sexual humano.

A fantasia, assim, deixou de ser instrumento para a manifestação desse evento e assumiu um estatuto em relação ao psiquismo, o de realização de desejo inconsciente, da realidade psíquica interna do indivíduo. Dessa forma, podemos vincular, com segurança, o avanço da noção de fantasia na teoria como caminhando simultaneamente com a intensificação da utilização da arte. Dando continuidade no acompanhamento do processo de formulação do conceito de fantasia, retomamos a pesquisa realizada por Coutinho, que afirma que o conceito sofre importantes modificações teóricas durante os anos de 1905 a 1915, quando será atribuído a ele um estatuto de conhecimento independente sobre o psiquismo humano. Por compartilharmos essa idéia, continuaremos analisando as obras posteriores a 1905, porém, agora, vinculando diretamente as próximas utilizações da arte na obra junto com o processo de formulação do conceito de fantasia.

1.4 Alguns textos estéticos posteriores a 1907 e a continuação do processo de formulação do conceito de fantasia

Iniciaremos este tópico retomando a obra analisada no tópico 1.1 que podemos avaliar como marco fundamental para a nossa hipótese da arte como conhecimento acerca do psiquismo humano, vinculada essencialmente ao conceito de fantasia. Pretendemos enfatizar, assim, o fato de que nos escritos posteriores a 1907 Freud abandonou por completo sua teoria da sedução enquanto firmava suas novas descobertas sobre a sexualidade infantil, fato que compreendemos como uma espécie de “abandono forçado” em relação à sua pretensão de cientificidade. O que parece ter acontecido é a necessidade de se haver com outro tipo de estatuto que não o “científico convencional” da época para a sua teoria.

Veremos que o conceito de fantasia tem relações diretas com o encontro com esse novo estatuto. O conceito lhe deu recursos para formalizar suas descobertas,

mesmo que no campo do imaginário. Percebemos, até então, que a fantasia estava embasada nas descobertas que provém da teoria manifesta na *Interpretação de sonhos*, que é o inconsciente e a possibilidade de comprovações através de suas manifestações na realidade externa. Os recursos que ele usou nas obras que mencionaremos nesse tópico estão embasados no recurso conceitual que a fantasia podia dar. Assim, observaremos que a arte teve um papel especulativo em relação à investigação da história de vida de alguns artistas, fator este que procuraremos abordar no decorrer dessa pesquisa.

A fantasia pode ser relacionada à psicanálise não da mesma maneira que a arte, como ilustrativa ou comparativa, mas como um conceito que possui autonomia em relação à descrição teórica e, conseqüentemente, em relação ao psiquismo. A arte, por sua vez, não possuía autonomia teórica, assim estava fora do campo científico e não pode possuir um estatuto independente de conhecimento sobre o psiquismo. Servindo a isso, as manifestações artísticas só poderiam figurar como especulações de realidades externas.

Daremos continuidade ao texto partindo das conclusões do texto *Escritores criativos e devaneios* que traz o conceito de fantasia como realização de desejo e possibilidade de ato criativo, em outras palavras, as fantasias são produções internas que tem suas próprias representações externas, como os sonhos. Porém, estamos em um momento em que o conceito está se afirmando; existem no entanto, conflitos que se relacionam com a tênue barreira entre o mundo externo e interno, a maior problemática da teoria freudiana.

Os textos que seguirão servirão para ilustrar o processo em que o conceito foi firmado até o ano de 1915 com o trabalho intitulado *O inconsciente*.

1.4.1 Fantasia histórica e suas relações com a bissexualidade (1908)

Neste pequeno texto, Freud sintetizou a importância que deu à fantasia em relação ao desenvolvimento teórico estabelecido para o conceito após os anos que sucederam as suas primeiras formulações (*Estudo sobre a histeria*, 1895). Apesar do título do texto, a relação da histeria com a bissexualidade apresentava uma forma

secundária em relação à analogia que ele propôs entre o sintoma histérico e a fantasia. Afirmou que “Dessa forma as fantasias inconscientes são os precursores psíquicos imediatos de toda uma série de sintomas histéricos” (1908, p.151) e continuou, “Quem estudar a histeria, portanto, logo transferirá seu interesse dos sintomas para as fantasias que lhe deram origem” (p.151).

Ainda nesse texto, Freud elaborou uma “série de fórmulas”, especificadamente oito, para descrever o sintoma histérico, dentre elas: “(3) Os sintomas histéricos são, como outras estruturas psíquicas, uma expressão de realização de desejo” e “(4) Os sintomas histéricos são a realização de uma fantasia inconsciente que serve à realização de um desejo” (p.152).

Podemos perceber que a fantasia, nesse momento, antecede o sintoma e não só isso, ela apresenta diferentes localidades, como disse

As fantasias inconscientes podem ter sido sempre inconscientes e formadas no inconsciente; ou, o que acontece com maior frequência, foram inicialmente fantasias conscientes, devaneios, desde então deliberadamente esquecidas, tornando-se inconscientes através da ‘repressão’. O conteúdo delas pode, posteriormente, ter permanecido o mesmo ou sofrido alterações, de modo que as fantasias inconscientes atuais são derivadas das conscientes. (p.150)

Essas teses de Freud nos possibilitam estabelecer argumentos para nossa pesquisa, não apenas em si mesmo, mas também na medida em que o conceito de fantasia sempre fez parte das investigações freudianas. Porém, percebemos suas dificuldades em fixar um estatuto para ela, justamente pela problemática que intuímos: os conflitos decorrentes da delicada barreira entre o inconsciente e a consciência.

O próximo texto a ser apresentado é a famosa obra sobre Leonardo Da Vinci. Voltaremos a ela no capítulo “A questão da interpretação” dando-lhe maior destaque. No momento enfatizaremos os importantes recursos que ela traz para a elaboração do conceito de fantasia dentro da obra e a relação direta, estabelecida novamente, entre a arte e a fantasia.

1.4.2 Leonardo da Vinci e uma lembrança de infância (1910)

Iniciaremos a análise desta obra curiosa de Freud a partir da citação que segue, publicada posteriormente, porque revela de forma muito coesa as conclusões que dela partiram e ilustra o momento em que o conflito entre a problemática que levantamos, “mundo externo” e “mundo interno”, aparece de forma muito clara. Também, retrata a contínua aproximação entre arte e fantasia.

A *arte* ocasiona uma reconciliação entre os dois princípios¹⁶, de maneira peculiar. Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade. (1911, p. 242)

Em *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*, esse papel fundamental atribuído pela pesquisa psicanalítica às fantasias é explicitado por Freud. Ele questiona-se sobre o fato de ser pertinente ou não analisar a descrição de Leonardo de uma cena de sua infância (a visita, no berço, de um pássaro que diversas vezes fustiga-lhe os lábios com a cauda¹⁷), já que poderia ser que tal recordação não passasse de uma fantasia do artista. A resposta que o autor dá para sua questão é de que se tal história fosse desprezada por se tratar de uma fantasia¹⁸, estaria cometendo uma injustiça tão grande quanto se todo o conjunto de lendas e tradições encontradas na história primitiva de um povo fosse desconsiderada.

As lendas, para ele representavam, ainda que de forma distorcida para o sujeito, o passado do povo e o que ele construía a partir de suas experiências e sob a influência de “motivações poderosas”. Se fosse possível desfazer as distorções (o que aparece na exterioridade), revelaria a história verdadeira que se escondia por trás de tal acervo lendário (o que acontece na interioridade).

¹⁶ Freud está se referindo ao princípio do prazer e o princípio da realidade. Exatamente a barreira que estávamos nos referindo em relação ao “mundo interno” e o “mundo externo”.

¹⁷ Freud, por questões de tradução, faz uma leitura do pássaro como se fosse um abutre, no entanto, após a publicação do texto descobre que o pássaro não era um abutre e sim um milhafre. Esse erro provocou muitas críticas inclusive muitos desconsideraram as idéias apresentadas na obra.

¹⁸ Notamos que o sinônimo mais adequado para fantasia nessa passagem seria o uso coloquial que se faz do termo. Relacionado às fantasias conscientes que retratam a falsidade de um evento ocorrido na realidade. Freud distinguirá isso mais a frente.

Isto se aplica também às lembranças da infância ou às fantasias do indivíduo. O que alguém crê lembrar da infância não pode ser considerado com indiferença; como regra geral, os restos de recordações – que ele próprio não compreende – encobrem valiosos testemunhos dos traços mais importantes de seu desenvolvimento mental. (1910, p.78)

Freud continua sua argumentação afirmando que um dos objetivos da psicanálise, ao analisar uma fantasia, seria o de separar o elemento mnêmico real que ela contém dos motivos posteriores que o modificam e distorcem. Sobre essa distorção, acreditamos existir uma relação direta com o que Freud chamara de “sublimação”. Já que para a fantasia, neste momento, foi atribuído o valor que foi mencionado no texto sobre a bissexualidade, em que as fantasias são realização de desejo e de alguma forma elas precedem algo. No caso do trabalho sobre Leonardo, Freud anunciou outro conceito que faz parte dos fenômenos psíquicos que se desenvolverão no exterior, é o caso da *sublimação*¹⁹.

No entanto, não esqueçamos que a obra apresenta em seu interior elementos importantes para análise de outras questões, como uma retomada teórica sobre o desenvolvimento psicossocial, o encontro, pela primeira vez, da questão do narcisismo, a gênese de um tipo especial de homossexualidade e também sobre o trabalho da mente de um artista criador. Enfatizaremos o conceito de sublimação no que se refere à mente do artista e a relação disso com o conceito de fantasia.

O que aparenta na obra é que a especulação em torno da vida pessoal de Leonardo na Vinci prestou-se como suporte para a afirmação do conceito de sublimação, no sentido de que a estória de vida do artista mostra o quanto ele “abdicou” de relações sexuais. Como mostra a teoria sobre a sublimação, ela desloca a energia libidinal, ou instinto sexual, para o *ego*. O conceito pode ser traduzido, nesta obra, como a capacidade de trocar a meta sexual originária por outra meta que não é sexual, mas que de alguma maneira se mantém próximo a ela, como afirmou Freud:

O instinto sexual presta-se bem a isso, já que é dotado de uma capacidade de sublimação: isto é, tem a capacidade de substituir seu objetivo imediato por

¹⁹ Segundo Birman (2002), o conceito de sublimação apareceu muito cedo nas obras, mas precisamente, a palavra sublimação foi enunciada em correspondência a Fliess (Freud, 1887)

outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados. (1910, p.86)

Freud estabeleceu algumas de suas idéias referentes à sublimação no momento em que analisou a fantasia infantil de Leonardo sobre a visita de um pássaro no seu berço. Ele relacionou, dentre as várias interpretações que deu para o evento, a ligação da visita com a fase em que o artista foi amamentado por sua mãe, mais especificadamente:

O que a fantasia encerra é meramente uma reminiscência do ato de sugar — ou ser sugado — o seio de sua mãe, uma cena de humana beleza que ele, como tantos outros artistas, esmerou-se em reproduzir em seus quadros ao representar a mãe de Deus e seu Menino. (1900, p.94-95)

Freud, neste momento do texto, insinuou que a imagem do pássaro “fustigando-lhe a boca com a cauda” seria uma representação da fantasia da mãe o amamentando. A relação com a sublimação apareceu quando:

A fixação em sua mãe e nas felizes lembranças de suas relações com ela continuou preservada no inconsciente, permanecendo, porém, inativa por algum tempo. Desse modo, a repressão, a fixação e a sublimação desempenharam sua parte absorvendo as contribuições do instinto sexual para a vida mental de Leonardo. Leonardo surge da obscuridade de sua infância como artista, pintor e escultor devido a um talento específico que foi reforçado, provavelmente, nos primeiros anos de sua infância pelo precoce despertar do seu instinto escotofílico. (1910, p.137)

Assim, notamos que a sublimação é um ato decorrente da fantasia infantil²⁰. Neste momento das análises existem fantasias inconscientes e conscientes (infantil), sendo que ambas são muito próximas e servirão para a satisfação sexual. Mais tarde essa satisfação pode ser substituída, transformada para um evento mais valorizado socialmente, o que corresponderia à sublimação. É o caso de Leonardo, que abdicou da meta sexual para investir em algo de aceitação social, sua arte e suas pesquisas científicas. Percebemos que o conceito de sublimação foi muito significativo para a

²⁰ A questão da sublimação enquanto ato, abordaremos, sucintamente, no próximo tópico. Acreditamos que o conceito de sublimação possibilita uma vasta compreensão sobre o tema da arte nos escritos freudianos, porém apenas faremos este recorte (conceitual), como uma nota de leitura, que nos auxilie nos exames sobre a arte e a fantasia nas obras freudianas.

compreensão da arte nas obras freudianas, porém, compreendemos que ambos os conceitos são independentes entre si e possuem suas especificidades.

Assim, desenvolvemos um novo tópico com o intuito de nos dedicarmos mais especificadamente a um recorte deste conceito para depois continuarmos com nossas análises de textos estéticos posteriores a 1907 e a continuação do processo de formulação do conceito de fantasia. Reconhecemos, como maior contribuição para a formulação do conceito de fantasia no texto sobre Leonardo da Vinci, o fato de que fantasias ainda apresentam diferentes localizações psíquicas, mas que significam realização de desejo e estão intimamente relacionadas à criação artística.

1.4.2.1 – A sublimação é um ato

Na obra sobre Leonardo da Vinci podemos compreender o conceito de sublimação como um mecanismo psíquico que tem sua origem na pulsão sexual. Quando o sujeito renuncia à meta sexual originária, ele investe suas energias para objetos não sexuais e de aceitação social. Essas energias ficam à disposição para o trabalho cultural, como por exemplo, para as produções artísticas e científicas, como é o caso de Da Vinci. A partir dessa compreensão sobre sublimação, como podemos entendê-la como um ato?

Acreditamos que este recorte teórico do conceito de sublimação nos auxilia na pesquisa sobre a vinculação possível entre a arte e a fantasia nas obras freudianas. Assim, podemos estabelecer uma leitura que coloca a sublimação como a via possível, em ato, que o desejo encontra para se realizar, mesmo que desviando da sua meta original. A manifestação da sublimação ocorre, nas artes, em forma de ato criativo. O escritor criativo, por exemplo, utilizar-se-ia das suas obras para expressar mais do que a arte em si. Podemos dizer que ele, pela via da sublimação, possibilita ao desejo encontrar maneiras de se realizar, em ato, desviando do alvo prontamente sexual.

Freud, nesse texto, diz que apesar da psicanálise não poder descrever o modo pelo qual a atividade artística se origina, uma coisa parecia certo: "... o fato de que dificilmente se pode duvidar – de que a criação do artista proporciona, também, uma válvula de escape para o seu desejo sexual" (1910, p. 137). Assim, compreendemos a

sublimação como uma maneira do sujeito se relacionar com o seu desejo, e sabemos que também a fantasia o é. O ato criativo, advindo da capacidade sublimatória, não é apenas uma função expressiva, mas passa a ser uma forma do sujeito lidar com as suas fantasias (realização de desejo).

Deixamos este breve recorte teórico sobre o conceito de sublimação, não como uma hipótese para este trabalho, mas como uma nota de leitura para futuras investigações. Pretendemos retomar o ato de criação, no caso desta pesquisa, a literatura de Arthur Schnitzler, como uma possibilidade de percebermos na prática como a arte contribui para uma leitura acerca da fantasia. Faremos isso no último capítulo deste trabalho.

Retomamos nossas investigações sobre o processo de formulação do conceito de fantasia e a utilização da arte caminhando junto a este processo.

1.4.3 - História de uma neurose infantil (1918 [1914])

No mesmo ano em que Freud publicou a análise sobre Leonardo de Vinci, o jovem “Homem dos lobos” dirigiu-se a ele para ser analisado. De fevereiro de 1910 até julho de 1914 foi o período que durou a análise a ser publicada apenas quatro anos mais tarde. Este famoso trabalho trouxe elementos importantes para o desenvolvimento do conceito de fantasia, no sentido de aproximar dela os sonhos e de trazer à tona a “realidade da cena primitiva”. Segundo Coutinho (2006 apud RIVERA e SAFATLE) essas fantasias são

as fantasias da *cena primária*, da *castração* e da *sedução*. Elas têm a ver com a origem da história individual do sujeito. Para Freud, a universalidade dessas fantasias está relacionada, por um lado, com a sua transmissão filogenética, e por outro, com o fato de que tais fantasias representariam determinadas realidades dos primórdios da família humana. As fantasias originárias, ou profantasias, como são também denominadas, estão sempre relacionadas à problemática das origens e pretendem fornecer alguma espécie de representação para o *enigma da origem...* (p.62-63)

É sobre a realidade deste evento que nós discorreremos, já que é a partir dele que a fantasia surgiu. Freud iniciou a atribuição de uma nova localização psíquica para o conceito da fantasia. Foi através dos sonhos recorrentes do jovem paciente que

Freud investigou as fantasias inconscientes, as quais são peças fundamentais para o processo de estruturação psíquica do indivíduo. E também, precisam ser interditadas através de uma “barreira” que mostre a impossibilidade de que elas sejam realizadas.

No caso do paciente, os sintomas relatados desde sua infância não têm origem na “realidade externa”, mas sim em uma formação inconsciente, um sonho, que ao ser insistentemente analisado, remetem à expressão de um desejo relacionado à cena primitiva, no caso, a relação sexual dos pais, ao conflito edipiano do sujeito. Percebemos que a cena primitiva não é um evento que ocorreu na realidade externa, mas que está relacionado com a fantasia inconsciente do sujeito, aquela que possibilita sua estruturação psíquica. Freud declara e

Sustenta que cenas da primitiva infância, tais como as que são construídas por uma análise exaustiva das neuroses (como, por exemplo, no presente caso), não são reproduções de ocorrências reais, às quais seja possível atribuir uma influência sobre o curso da vida posterior do paciente e sobre a formação dos seus sintomas. Considera-as, antes, como produtos da imaginação, que encontram estímulo na vida dura, que pretendem servir como uma espécie de representação simbólica dos verdadeiros desejos e interesses e que devem sua origem a uma tendência regressiva, a uma fuga das incumbências do presente. (1914, p.60)

Assim, esse belo trabalho possibilitou um salto na formulação do conceito de fantasia, localizando-o como posição inconsciente e por isso fundante do indivíduo. Contudo, a problemática persistente nas obras relacionada à “barreira” entre o inconsciente e o consciente está próxima de receber um novo posicionamento.

1.4.4 - O Inconsciente (1915)

Segundo o editor inglês, o interesse de Freud nessa obra nunca foi o filosófico, mas sim o prático. Desde quando o termo apareceu pela primeira vez em nota de rodapé na obra *Projeto de uma psicologia* ele vem sendo gradualmente afirmado, se estabelecendo em 1900 na *Interpretação de sonhos*. Mesmo depois dessa obra Freud continuou deparando-se com a ambiguidade que ao termo é inerente, a saber, a barreira entre o que é consciente e o que é inconsciente.

Assim, procurando, mais especificamente, traçar o percurso para a afirmação do conceito de fantasia, acabamos por nos defrontar com a própria elaboração do conceito de inconsciente. Ela não é mais consciente, nem mais inconsciente, ela tem mobilidade entre as duas localizações e apresenta suas próprias especificidades. Percebemos que isso ocorre em virtude do momento teórico pelo qual Freud passava. Na sua busca constante em enquadrar a teoria em campos científicos, o inconsciente necessitava receber seu estatuto de conhecimento desvinculado da ambiguidade que a ele era inerente. Assim, Freud elaborou esta obra e nos auxiliou nos exames para a formulação do conceito de fantasia.

Freud iniciou-a afirmando que o inconsciente é apenas um dos aspectos do elemento psíquico, de modo algum sendo suficiente para caracterizá-lo. Assim, ele estabelece uma caracterização dos outros elementos psíquicos, consciente (cs') e pré-consciente (Pcs'), procurando estabelecer a forma como ocorre a comunicação entre eles.

Entre os derivados dos impulsos instintuais do lcs., do tipo que descrevemos, existem alguns que reúnem em si características de uma espécie oposta. Por um lado, são altamente organizados, livres de autocontradição, tendo usado todas as aquisições do sistema Cs., dificilmente distinguindo-se, a nosso ver, das formações daquele sistema. Por outro, são inconscientes e incapazes de se tornarem conscientes. Assim, qualitativamente pertencem ao sistema Pcs., mas factualmente, ao lcs. É sua origem que decide seu destino. (1915, p.195-196)

Percebemos que o que definiu a forma como os sistemas funcionarão estava relacionado com a “origem” da questão, a fantasia. É a partir dela que emergirão os sonhos e os sintomas. Continuando a citação

Podemos compará-los a indivíduos de raça mestiça que, num apanhado geral, se assemelham a brancos, mas que traem sua ascendência de cor por uma ou outra característica marcante, sendo, por causa disso, excluídos da sociedade, deixando de gozar dos privilégios dos brancos. Essa é a natureza das fantasias de pessoas normais, bem como de neuróticas, fantasias que reconhecemos como sendo etapas preliminares da formação tanto dos sonhos como dos sintomas e que, apesar de seu alto grau de organização, permanecem reprimidas, não podendo, portanto, tornar-se conscientes. (1915, p.195-196)

Ou ainda, as fantasias “aproximam-se da consciência e permanecem imperturbadas enquanto não dispõem de uma catexia intensa, mas, tão logo excedem

certo grau de catexia, são lançadas para trás” (1915, p.196). Isso ocorre devido à ação do ego. Assim, percebemos diferentemente dos textos anteriores, que Freud não procurou estabelecer uma localidade para a fantasia (consciente, pré-consciente ou inconsciente), pelo contrário, procurou mostrar o quanto ela possui uma autonomia comunicativa em relação ao psiquismo e que seu objetivo é claro, a realização de desejo.

Retomando a teoria de Coutinho sobre a mudança conceitual que ocorreu nesse texto, podemos pensar que existe, sim, uma reformulação do conceito de fantasia por Freud, que estamos propondo chamar de “autonomia comunicativa”.

A validade de pensarmos na fantasia como tendo “autonomia comunicativa” em relação ao psiquismo é a de que podemos atribuir, a partir deste momento de formulação do conceito, um estatuto de conhecimento para a fantasia que está vinculado com o saber sobre o sujeito. A fantasia do sujeito revela o sujeito em relação ao seu desejo. A questão que ainda resta é como a arte pode estar vinculada a este saber. Desta maneira daremos continuidade as nossas pesquisas retomando outra obra que trata a fantasia nos termos propostos agora, e com a possibilidade de vinculação com a arte.

1.4.5 Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais (1919)

Freud anunciou a publicação deste artigo dizendo que estava elaborando um trabalho sobre o masoquismo. Sua maior parte foi dedicada ao estudo de uma perversão em particular, apesar de ter analisado seis casos clínicos (quatro femininos e dois masculinos). Notemos que aqui Freud continuou seu trabalho sobre a fantasia, agora com o auxílio do desenvolvimento teórico elaborado até então.

Ele iniciou dizendo ser muito comum entre pacientes histéricos e obsessivos ao procurarem atendimento, trazerem uma espécie de fantasia em comum que abandonaram já na infância: “Uma criança é espancada”. Sobre essa fantasia, continua: “A fantasia tem sentimentos de prazer relacionados com ela e, por causa deles, o paciente reproduziu-a em inúmeras ocasiões, no passado, ou pode até mesmo

ainda continuar a fazê-lo” (1919, p. 195). Freud compreendeu a natureza dessa fantasia infantil relacionando-a à satisfação sexual. Agora não mais puramente porque o objetivo dela é este, como no caso de Leonardo da Vinci, mas porque nessa fantasia era “invariavelmente catexizada com um alto grau de prazer e tinha sua descarga num ato de agradável satisfação auto-erótica”. (1919, p. 196). Podendo, “uma fantasia desta natureza, nascida, talvez, de causas acidentais na primeira infância, e retida com o propósito de satisfação auto-erótica, só pode, à luz do nosso conhecimento atual, ser considerada como um traço primário de perversão” (1919, p.197).

Freud deteve-se ao que se refere sobre o mecanismo da repressão dessas fantasias, pois as compreendia, nessa ocasião, a partir de um viés inerente ao sujeito. A fantasia é fundamental para o trabalho analítico e para a constituição psíquica. Além disso, como sabemos, possui “autonomia comunicativa”. Continuando na elaboração teórica deste trabalho, Freud descreveu essas fantasias em três fases, as quais descreveremos, sucintamente, de maneira a deixar mais clara algumas das conclusões do psicanalista:

Primeira: “Meu pai está batendo na criança”. Em geral, um irmão de quem o sujeito sente ciúmes, um pequeno rival que é batido. A idéia é que este rival não é amado e por isso apanha. Meu pai não o (a) ama, eis o sentido da fantasia primitiva, e é isso que dá prazer ao sujeito, o outro não ser amado. Importante registrar que “a criança em quem estão batendo não é jamais a que cria a fantasia” (p. 200).

Segunda: “Estou sendo espancada”. Enquanto no tempo anterior a criança via o pai bater no rival, aqui ele é a própria criança que apanha. A agressividade e o amor se voltam sobre ela e não há rival. Em ambos os momentos, o sujeito fantasia ser amado, mas neste segundo ele é o vitima e está à mercê do agressor, porém agora a criança que está apanhando é responsável e produz a fantasia.

Segundo Freud, “essa segunda fase é a mais importante e mais significativa de todas. Pode-se dizer, porém, que, num certo sentido, jamais teve existência real. Nunca é lembrada, jamais consegue tornar-se consciente. É uma construção de análise, mas nem por isso é menos uma necessidade” (1919, p. 2001).

Terceira: “Bate-se em uma criança”, toma a forma de um esquema geral da fantasia que resta ao sujeito. Há aqui uma multiplicação de crianças e todas elas podem representar a criança. O pai também pode ser representado por uma série de figuras autoritárias. “A figura da criança que cria a fantasia não mais aparece nesta” (p.201).

Interpretamos os três tempos da fantasia como o momento em que a criança constrói, em fantasia, parte do que está vivenciando em seu processo de constituição no mundo, em sua “realidade psíquica”, que não tem correspondentes, necessariamente, com a “realidade externa”. Por essa razão, tais fantasias são fundamentais no processo de análise, que pareceram no momento em que os mecanismos de repressão tornaram-se acessíveis e compreensíveis ao analista. E é a isso que Freud se dedica

O que quer que seja reprimido a partir da consciência, ou nela substituído por alguma outra coisa, permanece intacto e potencialmente operativo no inconsciente. O efeito da *regressão* a um estágio anterior da organização sexual é outra questão. No que diz respeito a esta, somos levados a acreditar que a situação se modifica também no inconsciente. Assim, em ambos os sexos, a fantasia masoquista de ser espancado pelo pai, ainda que não a fantasia passiva de ser amado por ele, continua a viver no inconsciente depois que ocorreu a repressão. (1919, p.214)

A fantasia passa a assumir um estatuto de conhecimento sobre psiquismo. Ela é fundamental para o seu desenvolvimento, tem representação na consciência e no inconsciente e sua repressão, seu recalçamento, é o que possibilita sua via de acesso. Compreendemos, assim, que no momento em que o conceito de fantasia foi elaborado, de modo inerente se estava confrontando com o estatuto do imaginário nas obras. Obras estas que tinham a pretensão de tornarem-se reconhecidas por um viés científico. De fato não existe mais a possibilidade de encontrar correspondentes fisiológicos e nem na realidade externa para a fantasia.

Por fim, concluiremos nossa etapa sobre o processo de formulação do conceito de fantasia com a obra *O estranho*, também de 1919. Nessa poderemos perceber a aproximação do conceito de fantasia, agora com grande autonomia teórica, caminhando junto com o conceito de arte.

1.4.6 O Estranho (1919)

Freud iniciou a primeira frase deste trabalho, que já havia sido escrito antes de 1919²¹, assim

Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir. O analista opera em outras camadas da vida mental e pouco tem a ver com os impulsos emocionais dominados, os quais, inibidos em seus objetivos e dependentes de uma hoste de fatores simultâneos, fornecem habitualmente o material para o estudo da estética. (1919, p.237)

Freud continuou dizendo que, ocasionalmente, os artistas se interessam por algum desses impulsos emocionais, que por terem sido dominados resultaram em suas produções artísticas. É o caso do tema “o estranho”²², “negligenciado na literatura especializada em estética” (1919, p.237). Os analistas da estética estariam mais interessados no que é belo, sublime, do que no que provocaria repulsa ou aflição. O “estranho”, propriamente dito, se referiria “àquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1919 p238).

Freud afirmou (1919, p. 258) que caso a psicanálise realmente confirme que um afeto que pertence a um impulso emocional (de qualquer espécie) se transforme em reprimido, em ansiedade, então dentre os impulsos, aqueles que são assustadores podem tornar-se reprimidos e, também, “retornar”. Isso que é assustador é exatamente o que é o estranho, independente se sua origem era assustadora ou trazia outro afeto. Ainda, existe uma separação entre o que Freud diz ser “o estranho” em sua origem a partir dos “complexos infantis” e o que ele diz ser “o estranho” descrito na literatura, em histórias e criações fictícias. Deter-nos-emos nesta separação. Disse ele: “uma

²¹ Segundo o editor inglês Freud em carta a Firenczi de 12 de maio de 1919 diz que desenterrou o texto de uma gaveta e que o estaria reescrevendo. Algumas idéias presentes estão contidas em *Totem e Tabu* de 1913.

²² Freud desprende boa parte da obra preocupando-se com a tradução para a palavra que corresponde ao título da obra. O termo em alemão “unhomely” significa o que não é doméstico, o que não é simples, isso em virtude à analogia feita com a palavra “heimlich”, que representaria o exato oposto da palavra “unhomely” e teria eu significado mais próximo (devido a ambigüidade existente no termo” como “doméstica”, “nativo”. Em inglês “uncanny” não é exatamente correspondente ao termo em alemão e significa estranho.

experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se” (1919, p. 266).

No caso do estranho na literatura, o psicanalista afirmou possuir um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade do que há na vida real e, ainda, algo além disso. Lembremos que neste momento Freud já associou a criação artística com a capacidade de fantasiar e também já desenvolveu o conceito de fantasia como algo que possui “autonomia comunicativa” em relação ao psiquismo. Por isso afirmou

o contraste do que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste da realidade. (1919, p. 266)

Assim, ele comenta que o escritor criativo tem a possibilidade de escolher o mundo de representações em que vai “criar sensações estranhas”. O cenário pode ser através do conto de fadas, em que o mundo da realidade é deixado de lado; através de um cenário menos imaginativo que o conto de fadas, mas que traz elementos como seres espirituais, demônios etc., nos quais

adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor, e consideramos as almas, os espíritos e os fantasmas como se a experiência deles tivesse a mesma validade que a nossa própria existência tem na realidade material. (1919, p. 267)

Além disso, existem escritores criativos que operam seu cenário em concordância com o “mundo da realidade em comum” e assim provocam sentimentos estranhos na vida real. Freud cita o exemplo de uma obra de Arthur Schnitzler²³, *A profecia*, para dizer que o sentimento que esta obra provocou nele foi o de insatisfação, “uma espécie de rancor contra o engodo assim obtido” por trazer como assunto o tema do sobrenatural.

²³ Continuaremos o trabalho da relação de Freud com Arthur Schnitzler mais profundamente no capítulo sobre “A arte para Freud”. É muito interessante notarmos que Freud diz ver no artista o seu “duplo” e que o conceito de “duplo” aparece neste trabalho de 1919 como sendo parte da identificação com o estranho, deparar-se com o seu “duplo” é defrontar-se com a própria imagem.

E Freud vai concluir o seu trabalho sobre “o estranho” dizendo

... o ficcionista tem um poder *peculiarmente* diretivo sobre nós, por meio de um estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, representá-las numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtêm com freqüência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material. (1919, p. 268)

1.5 Primeiras conclusões acerca da formulação do conceito de fantasia e da utilização da arte nas obras

Inicialmente nossa pesquisa pretendeu estabelecer uma relação entre a arte e a fantasia, no entanto concluímos que isto não será possível da forma como pensávamos. Ambos os conceitos apresentam autonomia e não podem ser compreendidos como equivalências. O que podemos, até aqui, é concluir que no trajeto de formalização da teoria psicanalítica, especialmente relacionado ao conceito de fantasia, a arte caminhou junto em todo o processo.

Nossa hipótese mais cara e menos pretensiosa é a da arte e a fantasia como conceitos que caminham juntos para se pensar em questões relacionadas ao sujeito. Constatamos que os conceitos caminharam juntos e dizem sobre o sujeito em suas relações com aquilo que não pode ser dito, mas que pode aparecer no ato da criação artística, o desejo. O conceito de fantasia, em sua “autonomia comunicativa” nos mostra que existe uma instância psíquica que não corresponde apenas à exterioridade nem à interioridade do sujeito, mas se revela no que ao sujeito é mais valioso, sua relação com o desejo. A arte entra nessa relação justamente por ser a via de acesso da fantasia; o ato da criação artística sensibiliza, proporciona prazer, proporciona insatisfação. Nós, segundo Freud, adaptamo-nos à realidade imaginária que nos é imposta pelo artista (escritor criativo), o produto artístico encontra estímulos na vida, os mais diversos como vimos até então, pois são representações simbólicas dos verdadeiros desejos do homem.

Acreditamos que nossa hipótese mais cara e menos pretensiosa atingiu, neste momento das pesquisas, maior complexidade, o que permitiu, também, maiores

elaborações. Porém ainda nos resta analisar nossa hipótese primeira na prática do artista, do escritor criativo. Para chegarmos ao fim deste propósito, concluindo as proposições com a prática do artista, no caso do escritor criativo Arthur Schnitzler, percebemos a necessidade de encarar mais duas problemáticas decorrentes das pesquisas até então e que nos auxiliarão na conclusão final deste trabalho, são elas: a questão da interpretação na psicanálise freudiana e o que Freud compreende como arte. E assim daremos continuidade.

2 A QUESTÃO DA INTERPRETAÇÃO

As fantasias, como visto, adquiriram importância como objetos de pesquisa e artifício fundamental para a compreensão do ser humano, não apenas porque existe uma analogia feita por Freud sobre a fantasia e a realidade psíquica na determinação das mais diversas produções humanas, mas também porque no processo de formalização da teoria sobre a fantasia a utilização da arte caminhou junto durante todo o processo, afirmando assim a afinidade evidente entre realidade psíquica, arte e fantasia. Mas a articulação da produção artística com a fantasia, da mesma forma que é passível de gerar o efeito de esclarecimento sobre um conhecimento acerca do psiquismo, pode tocar na questão da investigação da história de vida dos artistas e sobre uma possível verdade do desejo inconsciente. Isso pode gerar efeitos diversos, desencadeando uma leitura segundo a qual tal comparação é vista como instituindo a arte a uma posição de engodo, a uma posição de fomentadora e mantenedora de ilusões. (KON, p.31)

E é nesse sentido, de esclarecer sobre um possível reducionismo da arte a partir da interpretação psicanalítica, questão muito debatida por críticos da disciplina, que apresentamos neste trabalho a questão da Interpretação. A relevância em abordar um assunto tão polêmico é justamente o fato de elevar nossa compreensão da arte para a psicanálise e assim, auxiliar-nos na tentativa de concluir nosso trabalho com um modelo de arte que pode retratar a afinidade entre a realidade psíquica, arte e fantasia.

Para iniciarmos a discussão, destaquemos que obras de arte como as de Shakespeare, Michelangelo, Da Vinci e Dostoiévski são consideradas obras-primas por presentificarem o inconsciente, justificando e valorizando o ato de interpretar como algo que vem dar alguma compreensão fora da comunicação metafórica para as “questões do humano”. A interpretação na psicanálise não parece pretender a busca por uma univocidade de sentido, mas procura interpretar, na dimensão inconsciente o que acontece a todas as pessoas. Nesse sentido Freud afirma:

Como devemos chegar a um conhecimento do inconsciente? Certamente, só o conhecemos como algo consciente, depois que ele sofreu transformação ou

tradução para algo consciente. A cada dia, o trabalho psicanalítico nos mostra que esse tipo de tradução é possível. A fim de que isso aconteça, a pessoa sob análise deve superar certas resistências — resistências como aquelas que, anteriormente, transformaram o material em questão em algo reprimido rejeitando-o do consciente. (1915, p.171)

Assim, compreendemos as manifestações artísticas, conforme já citamos anteriormente, como produtos da imaginação que encontram estímulos na vida, através das representações simbólicas dos artistas, sobre os verdadeiros desejos. Desta forma, a arte pode contribuir para o conhecimento dos verdadeiros desejos (inconscientes). Mas antes disso, sua matéria prima deverá ser traduzida. Em decorrência da importância da interpretação para a arte nas obras freudianas, bem como das críticas que giram em torno dela, elaboramos este capítulo. Nossa pretensão é apresentar as principais obras em que Freud “interpreta” a obra de arte, para depois concluirmos a possibilidade de nosso caminho nesta pesquisa: sustentar a aproximação entre o conceito de arte e de fantasia na compreensão do sujeito, e a possibilidade de analisar isso na prática do artista.

Para que isso fosse possível recorreremos inicialmente à *Interpretação de sonhos*. Procuramos também trazer algumas críticas em função de um reducionismo promovido pela interpretação acerca das manifestações artísticas e também algumas possibilidades para ela, com o objetivo de enriquecer a discussão.

2.1 A interpretação a partir da *Interpretação de sonhos*

“Devo afirmar que os sonhos realmente têm um sentido e que é possível ter-se um método científico para interpretá-los” (FREUD, 1900, p.135). Com essa afirmação podemos dar início à investigação.

No capítulo 2 da obra intitulado “O método de interpretação dos sonhos: Análises de um sonho modelo”, Freud afirmou que os sonhos apresentam características passíveis de interpretação e reconhece que, ao dizê-los, estaria indo contra a opinião vigente da sua época sobre os sonhos, “pois “interpretar” um sonho implica atribuir a ele um “sentido” – isto é, substituí-lo por algo que se ajuste à cadeia

de nossos atos mentais como um elo dotado de validade e importância iguais ao restante” (p.131).

Para defender-se destas críticas sobre uma univocidade de sentido para a interpretação²⁴, Freud desenvolveu o que ele chamou de “método científico”. Assim, ele buscou através da “eficiência” que a cientificidade pode prestar para a aceitação de novas teorias, distanciando suas idéias das que a ele estavam sendo atribuídas, por exemplo, como a de serem “contos de fada científicos” (Birman, 1994, p. 31).

Ainda no início do capítulo, ele mencionou que os sonhos não são absolutamente um ato mental, mas um processo somático que assinala sua ocorrência por indicações registradas no aparelho mental, assim os sonhos teriam um significado oculto que, para serem compreendidos, seria necessário “desfazer o abstruso”. Quando ele, nessa obra, menciona que o mundo leigo se interessa pela “interpretação dos sonhos” desde a antiguidade, coloca-o entre parênteses, pois considera que existiam dois métodos diferentes para fazê-lo até então. O primeiro, o qual ele chama de “interpretação simbólica” para os sonhos, considera o conteúdo dos sonhos como um todo e procura substituí-lo por outro conteúdo que seja inteligível. O problema deste método, segundo Freud, seria que os sonhos não são apenas inteligíveis, mas também confusos²⁵.

O segundo método, nomeado “método popular”, foi chamado por ele também de método da “decifração”, porque “... trata os sonhos como uma espécie de criptograma em que cada signo pode ser traduzido por outro signo de significado conhecido, de acordo com um código fixo” (1900, p.132). Esse método podemos observar na atualidade através dos populares dicionários de sonhos, os quais se apóiam em códigos determinados previamente, sem consideração por qualquer subjetividade que venha fazer parte da mensagem onírica, o significado dos sonhos. Sobre a fascinação exercida sobre o método da decifração Freud menciona

²⁴ Cabe ressaltar que os críticos de Freud no trabalho da Interpretação de sonhos, e não só dele, são intelectuais vienenses que mantinham seu foco de análises no cientificismo da época, questão que abordamos no início do primeiro capítulo.

²⁵ Neste momento Freud vai contra a idéia aristotélica de que o melhor intérprete dos sonhos seria o homem mais capaz de apreender as semelhanças, pois as imagens oníricas, como as imagens na água, são deformadas pelo movimento, e o intérprete de maior êxito é o homem que consegue identificar a verdade a partir da imagem deformada. (*De divinatione per somnum* II Trad. 1935, 383)

Depois de nos familiarizarmos com o abundante emprego do simbolismo que é feito para representar o material sexual nos sonhos, está fadada a surgir a questão de saber se muitos desses símbolos não ocorrem com um significado permanentemente fixo, como os “logogramas” da taquigrafia; e ficamos tentados a elaborar um novo “livro dos sonhos”, baseados no princípio da decifração. Quanto a esse ponto, há que dizer o seguinte: esse simbolismo não é peculiar aos sonhos, mas característico da representação inconsciente, em particular no povo, e é encontrado no folclore e nos mitos populares, nas lendas, nas expressões idiomáticas, na sabedoria dos provérbios e nos chistes correntes em grau mais completo do que nos sonhos.

Seríamos, portanto, levados muito além da esfera da interpretação dos sonhos, se fôssemos fazer justiça à importância dos símbolos e examinar os numerosos problemas, basicamente ainda não solucionados, ligados ao conceito de símbolo. (1900, p.383)

Notamos assim que Freud reconheceu a importância e fascinação provocada pela “decifração” dos símbolos presentes nos sonhos, mas deixou claro que esta não é a proposta da sua “interpretação” dos sonhos, como veremos a seguir.

Freud seguiu seu trabalho, mencionando que nenhum dos dois métodos, “interpretação simbólica” ou o “método popular” da decifração poderiam ser empregados por uma abordagem científica, já que o método simbólico é restrito em sua aplicação e é impossível de ser formulado em linhas gerais. A “decifração” dependeria da confiabilidade no “código”.

Assim, Freud propôs outro método que não desconsiderava os anteriores, já que também reconheceu que os sonhos possuem um sentido, mas segundo um método científico para a interpretação a partir da psicanálise e da importância do conceito de inconsciente para ela. Sobre isso, ele declara que “Faltava então apenas um pequeno passo para se tratar o próprio sonho como um sintoma e aplicar aos sonhos o método de interpretação que fora elaborado para os sintomas” (p.135).

Freud, com isso, passou a analisar seus próprios sonhos de maneira a aproximar-se do método para a sua interpretação dos sonhos. Porém, antes disso, chamou-nos atenção à menção que ele fez a Friedrich Schiller, poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemão, considerado por ele, juntamente com Goethe, um dos grandes homens de letras da Alemanha do século XVIII. Ao iniciar as análises sobre as especificidades dos sonhos, Freud menciona a presença de “pensamentos involuntários” que representariam idéias surgidas por livre e espontânea vontade, com

o abandono da função crítica. Essas características presentes no sonho também seriam comuns na criação poética, em específico nas do poeta alemão Schiller .

A partir disso, ele cita o poeta: “Parece ruim e prejudicial para o trabalho criativo da mente que a Razão proceda a um exame muito rigoroso das idéias à medida que elas vão brotando – na própria entrada, por assim dizer” (correspondência citada por Otto Rank (primeiro de dezembro de 1788)). Continuando a citação de Schiller

... onde existe uma mente criativa, a Razão – ao que me parece – relaxa sua vigilância sobre os portais, e as idéias entram precipitadamente, e só então ela as inspeciona e examina como um grupo. – Vocês, críticos, ou como quer que se denominem, ficam envergonhados ou assustados com as mentes verdadeiramente criativas, e cuja duração maior ou menor distingue o artista pensante do sonhador. Vocês se queixam da sua improdutividade porque rejeitam cedo demais e discriminam com excessivo rigor. (1900, p. 137)

Notamos que apesar de Freud dedicar, no início, ao “método da *Interpretação de sonhos*” boa parte dos escritos às críticas do poeta para com os críticos do seu trabalho²⁶, ele fez apenas um pequeno comentário, que apesar de sucinto nos parece muito relevante. Ele comparou o método da criação artística, descrita na citação acima, como similar ao trabalho que ele realiza com seus pacientes, como se de alguma maneira ele reconhecesse nos críticos do poeta os mesmos críticos do seu trabalho.

Isso nos remete a duas questões²⁷: a primeira relacionada às restrições em aproximar a arte da psicanálise e a segunda, a de considerar a psicanálise como inserida no campo da estética, e não necessariamente da epistemologia, como a leitura de Freud nos induz nesse momento dos escritos.

Em relação à restrição em aproximar arte e psicanálise, contamos com um comentário de Robert em seu livro *A revolução psicanalítica*, que menciona o fato de que após a publicação do livro *Interpretação de sonhos*, Freud obteve poucas respostas da comunidade da época. Porém, uma chamou atenção, a de um professor

²⁶ Nós citamos apenas uma parte da crítica, a continuação está nas páginas 137-138.

²⁷ Levantaremos, brevemente, essas duas questões de maneira a ilustrar o momento histórico pelo qual Freud estava passando em todas as implicações disso para o firmamento da sua teoria. Deixamos como nota a possibilidade de futuras investigações, mas elaboradas, sobre estas duas questões que apresentaremos.

de Berlim ao lamentar que na obra “a imaginação artística do autor tenha prevalecido sobre o pensamento do investigador científico”.

Considerando que uma das grandes preocupações era de que os escritos da psicanálise fossem ou não tomados como científico, fica evidente que Freud considerou tal crítica. Porém, para que tal citação não pareça especulativa é possível resgatar uma passagem em que Freud demonstra sua preocupação nesse sentido, anteriormente à criação da obra dos sonhos.

Nem sempre fui psicoterapeuta. Como neuropatologista, fui preparado para empregar diagnósticos locais e eletroprognósticos, e ainda me causa estranheza que os relatos de casos que escrevo pareçam contos e que, como se poderia dizer, falta-lhes a marca de seriedade da ciência. Tenho de consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, e não qualquer preferência minha. (1893[1896], p.174)

Refletindo sobre essa citação é possível constatar o incômodo com a desconsideração pela falta de cientificidade de seus trabalhos, devido à comparação de sua produção com o campo do imaginário da criação artística. E junto a isso era atribuído a Freud o grande reconhecimento por sua habilidade literária, o que lhe causava desconfiança, pois o interpretava como resistência à aproximação da sua teoria no campo da ciência²⁸.

Retomamos, assim, uma citação de Kon (1993) mencionada no primeiro capítulo

Sua posição por cientificidade procura negar a criação do imaginário, criação que o próprio psicanalista, por vezes invoca. (...) Da mesma forma, Freud tenta encobrir a criação em sua própria obra, deslocando esse papel para o artista, aferrando-se ao modo cientificista de aquisição do conhecimento e de busca de desvelamento da realidade. (p.31)

A citação de Kon, em seu livro *Freud e seu duplo*, intrigou-nos logo no início das pesquisas e nos fez levantar muitas das questões que estão presentes nessa dissertação. Porém, devido à pertinência de alguns apontamentos feitos durante o processo de formulação desta pesquisa, deixamos de lado o fato de que existe em

²⁸ Nos parece curioso o fato de que o único prêmio que Freud ganhou em vida foi o premio Goethe de literatura.

Freud uma negação do imaginário. Isso parece não corresponder com toda a elaboração que mencionamos sobre conceito de fantasia, por exemplo.

Porém, a hipótese de Kon, sobre a criação artística presente no trabalho de Freud, parece-nos ainda relevante, pois auxilia ainda mais na compreensão sobre uma possível resistência de Freud em aproximar a arte à sua teoria. Tal resistência poderia estar vinculada ao fato de que assumindo a criação artística presente na psicanálise poderia estar afirmando mais o campo da arte do que o de uma suposta cientificidade. E em virtude da necessidade da caracterização do método diferencial, como estamos vendo agora, entre diferentes modalidades de interpretação, parecia imprescindível para o reconhecimento na sociedade científica o enquadre da teoria em lugar distinto do artístico.

Dito isso, encerraremos este tópico para dar início “as interpretações das manifestações artísticas” e a “algumas críticas relacionadas à interpretação”, porém notamos a importância do estudo mais aprofundado sobre a interpretação na obra dos sonhos. Acreditamos ser nessa obra que Freud estabeleceu sua justificação sobre a interpretação como aliada da sua nova teoria, que retira do *ego* o centro do psiquismo humano para inovar a compreensão do homem através do conceito elaborado de inconsciente. Deixamos, enquanto contribuição para a pesquisa, o fato de que quando falamos de interpretação em Freud falamos na especificidade de sua estrutura. Desde esta obra inicial ele atribui à interpretação uma possibilidade de confirmar suas hipóteses sobre o funcionamento psíquico enquanto regido a partir das “regras do inconsciente”.

Iniciaremos com breves análises sobre algumas das obras em que Freud se propõe a “interpretar” manifestações artísticas, ou, o próprio artista, afim de compreendermos como a interpretação se dá e como ela pode estar vinculada com a aproximação que propusemos entre a arte e a fantasia. Iniciaremos com a polêmica e muito criticada obra *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* de 1910, igualmente passaremos por *Moisés de Michelangelo* de 1914 e terminaremos com *Dostoiévski e o parricídio* de 1928.

2.2 A interpretação das manifestações artísticas

2.2.1 Leonardo da Vinci²⁹

Gostaríamos enormemente de descrever o modo pelo qual a atividade artística se origina nos instintos primitivos da mente, se não fosse aqui, justamente, que falham nossas capacidades. Devemos contentar-nos em enfatizar o fato de que dificilmente se pode duvidar – de que a criação do artista proporciona, também, uma válvula de escape para o desejo sexual. (1910, p.137)

Freud, no capítulo VI dessa obra declara, em resposta às críticas que recebeu, que o objetivo do trabalho foi explicar as inibições da vida sexual na atividade artística de Leonardo, contribuindo para as descobertas sobre o caminho do desenvolvimento psíquico para a sua teoria, principalmente no que se refere à importância da infância na determinação das mais diferentes manifestações na vida adulta.

A partir de investigação de fontes bibliográficas de Leonardo, Freud desenvolveu análises sobre o uso da patografia. Porém, vale ressaltar que ele fez várias correções e acréscimos no trabalho durante os anos que seguiram, principalmente em 1919 e 1923. Podemos compreender que os esforços em manter um trabalho tão criticado, talvez o mais criticado dentre todos de sua obra, merece atenção e cuidados nas nossas observações³⁰. Uma questão aparece pertinente: porque as especulações de Freud sobre a vida de Leonardo foram tão criticadas? Compreendemos que esta obra trouxe à tona dois conceitos muito importantes dentro da teoria psicanalítica: a sublimação e a fantasia³¹. A resposta para a questão pode ser clara para muitos, mas em virtude dela ser exatamente o motivo pelo qual elaboramos esse capítulo, ela será abordada com cuidado até podermos compreender a questão claramente.

²⁹ A obra *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910) já foi analisada nesse trabalho no capítulo I, enfatizando a importância dos textos para o desenvolvimento do conceito de fantasia.

³⁰ Vale fazer uma ressalva sobre nossas suspeitas, que não puderam ser comprovadas nesse trabalho, sobre as datas que Freud faz as correções e inclusões no trabalho de Leonardo estarem diretamente vinculadas às suas descobertas (em 1919 Freud escreve *O estranho*, que traz contribuições, a serem ainda estudadas por nós, a cerca da arte e do inconsciente e em 1923 ele escreve *O Ego e o Id*, que também não foram analisadas no trabalho, porém acreditamos ser muito relevante para a continuação da pesquisa.

³¹ Em virtude desse texto já ter sido trabalhado em dois casos diferentes, no capítulo sobre a elaboração do conceito de fantasia e no tópico que aborda o tema da sublimação, não daremos muita ênfase para ambos os conceitos aqui. Procuraremos abordar outros assuntos que nos parecerem relevantes para a compreensão da questão da interpretação.

Freud já havia feito estudos biográficos antes, em correspondência a Fliess (20 de junho de 1889) e descreveu elementos da vida, principalmente da infância, de Conrad Ferdinand Meyer. A obra sobre a vida de Leonardo foi sua última análise deste tipo e teve início com uma preocupação sobre os conflitos que percebeu em Leonardo acerca de seus impulsos artísticos e científicos.

Embora tivesse deixado obras-primas de pintura, enquanto suas descobertas científicas permaneciam inéditas e sem uso, o pesquisador que nele existia nunca libertou totalmente o artista durante todo o curso de seu desenvolvimento, limitando-o muitas vezes e talvez, mesmo, chegando a eliminá-lo. (1910, p.73)

Como vimos anteriormente, esse nos parece ser um conflito que o próprio Freud enfrentou e, mesmo que de forma especulativa, arriscamos dizer que os mesmos motivos que ele percebeu nas resistências de Leonardo o levaram a não reconhecer em si o artista e, sim, o cientista.

Freud reconheceu em Leonardo o mesmo valor científico atribuído a Bacon e Copérnico, sendo ele precursor e rival de ambos. O fato de cada vez mais se aproximar de experiências e conclusões científicas o levaram a distanciar-se das artes e impossibilitá-lo de concluir várias de suas obras. Isso ocorria pelo motivo de que Leonardo não conseguia ver a obra de arte isoladamente. A partir de suas pesquisas sobre a natureza, ele não poderia deixar de incluir nas suas manifestações artísticas tudo o que descobrira ao seu redor e isso impossibilitava-o de terminar qualquer obra. “O artista usara o pesquisador para servir à sua arte; agora, o servo tornou-se mais forte que o seu senhor e o dominou” (1910, p. 85).

Esta parece ser a base de toda a pesquisa de Freud em relação ao trabalho sobre Leonardo: seus impulsos, enquanto pesquisador e artista, estavam relacionados à sua vida infantil; sua vida, enquanto pesquisador e artista, estava relacionada às suas repressões sexuais. Nesse sentido foi desenvolvido o conceito de sublimação em diferentes instâncias, as quais não abordaremos aqui por já terem sido trabalhadas com maior ênfase anteriormente.

A investigação da vida de Leonardo proporcionou a sustentação de algumas conclusões que, anteriormente, nas obras que abordaram o tema da arte³², já haviam sido levantadas, dentre elas: que a criação do artista proporciona uma válvula de escape para o desejo sexual. Essa afirmação foi amparada no desenvolvimento do conceito de sublimação presente nesse texto e também do conceito de fantasia infantil.

Parece, em todo caso, que somente um homem que tivesse passado pelas experiências infantis de Leonardo poderia ter pintado a Mona Lisa e a Sant'Ana, ter acarretado um destino tão melancólico para suas obras e ter embarcado numa carreira tão extraordinária de cientista, como se a chave para todas as suas realizações e fracassos estivesse escondida na sua fantasia infantil sobre o abutre. (1910, p. 140)

Voltaremos para nossa questão inicial: Porque as especulações de Freud sobre a vida de Leonardo foram tão criticadas? Se pensarmos que foi em virtude da veracidade das referências biográficas utilizadas por Freud, ele responde: “Seja qual for a verdade sobre a vida de Leonardo, não podemos abandonar nossa tentativa de encontrar uma explicação psicanalítica antes de completarmos uma outra tarefa” (p. 139). Ele deixou claro os limites que percebeu em relação ao campo da biografia, primeiramente porque se os resultados não forem incontestáveis “a culpa não está nos métodos falhos e inadequados da psicanálise, mas na incerteza e na natureza fragmentária do material com ele relacionado, e que a tradição nos legou” (p.139). Mas Freud também reconhece que mesmo se dispusesse de material abundante sobre a vida do “cientista/artista”, e que os mecanismos psíquicos pudessem ser usados com a máxima segurança, mesmo assim, ele não poderia explicar todas as razões pelas quais Leonardo tomou uma direção e não outra em sua vida.

Outra possibilidade para respondermos nossa pergunta é em virtude da crítica que se deu, não na época das obras, mas em críticas póstumas, sobre a fantasia infantil de Leonardo em relação a um abutre que visita seu berço por várias vezes, fustigando seus lábios com a cauda. Essa fantasia, descrita por biógrafos, constitui elemento fundamental para as análises acerca da vida psíquica do “artista/cientista”. O que ocorre neste caso, como já mencionamos no capítulo I, é que Freud, por questões de tradução, fez uma leitura do pássaro como se fosse um abutre, no entanto, após a

³² Como vimos principalmente no capítulo I deste trabalho.

publicação do texto descobriu que o pássaro não era um abutre e sim um milhafre³³. Esse erro provocou muitas críticas, inclusive muitos desconsideraram as idéias apresentadas na obra.

Sabemos que o conceito de fantasia nessa obra sofreu aperfeiçoamentos fundamentais para sua afirmação. Foi exatamente com o exemplo desta fantasia infantil de Leonardo, a visita do abutre, ou, milhafre, que lhe possibilitou escrever:

O que alguém crê lembrar da infância não pode ser considerado com indiferença; como regra geral, os restos de recordações — que ele próprio não compreende — encobrem valiosos testemunhos dos traços mais importantes de seu desenvolvimento mental. (p.92)

Em relação a essa frase Freud acrescenta uma nota de rodapé adicionada em 1919, em que declara ter feito uma análise parecida com uma fantasia infantil recordada por Goethe, o que nos remete a pensar nas tentativas em manter a sua conclusão, mesmo após a constatação do erro na tradução. Ele continua dizendo que o método proporcionado pela psicanálise ajuda a trazer à superfície elementos ocultos. Isso quer dizer que fantasias como as descritas no caso de Leonardo têm significado da mesma maneira que qualquer outra criação psíquica: um sonho, uma visão, um delírio³⁴.

Concluimos essa breve análise sobre a obra de Freud com a comparação feita por ele da aplicação do método da psicanálise tanto para relatos da fantasia infantil como em relatos de um sonho. Em ambos os casos vale-se da interpretação proposta na *Interpretação de sonhos* e não do método da decifração, justamente porque o fato de o evento descrito ter ocorrido da realidade já ser uma questão antiga e superada desde suas proposições sobre a “Teoria da sedução”³⁵. Continuaremos o trabalho proposto nesse tópico, analisando alguns textos em que Freud interpretou as manifestações artísticas em *Moisés de Michelangelo*, de 1914.

³³ Milhafre pode ser compreendido como um gavião. Uma espécie de águia, ave de rapina que se alimenta de répteis.

³⁴ Essa citação pode ser comprovada na página 94 da Obra sobre Leonardo.

³⁵ Ver referência a Teoria da Sedução no capítulo “O início do processo de formulação do conceito de fantasia” desta dissertação.

2.2.2 Moisés de Michelangelo

Freud escreveu este artigo em 1913, porém depois de muita hesitação em publicá-lo, fê-lo anonimamente, fator que só foi descoberto no ano de 1924. O texto tem início assim

Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus. Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. (p.217)

Seguiu perguntando. “Mas por que a intenção do artista não poderia ser comunicada e compreendida em *palavras*, como qualquer outro fato da vida mental?” (p.218). Ele mesmo respondeu que provavelmente isso nunca seria possível sem o auxílio da psicanálise.

Acerca da interpretação, Freud demonstrou-se decisivo (mesmo não assumindo a autoria dessa frase, fator que novamente nos chama a atenção):

Para descobrir sua intenção, contudo, tenho primeiro de descobrir o significado e o conteúdo do que se acha representado em sua obra; devo, em outras palavras, ser capaz de *interpretá-la*. É possível, portanto, que uma obra de arte desse tipo necessite de interpretação e que somente depois de tê-la interpretado poderei vir a saber por que fui tão fortemente afetado. Arrisco-me mesmo a esperar que o efeito da obra não sofrerá qualquer diminuição após termos conseguido analisá-la. (p.218)

Ele menciona que posteriormente à análise psicanalítica feita na *Interpretação de sonhos* sobre Hamlet de Shakespeare, no que a relaciona à questão edipiana, o mistério que encobria a obra foi pela primeira vez desvendado. Ele procurou fazer o mesmo com a obra de Michelangelo depois de avaliar as outras diferentes interpretações já feitas até então (principalmente considerando a de Thode). Dentre todas as interpretações feitas sobre a obra até então, apóia a de Thode. Sua interpretação diz respeito ao significado da expressão facial, postura, etc., de Moises na obra de arte. Porém, o psicanalista enfatiza sentir falta de algo, “... de descobrir um

paralelo mais estreito entre o estado de espírito do herói, tal como se expressa em sua atitude, e o contraste acima mencionado³⁶ entre a calma “exterior” e a emoção “interior”” (p.226).

A partir desse questionamento foi mencionado o fato de que ele (sem dizer que ele mesmo era Freud) antes de ter contato com a psicanálise havia ouvido falar de um crítico de arte que questionava a autenticidade das obras, diferenciando as réplicas através da não correspondência com o “estilo” do criador artista. Por exemplo, em detalhes não percebidos pelo copiado, como a cópia não fidedigna de uma orelha, bem delineada, que caracterizava a maneira do artista criador.

Sobre isso Freud fez uma citação que nos parece muito interessante para a compreensão da questão da interpretação. Ele compara o trabalho desse crítico da arte (que ele saberá mais tarde que era um médico russo que morrera como Senador do Reino da Itália em 1891) com a técnica da psicanálise.

Parece-me que seu método de investigação tem estreita relação com a técnica da psicanálise que também está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou inobservados, do monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações. (p.228)

A intenção do autor corresponde ao significado proposto? A intenção do autor tem significação para a compreensão da obra? Ernest Jones sugeriu que Freud possa ter feito a análise que fez sobre Michelangelo em parte por causa das divergências com Adler e Jung, fator que o estava preocupando anteriormente a essa obra.

As conclusões a que Freud chegou sobre sua interpretação da obra de Michelangelo são basicamente a de que ele modificou o tema bíblico sobre Moisés como uma forma de crítica aos escritos bíblicos e que isso poderia estar vinculado à relação de Michelangelo com o Papa Júlio II, quem encomendou o trabalho. A conclusão do psicanalista sobre este trabalho também será nossa conclusão sobre ele. Então, conclui questionando-se se suas interpretações não tiverem relação com a intenção do artista (consciente ou inconsciente) então nada teria a dizer. “E finalmente,

³⁶ Freud faz menção à opinião de Knackfuss (1900, p.69), crítico de obras de arte que ele cita em suas análises neste trabalho, sobre o fato de que o segredo do impacto produzido pela obra está no contraste artístico entre a flama interior e a calma exterior de sua postura.

nos será permitido ressaltar, com toda modéstia, que o artista não é menos responsável que os intérpretes pela sua obscuridade que circunda sua obra” (p.239)

2.2.3 - Dostoievski

Nesta obra Freud tratou basicamente de duas situações, a primeira relacionada ao caráter masoquista de Dostoievski, seus sentimentos de culpa, seus ataques epiléticos e sua atitude dupla em relação ao complexo de Édipo. A segunda tratou da paixão de Dostoievski pelo jogo, fator que relacionou com o problema da masturbação, somente antes abordado com especificações no texto de 1912 *Contribuições para um debate sobre a masturbação*. Também apresentou, depois de aproximadamente 20 anos, análises sobre as crises históricas e também, novas opiniões sobre o complexo de Édipo e o sentimento de culpa.

Acerca da personalidade de Dostoievski, considerada de extrema complexidade, Freud as distribui: o artista criador, o neurótico, o moralista e o pecador. Sobre a primeira, o psicanalista atribui uma equivalência ao criador Shakespeare e comenta que a obra *Os irmãos Karamassovi* “é o mais grandioso romance jamais escrito”³⁷.

Sobre a característica moralista na personalidade de Dostoievski, Freud referiu-se ao fato de que o artista, ao invés de ter utilizado de sua inteligência e amor à humanidade para tornar-se um libertador, uniu-se a seus carcereiros. Isso devido a sua veneração pelo Czar e pelo Deus cristão. Freud justificou dizendo: “... só um homem que passou pelas profundezas do pecado pode atingir o mais alto cume da moralidade, negligenciando uma dúvida que surge” (p.183).

Ser criminoso na personalidade de Dostoievski está relacionado ao que Freud afirmou sobre seus instintos destrutivos, que facilmente o tornaram um criminoso. Porém, isso foi dirigido em sua vida contra si próprio, para dentro ao invés de para fora, através do masoquismo e sentimento de culpa. Freud resumiu a complexidade da personalidade do artista como sendo: nas coisas pequenas era um sádico para com os outros; nas maiores um sádico para consigo mesmo; masoquista; uma pessoa branda; bondoso e prestimoso. Sua neurose estava voltada para o fato de que sua epilepsia

³⁷ A pedido dos editores da reedição da obra *Os irmãos Karamassovi*, em 1926, Freud escreve esse ensaio que tinha como objetivo tratar da psicologia do livro e também do autor.

podia ser um sintoma histérico. Freud desconfiou desse fato por ter analisado a anamnese feita por Dostoiévski e os relatos dele sobre sua vida e de outras fontes a que teve acesso. Porém, afirmou em vários momentos sobre a possibilidade de não assertividade de suas análises.

O psicanalista relacionou a crise epilética à morte do pai do artista, e a partir daí, o vínculo com a obra *Os irmãos Karamassovi*. Essa relação nos interessa particularmente pelo motivo de que a criação artística de Dostoiévski foi relacionada e possibilitada diretamente em virtude das características da personalidade do artista, segundo Freud. Não podemos negar uma passagem em que Freud, ao iniciar sua associação sobre a criação da obra artística com o complexo de Édipo disse: “Conhecemos o significado e a intenção dessas crises semelhantes à morte” (p.188). Ele referiu às crises que Dostoiévski apresentava desde sua infância em relação à morte, fato que compreendeu como identificação com a pessoa morta, ou que se pretende morta. No caso, a intenção de parricídio do artista. “O parricídio é o crime principal e primeiro da humanidade, assim como do indivíduo. É, em todo caso, a fonte principal do sentimento de culpa, embora não saibamos se a única” (p.188).

É notório o fato de que Freud utilizou seus conceitos previamente elaborados para analisar o caso específico do artista, e com o auxílio da manifestação artística continuou sua elaboração acerca do Complexo de Édipo e outros conceitos, até então, em contínua construção. O fato de que Freud aproveitou da especulação sobre a vida do artista para a elaboração de sua teoria é perceptível nessa obra. Após anos sem aperfeiçoar sua teoria sobre o Complexo de Édipo, em uma breve passagem, ele descreveu o possível desejo da morte do pai malvado de Dostoiévski, evidenciando suas habilidades literárias:

A situação psicológica é complicada e exige elucidação. O relacionamento de um menino com o pai é, como dizemos, ‘ambivalente’. Além do ódio que procura livrar-se do pai como rival, uma certa medida de ternura por ele também está habitualmente presente. As duas atitudes mentais se combinam para produzir a identificação com o pai; o menino deseja estar no lugar do pai porque o admira e quer ser como ele, e também por desejar colocá-lo fora do caminho. Todo esse desenvolvimento se defronta com um poderoso obstáculo. Em determinado momento, a criança vem a compreender que a tentativa de afastar o pai como rival seria punida por ele com a castração. Assim, pelo temor à castração — isto é, no interesse de preservar sua masculinidade — abandona seu desejo de possuir a mãe e livrar-se do pai. Na medida em que

esse desejo permanece no inconsciente, constitui a base do sentimento de culpa. Acreditamos que o que aqui descrevemos, são processos normais, o destino normal do chamado 'complexo de Édipo'; não obstante, exige uma importante amplificação. (p.189)

Freud desenvolve a teoria a partir das características da personalidade do artista. "Você queria matar seu pai, a fim de você mesmo ser o seu pai. Agora, você é o seu pai, mas um pai morto", caracterizando-o segundo um mecanismo regular do sintoma histérico. Para o *ego*, o sintoma da morte constitui satisfação, uma fantasia do desejo masculino e ao mesmo tempo uma satisfação masoquista. Para o *superego*, trata-se de uma satisfação punitiva, isto é, uma satisfação sádica. Nos dois casos Freud reconhece que levam adiante o papel do pai.

Nossa proposta não é desenvolver aqui a teoria do Complexo de Édipo, mas compreender a utilização da interpretação para Freud, em específico a que ele faz em torno da vida de Dostoiévski e da importância das suas sugestões por mais factíveis ou não que elas possam ser.

Voltamos a enfatizar o que a nós já parece claro, o fato dele analisar obras de arte como ilustrativas para a compreensão da sua teoria. Propomos mais uma observação, a de que as obras de arte carregam em si características não apenas do sujeito autor delas, mas também da história mais primitiva da humanidade. Como exemplo, Freud estabeleceu uma analogia (1914, p. 193), sobre as obras *Édipo Rei*, *Hamlet* e *Os irmãos Karamassovi*, por terem em comum a questão do parricídio e também a rivalidade sexual por uma mulher, questões que fazem parte da história da humanidade³⁸.

Assim, percebemos na obra sobre Dostoiévski, também a utilização da interpretação como aliada na construção de sua teoria. Porém, o conceito de interpretação pode gerar um efeito de desvalorização das hipóteses por Freud formuladas, graças às suas especulações sobre a vida e obra dos artistas. Desta maneira, daremos continuidade às pesquisas trazendo algumas críticas vinculadas ao método interpretativo de Freud para depois analisarmos as suas possibilidades.

³⁸ Esta questão nos parece de extrema relevância para o estudo da estética dentro da concepção psicanalítica, porém não é o foco de nossas pesquisas atuais.

2.3 Algumas críticas ligadas à interpretação

2.3.1 A analogia entre o texto literário e a *Interpretação de sonhos*

Partiremos inicialmente da crítica de Terry Eagleton em seu livro *Teoria da literatura: Uma introdução*, de 2006. O autor inicia sua crítica sobre a psicanálise em relação à literatura mencionando quatro possibilidades de vincular os dois conhecimentos: a compreensão da obra literária a partir do *autor da obra*; *do seu conteúdo*; *da sua construção formal* e *do seu leitor correspondente*. As duas primeiras formas seriam as mais frequentes, mostrando-se normalmente como posturas reducionistas de seu objeto de estudo, ora buscando entender a literatura a partir da intenção inconsciente do autor no ato da escrita, ora analisando o texto propriamente dito segundo as categorias freudianas estabelecidas em sua metapsicologia.

O que acontece, segundo o crítico, é que ao desenvolver a análise psicanalítica do autor da obra, o trabalho investigativo enfrenta problemas em relação à “intenção” do autor quanto à obra. Já, sobre o conteúdo, como, por exemplo, comentários sobre a motivação inconsciente dos personagens ou sobre a significação psicanalítica de objetos ou acontecimentos do texto têm valor limitado, “mas à semelhança da notória caça ao símbolo fálico, é com muita frequência redutiva” (2006, p.269).

O crítico comenta que tanto a obra de Leonardo da Vinci, como a sobre o romance de Wilhen Jensen, recebem de Freud uma explicação psicanalítica própria, ou são examinadas como sintomas inconscientes na arte, tal como seria feito na vida. Nos dois casos, o crítico afirma que a “materialidade” do próprio artefato, sua constituição formal específica, tende a passar despercebida. Eagleton admite a preocupação de Freud em relação à questão da forma em suas análises sobre a arte, porém ele pensa que a imagem do artista como um neurótico é muito simplificada. A sugestão sobre a contribuição mais pertinente para a teoria literária psicanalítica está relacionada com a obra *Interpretação de sonhos*, na qual Freud teoriza sobre a natureza do ato de sonhar.

A analogia feita é a seguinte: as obras literárias envolvem um trabalho consciente, ao passo que os sonhos não; porém, a “matéria prima” dos sonhos, que Freud chamou de “conteúdo latente”, são os desejos inconscientes, os estímulos

corporais vividos durante o sono, as imagens colhidas na experiência do dia anterior. Mas o sonho em si é produto de uma transformação intensiva desse material, conhecida como “trabalho onírico”. O sonho produzido por esse trabalho, aquele de que nos recordamos, é chamado por Freud de “conteúdo manifesto”. O sonho não seria dessa maneira apenas a expressão ou reprodução do inconsciente, mas antes disso viria um processo de produção, ou transformação.

Para o crítico, Freud traz a “essência” do sonho não como matéria prima, ou “conteúdo latente”, mas como o próprio trabalho onírico. Esse trabalho possui uma fase chamada de “revisão secundária”, que consiste na reorganização do sonho de modo a apresentá-lo na forma de uma narrativa relativamente coerente e compreensível. A revisão secundária sistematiza o sonho, preenche suas lacunas, soluciona suas contradições e reordena seus elementos caóticos em uma fábula mais coerente. (2006, p.271)

É nesse sentido que Eagleton estabelece sua analogia. Reconhece nas teorias literárias, que examina no decorrer da sua obra, uma forma de “revisão secundária” do texto literário. Seria, segundo ele, uma “busca obsessiva de “harmonia”, “coerência”, “estrutura profunda” ou “significação essencial”. Essa teoria preenche as lacunas do texto e ameniza suas contradições, domesticando seus aspectos díspares e solucionando seus conflitos. E o faz para que o texto possa ser, por assim dizer, “consumido” com maior facilidade – para tornar mais simples o caminho do leitor, que não será perturbado por irregularidades não explicadas. “Grande parte da erudição literária, em particular, é claramente dedicada a este fim, “resolvendo” ambiguidades e preparando o texto para ser examinado, sem problemas, para o leitor” (2006, p. 271-272).

Assim, a contribuição que a psicanálise oferece estaria relacionada diretamente com a essência da obra, no sentido de que ela não seria necessariamente a “expressão” ou a “reflexão” acerca da realidade, não seria reflexo e sim produção. A obra relativa aos sonhos de Freud, segundo Eagleton, permitiu essa nova leitura sobre a teoria da arte, mais especificadamente, da literatura.

Assim, como o texto-sonho pode ser analisado, decifrado, decomposto de sorte a revelar alguma coisa do processo pelo qual foi produzido, também se pode

fazer o mesmo com a obra literária. A psicanálise é, na frase de um de seus interpretes, uma “hermenêutica da suspeita”: sua preocupação não é apenas “ler o texto”, mas descobrir os processos, o trabalho onírico, através do qual o texto foi produzido. (2006, p. 273)

Percebemos, também, na crítica de Eagleton um potencial em relação à psicanálise e à obra artística principalmente no que remete à relação entre a arte e uma forma de hedonismo. Quando Freud elaborou sua teoria sobre pulsão estava afirmando que o comportamento humano é motivado pela fuga da dor e busca do prazer, razão pela qual muitas pessoas são levadas ao seu encontro com as mais diversas manifestações artísticas. Ainda, “a crítica psicanalítica, pode ir além da caça aos símbolos fálicos; “ela nos pode dizer alguma coisa sobre a maneira pela qual os textos literários se formam, e revelar alguma coisa sobre o significado dessa formação” (2006, p.268).

Outro elemento da crítica que nos chama atenção, está relacionado à observação do autor, no fim da sua análise, sobre o que acontece entre os psicanalistas pós-freudianos. Existe entre “eles”, a “intenção reducionista” de, a partir de pressupostos teóricos fixos, interpretarem a obra, reduzindo a capacidade de múltiplas interpretações inerentes a ela. Sobre este assunto retomaremos em nossas conclusões sobre a “questão da interpretação”. Porém, pretendemos ainda debater sobre essa nova questão: “Como podemos afirmar que a atividade crítica, a interpretação, da psicanálise freudiana em relação à arte se caracterizaria como reducionista?”

Para continuar a discussão, recorreremos à crítica de Deleuze e Guattari sobre as possibilidades da interpretação.

2.3.2 A crítica ao Complexo de Édipo

Em 1972, Gilles Deleuze e Félix Guattari escreveram a polêmica obra *O Anti-Édipo*, cujo objetivo foi, segundo eles próprios (no prefácio para a edição italiana da obra *Mil Platôs: capitalismo e Esquizofrenia (1980)*): “Pretendia denunciar as falhas do Édipo, do “papai-mamãe”, na psicanálise, na psiquiatria e até mesmo na anti-

psiquiatria, na crítica literária e na imagem geral que se faz do pensamento. Sonhávamos em acabar com o Édipo”.

Compreendemos, inicialmente, a pretensão dos autores, de forma muito sucinta e com a ambição de compreender a crítica feita à interpretação psicanalítica, como uma proposta em pensar o *Isso*³⁹ freudiano como uma relação de máquina. O *Isso* é máquina na medida em que funciona o tempo todo e produz, não importando o que, não importando o significado. A máquina é impessoal, uma espécie de usina de produção de desejo, sem significação e, portanto, sem a possibilidade de ser interpretada. Como a produção desejante é irreduzível à unidade, segundo eles, “ela é multiplicidade pura”. A crítica ao Complexo de Édipo ocorre em virtude da unidade que ele proporcionaria, a “um mito unificador”. Mais do que isso, o desejo estaria escravizado ao “romance familiar” que Freud propôs (por sua influência à burguesia do século XIX, ao ideal romântico nela contido) ao remeter o sujeito sempre a seus vínculos parentais, o Édipo. Deleuze e Guattari afirmam que o inconsciente não tem precedentes, toda a produção advinda do desejo está relacionada a objetos parciais, é uma relação “máquina-orgão” conectada a “máquina-fonte” numa emissão de fluxo e corte. Assim, a relação sujeito-objeto seria impossível⁴⁰, como veremos melhor a seguir.

O que desta crítica nos parece relevante é o fato de que a noção de desejo está relacionada ao imanente, a uma “produção real”. A proposta de Freud ao indicar o desejo enquanto falta produziria uma espécie de duplicidade nessa produção real proposta pelos críticos, porque produziria fantasma⁴¹. Assim, a noção de significante é invalidada, como também qualquer tipo de interpretação é rejeitada, porque produziria “fantasma” e não uma “produção real”. A possibilidade da interpretação foi rejeitada

³⁹ Freud adotou a expressão “Das Es”, o “Isso” freudiano e o “Id”, de Groddeck, adotando-a a partir de 1923. Isso groddeckiano é essencialmente inconsciente, mas não se confunde com o sistema Inconsciente da primeira tópica freudiana, nem se identifica com o Id da teoria estrutural (segunda tópica). Se para Freud a Consciência era apenas a ponta de um iceberg, abarcando o Inconsciente a quase totalidade da vida psíquica, para Groddeck o Isso abrange “a vida inteira”.

⁴⁰ Essa afirmação pode ser comprovada em: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

⁴¹ A noção de fantasma na obra de Freud aparece no caso do *Homem dos Lobos*, como vimos na elaboração do conceito de fantasia, e representa as marcas inconscientes da estrutura psíquica do sujeito, que se impõe em momentos da pré-história deste como formas de apreensão de uma realidade edípica que estrutura e funda o ser desejante.

porque vai contra o ideal proposto no *Anti-Édipo*. Ele pode ser sintetizado através de uma elaboração feita pelos críticos na introdução de seu outro trabalho, *Mil platôs-I*. Os três temas presentes são:

1º) o inconsciente funciona como uma usina e não como um teatro (questão de produção, e não representação);

2º) o delírio, ou romance, é histórico-mundial, e não familiar (deliram-se as raças, as tribos, os continentes, as culturas, as posições sociais...);

3º) há exatamente uma história universal, mas é a da contingência (como os fluxos, que são o objeto da História, passam por códigos primitivos, sobrecodificações despóticas, e descodificações capitalistas que tornaram possível uma conjunção de fluxos independentes). (1995, p.7)

A crítica continua no trabalho de 1980, principalmente em um texto chamado “Um só ou vários lobos”, no qual afirmam terem dito adeus à psicanálise. Compreendemos essa afirmação justamente pelo “rigor” interpretativo a que eles atribuem às obras de Freud, em específico nesse texto, ao caso do “Homem dos Lobos”. A interpretação presente no texto iria contra o projeto da “multiplicidade como a própria realidade”. Eles negam a unidade ou totalidade e também a existência de um sujeito, noção básica freudiana. A proposta deles é considerar singularidades. Por conta disso, na idéia de multiplicidade não existe a relação sujeito-objeto.

Outro conceito presente é o de Corpo sem órgãos (CsO), o qual compreendemos, precariamente, como um corpo sem organismo, sem a organização dos órgãos. Os autores explicam assim:

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau - grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. (1996, p.13)

A noção do Corpo sem órgãos parece retomar uma das idéias presentes no *Anti-Édipo*, de que o “inconsciente funciona como uma usina e não como um teatro”. Isso estaria relacionado a uma questão de produção e não de representação.

Compreendemos que a interpretação nas obras freudianas, segundo a crítica estabelecida pelos autores, simula uma peça de teatro por estabelecer representações (significantes para a compreensão do psiquismo). Para eles, não existe representação e sim “pura produção”.

Mencionaremos, brevemente para não quebrar a seqüência argumentativa dos autores, que está justamente na produção, criação, a possibilidade que Eagleton percebeu para a leitura, à interpretação, que Freud deu para a arte⁴².

Bem, os autores levam às últimas consequências a crítica à representação e à significação, na revelação do que se relaciona a uma representação. Não podemos afirmar se o fato da interpretação, como negação da multiplicidade, pode ser aplicada diretamente à interpretação da arte. Compreendemos que a proposta da “multiplicidade como a própria realidade” dos autores, não corresponde exatamente ao reducionismo dos múltiplos sentidos que a arte proporciona, considerando, também, a crítica de Eagleton aos psicanalistas pós- freudianos⁴³.

Mas Deleuze e Guatarri parecem estar vinculando a interpretação com sua antiga crítica sobre o Édipo, como comentam em um trecho do texto “Um só ou vários lobos”:

Reprova-se sempre a psicanálise por ter se servido da enunciação edipiana para levar o paciente a acreditar que ele ia produzir enunciados pessoais, individuais, que ele ia finalmente falar em seu nome. Ora, tudo é uma armadilha desde o início: nunca o Homem dos lobos poderá falar. Ele pode falar o que quiser dos lobos, gritar como um lobo, **Freud** nem escuta, olha seu cão e responde ‘é papai’. (1995, p. 51-52)

A crítica dos autores nos proporciona abertura para uma análise possível em relação à questão da interpretação. Compreendemos a proposta de considerar um sujeito descentrado de suas raízes simbólicas, parentais, porém não podemos conceber que a proposta freudiana vincule o desejo a um objeto totalizador, único, mas sim a objetos parciais como nos parece propuseram os críticos, porém, de forma distinta de Freud.

⁴² “... a contribuição que a psicanálise permite está relacionada diretamente com a essência da obra, no sentido de que ela não é necessariamente a “expressão” ou a “reflexão” acerca da realidade, não é reflexo e sim produção.”(EAGLETON, 2006, p. 273)

⁴³ Voltaremos a esta questão na conclusão do capítulo.

A rejeição absoluta dos autores em relação à interpretação aparece em outra citação do mesmo texto: “é nossa maneira moderna de crer e de ser piedoso”. A interpretação é posta em oposição à experimentação e propõem um método (esquizoanálise⁴⁴) o qual obedece a um positivismo radical. A pretensão parece a de não fazer ciência, mas sim submeter tudo a produção de fatos, é o que faria o capitalismo e a esquizofrenia, para os críticos⁴⁵. Possivelmente, a crítica ao mito de Édipo é justamente a justificativa para a possibilidade da interpretação psicanalítica sem o caráter redutor, mas sim potencializador. Se compreendermos que é justamente na tão criticada obra, *Homem dos Lobos* que Freud trouxe, como já vimos, com força total o conceito de realidade psíquica, que está longe de ser totalizadora, mas que dá autonomia para o sujeito ser o único intérprete possível de sua história.

Para dar continuidade a essa idéia, valer-no-emos das idéias de Birman (1991) sobre o discurso freudiano como um saber da interpretação.

2.3.3 Psicanálise enquanto um saber da interpretação

Na segunda parte da obra *A constituição da psicanálise*, Birman publica um capítulo intitulado “Freud e a interpretação psicanalítica” (1991), que tem como proposta estabelecer as condições de possibilidade para a constituição do discurso freudiano como saber da interpretação. Saber que enuncia ao mesmo tempo uma concepção de sujeito que funda o campo da interpretação, já que no discurso é ele de fato e de direito o intérprete. Porém, considerar o sujeito do inconsciente e um saber da interpretação remete a limites teóricos e impasses que o crítico pretende debater.

Birman declara também em sua obra *Interpretação, decifração e sentido* que Freud rompeu com os campos da medicina e da psiquiatria ao dar à loucura um estatuto de verdade, portadora de um sentido. Isso porque ela se caracterizava como uma patologia inserida dentro de “um universo de subumanidade” (p.25). A partir da psicanálise, a experiência da loucura concebeu uma verdade na loucura, verdade esta

⁴⁴ O termo esquizoanálise vem do germânico *skhízein* (*esquizo*) que significa fender, dividido. Análise fendida, dividida, multiplicada. A proposta é que a esquizoanálise se diferenciaria da psicanálise porque seu objetivo é a produção de inconsciente, e não somente a análise do mesmo, partindo de raízes.

⁴⁵ Comentários de François Ewald no prefácio da Obra Mil Platôs I, 1º edição de 1995, Editora 34.

que recebeu, também, um novo estatuto. Ele menciona o caso do *Homem dos Lobos* ao referir que Freud, neste momento, já possuía uma metodologia pronta em relação a um “esquema interpretativo”, que leva em conta o sujeito e não a realidade externa como fator fundamental da experiência.

Como já enunciamos no tópico 1.4.3 que abordou o caso do Homem dos Lobos contribuindo para a elaboração do conceito de fantasia, o psicanalista pressupôs a existência de uma realidade psíquica que transcende a consciência do sujeito e a determina, apresentando-se através de fragmentos que escapam do controle desta. Sobre isso Birman argumenta:

Quando se considera um referencial centrado na realidade psíquica (e não na matéria), torna-se possível reconhecer um critério de verdade e um sentido na experiência da loucura. Freud não atribui dimensão apenas física à realidade material, pois reconhece que a experiência de tipo sócio-cultural institui padrões subjetivos de avaliação do que seja verdadeiro ou falso. Em relação a estas experiências, o discurso da loucura efetivamente se caracteriza como absurdo e falso, destituído de racionalidade. Mas se o referencial usado for a realidade psíquica, reencontra-se o sentido e outra ordem de razão se impõe. (1991, p.27)

Assim, além da psicanálise propiciar o encontro com um novo estatuto de verdade, relacionado à realidade psíquica, remete à verdade do inconsciente. Também, a análise do homem dos lobos foi um exemplo de que análise exaustiva de casos particulares coloca em questão o saber analítico. E “isso é uma outra forma de conferir à categoria de sentido a sua principalidade epistemológica (a verdade na realidade psíquica) na construção da teoria em psicanálise” (1991, p. 49).

A partir das exemplificações de Birman, em relação à diferença existente entre a interpretação de Freud e a da medicina da sua época, especificadamente na loucura, ele continua a formulação sobre a hipótese da “psicanálise como interpretação”. Desde a interpretação de sonhos, o modelo de interpretação freudiano era distinto do senso comum. O modelo atribuído nessa obra estabelece uma relação fundante, dialética entre sujeito e sentido. “O sujeito, naquilo que tem de mais fundamental, necessariamente remete ao sentido, e vice-versa. Assim, a interpretação psicanalítica passa a ser uma leitura rigorosa que visa restaurar o sentido singular da história da subjetividade” (1991, p. 77).

Podemos pensar que se há uma ruptura epistemológica, como sugere Birman, a consequência é que haja também uma ruptura metodológica referente à interpretação proposta por Freud, diferentemente do que ocorre na interpretação do senso comum⁴⁶.

A construção teórica que levou ao modelo metapsicológico do sonho transformou-se no paradigma metodológico do saber psicanalítico, pois delineou a possibilidade da interpretação sistemática das diversas formações do inconsciente. Nele, o pensamento freudiano foi inscrevendo as mesmas coordenadas e as mesmas regras do funcionamento mental que circunscreviam as fronteiras do recém-descoberto território do inconsciente, considerando o representante básico da realidade psíquica e, por tanto, o fundamento estrutural do aparelho psíquico. (1991, p. 135)

Já que a compreensão da interpretação ocorre através das mesmas metodologias aplicadas para as manifestações do inconsciente, então Birman compreende a transferência como objeto de interpretação uma questão fundamental para sua teoria em relação à “psicanálise ser um saber da interpretação”. Tal compreensão se dá porque a interpretação e a transferência são “eixos fundamentais que nos orientam nesta tentativa de destacar os elementos básicos da elaboração de uma teoria freudiana da prática psicanalítica” (1991, p.167).

É mencionado, ainda nestas análises, que no caso sobre o “homem dos ratos”⁴⁷ o leitor se sente desorientado e confuso pelas anotações de Freud, que relata minuciosamente todo o processo analítico. Parece que não há um saber racional orientando as interpretações, o que há é uma orientação baseada no eixo do processo transferencial, para colocar o que seriam as particularidades daquele sujeito. O leitor só mudará seu sentimento, de sentir-se como “terceiro excluído”, quando Freud associa suas anotações a interposições teóricas, que possibilitam a particularidade do tratamento, que é intersubjetivo.

Assim, as críticas de Birman à interpretação freudiana revelam que nela há uma especificidade que é própria da sua teoria, já que trata de subjetividades e não pode desta forma existir qualquer garantia *a priori* de uma interpretação sistemática. O

⁴⁶ Esta distinção podemos notar no trabalho de Freud no início da *Interpretação de sonhos*, como mencionamos no início deste capítulo, a diferença entre decifração e interpretação.

⁴⁷ Em 1909 Freud publicou o caso “Homem dos Ratos” para formular suas hipóteses sobre a neurose obsessivo-compulsiva a partir da descrição minuciosa dos rituais e obsessão de seu paciente.

desafio de cada análise é permanente, pois implica no questionamento constante do analista que está inserido em uma relação solitária de associações que refletem não só a subjetividade de seu analisando, como também a sua constante análise.

Birman conclui assim

...a clínica psicanalítica se transforma de uma experiência tranquila, narcisicamente reconfortante, numa aventura inquietante, recolocando em movimento as angústias fundamentais do analista. Mas esta é a única forma de empreender as verdadeiras criações. Foi assim antigamente com o infante que, no percurso para se transformar em sujeito e interpretar os enigmas de sua constituição como singularidade, teve que constituir os mitos de sua origem. (1991, p.237)

2.4 Conclusões acerca da interpretação

Retomemos nossa questão: Como podemos afirmar que a atividade crítica da psicanálise freudiana em relação à arte se caracterizaria como reducionista?

Para elaborar uma resposta a esta questão, procuramos abordar em nossas análises, mais especificamente em relação à interpretação das manifestações artísticas, partindo da distinção que Freud fez entre o que seria decifrar e interpretar segundo os moldes que ele elaborou em sua metapsicologia, a partir da obra sobre os sonhos. Ele demonstra perceber os perigos dessa questão:

A questão de que pretendo agora tratar não é a da técnica de interpretação de sonhos: nem os métodos pelos quais os sonhos devem ser interpretados nem o emprego de tais interpretações, quando efetuadas, serão considerados, mas apenas a maneira pela qual o analista deve utilizar a arte da interpretação de sonhos no tratamento psicanalítico dos pacientes. Existem indubitavelmente maneiras diferentes de trabalhar no assunto, mas por outro lado a resposta a questões de técnica em análise nunca é coisa rotineira. Embora haja talvez mais de um bom caminho a seguir, existem ainda muitíssimos maus, e uma comparação entre os diversos métodos não deixa de ser esclarecedora, mesmo que não conduza a uma decisão em favor de algum especificamente. (1900, p.383)

Depois, procuramos analisar algumas obras em que Freud interpreta as manifestações artísticas, ou o próprio artista, com a finalidade de ilustrar o seu método

interpretativo. Em seguida, buscamos algumas críticas em relação ao método, que o interrogasse e, também, possibilitasse chegar a alguma conclusão.

Em relação à interpretação da arte, lembremos que para Freud as manifestações artísticas estão vinculadas ao inconsciente do artista, e por isso é possível ser interpretada, como também os sonhos são. Porém, é necessária uma observação sobre o tipo de interpretação, mesmo que Freud já tenha anunciado em 1900. Partiremos do fato de que qualquer conclusão teórica surgiu em decorrência da sua experiência clínica, por isso apresenta uma especificidade.

Assim, abordamos no início desse capítulo, o fato de Freud ter estabelecido uma importante distinção entre o método da decifração e da interpretação. A decifração está relacionada a cada signo ser traduzido por outro signo de significado conhecido, de acordo com um código fixo. Já a “interpretação simbólica” considera o conteúdo como um todo e procura substituí-lo por outro conteúdo que seja inteligível de maneira que se ajuste à cadeia de nossos atos mentais como um elo dotado de validade e importância iguais ao restante.⁴⁸

Percebemos no decorrer das análises de alguns textos em que Freud se propõe a “interpretar” a arte ou a vida do artista, que o objetivo e também a conclusão nunca estiveram vinculadas a uma redução da multiplicidade que uma obra de arte pode promover. Mas que ele se utilizou da arte e do artista para compreender e presentificar sua teoria.

Se os sonhos e os chistes são manifestações passíveis de ser interpretadas, Freud pareceu ter dado à arte o mesmo atributo de interpretação, de determinação de sentido. Porém, se essas tentativas de interpretação tiveram, como os sonhos e os chistes, a finalidade de uma descoberta maior, de atribuição de um estatuto de conhecimento em relação ao psiquismo, então, quanto a ele nada teríamos a decifrar (traduzir signos). Isso se deve porque a verdade passível de ser dita em relação ao psiquismo diz respeito ao inconsciente e às suas manifestações, as quais não podem ser reduzidas a signos, pois são significantes inesgotáveis, que falam sobre o sujeito.

⁴⁸ Esta citação pode ser confirmada no tópico deste mesmo capítulo nomeado “A interpretação a partir da Interpretação dos Sonhos”.

A proposta de Freud para o uso da interpretação sempre foi cautelosa e fundada em um objetivo maior, como mencionamos. Porém, aceitamos inicialmente a proposta estabelecida por Almeida⁴⁹, de que o uso externo ao *setting* analítico, principalmente em trabalhos psicanalíticos pós-freudianos sempre foi problemático para a psicanálise.

No caso da crítica literária não é diferente, os usos externos do método analítico nos remete ao “gozo interpretativo” dos psicanalistas. Um gosto excessivo pelo poder que o saber cristalizado proporciona. Consideramos o que o autor chama de “gozo interpretativo” equivalente ao que Nietzsche analisa em um trecho da sua obra *Fragmentos finais* (2000) acerca do uso feito sobre a “vontade de poder”, onde interpretar é domar o desconhecido para torná-lo familiar

Em outros termos: a medida do querer conhecer depende da medida do crescimento da vontade de poder da espécie: uma espécie capta, captura e concebe um tanto de realidade para se tornar soberana dela, para tomá-la a seu serviço. (Nietzsche, 2002, p. 79)

Nesta acepção, capturar o sentido está relacionado ao que poderia ser chamado de “gozo interpretativo” dos psicanalistas no que concerne ao desejo que têm de dominar o saber. Freud parece nos ter alertado disso na citação acima em que fala dos caminhos que a interpretação pode tomar. Existem aquelas que os psicanalistas devem seguir e as outras.

Não nos propomos aqui a justificar que Freud não ultrapassou a própria barreira imposta por ele entre a boa e a má interpretação, mas que existe um sentido em tratar a interpretação como o próprio método psicanalítico, “a psicanálise enquanto o saber da interpretação”. Eagleton (2006) nos auxilia ainda mais nessa questão afirmando: “a contribuição que a psicanálise permite está relacionada diretamente com a essência da obra, no sentido de que ela não é necessariamente a “expressão” ou a “reflexão” acerca da realidade, não é reflexo e, sim, produção” (p.273).

Estamos nos propondo a dizer que a essência da obra está vinculada não aos signos nela contidos, mas de significantes que falam do sujeito e da sua relação com o

⁴⁹ (Revista AdVerbum 3 (1) Jan. a Jul. de 2008: pp. 18-27. Leonardo Pinto de Almeida & Raul Marcel Filgueiras Atallah 24)

desejo. Desta maneira, a essência da obra traz correspondentes da realidade, mas representações simbólicas do verdadeiro desejo do sujeito.

Assim, questionamos a proposta de Deleuze e Guatarri, de levar às últimas consequências a crítica à representação e à significação. A crítica versa sobre uma revelação do que se relaciona a uma representação, não meramente um significante, mas um ato, uma ação. E nesse sentido, os críticos parecem compreender a impossibilidade da interpretação por redução do material original. Compreendemos a possibilidade desta redução, principalmente relacionado ao que seria o “material” inspirador da criação artística. Porém, compreendemos que a interpretação é o que possibilita o conhecimento teórico da psicanálise e sua proposta original foi possibilitar novas leituras e não reduzi-las como se faz em várias outras ciências.

A atribuição de sentido dada por Freud, a que Deleuze e Guatarri criticam, está relacionada a uma univocidade que se iguala à prática dos médicos, dos psiquiatras, Freud já havia respondido em 1911, no ensaio que faz sobre a patologia de Schreber: “Os psiquiatras deveriam, pelo menos, tirar uma lição desses pacientes, ao vê-los tentando, apesar de seus delírios, não confundir o mundo do inconsciente com o mundo da realidade” (p. 53).

Freud, como vimos, não se propõe analisar a realidade externa do indivíduo no que se refere à veracidade do que se apresenta. Essa questão, ele deixou para trás já no início do seu trabalho. Ele propôs de fato a compreensão sobre uma nova leitura da realidade, aquela que diz respeito às regras que regem a psiquê, o inconsciente. Também chamamos a atenção de que se existe algo no texto freudiano que comoveu e ainda comove seus leitores: é o fato do enigma, da paródia, da poesia, da incompletude, da renúncia ao único, principalmente daquilo que é do sofrer humano, do seu enigma e por isso da sua existência (BIRMAN, 1991, p.57). Estas questões nos cercam e estão presentes no estilo da escrita freudiana. Sobre isso Birman conclui

Ao promover uma ruptura epistemológica com o saber psiquiátrico e um retorno simbólico a um tempo da história ocidental em que a loucura era apresentada como portadora de verdade, Freud se encontra com uma linguagem poética e se identifica com as verdades ditas sobre a subjetividade pelo discurso literário. Reiteradamente, em toda a sua obra aparecem minuciosas referências aos grandes textos da tradição literária, onde busca avidamente interpretações forjadas pelo imaginário dos poetas para o sentido da experiência da loucura. Para Freud, esses textos constituem uma fonte permanente de inspiração e

identificação. Procura aprender neles não apenas modelos de simbolização capazes de ordenar a interpretação das singularidades no processo psicanalítico, como também outras formas de confirmação para as suas construções metafóricas, realizadas no plano clínico. (1991, p. 57)

Neste capítulo, em relação à interpretação, demos ênfase à nossa questão sobre a possibilidade de um reducionismo promovido pela psicanálise à arte. E podemos concluir com elementos mais consistentes para a comprovação da nossa hipótese primeira, a vinculação da arte e da fantasia nos escritos freudianos. Isso porque o produto da arte, como vimos, advém da imaginação do artista, sua capacidade de fantasiar, e o resultado (a representação simbólica daquilo que antes era fantasia) agora, através da interpretação da psicanálise, pode receber um estatuto de verdade sobre o desejo subjetivo.

Daremos continuidade ao trabalho abordando a questão de como Freud compreende a arte. Para isso, utilizaremos sua aproximação com a literatura Romântica enquanto sua manifestação estilística predileta. Levantaremos a possibilidade de que sua aproximação e preferência por esta manifestação em nada foi acidental.

3 A ARTE PARA FREUD

Nossa maior pretensão nas pesquisas foi traçar um caminho que possibilitasse maior compreensão sobre a relação entre o conceito de arte e fantasia nas obras freudianas. Porém, como já mencionamos, a leitura dos textos nos inspirou a articular proposições a situações. Este capítulo foi concebido com esse intuito, mostrar a articulação possível entre a pesquisa teórica realizada até então e a prática do escritor criativo.

Por que a prática do escritor criativo e não de qualquer outro artista? Esta é outra questão que procuraremos discutir neste capítulo, o que Freud considerava como arte e como isto pode ter relação com as proposições por ele formadas sobre o sujeito psicanalítico e o que dele pode ser compreendido a partir do caminhar junto da arte e da fantasia.

Daremos início ao capítulo situando como a aproximação de Freud com a Literatura Romântica ocorreu, de que maneira ela foi enfatizada e por que. Depois, consideraremos um representante desta arte, a quem Freud elege como sendo seu “duplo” para podermos analisar o quanto da arte deste artista pode servir para nossa analogia entre a teoria e a prática. O artista chama-se Arthur Schnitzler e é com ele que pretendemos iniciar este capítulo e, também, concluir nossa pesquisa.

3.1 O tempo e espaço da arte para Freud

A música, por exemplo, foi uma expressão que Freud evitou em suas análises. O cinema (mudo na época) foi por ele negado⁵⁰. Das artes plásticas, não há outra referência além do estudo de Leonardo da Vinci (1910) e outro sobre Moisés de Michelangelo (1914). Da literatura, linguagem artística privilegiada, mesmo assim lhe impôs limites nas reflexões. Podemos pensar que a preferência do autor por alguma das manifestações mencionadas diz respeito a uma primazia de estilo estético, mas podemos pensar também que a preferência do autor diz respeito ao que, na época, ele

⁵⁰ Segundo Rivera (2008, p. 11), em 1909 Freud foi pela primeira vez ao cinema na cidade de Nova York. “Ernest Jones, um dos discípulos que o acompanhavam, relata a falta de entusiasmo do pai da psicanálise por essa nova diversão em contraste com a juvenil exaltação de seu colega Ferenczi”.

consideraria próximo às hipóteses por ele formuladas enquanto um conhecimento para a arte acerca do psiquismo humano.

As obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta. (FERUD, 1914, p.217)

Compreendemos que a citação acima abre possibilidades para novas pesquisas, porém o caminho escolhido neste momento visa enfatizar a manifestação artística que, segundo Freud, exerce um poderoso efeito sobre ele e desperta-lhe a curiosidade de como esse efeito acontece.

A literatura que enfatizaremos é aquela que pertence aos adventos testemunhados no século XIX, e por isso contavam com uma nova forma de entender o ser humano e sua subjetividade. Esta literatura está inserida no movimento chamado Romantismo, que contou com fortes influências da filosofia da época e também das ciências humanas. Para iniciar a aproximação de Freud com a literatura romântica, elegemos o dramaturgo e novelista Arthur Schnitzler como representante do movimento, ao qual Freud, em correspondência, declarou considerar seu “duplo-artístico”.

Destacaremos outro ponto anterior ao desenvolvimento de nossas investigações. Peter Gay em seu livro *O século em Schinitzer: a formação da cultura da classe média*, declara que os movimentos nas artes que denominamos Modernismo e associamos ao século XX estavam incubados, e, de certa forma, já em andamento no século XIX. Para isso, ele traz à luz exemplos como: Anton Tcheknov, Henrik Ibsen, Arnold Schoenberg e Friedrich Nietzsche, entre outros. Em contrapartida Gay declara que os romancistas mais significativos do período modernista, Proust e Joyce, Mann e Hamsun, iniciaram suas carreias no início do século.

O que Peter Gay demonstra em suas pesquisas é o fato de que os romancistas tiveram seu espaço também no século XX, como os modernistas tiveram o seu no século XIX. Isso nos parece relevante à medida que as análises de Freud, em relação

à arte, tiveram a influência em seu tempo de ambos os estilos artísticos, tanto do romantismo como dos movimentos que o sucederam, como por exemplo, o Surrealismo⁵¹.

Schnitzler, segundo Gay, é o protagonista que retratou em suas obras e na sua vida um tempo histórico onde uma nova classe social estava emergindo, a “burguesia vitoriana”⁵². No entanto, o artista, segundo ele, “não se tratava de um burguês arquetípico”, mesmo sendo “vienense até a medula”. Ele, como também Freud, foram sujeitos do seu tempo, mas devido às suas habilidades “sensitivas” retrataram não só um tempo, mas também a alma que está por de trás de cada mudança. “O sonho e o despertar, a verdade e a mentira se misturam. Não há segurança em lugar algum” (SCHNITZLER, apud GAY, 2004, p. 21).

Iniciaremos, assim, a aproximação de Freud com a literatura romântica. Pretenderemos ressaltar que, se sua preferência é devido, unicamente, a seu estilo estético, ou essa manifestação artística nos possibilita entrar em contato com o que Freud entendia como arte, como, por exemplo, em seu comentário: “tanto a arte como

⁵¹ A aproximação da psicanálise freudiana com o Surrealismo, não será desenvolvida neste trabalho. Consideramos, depois de pertinentes apontamentos, que tal vinculação neste momento seria abordada sem a ênfase necessária que a complexidade do assunto pede. Deixaremos apenas a menção de que o Surrealismo utilizou-se de pressupostos teóricos da psicanálise freudiana. Inclusive para firmar seu método de trabalho chamando “escrita automática” (gramática do sonho como chamavam os surrealistas). Desenvolvido por André Breton e explicitado no seu “Manifesto Surrealista” em 1924. Em 1921, antes da publicação do *Manifesto do surrealismo*, Breton foi ao encontro de Freud em Viena. Freud o recebeu em horário de consulta. O encontro parece, segundo relatos de Elisabeth Roudinesco, ter sido decepcionante para Breton. Freud finalizou a entrevista, depois de uma longa espera para o atendimento, dizendo: “Felizmente, nós contamos muito com a juventude” (1986, p.41). Em 1937, Breton propôs a Freud que se associasse à publicação de uma antologia, *Trajatória do sonho*, a que Freud respondeu: “sem as associações que ele vê acrescentar, e sem o conhecimento das circunstâncias em que o sonho teve lugar, tal antologia, para mim não quer dizer nada, e mal posso imaginar o que ela possa querer dizer aos outros”. Breton não respondeu e prestes a imprimir o livro, ficou sabendo da prisão de Freud pelos nazistas, publicando, na primeira página, um grande elogio a Freud, “espírito verdadeiramente goethiano”, que, aos 82 anos caíra sob os punhos brutos. Seis meses mais tarde, em carta a Zweig, ele se expressou pela última vez acerca do surrealismo: “Preciso realmente agradecer-lhes pelas palavras de apresentação que trouxeram a mim os visitantes ontem. E que até então, ao que parece, eu me sentia tentado a considerar os surrealistas que aparentemente me escolheram como santo padroeiro, como total louco (digamos, 95%, como o álcool absoluto” (Roudinesco, 1986).

⁵² O termo vitoriano ao qual Peter Gay se refere não pretende alcançar apenas a sociedade britânica, já que, segundo ele, (no prefácio de seu livro), o sentido jamais ficou confinado ao reinado da Rainha Vitória, o termo existe mesmo antes dela subir ao trono. A pretensão é caracterizar uma sociedade que tem suas especificidades, devido às influências de um tempo anterior (vitoriano) e as novidades que estão surgindo na sociedade européia.

a psicanálise bebem da mesma fonte e trabalham com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método” (Freud, 1906, p.76).

3.2 Freud e a relação com a literatura romântica de Arthur Schnitzler

Na literatura, percorro a mesma estrada sobre a qual Freud avança com sua temeridade surpreendente na ciência. Entretanto, ambos, o poeta e o psicanalista, olharam através da janela da alma. (SCHNITZLER apud KON, 1996, p. 11)

Esta citação traz uma das possíveis ilustrações sobre como Freud era visto no meio artístico. Meio este que por vezes negou seu parentesco e, algumas poucas vezes, declarou sua aproximação. Sobre essas poucas vezes é que procuraremos tratar aqui.

Arthur Schnitzler nasceu em 1862, na cidade de Viena. Viveu na mesma época de Freud, ambos eram judeus, médicos e estudaram hipnose, sendo alunos de Theodor Meynert, com quem Freud iniciou seus estudos logo depois de formado em medicina. No início da carreira, o artista-dramaturgo, debatia-se entre o fato de ser médico e o desejo de ser escritor. (BACKES, apud SCHNITZLER, 2001, p 10)

O comentador francês de Schnitzler cita na introdução de uma de suas grandes obras, “La Ronde”:

Arthur Schnitzler, romancier, dramaturge et philosophe, pratiqua la psychologie des profondeurs avant que Freud, son aîné qui lui survécût, eût publié l'essentiel de son oeuvre sur la psychanalyse. Fils et frère de praticiens célèbres, d'origine israélite, il fit lui-même ses études de médecine, mais abandonna bientôt le stéthoscope et le scalpel, pour ausculter les âmes des personnages qu'il créait, complexes, en proie à l'amour, déchirés par les affres de la jalousie, dressés contre la fausse morale d'un monde hypocritement vertueux et des préjugés surannés qu'il s'agissait de détruire. (SCHNITZLER, 1900 apud AUCLÈRES, 1975, p.7)⁵³

⁵³ Arthur Schnitzler, romancista, dramaturgo e filósofo, praticava a psicologia profunda antes de Freud, o qual sobreviveu além dele. Tinha em suas produções trabalhado essencialmente sobre psicanálise. Filho e irmão de médicos famosos, de origem judaica, estudou medicina, mas logo abandonou o bisturi e estetoscópio para auscultar as almas dos personagens que criou, complexos, atormentado pelo amor, rasgado pelas dores do ciúme, questionou a falsa moralidade de um mundo hipocritamente virtuoso, ultrapassando e destruindo preconceitos. (SCHNITZLER, 1900 apud AUCLÈRES, 1975, p.7)

Segundo outro de seus comentadores, o brasileiro Marcelo Backes (2001, p. 9-13), Schnitzler revelou em suas obras a vida como um jogo de forças irracionais, desvendando a hipocrisia moral e sexual da sociedade, apontando o dedo ficcional para as doenças internas do homem. Nas suas obras, a aristocracia aparece em toda a sua decadência, e a burguesia em toda a sua voracidade. Ambas quedam impotentes ao final, pois assinalam a impotência do ser humano moderno entre si.

Como Freud, Schnitzler estava inserido no “interior” da sociedade vienense e a esta dedicou boa parte de sua obra retratando suas especificidades e seu declínio como nação poderosa. Peter Gay menciona que Schnitzler foi o seu guia para descrever a biografia de uma classe social, a classe média do século XIX (entre 1815 e 1914), já que ele não poderia ser considerado um cidadão vienense tradicional. A burguesia, para o escritor e dramaturgo, representava a visão que tinha do mundo, como excêntrica e muitas vezes leviana. Ousamos dizer, a visão que ele tinha da complexidade do sujeito. Notamos que o dramaturgo dedicava-se a denunciar em seus personagens uma situação social da época, como também procurava traduzir em sua arte um olhar mais atento sobre as características inerentes do humano.

O caso de Schnitzler nos mostra que, mesmo anteriormente à criação da psicanálise, podemos perceber a manifestação dos seus preceitos. Freud pareceu ter percebido isso. Notou no artista algo de muito similar entre eles, porém não somente e primeiramente a visão de sujeito no mundo, mas a descrição das suas percepções sobre o humano em manifestações artísticas.

Em escritos, Freud declarou que os relatos clínicos de Schnitzler poderiam ser lidos como novelas ou romances analíticos. Em carta ao escritor declarou: “Penso que tenho evitado o contato convosco devido a uma espécie de medo do duplo”, ou ainda em outra correspondência: “De modo que eu tenho a impressão de que vós, por intuição (...), ficastes sabendo de tudo aquilo que eu descobri com meu penoso trabalho em outros seres humanos”. (SCHNITZLER, apud BACKES, 2001, p.8)

No entanto, pretendemos questionar esta associação clássica entre o artista e o psicanalista.

Esqueça Freud e a sua declaração de que evitara ler as obras de Arthur Schnitzler por temer que influenciassem o seu pensamento. Tratar o escritor

austriaco como um duplo de Freud no registro ficcional, como virou clichê, é uma traição – ao escritor e ao psicanalista. (CARVALHO, apud SCHNITZLER, 2003)

Para isso, perguntamos o que de fato Freud considerava como duplo?

Por exemplo, ao tentar descrever a sensação que provoca deparar com experiências similares em lugares e datas repetidas, ele fala sobre o “medo de algo estranho”. Aqui o duplo aparece como sinônimo.

Porquanto o efeito estranho de um “duplo” pertence também a esse mesmo grupo, é interessante observar qual é o efeito de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente. (FREUD, 1919, p.265)

Este conceito surgiu a partir do texto, já mencionado, *O estranho*. O duplo representa o “sinistro”, aquilo que nos leva ao estranhamento justamente por dizer de nós, da nossa familiaridade com aquilo.

Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado — incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios. (FREUD, 1919, p. 254)

Sobre este sentimento, sensação de estranheza e terror, Freud continua:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. (FREUD, 1919, p. 258)

Assim, percebemos não só a “coincidência” temporal e espacial de Freud com Schnitzler, mas justamente aquilo que Freud procurou por tantas vezes negar em sua personalidade, o artista, surge, como estranho (“duplo”), no dramaturgo, literário, e também médico.

Curiosamente é neste trabalho, sobre *O estranho*, o duplo, que Freud faz uma de suas poucas menções a Schnitzler dentro das obras, e não em correspondências.

Conservamos um sentimento de insatisfação, uma espécie de rancor contra o engodo assim obtido. Notei isto particularmente após a leitura de *Die Weissagung [A Profecia]*, de Schnitzler, e outras histórias semelhantes, que flertam com o sobrenatural. No entanto, o escritor tem mais um meio que pode utilizar para evitar a nossa recalitrância e, ao mesmo tempo, melhorar as suas chances de êxito. (FREUD, 1919, p. 267)

E continua: "...de que a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real" (FREUD, 1919, p. 267). Assim, Freud aproximou o dramaturgo e novelista Arthur Schnitzler à psicanálise, reconhecendo-o como "um artista" e a sua criação como um conhecimento específico sobre o psiquismo, que ele próprio diz não possuir, mas que procurava obter através de suas investigações.

Schnitzler por sua vez, segundo Backes (2001, p. 8), diz que sempre avaliou que os psicanalistas adentravam com demasiada rapidez na vereda do inconsciente. Para o escritor, o inconsciente não estava tão próximo, tão à mão quanto os psicanalistas imaginavam. Em carta a Theodor Reik, psicanalista e crítico da sua obra, Schinitzer escreveu ironicamente: "Há mais caminhos que levaram para a escuridão da alma (...) do que os psicanalistas sonham interpretar" (2001 apud BACKES, p.8). Schinitzer dava muito mais valor ao "semiconscente", àquilo que se revela no detalhe oculto de um gesto, na clareza algo velada de uma reação.

Os comentários do artista nos chamam atenção, pois o revela como mais um crítico ao "método interpretativo" de Freud. Desta forma, voltaremos brevemente à "questão da interpretação", no sentido de enfatizar que as diferentes maneiras pelas quais Freud utilizou dos métodos interpretativos não podem ser, completamente, consideradas como "não redutivas do material originário". Pelo contrário, acreditamos que, muitas vezes, Freud os tenha feito, porém sua pretensão era estabelecer uma lógica estrutural para a formação da sua teoria, assim, postulando a psicanálise como um saber da interpretação, justamente por apresentar uma especificidade em seu método interpretativo..

Notamos o fato de que, ao mesmo tempo em que Freud faz comentários sobre o escritor e destaca quanto sua admiração pela capacidade criativa de relatar, através de outros métodos, diferentes dos seus, aquilo que ele procurava descobrir, Schnitzler traz à tona uma crítica à interpretação psicanalítica: a tentativa de revelar aquilo que nem tão facilmente pode ser revelado. Esta crítica esteve presente entre várias outras feitas ao trabalho de Freud em relação à arte, como já vimos, principalmente em comentários póstumos.

Assim, podemos questionar ainda mais a aproximação que Freud pretendeu com a arte literária, e principalmente com um artista que não considerava favoravelmente a aproximação entre seu trabalho e a psicanálise, como o psicanalista procurou fazer. Ou podemos analisar de outra forma.

Os artistas, segundo Freud

(...) costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (1907[1906], p.20.)

Percebemos, em Schnitzler, a habilidade artística que Freud por vezes mencionou, de tratar dos assuntos da alma com muita alteridade e competência. Assuntos estes, que por abordarem o que é do indizível, do fora da razão, parecem que não poderiam ser fielmente retratados por Freud, “o criador da teoria psicanalítica”. É claro que esta é a visão que Freud parece ter tido dele mesmo, porém não é a nossa.

Sobre esta forma de retratar o indizível, elaboramos o próximo tópico da pesquisa: “O método de Arthur Schnitzler”. A pretensão é ilustrar como o método particular deste escritor criativo pode dar notícias sobre o que Freud diz quanto à representação simbólica dos verdadeiros desejos⁵⁴.

3.3 O método de Arthur Schnitzler

⁵⁴ O termo “representação simbólica dos verdadeiros desejos” já utilizamos em outros momentos deste trabalho. O termo é muito caro para as pesquisas e retornaremos a ele no momento de concluí-la.

Antes de iniciarmos esse tópico, julgamos necessária uma observação sobre o fato de que o método literário de Schnitzler é um tema que poderia ser tomado como o objeto de uma pesquisa, devido à complexidade e possibilidades, principalmente em nossa opinião, vinculando-o à psicanálise. Estabelecemos uma curta análise com o propósito de atrelarmos nossa pesquisa sobre a arte e a fantasia na psicanálise freudiana à prática do escritor criativo, evitando, ao máximo, qualquer analogia demasiada especulativa.

A característica do método de Schnitzler que nos chama atenção é a criação de um “monólogo interior” e as suas peculiaridades⁵⁵. Monólogo é o discurso em que o personagem se expõe, fala de seus pensamentos e emoções, sem dirigir-se a um ouvinte específico. Um monólogo interior, desta maneira, seria o mais próximo do que podemos chamar “uma expressão inconsciente através do discurso”.

Em Schnitzler, percebemos a “fala interior dos personagens”, dando ao leitor uma compreensão sobre os conflitos do sujeito através de uma “narrativa sem narrador”. A história é contada pelos impulsos interiores do sujeito, ousamos dizer, que quem rege a narrativa não é o sujeito e sim o seu desejo. Para ilustrarmos esta possibilidade de expressão artística, analisaremos, brevemente, uma obra do escritor criativo: *Senhorita Else*, de 1924⁵⁶.

3.3.1 *Senhorita Else*

A obra *Senhorita Else* de 1924 retrata a estória de uma jovem burguesa da classe média de Viena, que está passando férias num grande hotel com sua tia. Uma carta da mãe transforma completamente sua estadia. No início do texto não temos

⁵⁵ O “monólogo interior” é uma técnica criada por Édouard Dujardin (1861-1949), escritor francês e foi muito utilizada pelos romancistas da época de Schnitzler. Não podemos afirmar se a técnica que apresentaremos como sendo de Schnitzler é única. Apenas utilizaremos do seu exemplo como representante do escritor criativo, como prática possível para nossas analogias e sobre tudo, da aproximação feita por Freud para o método desse artista e dele mesmo com a psicanálise e com o próprio psicanalista.

⁵⁶ Não mencionaremos no desenvolvimento do texto outras das muitas obras brilhantes de Schnitzler devido a proporção assumida para esta pesquisa, como: *Aurora*, *Bom Vivat*, *La Ronde*, *Breve Romance de Sonho*, entre outras.

notícia alguma sobre Else estar esperando uma correspondência de sua mãe, saberemos disso através do método de Schnitzler chamado “monólogo interior”.

Else encerra uma partida de tênis, que está sendo narrada através de diálogo entre ela e um rapaz chamado Paul. A partir daí inicia o monólogo. Apresentaremos um recorte dele logo no início da obra:

Por que estou indo tão devagar? Será que estou com medo de encontrar a carta da mamãe? Agradável seguramente não será. Carta expressa. Talvez tenha de voltar. Que pena! Que vida, apesar do suéter vermelho e das meias de seda. Três pares! A parente pobre da tia rica. Com certeza ela já se arrependeu. Devo lhe declarar por escrito, querida tia, que nem sequer em sonho penso em Paul? Não penso em ninguém... (p. 7)

Nesse recorte do trecho, temos algumas notícias sobre o que Else pode estar pensando. Em nossa opinião, ela está receosa com o fato de poder encontrar uma carta da mãe; está pensando nos elogios que recebeu sobre seu suéter; sobre ter poucos pares de meias de seda; sua tia quer que ela se relacione com Paul. Todas as impressões nos são dadas, independente delas serem condizentes com a realidade que o autor quer passar, através de uma narrativa que não pode ser afirmada advir da consciência de Else. Todas as informações nos são dadas fora de uma lógica racional, sistematizada, do pensamento.

O enredo continua. Else recebe a correspondência de sua mãe, que pronuncia que a família está arruinada e cheia de dívidas por causa de seu pai. A mãe pede para ela salvá-los, conseguindo uma quantia de trinta mil florins emprestada de um hóspede, velho e rico, chamando Sr. Von Dorsday, antigo amigo de seu pai. A jovem imagina todas as hipóteses que podem ocorrer caso peça o dinheiro.

Não seria melhor depois do jantar? As pessoas ficam de melhor humor. Também o Dorsday. Eu podia, antes, beber um copo de vinho. Mas se a coisa tivesse resolvido antes do jantar, o meu apetite seria melhor. Pudim Maravilha, queijo e frutas diversas. E se o Sr, Von Dorsday disser não? Ou se tornar insolente? Não, até hoje ninguém foi insolente comigo. Isto é, o oficial da marinha Brandel foi, mas não houve nenhuma maldade dele. Emagreci... Ficou melhor assim... (p.24)

Novamente recebemos outras possibilidades sobre o pensamento de Else: seu receio quanto a pedir o dinheiro; seu apetite; uma história passada e notícias sobre sua personalidade vaidosa. Em seguida, Else continua seu monólogo

O crepúsculo encera-me fixamente pela janela. Como um fantasma. Como centenas de fantasmas. Eles vêm do campo que tanto amo. A que distancia estou de Viena? Há quanto tempo estou aqui? Como estou sozinha! Não tenho nenhum amigo ou amiga. Onde estão todos? Com quem vou me casar? Quem casara com a filha de um escroque?

“Acabei de receber uma carta, Sr. Von Dorsday”

“Mas, senhorita Else, isto não é um problema grave... Ontem mesmo vendi um Rembrant, a senhora está me ofendendo” (p.24-25)

Depois de um longo “monólogo interior”, que apresenta diversos conteúdos misturados, Else dirige-se ao Sr. Von Dorsday, porém, não na realidade, mas em fantasia. E na fantasia ele lhe responde, segundo o que, para ela, parece ser a resposta ideal. Na continuação do enredo, Else pede o dinheiro para o hóspede. Ele concorda em emprestar a quantia para ela, porém, em troca quer vê-la nua. Neste momento Else passa por inúmeros dilemas, repulsas e atrações, até que, depois de muitos conflitos, ela aparece nua durante uma festa, em meio a uma multidão de pessoas, inclusive do chantagista e do rapaz pelo qual ela sente-se atraída.

Arrepios deliciosos percorrem meu corpo. Como é agradável estar nua... A mulher continua a tocar, não tem idéia do que está acontecendo. Ninguém ainda me viu. Fauno, fauno! Eu estou nua! Dorsday arregala os olhos. Finalmente entendeu. O fauno se levanta. Seus olhos brilham. “Você me entende, lindo rapaz...” Há! Há! Há! A mulher parou de tocar. Papai está salvo. Cinquenta mil florins! “Endereço continua Fiala”. Ha! Há! Há! Quem está rindo assim? Eu mesma? Há! Há! Há! Que caras são estas para mim? Há! Há! Há! Que idiotice eu estar rindo. Há! Há! Há! (p.89-90)

Percebemos, nessa narrativa, Else se havendo com a sensação provocada por estar nua diante de todos, desde o homem que a deseja até aquele que ela deseja. Ao mesmo tempo em que a situação pode parecer constrangedora, ou até mesmo de fatal consequências para uma jovem da burguesia vienense, Else é tomada pelo riso, pelo prazer de ser observada. Não apenas neste recorte da obra, mas em muitos outros, o

leitor não sabe ao certo se a personagem fala sobre as suas emoções ou se é tomada por elas. O leitor não tem certeza se o narrador é Else ou os seus desejos.

Em seguida, na estória, Else está desmaiada e suas emoções continuam sendo narradas.

- Else
Que ela quer?
- Else, você nos fez passar um grande susto...
Ela está falando comigo como se eu estivesse consciente. O que ela quer?
- Você sabe o que fez? Imagine, você foi ao salão de música vestida só de casaca e, de repente, ficou nua na frente de todos e caiu desmaiada. Acharam que foi um ataque histérico. Não acredito nisso. Também não acho que você esteja desmaiada. Aposto que está ouvindo tudo o que estou lhe dizendo.
Claro, ouço, claro, claro. Mas você não me ouve, claro. Por que não? Não posso mexer meus lábios. Por isso ela não me ouve. Não posso mexer. O que há comigo? Estou morta? Ou cataléptica? Ou estou sonhando? Onde está o Veronal. Quero tomar meu Veronal. Mas não posso estender meu braço. Vá embora Cissy. Por que você está debruçada em cima de mim? Fora! Fora! Você nunca saberá que eu a ouvi. Ninguém vai saber. Não vou falar mais com ninguém. Não vou despertar. (p. 99-100)

Neste momento do texto, o leitor está convencido de que Else está desmaiada fora de sua consciência. Podemos nos perguntar, qual a lógica presente neste tipo de narrativa?

Essa extraordinária obra de Arthur Schnitzler tem um desfecho inusitado. O leitor fica com a sensação de ser capturado pelo desejo da personagem, nunca sabendo ao certo em que instâncias (conscientes, inconscientes) está sendo narrado o texto. Por esta razão o narrador é desconhecido. Pode-se ser Else, fantasiando sobre as mais diversas situações, ou pode ser os desejos inconscientes de Else falando por ela. A questão é de que isso, na lógica desta narrativa, não parece mais ter importância. O leitor já se sentiu sensibilizado e “mergulhado” na trama.

3.4 A importância do inconsciente nas manifestações artísticas: conclusões finais

Freud, na construção de sua teoria, esteve muito preocupado em estabelecer a diferença entre o que é da consciência e o que é do inconsciente, como explica em *Uma nota sobre o inconsciente da psicanálise* de 1912:

Desejo expor em poucas palavras e tão simplesmente quanto possível o que o termo 'inconsciente' veio a significar na Psicanálise e somente nesta.

(...) uma concepção inconsciente é uma concepção da qual não estamos cientes, mas cuja existência, não obstante, estamos prontos a admitir, devido a outras provas ou sinais.

Esta poderia ser considerada uma amostra desinteressante de trabalho descritivo ou classificatório se nenhuma outra experiência apelasse ao nosso julgamento senão os fatos da memória ou os casos de associação por vínculos inconscientes. Entretanto, o experimento bem conhecido da 'sugestão pós-hipnótica' ensina-nos a insistir na importância da distinção entre *consciente* e *inconsciente*, e parece aumentar o seu valor. (p. 279)

Percebemos, no desenvolvimento da metodologia do trabalho, que o psicanalista, na medida que desenvolvia sua teoria, mais se defrontava com as impossibilidades do *dizer* sobre o inconsciente, “sobre as trevas da vida mental”.

A aproximação de Freud com Arthur Schnitzler ocorreu devido à concepção que o artista tinha (consciente ou inconscientemente) sobre o inconsciente. E como o traduzia através de suas criações. Freud percebia nos escritores criativos um conhecimento sobre o psiquismo que a razão, os cientistas (como ele próprio) não poderiam ter. Segundo ele, os escritores

(...) costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (1907[1906], p.20.)

Já mencionamos que Schnitzler afirmou que “os psicanalistas adentravam com demasiada rapidez na vereda do inconsciente, já Freud, atribuiu a criação do escritor maior autonomia sobre as relações com o inconsciente “não seria a arte que não resistiria a um exame científico, mas a ciência que não resistiria à criação do escritor” (1907, p.45). A psicanálise, enquanto pretensão científica, considerava o acesso ao inconsciente através da interpretação psicanalítica das manifestações na consciência, como: os sonhos, os chistes e a criação artística. Sobre isso Freud diz

O conceito de inconsciente por muito tempo esteve batendo aos portões da psicologia, pedindo para entrar. A filosofia e a literatura quase sempre o manipularam distraidamente, mas a ciência não lhe pôde achar uso. A psicanálise apossou-se do conceito, levou-o a sério e forneceu-lhe um novo conteúdo. Por suas pesquisas, ela foi conduzida a um conhecimento das

características do inconsciente psíquico que até então não haviam sido suspeitadas, e descobriu algumas das leis que o governam. Mas nada disso implica que a qualidade de ser consciente tenha perdido sua importância para nós. Ela permanece a única luz que ilumina nosso caminho e nos conduz através das trevas da vida mental. Em consequência do caráter especial de nossas descobertas, nosso trabalho científico em psicologia consistirá em traduzir processos inconscientes em conscientes, e assim preencher as lacunas da percepção consciente...(1940[1938]), p. 306)

Sobre “as trevas da vida mental”, aquela parte em que a razão não pode alcançar, Freud admite sua eterna busca. E nos proporemos a dizer que ele, durante a criação da sua teoria, propiciou-nos alicerces para afirmar que o escritor criativo através de sua arte, adentra as veredas do inconsciente, sensibilizando seu leitor de fora da lógica racional, mas porque funciona por meio da lógica do sujeito, a lógica do desejo.

3.5 Conclusões finais

Percorremos uma trajetória que possibilitou a análise sobre os conceitos de arte e fantasia caminhando juntos no processo de formulação da teoria psicanalítica freudiana. Propusemo-nos conceber o conceito de fantasia como possuidor de uma “autonomia comunicativa” em relação ao psiquismo, o que nos auxiliou na compreensão sobre o quanto a arte e a fantasia, juntos, teriam a dizer sobre o funcionamento psíquico e sobre o sujeito.

Freud escreveu que o artista faz o mesmo que a criança que brinca, cria um mundo de fantasia, o qual leva muito a sério. O que ele está nos dizendo é que a criação do artista está diretamente vinculada à criação de suas fantasias. Fantasias estas que não são nem conscientes, nem inconscientes, mas tem “autonomia comunicativa” entre essas instâncias e por isso falam sobre o funcionamento do psiquismo. Estamos dizendo que a criação do artista, em que apresentamos como exemplo Arthur Schnitzler, permite um modelo para compreender o sujeito em seu funcionamento psíquico. A obra do escritor criativo fala sobre o sujeito e sobre sua relação com o desejo. Propomos afirmar que a essência da obra está vinculada, não aos signos nela contidos, mas de significantes que falam do sujeito e da sua relação

com o desejo. Desta maneira a essência da obra não traz correspondentes da realidade, mas representações simbólicas do verdadeiro desejo do sujeito.

Na obra *Senhorita Else* observamos na prática do escritor criativo a representação simbólica dos verdadeiros desejos. Através da criação de um “monólogo interior”, não sabemos se a personagem é ou não o narrador, podendo ser o narrador a própria expressão do desejo da personagem.

O escritor criativo, como nos alertou Freud, está adiante da razão, trabalha com as suas fantasias e conhece seu mecanismo. É por isso que sua obra permite um modelo de como a fantasia se ordena, em sua “autonomia comunicativa”, fora de uma ordem determinada, de uma lógica da consciência. A literatura permite o contato com a verdade sobre o desejo. Verdade esta em que Freud percebeu as dificuldades, impossibilidades de nomear, de descrever em palavras.

Concluimos nossas pesquisas, por ora, afirmando que aquilo que é impossível de ser dito em palavras, não é impossível de ser expresso na arte.

4 BIBLIOGRAFIA

4.1 Bibliografia primária

FREUD, S. (1891). *Contribution à La conception des aphasies*. Paris: PUF, 1986.

FREUD, S. & BREUER, J. *Estudios sobre la Histeria*. Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 2, 1998.

FREUD, S. & BREUER, J. *Estudos sobre a Histeria*. Edição Standard Brasileira Vol. 2. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, S. *Projeto de uma Psicologia (1895/1950)* Notas a “Prometo de uma psicologia”. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FREUD, S. *La interpretación de los sueños (1900)*, Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 4, 1998.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos (1900)*, Edição Standard Brasileira Vol. 4. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, S. *Psicopatología de la Vida Cotidiana (1901)*. Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 6, 1998.

FREUD, S. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901)*, Edição Standard Brasileira Vol. 6. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *Tres ensayos de teoría sexual (1905)*. Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol 7, 1998.

FREUD, S. *Um caso de histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)*, Edição Standard Brasileira Vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *Personagens Psicopáticos no Palco (1906)*. Edição Standard Brasileira Vol. 7, 1969.

FREUD, S. *El Delírio y los sueños em la “Gradiva” de W. Jensen y otras obras (1906-1908)*. Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 9, 1998.

FREUD, S. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)*, Edição Standard Brasileira Vol. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *Um Recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci (1910)*. Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 11, 1998.

FREUD, S. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*(1910 [1909]), Edição Standard Brasileira Vol. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*, Edição Standard Brasileira Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *El Moisés de Miguel Angel* (1914). Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 13, 1998.

FREUD, S. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*, Edição Standard Brasileira Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise e outros trabalhos*), Edição Standard Brasileira Vol. 15. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *Lo Ominoso* (1919). Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 17, 1998.

FREUD, S. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)*, Edição Standard Brasileira Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *Um estudo autobiográfico Inibições, sintomas e ansiedade. A questão da análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)*, Edição Standard Brasileira Vol. 20. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *Dostoievski y el Parricídio* (1927). Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 21, 1998.

FREUD, S. *O futuro de uma ilusão. O mal estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*, Edição Standard Brasileira Vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1969

FREUD, S. *Premio Goethe* (1930). Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 21, 1998.

FREUD, S. *Moisés e o monoteísmo esboços de psicanálise e outros trabalhos (1937-1939)*. Edição Standard Brasileira Vol. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1969

4.2 Bibliografia secundária

ASSOUN, P.L. *Introdução a epistemologia freudiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

ASSOUN, P.L. *Freud: a filosofia e os filósofos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.

- BRETON, A. *Manifesto do Surrealismo (1924)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, A; ÉLUARD, P. *Imaculada Conceção (1896)*. São Paulo: Estúdios Cor, 1966.
- BIRMAN, J. *Freud e a interpretação psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- BIRMAN, J. *Psicanálise, Ciência e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- BIRMA, J. *Mal-Estar na atualidade: A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.
- BIRMAN, J. *Criatividade e Sublimação em Psicanálise*. *Psicologia Clínica*, v. 20, p.11-26, 2008.
- COUTINHO, J. em RIVERA, T (Org.) ; SAFATLE, V (Org.). *Sobre a arte e a psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.
- COROPRESO, F. S. *A natureza do psiquismo e o Sentido da Metapsicologia na Psicanálise Freudiana*. 2006. 268 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.
- DELEUZE, G. *A lógica do sentido*. SP: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1914 – um só ou vários lobos. Em: *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia (volume 1)*. RJ: Editora 34, pp.39-52, 1995.
- DELEUZE, G. & PARNET, C. *Psicanálise morta análise*. Em *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta Ltda, pp. 93 – 144, 1998.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6 ed. SP: Martins Fontes, 2006.
- FELMAN, S. *Writing and Madness (Literature / Philosophy / Psychoanalysis)*. Trad. Martha Noel Evans. California: Stanford University Press, 2003.
- GAY, P. *O século em Schinitzler: A formação da cultura da classe média - 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOPKINS, J; SAVILE, A. *Psicanálise Mente e Arte*. Trad. José Luis da Silva, Maria Isabel Limonge e Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1995.
- IZAIAS, F.M.C. *Da Arte como Fonte de Conhecimento do Psiquismo no Discurso Freudiano: primeiros escritos*. 2003. 110 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

- KON, N.M. *Freud e seu Duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Fapesp, 1996.
- LEITE, N. V. A (org.) *Corpolinguagem: A Est-Ética do desejo*. Campinas: Mercado de Letras, 2005.
- MEZAN, R. *A conquista do Proibido*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MEZAN, R. *Freud: a trama dos conceitos*. Coleção estudos. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- MONZANI, L. R. em B. Prado Jr (org), *Filosofia da Psicanálise*, São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MONZANI, L.R. *Freud: o movimento de um pensamento*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- NIETZSCHE, F. *Fragmentos finais*. Brasília: Ed. UnB, 2002.
- RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- RIVERA, T. Discurso(36): revista de filosofia da USP – *Ensaio sobre a sublimação*. São Paulo: Alameda, 2006.
- RIVERA, T. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ROBERT, M. *A revolução psicanalítica* (1964). Trad. Atílio Cancian, J. Guinsburg e Ricardo W. Neves. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ROUDINESCO, E. *A História da psicanálise na França*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- ROUDINESCO, E. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- SAFATLE, W. (Org.) ; TEIXEIRA, A. (Org.) ; IANNINI, G. (Org.) . *O tempo, o objeto e o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- SANTOS, L.G. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. *Estudos em Teoria Psicanalítica*. Ágora, Rio de Janeiro, vol.5 n. 2. Dez.2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000200003. Acesso em: 10/07/2009.
- SCHNITZLER, A. *La Ronde* (1900). Paris: Stock, 1975.
- SCHNITZLER, A. *O Retorno de Casanova* (1918). São Paulo: Companhia das letras, 1988.

SCHNITZLER, A. *Senhorita Else (1924)*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

SCHNITZLER, A. *Aurora (1926)*. São Paulo: Boitempo, 2006.

SCHNITZLER, A. *Breve Romance dos Sonhos (1926)*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

SOLMS, M; SALING, M. On psychoanalysis and neuroscience: Freud's attitude to the localizationist tradition. *Int. J. Psycho-Anal.* 67: 43-62, 1986.

WINOGRAD, M. ; CAMPOS, Flavia Sollero de ; LANDEIRAFERNANDEZ, J .
Psicanálise e Neurociência: Condições, Experimentações e Clínica. In: J. Landeira-Fernandez; M. T. A. Silva. (Org.). *Interseções entre Neurociência e Psicologia*. 1 ed. São Paulo: MedBook, 2007, v. , p. 25-42