



**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**MARIA ISAURA RODRIGUES PINTO**

**FREUD E A LITERATURA: ENLACES CRIATIVOS**

**NITERÓI  
2025**

**MARIA ISAURA RODRIGUES PINTO**

**FREUD E A LITERATURA: ENLACES CRIATIVOS**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção de titulação em Bacharel em Psicologia, com habilitação Formação de Psicólogo. Orientadora: **Profa. FLAVIA LANA GARCIA DE OLIVEIRA**

**NITERÓI  
2025**

## TERMO DE APROVAÇÃO


MARIA ISAURA RODRIGUES PINTO

### FREUD E A LITERATURA: ENLACES CRIATIVOS

Trabalho de Conclusão aprovado pela Banca Examinadora do Curso de  
Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense – UFF


Niterói, ..... de .....de ..... (data da defesa)

#### BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente  
 FLAVIA LANA GARCIA DE OLIVEIRA  
Data: 03/02/2025 17:36:16-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

Profª Dra. Flávia Lana Garcia de Oliveira (Orientadora) - UFF

Documento assinado digitalmente  
 MAYCON RODRIGO DA SILVEIRA TORRES  
Data: 30/01/2025 18:11:17-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Maycon Rodrigo da Silveira Torres - UFF

Documento assinado digitalmente  
 CARLOS ALBERTO RIBEIRO COSTA  
Data: 02/02/2025 16:48:20-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Carlos Alberto Ribeiro Costa - UFF

**FICHA CATALOGRÁFICA**

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P659f Pinto, Maria Isaura Rodrigues Pinto  
Freud e a literatura : Enlaces criativos / Maria Isaura  
Rodrigues Pinto Pinto. - 2025.  
69 f.

Orientador: Flávia Lana Garcia de Oliveira Oliveira.  
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade  
Federal Fluminense, Instituto de Psicologia, Niterói, 2025.

1. Psicanálise. 2. Literatura. 3. Inconsciente. 4.  
Produção intelectual. I. Oliveira, Flávia Lana Garcia de  
Oliveira, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Psicologia. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

## AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me concedido esta grande oportunidade;

À Nossa Senhora, mãe divina e intercessora;

À minha família pelo incentivo permanente aos meus projetos;

Às minhas amigas Izabella, Ivana, Fátima, Mariana e meus amigos Iuri e Gabriel, por terem tornado meu percurso na faculdade mais significativo e animado;

Às estimadas professoras e aos estimados professores do Instituto de Psicologia da UFF – campus Niterói pelos valorosos ensinamentos;

Ao professor Carlos Alberto Ribeiro Costa pelas experiências inesquecíveis que tive ao participar de um de seus projetos;

Aos professores da banca por aceitarem o convite e colaborarem para a consolidação desta etapa;

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para enriquecer a minha formação;

À minha orientadora Flávia Lana Garcia de Oliveira pelo incentivo e pela confiança, mas, sobretudo, por compartilhar, generosamente, comigo e com muitos outros estudantes, os seus preciosos conhecimentos, de forma estimulante e afetuosa.

Minha imensa gratidão!

## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho à minha família e a todas as pessoas que têm a minha estima.*

## RESUMO

Freud, na elaboração dos seus postulados, dirige sua atenção, frequentemente, para a literatura. Observa que o processo criativo provém de fatores psíquicos e vê a criação poética como espaço de realização de desejos insatisfeitos do escritor e do leitor, constituindo-se, assim, em uma experiência fronteira entre o censurado e o permitido. À vista disso, a imaginação criadora é identificada com mecanismos oníricos, pois o seu modo de operar é análogo ao do inconsciente. Freud defende, também, a ideia de que os escritores possuem uma intuição abrangente sobre a mente humana e que suas obras antecipam saberes que enriquecem o arcabouço teórico-clínico da psicanálise. Considerando esse contexto, a pesquisa aqui empreendida realiza uma reflexão acerca da compreensão psicanalítica sobre a criação literária e de como Freud, preservando a especificidade de cada campo – o da psicanálise e do literário – propõe associações do ato criativo com o brincar, com a fantasia, com o sonho e com a neurose. O enfoque dessas questões ancora-se no exame de algumas obras de Freud que são um campo privilegiado para a investigação proposta, bem como pesquisas de vários autores que se conectam, de alguma forma, com o tema.

**Palavras-chave:** Psicanálise, Literatura, Inconsciente, Desejo

## ABSTRACT

Freud, in elaboration of his postulates, drives his attention, frequently, to literature. Observes that the creative processes come through psychic factors and see the poetic creation as a place of realization of unsatisfied desires' from the writer and reader, constituting it, therefore, in a border experience between forbidden and permitted. In view of this, the creative imagination is identified with dreamlike mechanisms, because its way of operating is analogous to the unconscious. Freud defends, as well, the idea that writers have a large intuition about human mind and their Works anticipate knowledges which enrich the psychoanalytic theoretical-clinical basis. Considering this context, this research realizes a reflection about psychoanalytic comprehension of literary creation and how Freud, preserving the specificity of each field – of psychoanalysis and literature – proposes associations of creative act with playing, with fantasy, with dream and neuroses. The focus of these questions is anchored in the exam if some Freud's Works that are a privileged field to the proposed investigation, as well as researches from many authors that connect, somehow, with the theme.

**Key-words:** Psychoanalysis; Literature; Unconscious



## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - O processo da criação literária sob a ótica da psicanálise</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO 2 - Sonho, Literatura e Fantasia</b>	<b>24</b>
2.1 - Postulados psicanalíticos sobre o sonho	24
2.3 - A dupla vinculação: científica e literária	31
2.4 - O aparelho psíquico e o escamoteamento dos desejos	34
2.5 - Os desejos insatisfeitos como fonte motivadora da fantasia	37
<b>CAPÍTULO 3 - Freud, Escritores e Obras</b>	<b>42</b>
3.1 - Arthur Schnitzler em Freud	42
3.2 - Diálogos com obras e ficcionistas	47
3.3 - A literatura como objeto de legitimação e de análise	50
3.4 - O caráter modelar do sonho	53
3.5 - Escritos freudianos: entre a psicanálise e a arte	56
3.5.1 - Leonardo da Vinci e uma recordação da sua infância	56
3.5.2 - O Moisés de Michelangelo	57
3.5.3 - Os chistes e sua relação com o inconsciente	59
3.5.4 - Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen	61
3.5.5 - O estranho	63
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>69</b>

## INTRODUÇÃO

Em seu arcabouço teórico-clínico, Freud articula, frequentemente, a psicanálise com a literatura. Em *Conferências introdutórias à psicanálise* (FREUD, 1916-1917), o autor faz essa associação, ainda que de forma breve, ao descrever um estado psíquico especial, o “sonho diurno”. Diz tratar-se de uma fantasia que é fruto da imaginação. Esse tipo de elaboração fantasiosa, que ocorre em estado de vigília, surge na pré-puberdade e se estende até a idade adulta, quando poderá desaparecer ou permanecer. O conteúdo das fantasias é determinado por uma motivação bem evidente: a de construir cenas e acontecimentos em que a satisfação de necessidades egoístas, de ambição, de poder, ou os desejos eróticos das pessoas possam ser, de certa forma, saciados (FREUD, 1916-1917/2014, p. 131-132). Dentro da área de questões trazidas pelo autor nessa parte do texto, observa-se, de forma explícita, a marca de conexões entre a psicanálise e a literatura na seguinte passagem:

São, ademais, a matéria bruta da produção poética, porque é de seus sonhos diurnos que, mediante certas reformulações, disfarces e omissões, o escritor inventa as situações que utiliza em seus contos, romances, peças teatrais (FREUD, 1916-1917/2014, p. 132).

As *Conferências introdutórias à psicanálise* (FREUD, 1916-1917/2014) abordam, mais particularmente a partir do exame do sonho – ação ordinária dos sujeitos –, as raízes dos fenômenos psíquicos da vida cotidiana. Atuando nessa perspectiva, Freud nos conduz a uma reflexão sobre como as peculiaridades psíquicas do sonho constituem o sujeito, mas lhe escapam. Nesse sentido, diz: “Pressuponho que o sonho é um fenômeno psíquico; pressuponho, ademais, que o ser humano abriga elementos psíquicos que ele conhece sem saber que conhece, e assim por diante” (FREUD, 1916-1917/2014, p. 135).

Os estudos sobre o sonho, conforme mostram as conferências introdutórias freudianas, preparam o campo para a compreensão de fenômenos psíquicos mais complexos como os sintomas das neuroses. A seguinte passagem dá prova disso: “os mecanismos da formação do sonho são modelares para a forma como surgem os sintomas neuróticos” (FREUD, 1916-1917/2014, p.147). A teorização freudiana leva a considerar que o próprio sonho é um sintoma neurótico, que ocorre não somente em neuróticos, mas também em indivíduos saudáveis, da mesma forma como o ato falho/o lapso, e, portanto, aponta para uma dimensão ampla dos processos inconscientes. Nesse sentido, baseado na premissa de que o sonho se pauta numa dinâmica psíquica, Freud indica a necessidade de pressupor-se uma motivação inconsciente para a sua ocorrência e de buscar-se a determinação do fenômeno por meio de

uma interpretação do jogo de forças presente na vida psíquica, na qual trabalham poderes em consonância e dissonância.

O autor investiga, entre outras questões, as operações por meio das quais o desejo configura-se na elaboração onírica, os fatores defensivos que o determinam e os tipos de deformação do conteúdo que o sustenta. Nessa perspectiva, seu trabalho consiste em analisar o processo psíquico determinante do sonho, cujo traço proeminente é a realização de desejos proibidos, censurados, repudiados, como ressalta em “A história do movimento psicanalítico”: “Descobrimos que a deformação do sonho, que nos turva a compreensão, é consequência de uma atividade censória dirigida contra desejos inconscientes inadmissíveis” (FREUD, 1914/1974, p. 200).

Embora, nas *Conferências introdutórias à psicanálise* (1916-1917/2014), Freud não manifeste diretamente interesse pela abordagem do fenômeno literário, em sua argumentação, ao dirigir-se aos que o ouvem, faz questão de reivindicar filiações dos estudos psicanalíticos com outros campos do conhecimento humano, destacando ser essa abertura para o diálogo com a esfera cultural um aspecto distintivo da psicanálise, em comparação com a psicologia e psiquiatria:

A partir dos paralelos que traçamos para o simbolismo onírico, os senhores podem também avaliar a característica da psicanálise que contribui para torná-la objeto de interesse geral, como jamais a psicologia ou a psiquiatria lograram ser. No trabalho psicanalítico, tecem-se relações com muitas ciências humanas, o estudo dessas relações promete frutos valiosos: para a mitologia, para a linguística, para o folclore, para a etnopsicologia e para o estudo da religião. (FREUD, 1916-1917/2014, p. 227).

Freud jamais renunciou à convicção de que os princípios teóricos do psiquismo, por ele estabelecidos, ultrapassavam amplamente a aplicação clínica da psicanálise. Sempre pôs em evidência a ideia de que a fecundidade das concepções da psicanálise poderia se estender a domínio afastados do tratamento analítico e oferecer aos diversos ramos do saber aportes de investigação valiosos.

As *Conferências introdutórias à psicanálise* (1916-1917/2014), assim como vários outros textos do autor, trazem contribuições para reflexões sobre os mecanismos de transformação de conteúdos inconscientes que valem tanto para o sonho quanto para o texto literário, já que, nos dois casos, segundo os ensinamentos freudianos, têm-se modos de expressão em que o sujeito realiza desejos repulsivos e inaceitáveis por meio de substitutos distorcidos. Nesse caso, guardadas as devidas diferenças, o sonhador se identifica com o

escritor criativo, pois ambos concretizariam, no plano do simbólico, através de um discurso submetido a regras de transformação, desejos com os quais mantêm uma relação de reprovação e censura.

É no célebre artigo “Escritores criativos e devaneios” (1908/1976), publicado em anos anteriores às *Conferências introdutórias à psicanálise* (1916-1917/2014), que Freud, teorizando diretamente sobre o modo de realização da criação literária e seus efeitos sobre o leitor, apresenta os pressupostos fundamentais da criação artística na perspectiva psicanalista. Nesse trabalho, assim se pronuncia: “O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias” (FREUD, 1908/1976, p. 158).

Por força de tais aspectos, a obra criativa não reproduz simplesmente as fantasias do escritor, os seus desejos censurados, mas, assim como ocorre no sonho, reelabora-os, alude a eles, os inclui em um novo contexto e os substitui por algo, tornando-os irreconhecíveis. Repete-se, pois, na criação literária, aquilo que Freud postula em relação ao sonho nas “Conferências introdutórias à psicanálise”: “Omissão, modificação e reagrupamento de material são, portanto, os efeitos produzidos pela atuação da censura e os meios empregados para a deformação do sonho” (FREUD, 1916-1917/2014, p. 189).

A justeza do nexos mencionado se torna particularmente evidente em face da seguinte colocação feita pelo próprio autor no artigo “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908/1976, p. 154): “Não posso ignorar a relação entre as fantasias e os sonhos. Nossos sonhos noturnos nada mais são do que fantasias dessa espécie, como podemos demonstrar pela interpretação de sonhos”. Nesse sentido, cabe atentar também para o que diz Freud, no mesmo texto, mais adiante: “Depois que trabalhos científicos conseguiram elucidar o fator de *distorção onírica*, foi fácil constatar que os sonhos noturnos são realização de desejos, da mesma forma que os devaneios – as fantasias que todos conhecemos bem” (1908/1976, p. 154, grifo do autor).

Ao tecer considerações sobre as obras imaginativas produzidas a partir da reformulação de material precedente, Freud afirma que, embora o material apropriado pelo escritor não seja inédito, o rearranjo poderá sê-lo, no que diz respeito à escolha e à utilização do mesmo. Nesse ponto, alude ao que chama de “tesouro popular dos mitos, lendas e contos de fadas”, enfatizando que os estudos, ainda incompletos, mostram que os mitos “são vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os *sonhos seculares* da humanidade jovem” (FREUD, 1908/1976, p.157, grifos do autor). Na escrita de Freud, é nítida a valorização atribuída ao chamado “tesouro popular”, repositório literário que passa a

constituir um saber metapsicológico por ele urdido. As figuras mitológicas, lendárias, religiosas e imaginárias, resgatadas desse imenso reservatório estético, são relidas, atualizadas e reinterpretadas, oferecendo matéria-prima para a elaboração de constructos teórico-clínicos da psicanálise.

Ao longo de séculos, escritores e artistas vêm se empenhando para dar expressão, em suas produções, ao que é atuante, marcante e pouco desvelado, na vida das pessoas. A psicanálise pode ajudar a entender como os conflitos que informam as temáticas dessas obras, modulados pelo caráter universal da experiência estética, exercem influência sobre a imaginação do leitor e por que a projeção desses temas na literatura, por meio da habilidade técnica do escritor, desempenha uma ação tão importante na realização de fantasias pelo disfarce dos desejos proibidos.

Convém destacar que, no artigo anteriormente aludido, muitas referências à fantasia (expressão do desejo) são trazidas, o que lhe confere ao termo uma concepção alargada. Ela é apresentada como um amplo fenômeno que transita em uma via que passa pela brincadeira infantil, pelo devaneio e pela vida psíquica corriqueira, até chegar à criação artística (FREUD, 1908/1976).

Neste estudo, Freud sublinha que o escritor, ao compor seus textos, dá voz a seus desejos insatisfeitos e, dessa forma, realiza suas fantasias por meio da criação poética, cuja técnica desencadeia um prazer intenso no leitor que, por sua vez, também libera seus desejos recalçados. No entender do autor, “toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1908/1976, p. 152). Em “Um estudo autobiográfico” (FREUD, 1925/1976), estabelecendo comparações, rearticula, amplia e confirma essa visão com outras palavras:

O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para esse mundo da imaginação; mas diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos [...]. Mas diferiam dos produtos associativos, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas, e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas (FREUD, 1925/1976, p. 81).

Diferenças à parte, é certo que neuróticos e escritores se “entrincheiram” no mundo da fantasia, como bem observam Jean Laplanche e J.-B. Pontalis (1985/1990, p. 15), em *Fantasia originárias, fantasias das origens, origens da fantasia*. O neurótico, na clínica,

fornece ao analista o relato de suas fantasias, já o poeta, valendo dos mecanismos da ficção, entrega ao público suas fantasias transformadas em obra literária. Sem dúvida, ambos, neurótico e poeta, estão sob a égide da fantasia e, sendo assim, há nas ações de ambos a presença velada e indefinível do desejo, à semelhança dos mecanismos oníricos.

A teoria geral de Freud, no que diz respeito à produção literária, propõe associações do ato criativo com o brincar, com a fantasia, com o sonho e com a neurose (FREUD, 1916-1917/2014). Além de se debruçar sobre o processo criativo na literatura para examinar, nesse âmbito, as condições de realização do fantasiar estético e as engrenagens que o ligam ao psiquismo; os escritos freudianos também se ocupam, em vários momentos, de escritores e obras literárias, havendo estudos do autor que descortinam saberes colhidos da literatura, os quais propiciaram o entendimento de mecanismos psíquicos e contribuíram para a elaboração de princípios fundamentais da teoria psicanalítica, o que ampliou o campo de ação/conhecimento da psicanálise.

À vista do exposto, o presente trabalho propõe-se a uma reflexão acerca da relação entre psicanálise e literatura, tendo como eixo norteador da investigação, premissas apresentadas por Freud em “Escritores criativos e devaneios” (1908) e em outros estudos, nos quais a confluência entre essas duas áreas se configura sem que se perca de vista os modos próprios e singulares de cada uma delas. Uma vez que não está em questão realizar um levantamento minucioso de como a literatura se faz presente na obra completa do autor, mas tão somente examinar de que forma Freud articula essa aproximação – enfatizando, com base no modelo teórico da interpretação dos sonhos, o lugar da criação poética como espaço de realização da fantasia/desejo do escritor e do leitor –, apenas algumas obras de Freud, que se revelaram mais promissoras e significativas do que outras para o propósito almejado, são trazidas à cena para subsidiar o debate. Também compõe o circuito reflexivo determinadas produções de Freud que fazem referência a outras formas de manifestações artísticas, bem como pesquisas de diferentes autores cuja perspectiva teórica tem alguma afinidade com a temática proposta.

Neste trabalho, ocupo-me do assunto mencionado porque julgo que, mesmo com as valiosas contribuições já feitas a esse campo, a matéria continua a instigar profícuas explorações, devido à riqueza de possibilidades que abarca para a ampliação de conhecimentos clínicos e culturais. Por outro lado, sinto-me profundamente motivada a realizar este estudo pelo fato de considerar – como professora universitária (FFP-UERJ), com formação em Literatura Comparada e, hoje, concluinte do curso de Psicologia – que as formulações de Freud acerca da literatura fundam um fértil olhar sobre a criação literária,

revelador de facetas inéditas do seu vínculo com o inconsciente, as quais atestam as dimensões conectivas anunciadas por Freud entre essas duas instâncias, pondo em destaque a abertura da psicanálise para diálogos interculturais fecundos.

## CAPÍTULO 1 - O processo da criação literária sob a ótica da psicanálise

Em “Escritores criativos devaneios” (1908/1976), Freud situa a criação poética dentro de um quadro de reflexões psicanalíticas, em que a atividade de elaboração imaginativa se apresenta como um mistério que incita a curiosidade e suscita investigação. Trata-se de um trabalho, que se originou de uma palestra proferida por Freud para uma plateia, composta, predominantemente, por pessoas com pouco conhecimento sobre o assunto, nos salões de seu editor Hugo Heller, em 6 de dezembro de 1907, época em que seu prestígio estava em plena ascensão. Publicada em 1908, em uma revista literária de Berlim, a conferência tornou-se um artigo célebre, consultado e comentado, até hoje, por muitos pesquisadores. Peter Gay (1989, p. 286), em *Uma vida para o nosso tempo*, sustenta que “apesar de sua leveza, essa palestra é uma contribuição séria à estética psicanalítica”.

O interesse de Freud está dirigido para a tentativa de encontrar caminhos que o auxiliem na elucidação dos mecanismos da produção literária. O que, mais especificamente, deseja saber é de que mananciais o escritor extrai o material poético e como consegue impressionar o leitor e, nele, produzir efeitos emocionais. Ao referir-se à questão, assim se expressa:

Nós leigos, sempre sentimos uma imensa curiosidade [...] em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes (1908/1976, p. 149).

Nesse sentido, a investigação realizada por Freud – embora sem pretender ser taxativa – propõe uma compreensão do fenômeno da criação literária fundamentada na fantasia, atividade integradora do psiquismo e fonte da qual o escritor criativo extrai importante material para o fazer poético. Tal visada, evidentemente, pressupõe o reconhecimento da força do inconsciente no governo das motivações humanas. Concordamos com Tânia Rivera (2002, p. 32) quando afirma, em *Arte e psicanálise*, que: “Nesse texto, não se trata de explicar a escrita ficcional a partir da psicanálise, mas, ao inverso, de tomar a criação literária como modelo da atividade psíquica”.

No encaminhamento de sua reflexão, Freud indaga se não poderíamos procurar na brincadeira infantil os primeiros vestígios da atividade imaginativa que é própria do escritor criativo (FREUD, 1908/1976, p. 149). Seguindo nessa direção, ou seja, a de busca de explicações para o ofício do escritor, argumenta que a criança tem como ocupação predileta o



brinquedo e cria um mundo próprio ajustado à sua imaginação, despendendo para tanto muita emoção. No brincar, são utilizados objetos e criadas situações que simulam o mundo real. Contudo, o mundo fabricado é perfeitamente considerado como distinto da realidade e a criança o leva muito a sério. Daí a afirmativa: “A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real” (FREUD, 1908/1976, p. 149).

O desejo que fundamenta a brincadeira infantil é o de tornar-se adulto, esse desejo, propiciador do desenvolvimento da criança, é realizado sem inibição, pois não há razão para escondê-lo. Ao homem adulto, por seu turno, é vetado o prazer de brincar, já que a sociedade espera dele uma outra postura, séria e de atuação na vida. No entanto, ele não abdica desse prazer, embora pareça fazê-lo: a brincadeira infantil é substituída pela fantasia, concebida como um desdobramento do brincar. Nesse sentido, Freud, em “Escritores criativos e devaneios”, declara:

Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais, em vez de *brincar*, ela agora *fantasia*. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios (FREUD, 1908/1976, p. 151, grifos do autor).

Na fase adulta, em que o jogo infantil é substituído pelo jogo da fantasia, diferentemente do que ocorre no brincar, alguns dos desejos geradores de fantasias sofrem autocensura, sendo assim, “o adulto envergonha-se de suas fantasias por serem infantis e proibidas” (FREUD, 1908/1976, p. 151). Nessa direção, Freud salienta que os desejos motivadores das fantasias nas mulheres e nos homens jovens, formam, basicamente, dois grupos de acordo com o sexo, o caráter e as circunstâncias da pessoa que fantasia. São eles: os desejos egoístas e ambiciosos que, nos homens, tendem a ocupar o primeiro plano e os desejos eróticos que, nas mulheres, se inclinam para o predomínio exclusivo. Em auxílio a essa colocação, argumenta:

Veremos que aqui existem motivos bem fortes para o ocultamento; à jovem bem educada só é permitido um mínimo de desejos eróticos, e o rapaz tem que aprender a suprimir o excesso de autoestima remanescente de sua infância mimada, para que possa encontrar seu lugar numa sociedade repleta de outros indivíduos com idênticas reivindicações (FREUD, 1908/1976, p. 153).

Para Freud, um fator significativo que distingue o brincar do fantasiar – atividades ligadas uma à outra – é a natureza dos desejos insatisfeitos que, no brincar, não acede ao ocultamento, enquanto, no fantasiar, encontra motivos imperiosos para fazê-lo. Esse quadro interpretativo acompanhou o fundador da psicanálise durante todo o seu percurso teórico, sendo continuamente retomado, como ocorre, por exemplo, na seguinte passagem do artigo “Um estudo autobiográfico”:

O domínio da imaginação logo foi visto como uma ‘reserva’ feita durante a penosa transição do princípio de prazer para o princípio de realidade a fim de proporcionar um substituto para as satisfações instintuais que tinham de ser abandonadas na vida real (FREUD, 1925/1976, p. 81).

O escritor criativo, identificado, em certa medida, com a criança que brinca, também engendra mundos imaginários nos quais investe muita emoção. A par disso, analogamente, vê com seriedade esses mundos fictícios, sem confundi-los com a realidade. Ainda dentro da reflexão sobre realidade e irrealidade, no brincar e na arte literária, estendendo o campo de suas observações à recepção da obra, Freud ressalta:

A irrealidade do mundo construído tem, porém, consequências 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 (FREUD, 1908/1976, p. 150).

Em *Da interpretação: ensaios sobre Freud* (1977), Paul Ricoeur sublinha que, no ensaio em questão, Freud dá delineamento àquilo que se pode chamar de “onírico em geral”, quando estabelece elos entre o brincar (jogar), a fantasia, o sonho e a criação literária. É com base nesse encadeamento que o vínculo entre o psiquismo e a arte é concebido. Detendo-se nos principais aspectos dessa cadeia, Ricoeur assim se coloca:

O poeta é semelhante à criança que joga. [...] Do jogo, passamos à “fantasia”, não por semelhança vaga, mas pela pressuposição de um elo necessário, a saber, que o homem a nada renuncia, mas somente troca algo por outra coisa, criando substitutivos. É assim que o adulto, ao invés de jogar, entrega-se à fantasia. Ora, a fantasia, em sua função de substitutivo de jogo, é sonho diurno, o sonho acordado. Encontramo-nos aqui no limiar da poesia (RICOEUR, 1977, p. 143).

No ensaio freudiano em análise (FREUD, 1908/1976), o brincar, os devaneios (sonhos diurnos) e as criações artísticas são produções imaginativas que, de forma própria, expressam o que integra a realidade psíquica: os desejos e as fantasias que os emolduram. Detendo-se na configuração da temporalidade relativa à fantasia, Freud refere-se a uma oscilação entre o passado, o presente e o futuro, já que nela esses três momentos se interceptam, integrados pelo desejo. O processo é assim descrito:

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma, passado, presente e futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une (FREUD, 1908-1907/1976, p. 153).

Outra característica das fantasias é que são ideias relacionadas à satisfação de desejos que ganham espaço em face de uma realidade externa frustrante. A fantasia consciente – própria dos devaneios, que o sujeito sabe serem inverdades – quando representa algo inaceitável para a consciência, se converte em fantasia inconsciente. Em “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental” (1911/1969), referindo-se ao fantasiar, Freud menciona uma mudança de perspectiva quando entra em cena o princípio de realidade:

Com a introdução do princípio de realidade, uma das espécies de atividade do pensamento foi separada; ela foi liberada do teste de realidade e permaneceu subordinada somente ao princípio do prazer. Essa atividade é o *fantasiar*, que começa já no brincar das crianças e, posteriormente, conservada como devaneio, abandona a dependência de objetos reais (FREUD, 1911/1969, p. 281-282).

Ao brincar, a criança, movida pelo desejo de ser um adulto, manipula a realidade, dessa forma, fabrica mundos onde tudo pode acontecer e passado, presente e futuro se mesclam, interligados pelo desejo, numa temporalidade sujeita às leis da fantasia. Apesar de toda a emoção investida pela criança na fabricação do mundo criado, ela diferencia a realidade factual, que a envolve, do empreendimento lúdico que realiza ao brincar e sente prazer ao conectar as situações imaginadas a objetos reais – que utiliza nas brincadeiras – com elementos e circunstâncias do mundo empírico. Esse elo é traço distintivo entre o “brincar infantil” e o “fantasiar dos adultos”, pois, para o adulto, o fantasiar inscreve-se numa

estrutura de linguagem/imagens que toma o lugar do brinquedo, conduzindo o sujeito a dispensar os objetos reais.

Já ao se referir ao princípio do prazer e ao princípio de realidade, Freud (1911/1969) elucida que eles estão, respectivamente, correlacionados aos processos primários e secundários. Na perspectiva dos pressupostos freudianos, os processos primários dizem respeito ao modo de funcionamento do inconsciente que é dotado de uma energia móvel, livre, e sempre em circulação, indo de uma representação a outra em busca de satisfação. Essa mobilidade da energia não se dá de modo anárquico, mas de acordo com os mecanismos da condensação e do deslocamento, que operam de forma precisa, regulada. Já o processo secundário está atrelado a investimentos do eu no processo de inibição dos processos primários, correspondendo a uma energia ligada. Acompanhando, nesse sentido, as explicações de Luiz Alfredo Garcia-Roza (1985), em *Freud e o inconsciente*, tem-se:

No processo primário, a energia psíquica tende a escoar livremente, passando de uma representação para outra e procurando a descarga de maneira mais rápida e direta possível, enquanto no processo secundário, essa descarga é retardada de maneira a possibilitar um escoamento controlado. [...] os processos do Ics procuram a satisfação pelo caminho mais curto e direto, os processos do Cs, regulados pelo princípio da realidade, são obrigados a desvios e adiamentos na procura da satisfação (GARCIA-ROZA, 1985, p. 182).

Os ensinamentos de Freud defendem que, nas criações artísticas, concomitantemente, se manifestam mecanismos de funcionamento próprios dos processos primários – regido pelo princípio do prazer – e os expedientes do processo secundário – regido pelo princípio de realidade. O artista, como o neurótico, também se esquia da realidade cerceadora e mergulha na fantasia para atenuar as tensões. Nesse movimento, acaba por encontrar na obra de arte, socialmente valorizada, a trilha de retorno da fantasia à realidade. Em “Formulações sobre os dois princípios de funcionamento mental” (FREUD, 1911/1969), Freud sublinha que a arte (logo também a literatura que dela é parte), peculiarmente, promove uma “reconciliação” entre esses dois expedientes psíquicos, o processo primário e o processo secundário:

A arte ocasiona uma reconciliação entre os dois princípios, de maneira peculiar. Um artista é originariamente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual (pulsional) que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida da fantasia. Todavia, encontra o caminho de retorno 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. Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo. Mas ele só pode conseguir isto porque outros homens sentem a mesma insatisfação que ele com a renúncia exigida pela realidade, e porque essa insatisfação, que resulta da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade, é em si uma parte da realidade (FREUD, 1911/1969, p. 284).

Recapitulando sucintamente o que foi até aqui exposto, poderíamos dizer que o devaneio, ou sonho diurno, aparece na pré-puberdade, quando o veto ao brincar se institui. Ele substitui a brincadeira infantil (motivada pelo desejo de ser adulto) e pode se manter pela vida afora. Fruto de uma elaboração fantasiosa consciente, o devaneio constitui o solo sobre o qual se constroem as produções literárias, que mascaram desejos sentidos como vergonhosos por serem erótico-ambiciosos. Os desejos censurados são as forças propulsoras de fantasias que “corrigem” a realidade insatisfatória. Nessa ótica, a obra de arte viabiliza o acesso, sem escrúpulos ou vergonha, às fantasias inconscientes que – fora da resolução simbólica da técnica formal do escritor, que forja um prazer apaziguador de tensões – seriam insuportáveis ou muito difíceis de admitir. De posse dessa visão, Freud considera que dois procedimentos fundam a técnica empregada pelo escritor: (I) o despistamento do caráter egoísta dos seus devaneios por meio de distorções que possibilitam a projeção mascarada dos desejos insatisfeitos e (II) a sedução formal ou prazer preliminar, de ordem puramente estética, decorrente do modo de reelaboração simbólica das fantasias do poeta (FREUD, 1908/1976, p. 158).

Cumprido considerar que, em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), o desejo é descrito por Freud como elemento revestido do poder de imprimir movimento ao aparelho psíquico, por meio do processo de regulação do que é experimentado como prazer ou desprazer. Nas palavras do autor:

Uma corrente desse tipo no aparelho, começando do desprazer e visando ao prazer, foi por nós denominada de ‘desejo’ e afirmamos que somente um desejo é capaz de colocar o aparelho em movimento e que o curso da excitação nele é automaticamente regulado por sentimentos de prazer e desprazer (Freud, 1900/1972, p. 636-637).

Importante salientar que a distinção entre desejo e pulsão não é muito nítida e, às vezes, os termos são mesmo empregados sem distinção. Segundo Marco Antonio Coutinho

Jorge, em *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*: “de fato são muito parecidos, muito próximos. [...] Creio que a forma de distingui-lo é por meio da formulação de que o desejo é a pulsão que foi enquadrada, emoldurada por uma determinada fantasia” (JORGE, 2010, p.148). Por sua vez, Luiz Alfredo Garcia-Roza, em “*Freud e o inconsciente*”, buscando estabelecer dessemelhanças entre o desejo e a pulsão, argumenta:

Como ponto de partida, podemos dizer que um desejo é uma ideia (*Vorstellung*) ou um pensamento; algo completamente distinto, portanto, da necessidade e da exigência. O desejo se dá ao nível da representação tendo correlato os fantasmas (fantasias), o que faz com que, contrariamente à pulsão (*Trieb*) – que tem de ser satisfeita –, o desejo tenha de ser realizado (GARCIA-ROZA, 1985, p. 83).

Como se pode ver, o assunto não recebe um delineamento uniforme e tem sido objeto de análises diferenciadas por parte dos pesquisadores. Para este trabalho, o que interessa, no momento, é destacar que, nas formulações freudiana, o desejo insatisfeito, expresso de forma dissimulada na escrita do literato, tem como suporte fantasias inconscientes, que o revestem e fundam.

Devido a motivações censórias, o desejo insatisfeito se apresenta transvestido na pauta do escritor, por meio de um trabalho de figuração análogo ao do sonho. Freud mostra que os procedimentos figurativos (ênfase no deslocamento e condensação), dos quais se vale o sonho, com o propósito de burlar a censura, são basicamente os procedimentos utilizados pela arte, em geral. A arte, assim como o brincar e o sonho, é um modo de expressão simbólica e de elaboração de fantasias, movido por um desejo de satisfação.

Embora a arte e o sonho se avizinhem quanto ao uso da figurabilidade, o trabalho de figuração tem, no caso do sonho e da literatura, forma distinta de realização, já que, na gramática onírica, determinados expedientes são automáticos, diferentemente da técnica do escritor – pautada em uma forma de escrita poética, autoral – em que os procedimentos são engendrados deliberadamente, consoante sublinha Sarah Kofman, em *A infância da arte* (1996):

Freud toma o cuidado de sugerir as diferenças: nas intenções, no emprego deliberado pela arte de certos procedimentos que são automáticos no caso do sonho: aos processos primários sempre se juntam na arte os processos secundários; a arte objetiva e torna comunicável a escrita narcísica do sonho. Pode-se dizer que a arte e o sonho são dois dialetos diferentes, mas não opostos (KOFMAN, 1996, p. 49).

Quanto à noção de prêmio de estímulo ou prazer preliminar que a arte literária fornece ao fruidor, Freud, em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908/1976), explicita: “Denominamos de *prêmio de estímulo* ou *prazer preliminar*, ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas” (FREUD, 1908/1976, p. 158, grifos do autor). Tal concepção corresponde a uma visão global do prazer estético como fenômeno que provoca descargas profundas no fruidor da arte. Nessa perspectiva, a obra artística, através do jogo simbólico produzido pela técnica formal do autor, mantém-se a serviço do prazer, independentemente dos conteúdos das suas representações. Em *A arte de tratar* (2019), Celso Gutfreind, na trilha de Freud, destaca que “A arte, através da forma, afasta-se da realidade, mas é na segurança proporcionada pelo afastamento que pode reaproximar-se ainda mais” (GUTFREIND, 2019, p. 87).

Do ponto de vista metapsicológico, há um ganho de prazer para o fruidor da obra de arte, ou seja, um dispêndio libidinal, mesmo nas dramaturgias que encerram acontecimentos muito dolorosos, evocadores de dilaceramentos e perdas. Ao examinar esse paradoxo, que ocupa o centro do pensamento de Freud sobre a arte, Kofman faz a seguinte reflexão:

Se, ao assistir *Édipo rei*, sentimos um certo horror, é porque um dos desejos infantis reprimidos se acha representado no palco; horror porque agora somos adultos e devemos esconder esse desejo reprimido. Mas prazer porque o desejo é disfarçado e porque ficamos felizes de, graças à arte, estarmos colocados na situação de infância sempre imaginada como idílica (KOFMAN, 1996, p. 129).

Em síntese, o texto literário pode ser considerado como um disfarce sucedâneo de algo, de alguma coisa, que o escritor abriga sem o saber, visto ser inacessível à sua consciência por ser doloroso ou digno de censura. Logo, a escrita literária se inscreve, graças a sua técnica formal, numa dinâmica de despistamento em que elementos da ordem da linguagem verbal constroem máscaras para desejos clandestinos, permitindo tanto ao escritor quanto ao leitor satisfazerem imaginariamente seus estímulos psíquicos, de modo similar ao que ocorre com o sonhador no sonho.

## CAPÍTULO 2 - Sonho, Literatura e Fantasia

### 2.1 - Postulados psicanalíticos sobre o sonho

De diferentes formas, ao longo do tempo, os sonhos marcaram presença na cultura dos povos. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, foram, por vezes, considerados pelos gregos expressão dos desígnios de deuses e, sendo assim, demandavam uma decifração que não competia ao sonhador realizar, mas sim a um intérprete de enigmas, o qual transmitia prenúncios aos mortais. Nessa perspectiva, os sonhos eram considerados como uma manifestação do destino implacável, logo, tidos como forças externas que atuavam inexoravelmente na vida das pessoas.

Freud, contrapondo-se à crença na natureza divina e premonitória do sonho, em seu revolucionário livro *A interpretação de sonhos* (1900) afirma ser ele uma manifestação do inconsciente (isto é, do psíquico). O sonho, cuja “força motivadora é, em qualquer caso, um desejo a buscar realização” (Freud, 1900/1972, p. 569), ganha, ao ser transposto para o contexto psicanalítico, um novo estatuto, já que o seu sentido deixa de estar relacionado a fatores externos, divinatórios ou somáticos, dentre outros, e passa a ser perscrutado pelo analista na fala do próprio sonhador, mais precisamente, na trama dos chamados “pensamentos latentes” do sonho, sendo estes concebidos na sua articulação com o desejo, logo com o inconsciente. Os desejos insatisfeitos (o saber não sabido) podem, à revelia do paciente, emergir, quando, durante o atendimento clínico, sob a dinâmica da transferência, o sonhador, no processo de associação livre, conta para o seu analista o que lembra do sonho.

O que o paciente recorda e relata ao analista é o “conteúdo manifesto” do sonho (FREUD, 1900/1972). Trata-se de uma mensagem enigmática que requer interpretação por parte do analista. Os desejos inconscientes, subjacentes ao conteúdo manifesto, os quais o analista deseja desvendar, guiado pela escuta analítica, constituem os “pensamentos oníricos latentes”. Ao processo inconsciente, responsável pela transformação dos pensamentos latentes inaceitáveis – mesmo em estado de sonho – em imagens visuais cifradas, recordadas durante a vigília como sendo o sonho, dá-se o nome de “trabalho do sonho”. Segundo Freud (1900/1972, p. 525), cabe a essa operação “estruturar uma fachada para o sonho.”

Na teoria psicanalítica, a palavra “sonho”, em sentido rigoroso, designa o processo onírico na totalidade – do qual as três instâncias básicas (conteúdo manifesto, pensamentos oníricos latentes e trabalho do sonho), apontadas anteriormente, são partes integrantes – e não apenas o sonho manifesto, como é de entendimento corrente, fora literatura psicanalítica. Na



visão freudiana, é de grande importância considerar a divisão apresentada, levando em conta que é o trabalho do sonho a etapa essencial do funcionamento onírico. O trabalho do sonho visa satisfazer os desejos inaceitáveis por meio de disfarces, o que implica a elaboração de uma forma peculiar de expressão: a linguagem do sonho (FREUD, 1900/1972). Segundo Freud, na linguagem onírica salientam-se quatro mecanismos fundamentais, responsáveis pela deformação do sonho imposta pela censura: condensação, deslocamento, figuração e elaboração secundária. Freud destaca que a elaboração secundária é um processo de distorção que corresponde mais propriamente a um segundo momento da elaboração onírica, posterior ao despertar.

Garcia-Roza (1985), referindo-se à matéria aludida acima, em *Freud e o inconsciente*, realiza uma síntese do pensamento freudiano. Evocaremos Garcia-Roza para efetuar um apanhado geral do assunto. A condensação corresponde a um mecanismo pelo qual o conteúdo manifesto do sonho passa a ser uma tradução abreviada do conteúdo latente. Essa operação pode ocorrer de três maneiras: primeiro, quando se dá a omissão de elementos do conteúdo latente; segundo, com a permissão de que somente um fragmento de alguns complexos do sonho latente irrompa no sonho manifesto e terceiro, possibilitando a combinação de elementos similares do conteúdo latente para que formem um único elemento do conteúdo manifesto. Quanto ao mecanismo de deslocamento, são duas as formas de operação apontadas: por meio da substituição de um elemento latente por outro mais remoto que funcione como mera alusão ao anterior e a segunda, com a mudança de um elemento importante por outros que não possuem relevância. Já a figuração, diz respeito à seleção e tradução dos pensamentos oníricos em imagens. Por fim, a elaboração secundária é caracterizada como um processo de modificação do sonho que visa atribuir-lhe uma história inteligível (GARCIA-ROZA, 1985, p. 67-68).

Dentre as ideias apresentadas, é observável que os pensamentos oníricos latentes e o conteúdo manifesto do sonho diferenciam-se, fundamentalmente, quanto aos seguintes aspectos: o conteúdo latente é da ordem do inconsciente, enquanto o conteúdo manifesto é da ordem do consciente; o conteúdo latente corresponde a pensamentos censurados, dotados de alta significação psíquica, que lutam por se expressarem e se satisfazerem no sonho, ao passo que o conteúdo manifesto é a versão disfarçada e distorcida desses pensamentos (FREUD, 1900/1972).

A fala do analisando é um instrumento indispensável para que os conteúdos latentes do sonho possam afluir à consciência; ela abarca um saber ignorado por ele (o significado do sonho), que só poderá ser vislumbrado pelo analista nas brechas dos constituintes da elocução

do paciente, local em que se dá a expressão cifrada dos conflitos e desejos, fruto da elaboração onírica. Convém sublinhar que um conhecimento pleno sobre o significado do sonho (logo, sobre o inconsciente), por meio da interpretação, nunca será alcançado. É possível aproximar-se do inconsciente, mas, ainda assim, ele permanecerá inapreensível. Só pela via da consciência pode ocorrer essa aproximação, pois é nas fendas do discurso consciente do analisando que o inconsciente “fala”, à sua maneira, com sintaxe específica, de relance e à revelia. Apartado da consciência, ele se aloja na “outra cena”, de onde opera insistentemente (embora de forma velada), visto que não se enclausura no silêncio. Segundo Ana Costa, em *Sonhos* (2006), a “outra cena” corresponde, em Freud, a “um outro registro que implica o sujeito na sua fantasia e que dificilmente tem ‘tradução’ na realidade material” (COSTA, 2006, p. 58).

Uma outra questão a considerar é a de que o sonho relatado pelo sonhador já é, em si mesmo, uma interpretação. Com efeito, o sonho solicita uma “dupla interpretação”, como já o observara João Frayse-Pereira (1999), na seguinte passagem do artigo “Entre os sonhos e a interpretação: aparelho psíquico e aparelho simbólico” (1999):

Em suma, demandando dupla interpretação, a que dele faz o próprio sonhador, e a que realiza, num segundo momento, aquele que escuta o relato do primeiro, o sonho possui uma raiz-estrutural simbólica que se abre à intersubjetividade e dá suporte para todas as demais formações inconscientes – esquecimento, sintoma, fantasma, alucinação, lapso, composições imaginárias, jogos de linguagem [...] (FRAYSE-PEREIRA, 1999, p. 13).

A reprodução de um sonho, depois do despertar, fazendo apelo à memória, é uma interpretação, por inteiro ou em parte do sonho, que permanece tão enigmático quanto antes e, por isso mesmo, aberto à interpretação do analista (FREUD, 1900/1972, p. 56). Este, no decurso de sua escuta, depara-se com fenômenos de resistência, que se interpõem à interpretação. Freud propõe a inserção da resistência no âmbito do trabalho do sonho, na qualidade de censura do sonho. Em *Conferências introdutórias à psicanálise* (FREUD, 1916-1917/2014), a esse respeito, faz a seguinte colocação:

A resistência à interpretação é apenas a objetivação da censura do sonho. Ela nos dá prova de que o poder da censura não se esgota na deformação, extinguindo-se em seguida; essa censura, ao contrário, persiste como instituição permanente, e seu propósito é preservar a deformação (FREUD, 1916-1917/2014, p. 190).

Isso posto, o movimento – de buscar, pela atribuição de sentido, alcançar o elemento inconsciente, sucedâneo do sonho – implica trazer para o primeiro plano pontos involuntários

e lacunares do comportamento locutório do analisando, nos quais o inconsciente se manifesta como vacilação, nos tropeços da fala, conforme assinala Hanna Segal, em *Sonho, fantasia e arte* (1993): “A análise de um sonho se faz contra a resistência. [...] Lá onde o trabalho próprio do paciente vacila, a interpretação do analista provê o elo que falta” (SEGAL, 1993, p. 28).

Dessa forma, a operação interpretativa do analista, pautada na atenção flutuante, efetua-se no interjogo simbólico entre o latente e o manifesto, entre a fala e a escuta, entre o consciente e o inconsciente. Ela reúne, concomitantemente, uma dupla busca: a de fazer aflorar na consciência o desejo censurado (portanto, o inconsciente) e a de esgarçar a resistência. Ao aludir ao fenômeno da resistência, Garcia-Roza, em *Introdução à metapsicologia freudiana* (1995), escreve:

A resistência foi interpretada por Freud como o sinal externo de uma defesa (Abwer) cuja finalidade era manter fora da consciência a ideia ameaçadora. A defesa é exercida pelo eu sobre uma representação ou conjunto de representações que despertam sentimentos de vergonha e dor (GARCIA-ROZA, 1995, p. 170).

Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), desvelou o modo de operação inconsciente que dá origem ao sonho e mostrou sua importância como fonte preciosa para o conhecimento da realidade psíquica. A par disso, sempre destacou a presença de uma força contrária ao cumprimento dos desejos oníricos, a censura, que com eles se choca, permitindo que só se expressem de forma metafórica, de maneira disfarçada, sempre ludibriosa e transvestida.

Como vimos na primeira seção deste trabalho, Freud vai estabelecer analogias entre a dinâmica do trabalho onírico e a atividade do escritor. O diálogo freudiano com a literatura se anuncia desde o alvorecer da psicanálise pela via do sonho. Pode-se observar, nesse sentido, que a aposta no liame entre sonho, lenda, mito e folclore adensa-se em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), à medida que acréscimos vão sendo feitos à obra. É mesmo o autor que escreve em uma nota da terceira edição:

Posso até mesmo aventurar-me a profetizar em que outras direções as edições posteriores deste livro – se é que alguma se fará necessária – deferirão da atual. Terão, por um lado, de proporcionar contato mais estreito com o copioso material apresentado nos escritos de ficção, nos mitos, no uso linguístico e no folclore; enquanto, por outro, terão que lidar, em maiores detalhes do que até aqui foi possível, com as relações dos sonhos com as neuroses e as doenças mentais (FREUD, 1900/1972, p. 35).

A investigação onírica subsidia a análise dos sintomas, pois o lugar outorgado por Freud ao desvelamento do sonho abriu caminho para um amplo entendimento da neurose, bem como para o exame de produções literárias sob a perspectiva psicanalítica. A esse respeito, atentemos para o que nos diz Rivera em *Arte e psicanálise* (2002):

[...] ele mostra que a neurose é universal na medida em que o conflito é fundador do psiquismo, e a saída que a criação oferece para o conflito é semelhante ao sintoma, porém diferente deste pela ilusão artística que ele convoca (RIVERA, 2002, p.17).

Detendo-se na questão de como a pesquisa sobre os sonhos ampliou o campo da investigação psicanalítica – não sem se deparar com reações adversas – em “A história do movimento psicanalítico” (1914/1974), declara:

A partir da investigação dos sonhos uma outra pista nos levou à análise de obras da imaginação e, por fim, à análise de seus criadores – escritores e artistas. [...] A concepção da atividade mental inconsciente possibilitou fazer-se uma ideia preliminar da natureza da atividade criadora na literatura de imaginação, e a compreensão, adquirida no estudo dos neuróticos, do papel desempenhado pelos impulsos instintivos nos permitiu descobrir as fontes da produção artística [...] Era de esperar-se desde o início que, quaisquer que fossem as regiões em que a psicanálise penetrasse, ela teria inevitavelmente que enfrentar as mesmas lutas com os donos dos campos (FREUD, 1914/1974, p. 48-49).

Freud afirma, referindo-se ao livro *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), em 1931, no prefácio à terceira edição inglesa: “Contém ele, mesmo de acordo com o meu julgamento dos dias que correm, a mais valiosa de todas as descobertas que tive a felicidade de fazer. Compreensão (*insight*) dessa espécie, só ocorre a alguém uma vez na vida” (FREUD, 1900/1972, p. 41). A importância atribuída a essa produção não nos causa admiração (embora a obra tenha recebido, por ocasião de seu lançamento, duras críticas), visto ter sido nela que Freud, reconhecidamente, estabelece as bases que edificam “a nova ciência”: a psicanálise.

## **2.2- O conceito de inconsciente: simbolismo no sonho e na literatura**

Em seu texto fundador da psicanálise, Freud introduz a conceituação de um “inconsciente sistêmico”, de natureza simbólica, regido por uma cisão de regimes, que operam sobre conteúdos psíquicos e lhes dão determinadas formas. No capítulo VII (FREUD, 1900/1972), mais particularmente, destaca o fato de que os acontecimentos psíquicos não são de modo algum arbitrários, mas determinados pelas exigências provindas de sistemas com leis distintas, como veremos mais à frente, ao retomarmos o assunto.

A noção de inconsciente, elaborada por Freud, abala o privilégio outorgado à consciência, ao demonstrar que pensamentos inconscientes se efetivam independentemente dela, podendo encontrar caminhos alternativos de expressão nos sonhos, nos atos falhos, nos esquecimentos, nos sintomas, nas artes, pois, como assevera o autor: “as mais complicadas realizações do pensamento são possíveis sem a assistência da consciência” (FREUD, 1900/1972, p. 631).

O inconsciente freudiano, concebido como um sistema psíquico, vai dismantellar a ideia de centralidade da consciência, pondo em xeque o cogito cartesiano e, conseqüentemente, a noção de subjetividade unificada, dominada pela razão, que, até então, predominava. Embora, antes de Freud, concepções de inconsciente já se anunciassem em alguns discursos, mais especificamente, nos discursos filosóficos, os postulados freudianos tiveram o mérito de, pioneiramente, serem decisivos para a compreensão de como os expedientes de funcionamento do inconsciente operam na constituição de uma subjetividade cindida. Jacques Lacan, em *O seminário, livro II* (1979), sublinha que “O inconsciente de Freud não é de modo algum o inconsciente romântico da criação imaginante. Não é o lugar das divindades da noite” (LACAN, 1979, p. 29). A propósito disso, podemos dizer sumariamente que o inconsciente freudiano não é algo caótico e ilógico.

O conceito de inconsciente é inerente à psicanálise, já que constitui o eixo central do saber psicanalítico. Entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, o pensamento freudiano inaugura um novo paradigma, pautado no conceito de inconsciente, sendo por isso muito enaltecido, mas também muito criticado, pois a descoberta do inconsciente promoveu a terceira ferida narcísica ao apregoar o descentramento do sujeito. Em “Uma dificuldade no caminho da psicanálise” (FREUD, 1917/1976), Freud coloca a questão nos seguintes termos:

É assim que a psicanálise tem procurado educar o ego. Essas duas descobertas – a de que a vida dos nossos instintos sexuais não pode ser inteiramente domada, e a de que os processos mentais são, em si, inconscientes, e só atingem o ego e se submetem ao seu controle por meio de

percepções incompletas e de pouca confiança – essas duas descobertas equivalem, contudo, à afirmação de que *o ego não é senhor da sua própria casa*. Juntas, representam o terceiro golpe no amor próprio do homem, o que posso chamar de *golpe psicológico* (FREUD, 1917/1976, p. 178, grifos do autor).

A análise do sonho é concebida pelo fundador da psicanálise como a via real que leva ao conhecimento dos mecanismos do inconsciente, mas o onírico não coincide com o inconsciente, embora possibilite divisar, por métodos indiretos, a lógica de seu funcionamento. O pensamento onírico é o pensamento de algo desejado que, por ser ele próprio repudiado e alheio à consciência, devido à oposição que estabelece com os valores morais interiorizados, é substituído, no conteúdo do sonho, por formas de representação indiretas, não imediatamente inteligíveis, como insinuações, alusões, metáforas etc.

Segundo Freud (1900/1972), as formas de representação que, em geral, se identificam com os procedimentos anteriormente citados, são os “símbolos”, mas descobrir o elo de ligação entre os símbolos e aquilo que eles substituem ou representam não é uma tarefa fácil. O próprio sonhador não percebe o significado dos símbolos usados, visto que o sentido do sonho não se mostra de maneira imediata e exata (FREUD, 1900/ 1972, p. 722). O sentido do sonho não está dado e a tarefa de investigação do conteúdo onírico inconsciente pelo analista, rigorosamente, resta sempre inconclusa, como já dissemos. Mesmo que a interpretação do sonho seja minuciosa e pareça eficaz, ainda assim, é sempre insuficiente para alcançar o cerne do sonho, isto é, aquele ponto-limite da interpretação, que Freud nomeia de “umbigo do sonho”. Por isso mesmo, “[...] nunca é possível estar-se certo de que um sonho foi completamente interpretado” (FREUD, 1900/1972, p. 297).

Avançando nessa linha de raciocínio, Freud acaba por dizer, nesse mesmo texto, mais adiante, que parece incompleto o exame por ele apresentado sobre o modo simbólico de os sonhos se expressarem, contudo, afirma que o mais importante conhecimento que se pode extrair da matéria é que:

O simbolismo onírico se estende muito além dos sonhos; ele não é peculiar a estes últimos, mas exerce uma influência dominante semelhante sobre as representações nos contos de fadas, mitos e lendas, nos chistes e no folclore. Ele nos capacita a delinear as conexões íntimas existentes entre os sonhos e estas últimas produções (FREUD, 1900/1972, p. 724).

Freud também alude à existência de símbolos que apresentam traduções fixas na interpretação popular. A interpretação com base nesse conhecimento, segundo o autor, não

constitui uma técnica que possa tomar o lugar do procedimento da associação ou a este se equiparar, no que tange à capacidade de informar sobre a situação psíquica do analisando (FREUD, 1916-1917/2014).

Assim como no sonho, o sentido do texto literário (também de natureza simbólica) não está firmado, mas apenas anunciado, é preciso, portanto, construí-lo ainda que de forma provisória. Refletindo sobre a questão da linguagem da arte, Kofman, na trilha de Freud, em *A infância da arte*, declara: “Como para o sonho, a expressividade da arte nunca está completa por causa da censura, mas, sobretudo por causa da natureza do material utilizado” (KOFMAN, 1996, p. 42).

A linguagem da literatura, forjada por matéria simbólica, similar à do sonho, é uma linguagem figurada, própria do imaginário, que mantém especial trânsito com o inconsciente e trabalha como ele na dimensão da fuga. Ela constrói desvios, esconderijos, por onde o sentido transita, sem se deixar fixar. Com sua sintaxe específica, dá conta do que escapa à lógica da razão. Devido à sua capacidade de expressar significados afetivos que operam inconscientemente, evoca uma percepção vital da realidade por meio de temas e personagens universais que encontram expressão em múltiplos expedientes artísticos. Sendo assim, parece evidente a importância da literatura e de sua linguagem na construção do arcabouço teórico-clínico da psicanálise. Com efeito, a conexão estabelecida com a linguagem simbólica da mitologia foi decisiva para a fundação do escopo da psicanálise. Segundo Gutfreind, em *Arte de tratar: por uma psicanálise aplicada*:

A contribuição artística à psicanálise vai além de uma referência aos carros-chefes como Édipo, sonhos, chistes etc. Na medida em que se apresenta como uma teoria para a vida mental e a personalidade, com uma aplicabilidade terapêutica, ela não poderia ser moldada como ciência pura e dura. (GUTFREIND, 2019, p. 54).

### **2.3 - A dupla vinculação: científica e literária**

Com efeito, o vínculo de Freud com a ciência nunca se desfez, mas foi a dupla vinculação: científica e literária, que muito contribuiu para que avançasse em seu entendimento da mente humana. Ernest Jones, assim, se pronuncia, em *A vida e a obra de Sigmund Freud* (1989), acerca dessa dupla combinação, efetuada de forma primorosa:

Se Willian James escreveu livros sobre psicologia como se fossem romances, e seu irmão Henry escreveu romances como se fossem livros de psicologia, podemos dizer que Freud combinou os dois aspectos de maneira cativante (JONES, 1989, p. 210).

Por ocasião da primeira edição de *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), Freud vivia tempos difíceis e despendia grandes esforços na busca de caminhos para o tratamento das neuroses, que afetavam suas pacientes e lhes causavam intenso sofrimento. Consta, em “A história do movimento psicanalítico” (1914/1974), a seguinte declaração do autor sobre esse momento:

A interpretação de sonhos foi para mim um alívio e um apoio naqueles árduos primeiros anos da análise, quando tive que dominar a, os fenômenos clínicos e a terapêutica das neuroses, tudo ao mesmo tempo. Naquele tempo fiquei completamente isolado e, no emaranhado de problemas e acúmulos de dificuldades, muitas vezes técnica tive medo de me desorientar e de perder a confiança em mim mesmo. [...] Foi o meu êxito nessa direção que me permitiu perseverar (FREUD, 1914/1974, p. 30).

Nessa ocasião, tomado pelo propósito de ampliar as investigações sobre a mente humana, Freud efetiva um estreito encontro com as artes, especialmente a literatura, da qual soube extrair, em conjugação com a experiência clínica, a autoanálise (mesmo reconhecendo seus limites) e os estudos sobre os fenômenos oníricos, ensinamentos insuspeitáveis para a elaboração e transmissão de princípios sobre o psiquismo.

Cabe aqui assinalar que, como autor/escritor, Freud inovou também com a sua escrita teórica, ao romper com as normas racionais de escrita científica em vigor na época, sem, contudo, se desvincular da ciência. O que salta aos olhos é a adoção de um modo peculiar de expressão, dotado de teor poético, principalmente no relato dos casos clínicos, que podem ser lidos como romances. Contudo, em *Estudos sobre a histeria* (1893-1895/2016), aludindo ao assunto, constrói a seguinte argumentação que torna particularmente evidente o seu desejo de alinhamento com o científico:

[...] a mim mesmo ainda impressiona singularmente que as histórias clínicas que escrevo possam ser lidas como novelas e, por assim dizer, careçam do cunho austero da cientificidade. Devo me consolar com o fato de que



evidentemente a responsabilidade por tal efeito deve ser atribuída à natureza da matéria, e não à minha predileção (FREUD, 1893-1895/2016, p. 231).

Em 1930, aos 74 anos, Freud foi agraciado com o valoroso Prêmio Goethe de Literatura, em Frankfurt, sendo reconhecido como “incomparável explorador das paixões humanas”. A homenagem lhe foi feita por seu notável destaque, quer como escritor, quer como cientista, em igual peso. Segundo Renato Mezan, em *Interfaces da psicanálise* (2002), um aspecto a considerar é que:

O uso que Freud faz da ficção, da filosofia das artes e da poesia é um uso *a serviço da ciência*. Ele interpreta *Hamlet*, uma obra de arte, para mostrar que o complexo de Édipo é universal, que a inibição tem origem no complexo de castração, e assim por diante (MEZAN, 2002, p. 351, grifos do autor).

Apesar de confirmar a solidariedade entre o campo da psicanálise e o campo da literatura e render reverência aos escritores, considerados por ele precursores da psicanálise, nunca desejou se situar no território dos poetas. Em “Escritores criativos e devaneios” (1908/1976) essa posição aparece com nitidez, ao se identificar com os leitores: “Nós, leigos, sempre sentimos uma imensa curiosidade [...] em saber de que fonte esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material [...]” (1908/1976, p. 49). A inclinação racionalista e o desejo de ser reconhecido como um homem da ciência, contudo, não constituíram um obstáculo ao diálogo mantido com alguns escritores de sua época e tampouco impediu a abertura de sua obra a textos de escritores, que ele somente leu. Em *Freud com os escritores* (2013), J.-B Pontalis e Edmundo Gomes Mango, refletindo sobre a relação de Freud com os autores, destacam que:

Freud teve a coragem de introduzir no espaço do saber científico a figura do *Dichter*, do poeta, severamente apartado pela academia de sua época. Fez do poeta um dos interlocutores primordiais de sua obra. Reconhecia na *Dichtung* um acesso privilegiado à verdade psíquica (PONTALIS; MANGO, 2013, p. 18).

Em diferentes pontos de sua obra, Freud exaltou o caráter antecipatório da literatura e a sabedoria do escritor criativo que, por meio de um sistema de expressividade específico, apreende, de modo figurativo, fantasias inconscientes concebidas como representações de desejos vetados pela censura. Ampliando a concepção de “arte imaginária”, situou a criação literária no âmbito da fantasia e do desejo. Com isso, desvelou, de forma inédita, o liame entre a produção literária e os processos do inconsciente, os quais detectou nos sonhos.

Freud, mantendo vivo o seu interesse pela literatura e considerando os escritores como aliados na construção dos fundamentos da “nova ciência”, em “Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico” (1916/1974), ao refletir sobre “Os arruinados pelo êxito” (FREUD, 1916/1974, p. 374), conecta conhecimentos obtidos na clínica com exemplos fornecidos pela literatura, conforme explicita na seguinte passagem: “Podemos tomar como exemplo de pessoa que sucumbe ao atingir o êxito, após lutar exclusivamente por ele com todas as forças, a figura de Lady Macbeth, criada por Shakespeare” (Freud, 1916/1974, p. 359).

Assim, a criação literária, pensada em sua relação com os conhecimentos clínicos, traz a questão da realidade psíquica, lançando luz sobre a investigação teórico-clínica. E, ao término do ensaio, atribuindo igual importância a essas duas fontes de saber, vistas por ele como solidárias no que diz respeito à atuação do inconsciente na vida do ser humano, assinala: “Após essa longa digressão pela literatura, retornemos à experiência clínica – mas apenas para estabelecermos em poucas palavras a inteira concordância com elas” (FREUD, 1916/1974, 374).

Em *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 1900/1972), o procedimento de tomar as obras literárias como modelos de referência para a compreensão dos processos psíquicos é amplamente explorado. Nas discussões psicanalíticas relativas a obras literárias, transparece o reconhecimento de que a experiência analítica se instrui e se enriquece quando dirigimos nossa atenção para a criação literária, pois ela nos ajuda a discernir os mecanismos do desejo que abrigam a fantasia, logo, o regime do inconsciente, fundamentos essenciais à formação de analistas.

Os sonhos, até o final do século XX, não tinham recebido uma abordagem científica, a ciência moderna tratou de desprezá-los; contudo, Freud, ao inaugurar uma técnica de interpretação que lhes atribui validade, pode alçá-los à condição de objeto de investigação científica. A esse respeito, em *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 1900/1972), sublinha: “Devo afirmar que os sonhos têm realmente sentido e que o método científico de interpretá-los é possível” (FREUD, 1900/1972, p. 107). E como, aliás, sublinha Costa (2006), em sua obra *Sonhos*: “Mais ainda: reverteu a temporalidade que até então lhes era atribuída! Ao invés de predizer o futuro, o sonho mostrava uma realização do desejo infantil recalcado” (COSTA, 2006, p. 8).

#### **2.4 - O aparelho psíquico e o escamoteamento dos desejos**

Em *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 1900/1972), ao referir-se a lugares em que se distribui o desejo, mais especificamente no capítulo VII, seção B, denominada “Regressão” (p. 569-585), Freud afirma que se trata de lugares psíquicos e, no início de sua exposição, refuta qualquer possibilidade de considerar esses “lugares” numa perspectiva anatômica:

Desprezarei inteiramente o fato de que o mecanismo mental em que estamos aqui interessados é-nos também conhecido sob a forma de preparação anatômica e evitarei cuidadosamente a tentação de determinar a localização psíquica por qualquer modo anatômico (FREUD, 1900/1972, p. 572).

Retomando as reflexões sobre a caracterização freudiana do inconsciente como sistema, destacamos agora que o ponto fulcral de *A interpretação dos sonhos* (1900/1972) é o que conhecemos pela designação de “1ª tópica freudiana”, segundo a qual o aparelho psíquico é formado por instâncias ou sistemas interligados que desempenham funções peculiares em certos “lugares” da mente. Essa noção de aparelho psíquico – como conjunto interno de partes mentais articuladas virtual e funcionalmente, ao qual cabe regular as tensões internas – ganha, em 1900, contorno mais nítido na obra em questão.

No modelo topográfico freudiano, o psiquismo é composto por três sistemas: o Inconsciente (Ics), o Pré-consciente (Pcs) e o Consciente (Cs). Segundo Freud (1900/1972), o sistema consciente abarca todos os fenômenos de que estamos cientes e funciona em conformidade com as regras sociais, submetendo-se às noções de tempo e espaço. Também, algumas vezes, denominado percepção-consciência, recebe simultaneamente informações das excitações provenientes do mundo interior e exterior. É no sistema consciente que se processam as funções perceptivas, cognitivas e motoras, entre outras: o pensamento crítico, o juízo de valor, as atividades motoras. O sistema pré-consciente articula-se com o sistema consciente, funcionando como uma “barreira de contato” orientada pela censura, que seleciona o que pode ou não migrar para o nível do consciente. Acerca desse mecanismo, escreveu Freud em *Compêndio de psicanálise e outros estudos inacabados* (1939/2014): “O que é pré-consciente se torna consciente, conforme vemos, sem qualquer intervenção nossa” (FREUD, 1939/2014, p. 53).

O sistema inconsciente constitui a parte mais arcaica do aparelho psíquico, ele abriga sentimentos ignorados, reminiscências etc., ou seja, todo conteúdo mental que não está disponível no sistema consciente, pois foi dele excluído pela ação de processos censórios que visam evitar o sofrimento e desprazer. O acesso aos conteúdos censurados só poderá ocorrer

de modo indireto através, por exemplo, de atos falhos, chistes, sonhos, obras de ficção literária, produções que conseguem burlar a censura (FREUD, 1939/2014).

Para Freud (1939/2014), no sonho, ocorre o escamoteamento dos desejos para ludibriar a ação da censura, o que possibilita que os desejos proibidos se realizem, ainda que parcialmente. Na perspectiva psicanalítica, fica claro que o termo “desejo” não corresponde à ideia de concretização consciente de um anseio. Remete sim à existência de pensamentos inconscientes e de fatores censórios, logo a um processo de cisão de regimes e leis, de clivagem do psiquismo.

Referindo-se à questão, assinala Garcia-Roza, no segundo volume de seu livro *Introdução à metapsicologia freudiana* (1993): “Em decorrência da censura, o desejo tem que permanecer inconsciente, podendo retornar, por exemplo, sob a forma de sintoma ou procurar expressão através do sonho” (GARCIA-ROZA, 1993, p. 173). Como vimos, os desejos inaceitáveis também buscam expressão por meio da escrita literária. Logo o sonho e a criação literária, em certa medida, se identificam, pois ambos os processos viabilizam manifestações dissimuladas de desejos repudiados.

Os desejos, quando tidos como inaceitáveis pela consciência, são impelidos para o interior do sistema inconsciente, tornam-se desejos inconscientes e ficam, dessa forma, sob o domínio do “processo primário”, logo, à mercê do princípio do prazer/desprazer, da ausência de sentido temporal e de tudo aquilo que configura o modo de funcionamento do sistema inconsciente. Sob a ação do processo primário, os desejos caracterizam-se como um fluxo inexorável de excitação, que demanda uma descarga em busca de satisfação. Por meio de mascaramentos, os desejos inconscientes, que buscam atingir o nível da consciência, tornam-se irreconhecíveis e passam, dessa forma, a serem aceitos pelo ego (GARCIA-ROZA, 1985).

Os sonhos, de maneira geral, relacionam-se a fatos, circunstâncias ou cenas transcorridas no decurso do dia, trata-se do que Freud chama de “resíduos diurnos”, oriundos do pré-consciente. Esses resíduos para gerarem um sonho precisam acoplarem-se a desejos infantis inconscientes, que são conflitos arraigados, geradores de tensões, os quais confirmam a perenidade da configuração arcaica do psiquismo. Como esses desejos são inaceitáveis à consciência, sua satisfação, sem um trabalho de distorção, origina angústia e sentimento de culpa. Sobre a questão, julgamos oportunas as seguintes colocações de Garcia-Roza, em *Freud e o inconsciente* (1985):

Os únicos desejos capazes de produzir um sonho são aqueles que pertencem ao Ics. Para que um desejo pré-consciente funcione como indutor de um

sonho, faz-se necessário que ele se apoie sobre um desejo inconsciente [...] Os provenientes do sistema inconsciente encontram-se em permanente disposição para uma expressão consciente, no que são impedidos pela censura. (GARCIA-ROZA, 1985, p. 84-85).

O pressuposto freudiano é o de que o mecanismo de distorção, processado no trabalho do sonho, é análogo ao da criação literária e efetua igualmente a função de realizar desejos inadmissíveis, mediante um dribble na censura. Logo, tanto no sonho quanto na literatura, a censura resulta em transformação, deformação. Nesse sentido, afirma Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972): “Quanto mais rigorosa a censura, de maior alcance será o disfarce e também mais engenhoso poderá ser o meio empregado para pôr o leitor no rastro do verdadeiro significado” (FREUD, 1900/1972, p. 152).

## **2.5 - Os desejos insatisfeitos como fonte motivadora da fantasia**

Mesmo associada a visões científicas de seu tempo, a prática clínica de Freud, desde o início, colocou-o em contato com pacientes histéricas e seus sintomas complexos, que desafiavam os conhecimentos vigentes na área médica, já que não se conectavam com lesões corporais e, sendo assim, não podiam ser explicados pela anatomia e pela fisiologia. Esse fato fez com que a atenção de Freud se voltasse para a história clínica das pacientes e, conseqüentemente, que passasse a investigar os relatos feitos por elas de cenas traumáticas de cunho sexual, das quais teriam sido vítimas na infância. Tais cenas deveriam ser, para fins terapêuticos, minuciosamente lembradas durante o atendimento clínico pela paciente, para tanto, Freud lançou mão de várias técnicas (1914b/1974).

A princípio, Freud pensou que o despertar da sexualidade na criança estaria relacionado a ações abusivas de um adulto, pois os relatos das histéricas, iam nessa direção e, pautado nesse entendimento, elaborou a chamada “teoria da sedução” (1914b/1974). Mas, antes mesmo de produzir a obra *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), Freud deu-se conta de que as seduções abusivas não se efetivaram. Elas eram fruto de fantasias sexuais que integravam a realidade psíquica das suas pacientes. Posteriormente, Freud postula que a sexualidade é inerente à infância. As pacientes histéricas colocavam-se na condição de vítimas para defenderem-se da própria excitação sexual, que seria repudiada por elas mesmas. As fantasias de sedução das pacientes possuíam caráter defensivo, eram construções mentais

representativas do seu desejo incestuoso por elas censurado (1914b/1974). Em “História do movimento psicanalítico” (1914b/1974), Freud faz a seguinte colocação na qual expressa a conclusão a que chegou com o abandono da teoria da sedução:

Se os pacientes histéricos remontam seus sintomas a traumas que são fictícios, então o fato novo que surge é precisamente que eles criam tais cenas na fantasia, e essa realidade psíquica precisa ser levada em conta ao lado da realidade prática. Essa reflexão foi logo seguida pela descoberta de que essas fantasias destinavam-se a encobrir a atividade autoerótica dos primeiros anos de infância, embelezá-la e elevá-la a um plano mais alto. E agora, detrás das fantasias, toda gama da vida sexual da criança vinha à luz (FREUD, 1914b/1974, p. 27-28).

Após ter percebido a natureza fantasiosa das cenas narradas, o interesse de Freud pelo fenômeno da fantasia expandiu-se. De acordo com a teoria freudiana, as fantasias são o cerne organizador da subjetividade. Mezan (1982), guiado pela visão freudiana, destaca no conceito de fantasia uma “tripla determinação: ela tem por conteúdo algo inconsciente, sexual e reprimido” (MEZAN, 1982, p. 143). No artigo “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908/1976), põe, especialmente, em relevo o processo de produção de fantasias na criação literária e, em carta dirigida a Carl G. Jung, referindo-se a esse trabalho, escreve:

Era de toda forma uma incursão num domínio em que, até o momento, havíamos apenas resvalado, e no qual poderíamos nos radicar confortavelmente. Observo que deixei de lhe indicar o título da conferência! Ela se chamava então ‘O poeta e a produção de fantasias’, e nela eu abordava antes a questão da produção das fantasias do que a do poeta; em uma próxima vez, restabeleceremos o equilíbrio (FREUD; JUNG, 1993, carta de 8/12/190).

No pensamento de Freud, a fantasia é um evento que, tardiamente, aparece na vida mental. Começa com o brincar infantil, mas só se firma com a instauração do princípio de realidade e com o desenvolvimento da capacidade de pensamento lógico, mantendo-se nos devaneios dos adultos, mas, nessa etapa, sem a dependência de objetos reais. Segal, em *Sonho, fantasia e arte* (1993), resume a noção freudiana de fantasia da seguinte forma:

Poderíamos dizer que, de modo geral, para Freud, a fantasia está muito próxima do devaneio. Ela é uma ideia de satisfação de desejo que entra em ação quando a realidade externa é frustrante. Basicamente, uma fantasia consiste num desejo inconsciente trabalhado pela capacidade do pensamento lógico a fim de dar origem a uma expressão disfarçada e uma satisfação imaginária do desejo pulsional (SEGAL, 1993, p. 31).

Freud faz referência à existência de fantasias conscientes, a dos devaneios diurnos, e à existência de fantasias inconscientes, a dos sonhos noturnos (1900/1972). Para o autor, ambas são atividades que estão ligadas à satisfação de desejos, isto é, ambas almejam satisfazer um estímulo psíquico (pulsão). No entanto, diferem, pois os devaneios diurnos são representações de desejos apenas pensados, mas nunca vividos de forma alucinatoria, logo, jamais confundidos com a realidade; contrariamente ao que ocorre no sonho, em que a vivência de fantasias se concretiza alucinatoriamente: “Somente quando despertamos é que surge o comentário crítico de que não tivemos nenhuma experiência, mas apenas estivemos pensando numa forma peculiar, ou, em outras palavras, sonhando” (FREUD, 1900/1972, p. 52).

Como sabemos, a partir de *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), os desejos insatisfeitos, constituídos na infância acionam o nosso aparelho psíquico, são as forças motivadoras das fantasias, o que justifica o emprego por Freud da expressão “fantasia de desejo” para designá-las. Nesse sentido, retomando Freud, Costa (2006, p. 15, grifo da autora) ressalta, em *Sonhos*: “[...] o desejo precisa permanecer *indestrutível*, como dizia Freud, irrealizado, representando o impossível, sendo a força motora da fantasia”.

Segundo Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), durante o sono, parte da censura é relaxada, a realidade fica, temporariamente, suspensa e ocorre uma regressão a desejos arcaicos inconscientes que buscam expressão numa experiência alucinatoria benigna, algo análogo à psicose, mas que ocorre somente no decurso do sono. Os desejos inconscientes são muito potentes e mantêm-se ativos na busca de acesso à consciência. Ao referir-se à natureza desses desejos, diz Freud em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972):

Esses desejos sempre ativos, como que imortais, do nosso inconsciente, que lembram os Titãs do mito, sobre os quais pesam desde os primórdios as grandes massas das montanhas que um dia lhes foram impostas pelos deuses vitoriosos e que, sob as convulsões de seus membros, ainda tremem de vez em quando – esses desejos que se encontram reprimidos, digo, são eles próprios de origem infantil, como vimos pela pesquisa psicológica das neuroses (FREUD, 1900/1972, p. 589).

Sobre a fantasia diurna, é ainda Freud (1900/1972, p. 540, grifo do autor) que escreve nessa mesma obra: “Uma investigação mais aprofundada das características dessas fantasias diurnas nos mostra como não é à toa que essas formações receberam o mesmo nome que damos também às nossas produções mentais noturnas: *sonhos*.” Como ressalta a citação, as fantasias diurnas (devaneios) também são denominadas “sonhos diurnos”. Estas, quando repelidas por agentes censores, tornam-se inconscientes. Segundo Freud, fantasias

inconscientes afloram no contexto do sonho em busca de expressão e passam a integrar o conteúdo latente do sonho. Realizações psíquicas dessa natureza podem ser precursoras mentais de sintomas, em circunstâncias patológicas, mas também, de forma defensiva, podem resultar em escritas criativas.

Na clínica, o acompanhamento analítico direciona-se para a revelação da fantasia, que está subjacente ao sintoma. Freud lembra-nos, em *A interpretação dos sonhos* (1900/2019, p. 526), que os sintomas histéricos não se vinculam propriamente a lembranças, mas a fantasias construídas a partir das lembranças. O cerne da fantasia – cujo germe está em desejos localizados originariamente no passado, mas permanentemente ativos no inconsciente – possibilitou a Freud a aproximação entre o sintoma e o sonho, contudo, como nos lembra Lacan em *O seminário*, livro 2 (1985):

[...] o sintoma está sempre inserido num estado econômico global do sujeito, enquanto o sonho é um estado localizado no tempo, em condições extremamente particulares. O sonho é apenas uma parte do sujeito, enquanto o sintoma se esparrama em diversos setores (LACAN, 1985, p. 158).

Em Freud (1990/1972), a ideia de “satisfação imaginária de desejos” ou de realização da “fantasia de desejo” está articulada tanto com a formação de sintomas quanto com a formação dos sonhos e também com a produção da obra literária. A produção literária, considerada como continuação ou substituto da brincadeira infantil, mantém similaridade com o tempo da fantasia. Referindo-se ao vínculo proposto por Freud entre criação literária e fantasia, Jorge, em *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia* (2010), faz a seguinte colocação:

Há um desejo que enlaça a fantasia aos três períodos de tempo: uma poderosa experiência do presente desperta no escritor a lembrança de uma experiência anterior da infância e dela se origina o desejo que encontra realização na obra. Esta, portanto, irá revelar elementos do presente assim como da antiga lembrança. O mito, forma de construção literária cuja abrangência é muitas vezes universal, representa essa produção humana na qual se concentram os vestígios de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os sonhos seculares da jovem humanidade (JORGE, 2010, p. 47-49).

Freud utiliza o sonho como um meio de análise do processo de criação literária. O autor ressalta uma proximidade entre o criar e o sonhar. A criação artística, como o sonho, é uma forma de satisfação imaginária de desejos e ocorre no circuito da fantasia. Há, contudo, uma diferença básica. No caso do processo de criação, a situação estabelecida é de um



movimento em direção ao outro (o leitor) sobre o qual visa produzir um efeito artístico, ou dito de outra forma, um prazer estético. Trata-se de uma comunicação em que a expressão é modelada de modo a atingir o outro enquanto sujeito/leitor. Freud, em seus escritos sobre a criação imaginária, ressalta a interação obra-leitor, segundo ele, há na atividade literária um imperativo à técnica, concernente à simbolização, que funciona para o sujeito/leitor como uma convocação, que provoca nele uma descarga de desejos, análoga ao gozo sexual (1908-1907/1976). Reforçando a distinção entre o criar e o sonhar, acrescenta-se o fato de que o produto da ação criadora, a obra, situa-se em um processo de elevação à categoria cultural e, para tanto, depende do público para se constituir como produto da cultura, como obra literária. No sonho, produto associal, narcísico, tal procedimento está ausente.

Contudo, apesar das diferenças que limitam a aproximação, Freud enfatiza, recorrentemente, analogias entre essas duas atividades. Em defesa dessa ideia, diz que tanto o campo da criação literária quanto o campo do sonho colocam em questão mecanismos de realização de fantasias plenas de desejos insatisfeitos e, por isso mesmo, ambos, o criar e o sonhar, configuram formas de funcionamento da realidade psíquica (1908-1907/1976).

## CAPÍTULO 3 - Freud, Escritores e Obras

### 3.1 - Arthur Schnitzler em Freud

O interesse de Freud pela criação literária é inquestionável e a presença dessa forma de produção artística anuncia-se constantemente nas formulações que realiza. Assim é que são inúmeras as produções do fundador da psicanálise que versam, de forma direta ou indireta, sobre obras literárias ou sobre escritores. Médico por formação (embora tenha dito nunca ter sentido qualquer inclinação por essa carreira), Freud era, a par disso, um amante das letras, um leitor apaixonado pela literatura. Segundo Mezan, no seu livro *Interfaces da psicanálise* (2002):

Pelas artes plásticas e pela ficção, Freud possui uma grande admiração. Logo depois da ciência, viria a obra dos grandes poetas – e às vezes até um pouco acima: veja-se, por exemplo, a relação dele com Arthur Schnitzler e com a literatura de maneira geral. Há uma carta que Freud escreve a Schnitzler dizendo que ele, Schnitzler, é um duplo dele [...]. Nessa mesma carta, ele diz que inveja aos poetas a capacidade de que têm de chegar às verdades psíquicas, fazendo por intuição ou dom da natureza descobertas que aos cientistas custam tanto e são tão laboriosas (MEZAN, 2002, p. 352).

Arthur Schnitzler (1862-1931) – citado por Mezan – é, como se sabe, um célebre ficcionista e dramaturgo vienense, contemporâneo de Freud, conhecido pelo cognome de Doutor-Poeta, com quem Freud nunca estivera, até a época em que lhe destina uma carta de felicitações por motivo do seu sexagésimo aniversário, em 14 de maio de 1922, na qual confessa, efusivamente, sua admiração e identificação com ele. Freud diz que, apesar do grande apreço, procurou esquivar-se de sua companhia no percurso da vida, devido ao temor de nele encontrar o seu “duplo”.

Schnitzler era médico, mas após o falecimento do pai, decide afastar-se da medicina e dedicar-se à literatura. Na visão de Freud, ele é, sobretudo, “um explorador das profundezas”, e esse é um dos fatores que os identifica. Veja-se a seguir um fragmento da carta a Schnitzler, extraído de *A vida e a obra de Sigmund Freud* (1989), de Ernest Jones:

Mas tenho que lhe fazer uma confissão, que peço não divulgar seja com os amigos, seja com os inimigos. Importunei-me com a questão de como durante todos esses anos nunca procurei sua companhia e usufruir de uma conversa com o senhor [...] A resposta é esta confissão extremamente íntima: penso que evitei a partir de uma espécie de temor de encontrar o meu “duplo” [...] Sempre que me deixo absorver profundamente por suas belas criações,

parece-me encontrar, sob a superfície poética, as mesmas suposições antecipadas, os interesses e conclusões que reconheço como meus próprios. [...] Assim, ficou-me a impressão de que o senhor sabe por intuição – tudo que tenho descoberto em outras pessoas por meio de laborioso trabalho. De fato, acredito que, fundamentalmente, o senhor é um explorador das profundezas [...] (JONES, 1989, p. 430-431).

Tal carta contribuiu para que, ao longo do tempo, a atenção de muitos pesquisadores se dirigisse para o levantamento de dados biográficos que aproximam Freud e Schnitzler. São realmente inúmeros os aspectos comuns a ambos, dentre os quais se destacam os de terem sido judeus vienenses, formados em medicina, e de terem, por vias peculiares, causado, com a propagação de suas concepções, dissonâncias e repúdios em várias esferas da vida social. Freud, principalmente ao defender premissas sobre a sexualidade infantil, por ele considerada perverso-polimorfa, e Schnitzler, como escritor,

[...] ao não assumir um discurso convencional sobre a moralidade preponderante. Suas obras versam sobre homens e mulheres em situações desesperadoras em função de jogos de azar, de endividamento ou de adultério, mas que mesmo assim obedecem aos códigos de aparência social. Mostra cruamente as relações de fachada dos bons casamentos, demonstra a hipocrisia dos princípios religiosos e expõe os sentimentos anti-semitas da sociedade vienense (KON, 1996, p. 136).

Segundo Jones (1989), a correspondência que o fundador da psicanálise manteve com Schnitzler esporadicamente, teve início em 1906. Nessa época, uma outra célebre carta de Freud é encaminhada a Schnitzler, na qual, além de expressar sintonia com o pensamento do escritor, Freud também declara nutrir por ele um sentimento que reúne admiração e inveja:

Há muitos anos estou ciente da ampla harmonia que existe entre as suas opiniões e as minhas sobre muitos problemas psicológicos e eróticos; e recentemente encontrei até coragem de acentuar expressamente esta harmonia. Sempre me perguntei espantado como havia chegado a este ou aquele detalhe de conhecimento secreto que eu havia adquirido mediante acurada investigação do tema, e finalmente cheguei ao ponto de invejar o autor que até então admirava. Agora o senhor pode imaginar como fiquei satisfeito e eufórico ao ler que o senhor também tem se inspirado nos meus escritos. Quase lastimo pensar que tive que alcançar 50 anos para ouvir algo tão lisonjeiro (JONES, 1989, p. 98).

Constam nas *Obras psicológicas completas de Freud*, quatro menções a Schnitzler, conforme elucidada Vera Regina Santos Cardoni, na sua pesquisa de mestrado *A estética da*

*transitoriedade*: Arthur Schnitzler e Sigmund Freud (2003). Três das alusões ao escritor são feitas diretamente por Freud, mas uma é uma nota do editor James Strachey, responsável pela tradução das *Obras psicológicas completas* de Freud, em língua inglesa.

Schnitzler publicou um amplo número de obras, algumas traduzidas no Brasil recentemente. Ao que tudo indica, um maior interesse pela produção do escritor foi despertado com a exibição do filme *De olhos bem fechados* (1999), uma adaptação do seu livro “*Breve romance de sonho*” (1926), realizada pelo cineasta norte-americano Stanley Kubrick, que teve morte súbita logo após o lançamento dessa produção cinematográfica.

No que diz respeito às quatro referências feitas a Schnitzler, a primeira está situada em “Fragmento da análise de um caso de histeria” (1905 [1901]/1989), nesse texto, Freud relata experiências clínicas que teve no tratamento de uma paciente histérica a quem deu o nome de Dora. Anterior a esse trabalho, a obra *Estudos sobre histeria* (BREUER; FREUD, 1893-1895/2016), produzida em parceria com Josef Breuer, compõe o conjunto dos primeiros escritos de Freud sobre sintomas histéricos. Nele, os fundamentos da psicanálise já se insinuam, uma vez que os sintomas histéricos implicaram pesquisas que foram o embrião da psicanálise. Um pouco mais tarde, a descoberta do inconsciente se efetivou na sua inteireza, em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), obra considerada o marco da fundação da psicanálise.

A menção à Schnitzler, em “Fragmento da análise de um caso de histeria” (FREUD, 1901[1905]/1989), aparece em uma nota de rodapé, em que se lê: “Um homem de letras, que aliás também é médico – Arthur Schnitzler – expressou com muito acerto essa ideia em sua [peça] *Paracelsus*” (FREUD, 1905[1901]/1989, p. 48). Essa nota refere-se ao seguinte trecho da obra de Freud:

A princípio, o sintoma é para a vida psíquica um hóspede indesejável: tudo está contra ele, e é por isso que pode dissipar-se com tanta facilidade, aparentemente por si só, sob a influência do tempo. No início não tem nenhum emprego útil na economia doméstica psíquica, porém com muita frequência encontra serventia secundariamente. Uma ou outra corrente psíquica acha cômodo servir-se do sintoma, que assim adquire uma *função secundária* e fica como que ancorado na vida anímica. Aquele que pretende curar o doente tropeça então, para o seu assombro, numa grande resistência, que lhe ensina que a intenção do paciente de se livrar de seus males não é tão cabal nem tão séria quanto parecia (FREUD, 1905[1901]/1989, p. 48, grifo do autor).

A passagem alude ao que é conceitualmente designado por “ganho secundário do sintoma histérico”. Há, nesse caso, uma articulação explícita dessa manifestação com a peça de teatro de Schnitzler, *Paracelsus*, a qual, segundo Freud, dá mostra da ação desse fenômeno. Isso suscita a ideia de que, em diálogo com a reflexão freudiana, saberes do escritor estiveram muito presentes.

Em *Vocabulário da psicanálise* (1992), J. Laplanche e J.-B Pontalis ao se referirem ao fenômeno “ganho ou benefício secundário”, chamam a atenção para o fato de que “Desde o início, a teoria freudiana da neurose é inseparável da ideia de que a doença se desencadeia e se mantém devido à satisfação que proporciona ao sujeito” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 53).

A segunda referência consta em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (FREUD), de 1905. No chiste, o jogo de sentido, que as palavras engendram, gera humor, prazer estético, e possibilita uma crítica bem humorada por meio do “duplo sentido”. O fundamento do chiste é o jogo de palavras, uma vez que se trata de um processo de comunicação verbal. Freud, considerando esses princípios, explica uma das manifestações do duplo sentido com um exemplo no qual traz à lembrança um chiste produzido por um amigo, cujo objeto é Schnitzler e seu grande valor como dramaturgo:

[...] Duplo sentido procedendo dos significados literal e metafórico de uma palavra. Eis uma das mais férteis fontes da técnica dos chistes. Citarei apenas um exemplo:

Um médico, meu amigo, afamado por seus chistes, disse certa vez a Arthur Schnitzler, o dramaturgo: ‘Não me surpreendo que você tenha se tornado um grande escritor. Afinal seu pai susteve um espelho para os seus contemporâneos. O espelho sustido pelo pai do dramaturgo, o famoso Dr. Schnitzler, era o laringoscópio. Um famoso dito de Hamlet fala-nos que o objetivo de uma peça, tanto quanto do dramaturgo que a cria é “to hold, as twere, the mirror up to nature; to show vitue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure (suster, como se fora, um espelho à natureza; mostra à virtude sua feição própria, ao escárnio sua própria imagem, ao torso e à longa idade do tempo sua forma e premência) (FREUD, 1905/1995, p. 43-44).

Com Cardoni (2003), reconhecemos nesse procedimento o quanto a lembrança de Schnitzler acompanhava Freud em seu trabalho. Mas há ainda um outro ponto a considerar, trata-se da citação do teatro dentro da referência a Schnitzler, por meio da invocação da fala de Hamlet, o célebre personagem de Shakespeare. Tais remissões articulam, em um só lance, teatro, literatura e psicanálise, dando conta do diálogo de

Freud com variadas manifestações artísticas e reafirmando o caráter intercultural de sua escrita, ela mesma eivada de traços literários.

Cardoni, em seu artigo, busca explicitar o raciocínio de Freud ao citar o chiste anteriormente mencionado, dizendo:

Esse exemplo de chiste, com o qual Freud exemplifica o duplo sentido dos significados literal ou metafórico de uma palavra, remete à história que lhe contaram sobre o que poderia ser o irônico destino de Schnitzler, uma vez que seu pai é um inventor de espelho de laringe: “Não me surpreendo que você tenha se tornado um grande escritor. Afinal seu pai susteve um espelho para os seus contemporâneos (CARDONI, 2003, p. 39).

A terceira referência é, como dissemos, uma nota do editor James Strachey. Nela, Schnitzler é citado como uma das personalidades da época, que, com Freud, consta na lista dos que receberam uma “estranha” solicitação sobre leitura, que o editor vienense Hugo Heller, em 1906, teria enviado a pessoas de considerável destaque social.

A quarta referência localiza-se em “O tabu da virgindade” (FREUD, 1918[1917]/1970) (Contribuição à psicologia do amor III), elaborado em 1917 e publicado em 1918. No estudo, Freud trata do tema da persistência do tabu da virgindade no pensamento da humanidade; para tanto, faz referência à comédia “*Das Jungferngift*” (*O veneno das bruxas*), de Anzengruber:

O tabu da virgindade, no entanto, mesmo independentemente disto, não desapareceu em nossa existência civilizada. É conhecido da crença popular e oportunamente os escritores têm-se utilizado desse material. Uma comédia da autoria de Anzengruber (dramaturgo vienense 1833-89) mostra como um simples camponês é dissuadido de casar com sua noiva pretendida porque ela é “uma primeira rapariga que lhe cobrara primeiro a vida”. Por esse motivo ele concorda que ela case com outro homem e está disposto a aceitá-la quando ficar viúva e não for mais perigosa. O título da peça *Das Jungferngift* [‘O Veneno da Virgem’], traz-nos à lembrança o hábito dos encantadores de serpentes que, primeiro, fazem as cobras venenosas morderem um pedaço de pano a fim de, depois, lidarem com elas sem perigo (FREUD, 1918[1917]/1970, p. 191).

Em uma nota de rodapé, que se segue a esse comentário, considera que há avizinhações entre o conto de Anzengruber e o conto “A sina do barão Von Leisenbogh”, de Schnitzler, produzido entre 1902 e 1904:

Uma novela magistral como de Arthur Schnitzler (*Das Schick des Freiherr von Leisenbogh*) [‘O Destino de Freiherr von Leisenbogh’] merece ser aqui

incluída, apesar da situação bastante diferente. O amante de uma atriz muito experiente no amor está morrendo em consequência de um acidente. Ele cria uma espécie de nova virgindade para ela, rogando uma praga de morte sobre o homem que primeiro a possuiu depois dele. Durante algum tempo a mulher com esse tabu sobre ela não se arrisca a nenhuma aventura amorosa. No entanto, depois de se apaixonar por um cantor, encontra a solução de primeiro conceder uma noite ao Freiherr von Leisenbogh que a vem perseguindo há anos. E a praga cai sobre ele: sofre um ataque logo que sabe do motivo que lhe deu a inesperada boa sorte no amor (FREUD, 1918[1917]/1970, p. 191).

### 3.2 - Diálogos com obras e ficcionistas

Com efeito, a escrita de Freud conflui com muitos saberes, mas sem deixar de dar particular importância à literatura. Provando ser um bibliófilo e profícuo conhecedor da literatura, fornece a seguinte resposta ao pedido de Hugo Heller que lhe solicitou, sem maiores explicações, uma relação com “dez bons livros”. Primeiramente, indica os livros da literatura mundial, que considera “esplêndidos”: os de Homero, as tragédias de Sófocles, o *Fausto*, de Goethe, o *Hamlet* e o *Macbeth*, de Shakespeare. Em seguida, alude a livros “significativos” fora do âmbito da ficção, dentre os quais destaca as realizações científicas de Copérnico, do velho médico Johann Weier sobre demonologia e *A decadência do homem*, de Darwin. Já como “favoritos” cita *O paraíso perdido de Milton* e o *Lázaro*, de Heine. Por último, enumera, sem muita reflexão, dez “bons” livros:

*Cartas e obras*, de Multatuli;

*O livro da jângal*, de Kipling;

*Sobre a pedra branca*, de Anatole France;

*Fecundidade*, de Zola;

*Merezhkovsky*, de Leonardo da Vinci

A gente de *Seldwyla*, de Gottfried Keller;

*Os últimos dias de Hutten*, de Conrad Ferdinand Meyer;

*Ensaio*, de Macaulay;

*Pensadores gregos*, de Gomperz;

*Esboços*, de Mark Twain.

Ao concluir a carta, Freud ressalta que não sabe qual o destino que será dado à relação, porque isso não foi explicitado, e que ela lhe parece estranha. Diz que poderia ter citado outros exemplos de livros igualmente “bons” e que, quanto a ele, “Só deseja examinar a relação entre o autor e sua obra” (FREUD, 1906/1976, p. 251-252).

É marcante o diálogo que Freud nutriu com as obras de ficcionistas e dramaturgos, entre inúmeros outros, Sófocles, Dostoiévski, Goethe, Shakespeare, Hoffmann, Schiller e Heine. Inclusive, estabeleceu contato ou se correspondeu com alguns autores de seu tempo como, por exemplo, Mann e Zweig, além de Schnitzler, como vimos. Isso patenteia o valor atribuído à arte literária pelo psicanalista. A atenção que dá às obras dos autores por ele admirados vai no caminho de não somente tomá-las como campo de pesquisa teórica e de apreciação estética, mas também como fonte de saberes clínicos valiosos. Nessa perspectiva, L.C. Meneghini, em *Freud e a literatura e outros temas da psicanálise aplicada*, lembra que Freud

[...] foi buscar no **Oedipus Rex** de Sófocles a denominação para o conflito afetivo básico que domina a mente infantil. Grande apreciador de Shakespeare interpretou a tragédia de **Hamlet** como uma variante do complexo-de-édipo e se deteve no estudo de inúmeros personagens shakespearianos, como o Rei Lear, Ricardo III e Lady Macbeth. **Os Irmãos Karamaszov** foram dissecados em 1927, no ensaio **Dostoiévski e O Parricídio**, onde analisa a personagem e a enfermidade do novelista russo [...] (MENEGHINI, 1972, p. 47).

São múltiplas as referências à literatura na obra freudiana, haja vista que é a partir do resgate do emblemático mito sofoclíano do rei Édipo, personagem da literatura grega, que Freud forja um modelo universal de funcionamento psíquico, uma matriz do modo de estruturação da vida parental. Atestando que obras imortais da literatura podem funcionar como guias, Freud afirma:

O que os poetas e os estudiosos da natureza humana sempre haviam assegurado veio a ser verdade: as impressões daquele período inicial de vida, embora estivessem na sua maior parte enterradas na amnésia, deixaram vestígios indeléveis [...] (FREUD, 1925/1976, p. 46).

Transparece, nas inúmeras evocações a obras literárias e a escritores feitas por Freud, a ideia de que as descobertas psicanalíticas não são, na realidade, tão dotadas de ineditismo como aparentam ser, mesmo quando causam grande impacto e contestações, pois já se achavam presentes na pauta de célebres escritores do passado.



Os personagens mitológicos que povoam a obra freudiana funcionam como vias de expressão do inconsciente, sendo tão importantes como anunciadores de fenômenos psíquicos como os sonhos e os sintomas. Nesse contexto de aproximação da psicanálise com a literatura, um aspecto que merece consideração é o de que o olhar de Freud está voltado para a tentativa de localizar direções que o auxiliem a pensar aspectos gerais do psiquismo humano e a desvendar a lógica de seus mecanismos ocultos ou, em outras palavras, empenha-se na busca de reminiscências recalcadas, em último caso, da angústia da castração na infância. Nessa empreitada, como sublinha em “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (FREUD, 1907/1976): “os escritores são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em conta, pois costumam conhecer toda gama de coisas entre o céu e a terra com as quais nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar” (FREUD, 1907/1976, p. 18). Corroborando a ideia de que o escritor criativo é um interlocutor que subsidia a elaboração da “nova ciência”, Freud, em “Um estudo autobiográfico” (1925/1976), assim relata o seu processo de decifração da tragédia em *Édipo rei*:

Grande número de sugestões me ocorreu a partir do complexo de Édipo, cuja ubiquidade gradativamente comecei a compreender. A escolha do poeta, ou sua invenção, de um assunto terrível parecia enigmática, assim como o efeito esmagador de seu tratamento dramático, e a natureza geral de tais tragédias de destino. Mas tudo isso se tornou inteligível quando se compreendeu que uma lei universal da vida mental havia sido captada aqui em todo seu sentido emocional. O destino e o oráculo nada mais eram do que materializações de uma necessidade interna; e o fato do herói pecar sem seu conhecimento e contra suas intenções era evidentemente uma expressão certa da natureza *inconsciente* de suas tendências criminosas (FREUD, 1925/1976, p. 79, grifo do autor).

### 3.3 - A literatura como objeto de legitimação e de análise

Segundo Freud, os artistas criativos dão voz ao modelo universal de funcionamento psíquico sem, contudo, almejarem explicitar e sistematizar racionalmente suas leis de funcionamento, como procede a psicanálise. Por meio de recursos simbólicos, a literatura apreende a potência do inconsciente nas motivações humanas. Ela é um saber que se antecipa à formulação das premissas universais da psicanálise, possibilitando elucidar uma série de fatores básicos que compõem a vida psíquica. Com efeito, a literatura está presente de forma significativa nos primórdios do conhecimento psicanalítico, funcionando, concomitantemente, em dupla direção: quer como objeto de legitimação das premissas psicanalíticas, quer como objeto de análise.

Nessa perspectiva, Kofman (1996), cujas contribuições são especialmente valiosas no direcionamento desta pesquisa, destaca que o paradigma mítico de Édipo é frequentemente retomado ao longo do tempo, na obra de Freud, em duplo aspecto: tanto para legitimar a estrutura universal do Complexo de Édipo (como explicitação da sofrida e conflituosa relação com os pais, quando ocorrem os primeiros impulsos sexuais, na infância) quanto para que a peça possa ser alvo de análise interpretativa (KOFMAN, 1996, p. 61, nota de rodapé). Para a autora, fica evidente que as obras literárias, para assumirem sua função legitimadora, precisam ser alvo de uma interpretação de cunho psicanalítico, “pois elas só revelam o sentido buscado, mascarando-o numa deformação” (KOFMAN, 1996, p. 35). Por constituírem um “enigma figurativo”, ou seja, um texto portador de mensagens cifradas, análogo ao do sonho, é importante que sejam lidas na chave do onírico, cujo fundamento é a busca das raízes dos processos psíquicos na vida cotidiana.

Segundo a autora, um “caráter circular” preside a leitura/interpretação freudiana, sendo assim, o modelo de demonstração “nos remeterá necessariamente do primeiro momento ao segundo: aquele de submissão da obra ao método analítico” (KOFMAN, 1996, p. 35). Detendo-se no exame dessa questão, para validar o argumento de que há no processo de leitura de Freud um “fundamento recíproco e circular”, apresenta, entre outras, as seguintes colocações feitas pelo autor de *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), as quais corroboram a sua premissa:

As relações existentes entre nossos sonhos típicos e os contos ou outros motivos poéticos (*Dichtungsstoffen*) certamente não são isoladas nem casuais. O poeta é instrumento de transformação do sonho. A prova disso é

que se pode seguir o caminho no sentido inverso, e ir do poema ao sonho.  
(FREUD *apud* KOFMAN, 1996, p. 38).

Os sonhos típicos, na visão freudiana, têm caráter universal e se alicerçam em desejos infantis que valem para todo ser humano. Para Freud, esses sonhos fogem à regra no que diz respeito ao processo de interpretação, pois, não dependem tanto de associações, visto que possuem significação universal. Assim, seu sentido revela-se de forma menos camuflada, o que, comumente, suscita angústia. O primeiro exemplo trazido por Freud foi o sonho de nudez: “Sua essência [em sua forma típica] está no sentimento aflitivo do caráter de vergonha e no fato de que quem sonha deseja ocultar a nudez, via de regra pela locomoção, mas verifica ser incapaz de fazê-lo” (FREUD, 1900/1972, p. 257). Os sonhos dessa natureza baseiam-se em lembranças infantis de ficar nu diante de adultos. Essa experiência é de uma etapa da vida desprovida de vergonha da nudez, em que cobranças concernentes a esse procedimento estão ausentes.

Em sua análise do sonho de nudez, Freud remete o leitor ao conto de Hans Andersen, intitulado “*A roupa nova do imperador*”, cujo enredo tem como personagem central um monarca enganado por dois tecelões impostores que o convencem de que apenas os súditos bons e fieis teriam o privilégio de ver a roupa mágica que eles teriam tecido. O rei acaba se apresentando com a fictícia roupa invisível diante de seus súditos, que constrangidos, fingem não notar que imperador está despido. A literatura é aqui convocada a servir de referência para a análise do sonho típico. Em *Psicanálise e discurso*, Patrick Mahony escreve sobre a questão:

Freud de fato propõe que o conto havia sido um sonho originalmente, ao qual foi então dada uma nova ‘forma’ [...] A análise de Freud é, na verdade, um desnudar exegético do sonho fundamental sobre roupas, o qual é, ele próprio, vestido (*Einkleidung*) de conto de fadas (MAHONY, 1990, p. 160).

Também com base na análise do sonho típico de nudez feita por Freud, em *A Interpretação dos sonhos* (1900/1972), Kofman explicita que, na tarefa interpretativa inerente à leitura, “o sonho típico encontra seu modelo de compreensão num conto que pode desempenhar esse papel porque também ele é redutível a um sonho, do qual é apenas transformação” (KOFMAN, 1996, p. 38). O que confirma o fundamento recíproco e circular que, segundo a autora, norteia a leitura freudiana.

Freud, desde do início de seus escritos psicanalíticos, buscou, no domínio do literário, exemplos e expedientes para compreender o psíquico e alicerçar suas descobertas, tal gesto intertextual gerou conexões e trocas recíprocas que tornaram os dois campos vasos

comunicantes. Em face disso, estudiosos das artes, em esfera nacional e internacional, nunca se furtaram de tomar de empréstimo conceitos psicanalíticos para investigarem manifestações artísticas.

Em “O interesse científico da psicanálise” (1913/1974), Freud ressalta que a psicanálise em relação às artes só pode fornecer “esclarecimentos” sobre alguns de seus problemas, pois outros lhe escapam por completo. Nas palavras de Freud:

A psicanálise esclarece satisfatoriamente alguns dos problemas referentes às artes e aos artistas, embora outros lhe escapem inteiramente. No exercício de uma arte, vê-se mais uma vez uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados – em primeiro lugar, do próprio artista e, subsequentemente, de sua assistência ou espectadores. As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivam a sociedade a construir suas instituições. De onde o artista retira sua capacidade criadora não constitui questão para a psicologia. O objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa as suas fantasias mais pessoais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa. [...] A conexão entre as impressões da infância do artista e a história de sua vida, por um lado, e suas obras como reações a essas impressões, por outro, constitui um dos temas mais atraentes de estudo analítico (FREUD, 1913/1974, p. 222).

Mas, em um outro artigo, publicado muitos anos depois, intitulado “Uma breve descrição da psicanálise” (1924/1976), como observa Kofman em sua pesquisa, o assunto é retomado, dessa vez, em tom assertivo; sem a indicação de restrições quanto à atuação da psicanálise no campo das criações imaginativas:

A psicanálise nos diz agora, ademais, que uma outra parte, particular e altamente prezada, do trabalho mental criativo serve para a realização de desejos – para a satisfação substitutiva dos desejos reprimidos que, desde os dias da infância, vivem insatisfeitos no espírito de cada um de nós. Entre essas criações, cuja vinculação com o inconsciente incompreensível sempre foi suspeitada, estão os mitos e as obras da literatura imaginativa e da arte, e as pesquisas da psicanálise realmente arrojaram luz em abundância sobre os campos da mitologia, da ciência

da literatura e da psicologia dos artistas. Basta mencionar a obra de Otto Rank como exemplo (FREUD, 1924/1976, p. 257-258).

Nesse segundo estudo, Freud diz de forma categórica que a psicanálise projetou luz em abundância sobre as questões relativas a diferentes produções artísticas. Consoante Kofman, o que ocorreu, nesse espaço de tempo que separa um texto do outro, e justifica a mudança de enfoque apontada foi o fato de Freud ter atestado a estreita correspondência de diferentes criações artísticas com o sonho, como o próprio texto freudiano leva a concluir:

Demostramos que os mitos e os contos de fadas podem ser interpretados como sonhos, traçamos caminhos sinuosos que levam da premência do desejo inconsciente à sua realização em uma obra de arte, aprendemos a entender o efeito emocional de uma obra de arte sobre o observador e no caso do próprio artista tornamos claro seu parentesco emocional com o neurótico bem como sua distinção deste, e apontamos a vinculação existente entre sua disposição inata, suas experiências fortuitas e suas realizações. A apreciação estética de obras de arte e a elucidação do dote artístico não estão, é verdade, entre as tarefas atribuídas à psicanálise. Mas parece que a psicanálise está em posição de enunciar a palavra decisiva em todas as questões que afloram a vida imaginativa do homem (FREUD, 1924/1976, p. 258).

### **3.4 - O caráter modelar do sonho**

Em “Dois verbetes de enciclopédia” (FREUD, 1923/1996), na nota intitulada “As implicações das correlações não-médicas da psicanálise”, Freud assinala:

Qualquer estimativa da psicanálise estaria incompleta se deixasse de tornar claro que, sozinha entre as disciplinas médicas, ela possui as mais amplas relações com as ciências mentais e se encontra em posição de desempenhar um papel da mesma importância nos estudos da história religiosa e cultural e nas ciências da mitologia e da literatura que na psiquiatria (FREUD, 1923/1996, p. 306).

Essa ligação da psicanálise com diferentes campos de conhecimento, segundo Freud, pode gerar estranheza, visto que, originariamente, o que se visava era alcançar um entendimento puramente clínico sobre os sintomas neuróticos. Nesse sentido, escreve Freud:

“No início, tinha apenas um único objetivo – o de compreender algo da natureza daquilo que era conhecido como doenças nervosas funcionais com vistas a superar a impotência que até então caracterizava seu tratamento médico” (1924/1976, p. 239). A partir de 1902, conforme relato do autor, descortina-se uma atividade intensa de debates, que se realizavam regularmente, às quartas-feiras, à noite, em sua casa. Quantos aos participantes:

Além de médicos, o círculo incluía outras pessoas – homens instruídos que haviam reconhecido algo de importante na psicanálise, escritores, pintores, etc. Minha *Interpretação de Sonhos* e meu livro sobre o chiste mostraram, desde o início que as teorias da psicanálise não podem ficar restritas ao campo médico, mas são passíveis de aplicação a várias ciências mentais (FREUD, 1914b/1974, p. 37).

As colocações freudianas demonstram que o componente de convergência, comum aos saberes dos membros da Sociedade Psicológica das Quartas-Feiras, é o sonho. O sonho é, portanto, mais que um fenômeno noturno/diurno por meio do qual se constata os conflitos da neurose. Ele adquire, com Freud, um caráter modelar por ser um reduto de máscaras de desejo, que são em si testemunhas de um inconsciente. Essa função de enganar a censura, de despistamento pode ser encontrada em manifestações diversas, para além do sonho, como por exemplo, nos pequenos atos falhos, no chiste e especialmente na arte. Na concepção de Jacques Rancière, em *O inconsciente estético*:

[...] a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse “inconsciente” (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

Corroborando essa ideia, pode-se dizer que o ser humano dispõe de expedientes que possibilitam a realização de desejos por meio de transvestimentos que se coadunam com a máscara onírica, como exemplo a arte. Nesse sentido, dentre os aspectos apontados por Ricoeur, em *Da interpretação: ensaio sobre Freud* (1977), como responsáveis pelo funcionamento do sonho como modelo a ser verificável em diferentes manifestações da cultura, têm-se, resumidamente, os seguintes:

- (1) O sonho tem um sentido. [...] Tudo o que introduz o sonho na corrente da vida psíquica, torna-o apto à transposição em análogos culturais.
- (2) O sonho é a satisfação despistada de um desejo recalcado. [...] Encontramo-nos aqui na origem de toda interpretação, concebida como redução de ilusão.
- (3) O despistamento é o efeito de um trabalho, o “trabalho do sonho”. [...] Deslocamento, condensação, figuração sensível, elaboração secundária, esses

procedimentos bem precisos abrem caminho a analogias estruturais jamais entrevistas.

(4) O desejo representado no sonho é necessariamente infantil. [...] Assim, o sonho nos dará acesso a um fenômeno geral que não deixará de nos preocupar: o fenômeno da regressão.

(5) Enfim, o sonho nos possibilita elaborar, por inúmeros cortes, o que poderíamos chamar a língua do desejo, isto é, uma arquitetônica da função simbólica, naquilo que ela tem de típico e universal. (RICOEUR, 1977, p. 139-140).

É ainda Ricoeur (1977, p. 142) quem nos diz que a obra literária foi “o primeiro análogo do onírico, atestando o estilo original da ‘psicanálise aplicada’”. Sobre a noção de “psicanálise aplicada”, em “*Pede-se abrir os olhos: psicanálise e reflexão estética hoje*”, Gustavo Henrique Dionísio (2012) esclarece que

no momento se pode dizer que a expressão “aplicada” desejaria condensar ou sintetizar a vontade de estender os referenciais psicanalíticos *para fora do campo estritamente clínico*. Em termos gerais, portanto, da aplicação fazem parte fenômenos sociais e culturais (DIONISIO, 2012, p. 35, grifos do autor).

O método da análise aplicada produz julgamentos diferentes por parte da crítica devido ao caráter extraclínico que ele implica. No contexto dessas discussões, um argumento trazido à baila é o de que, mesmo antes dos trabalhos, como “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (FREUD, 1907/1976) e “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908), diretamente escritos sob a esfera de ação da chamada “análise aplicada”. Produções de Freud, determinantes para a constituição do arcabouço teórico da psicanálise, como *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), inclusive, *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905) também não foram surgidos diretamente de vivências clínicas. Mesmo a obra *A interpretação dos sonhos* (1900) não foi gestada a partir de uma situação da prática psicanalítica, do modo tradicional de concebê-la (DIONISIO, 2012, p. 37).

Com efeito, assim como mostram algumas citações aqui apresentadas, Freud rejeita visões restritivas e declara, em vários momentos de seus escritos, seu interesse por um alcance ilimitado da psicanálise. A passagem a seguir também atesta essa visão:

Como ciência, a psicanálise não se caracteriza pela matéria de que trata, e sim pela técnica com que trabalha. Pode-se aplicá-la tanto à história da civilização, ao estudo da religião e da mitologia como à teoria das neuroses, sem com isso violentar sua natureza. Ela não faz nem pretende fazer outra coisa que não seja desvendar o inconsciente na vida psíquica (FREUD, 1916-1917/2014, p. 515).

De acordo com Mezan, em *Interfaces da Psicanálise* (2002), as metas essenciais da análise aplicada fundam-se na proposta de “ler, nas maiúsculas da cultura, coisas que podem

ser válidas também nas minúsculas da vida psíquica individual” (MEZAN, 2002, p. 319). No âmbito das premissas freudianas que vêm sendo expostas, trata-se de ler em manifestações culturais e, de forma predominante, na literatura, mecanismos oníricos em sua articulação com o inconsciente. Assim é que, na arte, com exceção das obras “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci” (FREUD, 1910/1970) e de “O Moisés de Michelangelo” (FREUD, 1914a/1974), os dois únicos estudos sobre artes visuais (pintura e escultura, respectivamente), bem como *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (FREUD, 1905a/1969) (FREUD, 1905b/1995), Freud, mais diretamente, circunscreve a ação da análise aplicada à literatura.

### **3.5 - Escritos freudianos: entre a psicanálise e a arte**

#### **3.5.1 - Leonardo da Vinci e uma recordação da sua infância**

Vale lembrar que no estudo sobre Leonardo da Vinci, Freud (1910/1970) além sua análise a uma suposta lembrança de infância do artista, registrada em um de seus diários e, a partir daí, aventa inúmeras motivações de ordem psíquica, determinantes da personalidade do artista, as quais estariam corroboradas nas próprias obras do pintor. Nesse caso, a obra confirmaria e esclareceria dados supostos de sua personalidade, pois nela existiria uma correspondência entre o trabalho formal do artista e a sua vida. O fato de as interpretações de Freud terem sido realizadas a partir desse ângulo parece ter levado, na época, ao incremento das chamadas “patografias”, ou seja, à dita “má psicanálise”, também denominada de “psicanálise biográfica”. Nesse sentido, Ernani Chaves (2018, p. 9), no prefácio da obra *Arte, literatura e os artistas*, diz que se trata de produções já existentes no século XIX, “nas quais as obras de personagens célebres, sejam escritores como Baudelaire ou filósofos como Nietzsche, eram examinadas à luz de um estudo médico-psiquiátrico de seus respectivos autores” e lembra que um trabalho clássico pertencente a esse domínio é *O fracasso de Baudelaire: um estudo psicanalítico sobre a obra de Charles Baudelaire*, de René Laforgue, publicado em 1931.

A recepção do estudo freudiano sobre Leonardo da Vinci não escapou à crítica do determinismo da vida sobre a obra, vários críticos dizem que se trata de um estudo de



biografia psicanalítica. Nesse sentido, para desabonar a argumentação freudiana, fazem menção a seu famoso engano nesse texto, ao traduzir “nibbio” por “abutre”, em vez de “milhano”, que seria a tradução recomendada.

### 3.5.2 - O Moisés de Michelangelo

Posterior ao texto sobre Leonardo, é o escrito de Freud, “O Moisés de Michelangelo” (1914a/1974), que foi publicado sob pseudônimo e muito se distancia do antecedente. Nele, a atenção recai no exame de elementos técnicos e pauta-se em uma minuciosa e esmerada atenção ao pormenor. Freud nos fala sobre uma escultura que visitou várias vezes e não, como no trabalho sobre Leonardo, do autor, isso restringiu, um pouco, o levantamento de polêmicas em torno desse trabalho. Ricoeur, em *Da interpretação: ensaio sobre Freud* (1977), tece as seguintes considerações acerca do escrito freudiano sobre “O Moisés de Michelangelo”:

O que é extraordinário em “O Moisés de Michelangelo” é que a interpretação da obra-prima é feita à maneira de uma interpretação de sonho, a partir do detalhe. Esse método propriamente analítico possibilita superpor trabalho de sonho e trabalho de criação, interpretação do sonho e interpretação da obra de arte. Ao invés de procurar explicar, no plano da mais vasta generalidade, a natureza da satisfação engendrada pela obra de arte – tarefa em que se perderam muitos psicanalistas –, é pelo desvio de uma obra singular e das significações criadas por essa obra, que a análise tenta resolver o enigma geral da estética. Conhecemos a paciência e a minúcia dessa interpretação (RICOEUR, 1977, p. 146).

Refletindo sobre o contexto das controvérsias da recepção desses dois estudos, Chaves (2018, p. 23) pondera que essas obras “colocaram muito mais questões, complexas e decisivas em vários aspectos para os rumos que o pensamento de Freud irá tomar, do que sua recepção, no geral, julgou encontrar neles.”

Já João A. Frayze-Pereira (2005), tendo em vista a análise freudiana de *O Moisés* (1914a/1974), defende a ideia de que se desenvolve nesse texto “um modo de trabalhar muito peculiar que se poderia designar mais precisamente de *psicanálise implicada* (expressão proposta por Alain Grosrichard, 1990)” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 79, grifos do autor). Por outro lado, o autor toma o texto de Freud sobre Leonardo como paradigma de uma “psicanálise aplicada”, já que nele teria ocorrido o emprego de princípios psicanalíticos para exercer uma forma de psicanálise centrada no artista, de cunho biográfico. Segundo

Frayze-Pereira (2005, p.78), aplicar uma teoria a uma obra como chave interpretativa “é reduzir a singularidade da obra, destruir o enigma que nos propõe, dissolver a sua estranheza”. Freud, em “Um estudo autobiográfico” (1925/1976), vê a questão de uma outra maneira e, ao referir-se à sua pesquisa sobre Leonardo, destaca:

Não parece que a fruição de uma obra de arte seja estragada pelo conhecimento auferido de tal análise. O leigo talvez possa esperar mais da análise nesse sentido, pois deve-se admitir que ela não lança luz alguma sobre os dois problemas que provavelmente mais lhe interessam. Ela nada pode fazer quanto à elucidação da natureza do dom artístico, nem pode explicar os meios pelos quais o artista trabalha – a técnica artística (FREUD, 1925/1976, p. 81).

Para Frayze-Pereira, em “O Moisés de Michelangelo” (1914), contrariamente ao que acontece no texto sobre Leonardo, o uso da teoria psicanalítica estaria a serviço de questões reivindicadas pela própria experiência estética, o que implica revestir a análise de uma dimensão subjetiva, já que, como diz Frayze-Pereira (2005, p. 22), “é característico da psicanálise implicada trabalhar com a manifestação singular da obra na relação com o intérprete/espectador”. Esse não é um tema fácil de discorrer em poucas linhas, como o momento requer. Considerando esse aspecto, cremos que será melhor abordá-lo em uma outra oportunidade. Porém, adiantando um pouco a discussão, trouxemos aqui algumas questões.

É nos processos que o sonho agiliza para escapar à censura que Freud vai recolher o modelo do qual se valerá para o exame dos procedimentos utilizados pela arte e por outras formas culturais. Dentre os escritos concebidos por Freud, no âmbito dessa diretriz metodológica – que alia fenômenos, artísticos, culturais e sociais à experiência psicanalítica em sua relação com os aspectos psíquicos dos sonhos, em um trabalho fundado em observações psicanalíticas fora do *setting* analítico – destacam-se *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (FREUD, 1905a/1969) (FREUD, 1905b/1995), “Escritores criativos e devaneios” (1908/1976) e “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907/1976). Esses estudos correspondem a uma primeira fase de produção de análises, em que Freud explorou, notadamente, a articulação das atividades artísticas com o princípio de prazer estético. Posteriormente, em “O estranho” (1919/1976) – produção concebida em um momento de reviravolta teórica, cronologicamente próxima da publicação de “Além do princípio do prazer” (1920/1976) – o direcionamento das concepções artísticas se move no sentido do assustador e do inquietante, evidenciando em relação ao desejo a existência de um princípio que ultrapassa o prazer e é perpassado pela pulsão de morte.

### 3.5.3 - Os chistes e sua relação com o inconsciente

Em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905a/1969), Freud, ao investigar a técnica de produção do chiste, com o intuito de nele vislumbrar determinantes subjetivos, traz à baila, entre outras, questões relacionadas às leis do trabalho do sonho e à produção de um efeito de prazer. Logo no início da obra são expostas referências a autores da época que associam o componente lúdico do chiste ao prazer proporcionado pela beleza estética, a qual tem em si mesma seu próprio fim e, sendo assim, não atende à nenhuma satisfação vital a não ser a de proporcionar a seu fruidor o prazer de contemplá-la. Nessa orientação, engaja-se o seguinte pensamento de Kuno Fischer, citado por Freud: “Um chiste é um juízo lúdico” e “exatamente como a liberdade estética, consiste na contemplação lúdica das coisas” (FREUD, 1905a/1969, p. 23). Em conformidade com essa perspectiva, Jean Paul Richter, também revisitado por Freud, atribui ao chiste uma liberdade lúdica: “A liberdade produz chistes e os chistes produzem liberdade”, “Fazer chistes é simplesmente jogar com ideias” (FREUD, 1905a/1969, p. 23). A Freud, por seu turno, interessava investigar o chiste em termos metapsicológicos e, tendo isso como alvo, desenvolve um profícuo trabalho que relaciona esse fenômeno com o sonho. Conforme observou Ricoeur (1977): “Foi em *Chistes e sua relação com o inconsciente* (1905) que Freud lançara certas bases precisas em direção a essa teoria econômica do prazer preliminar” (RICOEUR, 1977, p. 45).

A relação que Freud estabelece entre o chiste e o sonho conta basicamente com dois expedientes: uma técnica específica e a brevidade, este último fator, é decorrente de condensações que, como no sonho, são sentidas como surpreendentes (FREUD, 1905b/1995, p. 159). O chiste constitui-se como uma ocorrência involuntária, visto que sua formação depende de uma dispensa temporária de tensão intelectual, que acontece de forma espontânea e repentina. Assim, tal como no sonho, um pensamento pré-inconsciente é transplantado para o inconsciente, onde é reelaborado por essa instância psíquica. Cumpre frisar, contudo, que esse mecanismo, no caso do chiste, diferentemente do fenômeno do sonho, no qual ocorre a regressão do material onírico, efetiva-se de forma momentânea, conforme elucidada na seguinte passagem:

Sem dúvida a regressão do curso do pensamento à percepção está ausente dos chistes. [...] Decidamo-nos, então, a adotar a hipótese de que os chistes são formados na primeira pessoa: um pensamento pré-consciente é abandonado por um momento à revisão do inconsciente e o resultado disso é

imediatamente capturado pela percepção consciente (FREUD, 1905a/1969, p. 190).

Evidentemente, a brevidade do chiste é fator de dissimilitude em relação ao brincar e a arte, que não são ocorrências involuntárias, pois se realizam a partir de uma determinação consciente. A técnica do chiste é construída basicamente por três mecanismos também localizáveis no trabalho do sonho: a condensação, o deslocamento, a representação indireta de vários tipos (FREUD, 1905a/1969). A esse respeito, Freud assim se expressa:

Constatamos que as características e efeitos dos chistes conectam-se com certas formas de expressão ou métodos técnicos, entre os quais os mais surpreendentes são a condensação, o deslocamento e a representação indireta. Processos, entretanto, que levam aos mesmos resultados – condensação, deslocamento e representação indireta – foram por nós reconhecidos como peculiaridades da elaboração onírica (FREUD, 1905a/1969, p. 189).

Tem-se no chiste, como frisa Freud (1905a/1969), procedimentos habitualmente presentes nos sonhos cuja tarefa é superar a inibição da censura, o que leva à conclusão que, em alguns aspectos fundamentais, há identidade entre a elaboração do sonho e a do chiste. À parte as similitudes, Freud destaca também, na referida obra, a existência de funções mentais dissonantes entre os dois fenômenos, as quais engendram diferenças entre ambos. Nesse sentido, ressalta o comportamento destacadamente social do chiste em oposição ao comportamento completamente associal do sonho que não tem nada a comunicar a outrem, buscando mesmo se apoiar no disfarce para não ser inteligível. Por outro lado, o chiste requer sempre a presença de um interlocutor para se efetivar (FREUD, 1905a/1969, p. 169), em razão disso precisa ser compreensível. É bom lembrar que a brincadeira infantil, na qual está ausente a censura, apesar de ser dotada de um caráter de sociabilidade, não tem o seu processamento atrelado a esse aspecto, como é o caso do chiste. No dizer de Freud:

O processo do chiste na primeira pessoa produz prazer pela suspensão da inibição e diminuição da despesa local; não parece, entretanto, chegar ao fim senão por intermédio de uma terceira pessoa interpolada, obtendo o alívio geral através da descarga (FREUD, 1905a/1969, p. 182).

Logo, convém observar que o sonho se presta a evitar o desprazer, enquanto o chiste volta-se para obtenção do prazer. Nessa perspectiva, outro aspecto a considerar é o de que “para essas duas finalidades [prazer e desprazer] convergem todas as nossas atividades mentais” (FREUD, 1905b/1995, p. 169). O chiste objetiva resgatar com as palavras, assim como o faz a literatura, o prazer desfrutado na infância com os jogos, os quais, no curso da

vida, foram sendo abandonados por influência de julgamentos críticos. De acordo com as colocações freudianas no estudo sobre o chiste:

[...] o infantil é a fonte do inconsciente e os processos de pensamento inconscientes são exatamente aqueles produzidos na tenra infância [...]. O pensamento retroage por um momento ao estágio da infância de modo a entrar na posse, uma vez mais, da fonte infantil de prazer (FREUD, 1905a/1969, p. 160).

Ainda nessa direção, cabe uma referência a Jean Bellemin-Noël (1978) quando se pronuncia acerca da especificidade do caráter lúdico da literatura, que a distingue do jogo infantil e da ludicidade do chiste, em *Psicanálise e literatura*:

[...] a literatura é um jogo elaborado: a seriedade que preside à sua criação exige mais labor, suas construções são mais complexas. Pois, trata-se (inconscientemente é claro) de apagar os traços do processo primário, afogando-o no meio dos processos secundários que se encontram mais ou menos subvertidos (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 33).

### 3.5.4 - Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen

Em “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907-1906/1976), a admiração de Freud pelos poetas e romancistas atinge um ponto muito elevado. Logo na abertura do estudo, Freud declara que os escritores criativos, os criadores de sonhos, possuem um conhecimento intuitivo sobre os processos psíquicos, patológicos e normais, que em muito ultrapassa o conhecimento científico dos psiquiatras e psicólogos tradicionais.

A análise freudiana do romance de Wilhelm Jensen, publicado em 1903 (FREUD, 1907-1906/1976, p. 20) resultou de uma indicação de leitura feita por Carl Gustav Jung, que, no auge da amizade entre os dois, apresentou a Freud a obra. Esse texto, para muitos pesquisadores, inaugura os estudos psicanalíticos sobre literatura, isso se, como sublinha Gutfreind, em *A arte de tratar: por uma psicanálise aplicada* (2019), não levarmos em conta as reflexões sobre *Édipo rei* e *Hamlet*, em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972). Mas de qualquer forma, ocorre em “Gradiva” (FREUD, 1907-1906/1976) uma mudança de perspectiva, pois Freud não nos fala aí, como em *Édipo rei* e *Hamlet*, de um modelo teórico, fala de uma obra literária analisada pela ótica da psicanálise.

A trama do romance, grosso modo, diz respeito à história de um jovem arqueólogo, Norbert Hanold, que se apaixona pela imagem de uma mulher esculpida em um baixo-relevo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, cujo nome é Gradiva. O fascínio pela escultura o impede de desejar efetivamente alguém de verdade. O protagonista tem um sonho angustiante no qual está em Pompeia e vê Gradiva passar. Esse sonho motiva-o a partir para a cidade de Pompeia em busca da amada. Já em Pompeia, “vê” Gradiva saindo de um templo. Com o andamento da história, que se pauta na tríade sonho-delírio-realidade, Norbert vai aos poucos se dando conta da ligação entre Gradiva e um amor da época da infância: Zoe Bertgang. Hanold havia projetado seus sentimentos não resolvidos pela amiga de infância na imagem da mulher gravada no baixo relevo. Na parte final da obra, Gradiva e Zoe tornam-se uma só pessoa e o delírio de Norbert dissipa-se. Freud toma essa reviravolta no enredo como metáfora de um processo transferencial bem sucedido, com mediação amorosa, realizado Zoe:

O tratamento psíquico que ela administrara, entretanto, já exercera nele seus efeitos benéficos, e Hanold sentia-se libertado, pois seu delírio foi substituído por aquilo de que não constituíra senão uma cópia inadequada e distorcida (FREUD, (1907-1906/1976, p. 44).

Com efeito, a leitura de *Gradiva* (1903) por Freud, de diversas formas, desenvolve uma abordagem que busca traçar proximidades entre a literatura e a psicanálise. A ideia de que o comportamento dos personagens é, em grande parte, determinado por processos psíquicos, como ocorre com os seres humanos, permeia a análise. Seguindo essa orientação, Freud (1907- 1906/1976) chama a atenção para o duplo sentido das falas no texto de Jensen, processo que gera ambiguidades. No nível psíquico da interpretação freudiana, esse expediente é, como bem mostra Kofman, em “*A infância da arte*” (1996), “um anexo da dupla determinação dos sintomas, uma vez que esses discursos [ambíguos] constituem, eles mesmos, sintomas e que deles resultam compromissos entre o consciente e o inconsciente”. (KOFMAN, 1996, p. 54).

O romance *Gradiva*, exibe, pela via do ficcional, princípios apresentados na obra *A interpretação dos sonhos* (1900/1972). Nessa obra literária, a maneira de focar o sonho e o delírio abre espaço para reflexões sobre as noções de inconsciente, de recalcamento na infância e de sua repercussão na neurose. Nessa perspectiva, como resume Gutfreind (2019, p. 75): “O delírio de Hanold é compreendido como fruto do recalcamento de um antigo amor e das pulsões sexuais a ele associadas”.

Merece atenção o fato de que Freud não deixa de questionar visões redutoras da psiquiatria conservadora. Isso posto, referindo-se aos delírios do protagonista, introduz, no

seu estudo sobre *Gradiva* (FREUD, 1907-1906/1976), reflexões bastante inovadoras para a sua época e atuais para os dias de hoje, em que sugere que o diagnóstico psiquiátrico, do modo como é elaborado – afeito “a sistemas de nomenclaturas e classificações” (FREUD, 1907-1906/1976, pp.51-52), sem a dimensão subjetiva – serve para pouca coisa e tira do analisando a possibilidade de que suas experiências vivenciais sejam ouvidas e acolhidas:

Um psiquiatra talvez incluisse o delírio de Norbert Hanold no vasto grupo da “paranoia”, classificando-o como provavelmente “erotomania fetichista”, já que seu traço mais saliente era uma paixão por uma escultura, e aos olhos desse psiquiatra, que tende a ver tudo pelo prisma mais grosseiro, o interesse do jovem arqueólogo por pés e posições de pés inevitavelmente passaria por “fetichismo”. Contudo, todos os sistemas de nomenclaturas ou classificação dos diversos tipos de delírio de acordo com seu tema principal são de certa forma precários e estéreis (FREUD, 1907/1976, pp. 51-52).

Em dado momento, Freud coloca em xeque sua própria análise e, sem pretender apresentar a palavra final, dá ao leitor a incumbência de elaborar o seu próprio juízo sobre o que foi exposto:

Talvez tenhamos produzido apenas uma caricatura de uma interpretação, atribuindo a uma inocente obra de arte propósitos desconhecidos pelo autor, e demonstrando assim, mais uma vez, como é fácil vermos por toda parte aquilo que se procura e que está ocupando nossa mente – possibilidade da qual a história da literatura nos fornece os exemplos mais estranhos. Que o leitor decida agora se essa explicação o satisfaz (FREUD, (1907-1906/1976, p. 93).

### 3.5.5 - O estranho

Freud, no texto “O estranho” (1919/1976), explora o sentido do termo *unheimliche* e o sentimento de estranheza. Argumenta que o tema do “estranho” mantém relação incontestável com o que é assustador, com o que provoca medo e horror. O estudo tem início com uma referência a um tipo de estética, nomeada por Freud de “teoria das qualidades do sentir”, que, contrariamente à “teoria do belo”, não se ocupa unicamente do que é harmonioso, mas também do aterrorizante e ameaçador. O estudo de Freud, em conformidade

com o procedimento estético da “teoria das qualidades do sentir”, propõe-se a mostrar em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador (FREUD, 1919/1976, p. 277). Com esse propósito em vista, o psicanalista parte para uma investigação em que discute os efeitos dos sentimentos de repulsa e aflição, sob a vigência do estranhamento, na literatura e no cotidiano. Eliane Accioly Fonseca, em *Corpo-de-sonho: arte e psicanálise* (1998), apresenta resumidamente as categorias do estranhamento tratadas na obra em questão:

Freud estabelece três categorias de estranhamento: a angústia de castração, o estranhamento criado pelo poeta na ficção e os episódios de estranhamento em situações de vida. Essas divisões podem ser hoje compreendidas como efeitos didáticos (FONSECA, 1998, p. 44).

Freud (1919/1976, p. 277) aponta duas possibilidades de explorar o tema do estranho (caminho que seguiu): “descobrir que significado veio a ligar-se à palavra ‘estranho’ [...] ou [...] reunir todas as propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza [...]”. Após explicitar qual foi o curso da investigação, de antemão, frisa que o estranho não exclui o familiar: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919/1976, p. 277).

O artigo, produzido em conformidade com os direcionamentos mencionados, divide-se em três seções, que, sucintamente, comentaremos a seguir. Na primeira, são explorados os sentidos atribuídos às expressões alemãs *heimlich*, (familiar) e *unheimlich* (estranho). Freud faz um agradecimento ao Dr. Theodor Reik por lhe conceder, em dez línguas, palavras similares aos termos “familiar” e “estranho” (FREUD, 1919/1976).

Freud revisita, em seguida, o estudo de Ernst Anton Jentsch, intitulado *Sobre a psicologia do estranho* (1906), diz ser a única tentativa, na literatura médico-psicológica de abordagem do estranho, da qual ele se lembra:

Ele atribui o fator essencial na origem do sentimento de estranheza à incerteza intelectual; de maneira que o estranho seria sempre algo que não se sabe abordar. Quanto mais orientada a pessoa está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente (FREUD, 1919/1976, p. 277).

A ideia de “incerteza intelectual”, defendida por Jentsch como qualidade fundamental para a manifestação do estranho na literatura, diz respeito à ambiguidade da figura/personagem, à incerteza se ela é animada ou inanimada, se representa um ser humano ou é um autômato (FREUD, 1919/1976, p. 277).



Também é alvo de atenção, nessa parte, o ponto de vista de Schelling acerca do conceito do estranho. Para Schelling, como mostra Freud (1919/1976, p. 282), a noção de estranho “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”. O fundador da psicanálise considera que essa concepção acrescenta “um novo esclarecimento ao conceito de *Unheimlich*” (FREUD, 1919/1976, p. 282) e, sendo assim, o estranho pode ser pensado como algo rejeitado pela consciência, que insiste em retornar, causando medo e horror.

Na segunda seção, são examinados recursos de estranheza no conto “O homem da areia” (“Der Sandmann”), de E.T.A. Wilhelm Hoffmann, trazidos à baila por Jentsch no estudo mencionado. “O homem da areia” é um assustador conto infantil, em que o personagem que dá nome à narrativa joga areia nos olhos das crianças que não vão dormir e depois os arranca para servirem de alimento para seus filhos, que à semelhança de corujas, têm bicos pontudos. Essa história, contada pela babá de Nataniel, protagonista da *Gradiva* de Jensen, em vai acompanhar o personagem por toda a narrativa. No desenvolvimento da história, Nataniel supõe que o advogado Copélio, amigo de seu pai, com quem este realiza, secretamente, experimentos alquímicos, é o homem da areia do conto infantil. Nataniel julga reencontrar o homem da areia tempos depois, já jovem, estudando em outra cidade. Agora o homem da areia reaparece na figura de Coppola, um italiano que vende instrumentos ópticos. Dele, Nataniel compra um telescópio e passa a observar na casa em frente a misteriosa Olímpia, suposta filha do professor Spalanzani. Mas Olímpia é, na verdade, uma boneca, um autômato. Jentsch vê na presença desse autômato e na incerteza de sua humanidade a chave da estranheza que atravessa o conto fantástico de Hoffmann (FREUD, 1919/1976).

Freud concorda com a opinião de Jentsch de que o artifício da “incerteza intelectual” gera estranheza, contudo, refuta a ideia de que a boneca Olímpia é o elemento central e o mais estranho da narrativa. Para Freud, o elemento que mais contribui para instaurar a atmosfera de estranheza é o homem da areia, pois é a angústia despertada pela sua presença ameaçadora (funcionando como substituto da angústia de castração) que responde pelo efeito de estranheza no conto. O argumento apresentado por Freud é o seguinte:

Nem essa atmosfera é elevada pelo fato de que o próprio autor trata o episódio de Olímpia com um leve toque de sátira e o usa para ridicularizar a idealização que o jovem faz da amante. O tema principal da história é, pelo contrário, algo diferente, algo que lhe dá o nome e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: o tema do Homem da Areia que arranca os olhos das crianças (FREUD, 1919/1976, p. 285).

Por trás do medo da cegueira, recorrente no protagonista do conto, Freud considera que está alojado o complexo de castração, já que “O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado” (FREUD, 1919/1976, p. 289).

Na sequência do trabalho, são enumeradas por Freud ocorrências estranhas que se configuram como expedientes de repetição, geradores do sentimento de desamparo e de angústia. Dentre elas figuram o retorno involuntário, repetidas vezes, ao mesmo ponto, o esbarrar, vezes seguidas, no mesmo móvel, ao andar em uma sala escura e desconhecida, o deparar-se, várias vezes, no dia com o mesmo número. Além desses motivos evocadores de estranheza, o psicanalista menciona o encontro com o duplo, episódio frequente na literatura e na vida real. Para Freud, o inconsciente recalado emerge à consciência como duplo, provocando esvaecimento da identidade e inquietação (FREUD, 1919/1976).

Na seção final, Freud faz uma série de análises e cotejamentos com a literatura, também se reporta a múltiplas situações em que o sentimento de estranheza se apresenta. Aponta inclusive circunstâncias em que a repetição involuntária não causa o efeito de estranheza, mas, pelo contrário, desperta o sentimento do cômico. Esclarece que do mesmo modo, os contos de fadas também não produzem estranheza, nesse caso, porque “o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado” (FREUD, 1919/1976, p. 310).

Freud dá primazia à literatura como campo de manifestação do estranho. Vejamos, para finalizar, a explanação que o fundador da psicanálise faz acerca dessa questão:

O estranho, tal como é descrito na *literatura* em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o 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 o seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real* (FREUD, 1919/1976, p. 310, grifos do autor).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a elaboração deste trabalho, buscamos obter uma compreensão mais ampla de como Freud concebe a criação literária e de como ocorre a aproximação entre a psicanálise e a literatura em escritos do autor. Para tanto, as reflexões que realizamos ancoraram-se na leitura dos estudos freudianos que selecionamos, e de pesquisas de vários autores que, de alguma forma, mantêm afinidade com o tema. A imersão nesse material possibilitou estabelecer uma relação fecunda com o assunto, o que foi gratificante e é um estímulo para ir além.

A análise claramente demonstrou que Freud, no conjunto de sua obra, dirige, com frequência, a atenção do leitor para o campo do literário, fato que, por si só, já justifica este estudo. São inúmeras as citações e correspondências que aproximam Freud e suas obras da esfera do literário. É notória a interlocução que estabelece com a literatura e a figura do artista no âmbito de suas reflexões teóricas e clínicas e, em muitos trabalhos, fica nítido o reconhecimento de que esse diálogo enriquece o saber psicanalítico e, conseqüentemente, o entendimento clínico. O fundador da psicanálise credita aos poetas e aos romancistas a capacidade de revelar nas suas obras verdades sobre a mente humana, já que possuem uma intuição abrangente. Sendo assim, as obras literárias constituíram fonte valiosa para a investigação psicanalítica, equiparando-se, em importância, aos sonhos e aos relatos clínicos. Mesmo assim, como é de conhecimento amplo, a relação de Freud com os escritores, em dados momentos, revela-se ambígua oscila entre a cumplicidade e a rivalidade.

Com estilo próprio, em uma ação bastante inovadora para sua época, Freud aproxima psicanálise e literatura. Em muitos dos seus escritos encontramos elos de ligação entre esses campos. Isso pode ser observado tanto nos estudos iniciais quanto em textos mais tardios. Em *Estudos sobre a histeria* (1893-1895/2016), Freud menciona a existência de vínculos entre o relato de suas histórias clínicas e a escrita literária. Alude ao fato de que suas narrativas sobre as históricas são lidas como novelas. Em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972), obra de fundação da psicanálise, recorre a inúmeras produções literárias para fertilizar a sua explanação sobre os conceitos fundamentais da psicanálise. Nessa obra, são abordadas as peculiaridades psíquicas do sonho e a interpretação dos mesmos é considerada uma via de acesso às leis que regem o inconsciente. As análises sobre as transformações dos conteúdos inconscientes que valem para o sonho são também consideradas válidas para o texto literário. Em “Escritores criativos e devaneios” (1908/1976), elabora uma teoria geral sobre a criação literária e seus efeitos no leitor. Postula que a criação literária encontra fundamento na fantasia e é, como o sonho, a expressão de desejos proibidos. Em “Delírios e sonhos na

Gradiva de Jensen” (1907-1906/1976) realiza um estudo psicanalítico da obra do escritor Jensen e exprime uma grande admiração pelos escritores. Interpreta os delírios e sonhos do protagonista Norbert como se fossem de pessoas reais. Em “O estranho” (1919/1976), enfatiza conexões entre o sentimento de estranheza e a literatura fantástica, e, a partir daí, discute uma ampla gama de conceitos psicanalíticos, dentre eles: o recalque, a compulsão à repetição, o duplo, a angústia. Sublinha a importância da literatura no contexto de estudo do estranho. É fato que essa relação poderia ser facilmente ampliada, mas limitamo-nos a citar apenas algumas dentre as obras que, mais diretamente, marcaram o circuito desta investigação e indicar, de forma sucinta, questões que nelas examinamos.

Esta pesquisa representa uma modesta tentativa de associação a estudos que têm interesse em fomentar reflexões sobre o enlace entre a psicanálise e a literatura. Tal visada envolve diálogos com a cultura, preconizados por Freud, que podem lançar luz sobre aspectos insuspeitados concernentes à relação entre o campo psicanalítico e o campo literário.

## REFERÊNCIAS

- BELLEMIN-NOËL, J. (1978). **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BREUER, J.; FREUD, S. (1893-1895). **Estudos sobre a histeria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, v. 2.
- CARDONI, V. (2003). **A estética da transitoriedade: Arthur Schnitzler**. 2003. 115 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em:  
<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/7125> Acesso em: 29/01/2025
- CHAVES, E. (2018). O paradigma estético de Freud. In: **Arte, literatura e os artistas - Obras incompletas de Freud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- CHNAIDERMAN, M. (1989). **O hiato convexo: literatura e psicanálise**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- COSTA, A. (2006). **Sonhos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- DIONISIO, G. (2012). **Pede-se abrir os olhos: psicanálise e reflexão estética hoje**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2012.
- FONSECA, E. (1993). **A palavra in-sensata**. São Paula: Escuta, 1993.
- FONSECA, E. (1998). **Corpo-de-sonho**. São Paulo: Annablume, 1998.
- FRAYZE-PEREIRA, J. (1999). Entre os sonhos e a interpretação: aparelho psíquico/aparelho simbólico. **Psicologia USP**, São Paulo, 1999. No SciELO. DOI 10.1590/S0103-65641999000100010.  
Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-65641999000100010>. Acesso em 29/01/25
- FRAYZE-PEREIRA, J. (2005). **Arte, dor**. São Paulo: Arte, Editorial, 2005.
- FREUD, S. (1900). **A interpretação dos sonhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1972, v. IV-V.
- FREUD, S. (1905[1901]). **Fragmento da análise de um caso de histeria**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1989, v. VI.

FREUD, S. (1905a). **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. VIII.

FREUD, S. (1905b). **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1995, v. VIII.

FREUD, S. (1905c). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1989, v. VII..

FREUD, S. (1906). **Resposta a um questionário sobre leitura**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. IX.

FREUD, S. (1907). **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. IX.

FREUD, S. (1908). **Escritores criativos e devaneios** In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. IX.

FREUD, S. (1910). **Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci** In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1970, v. XI.

FREUD, S. (1911). **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XII.

FREUD, S. (1913). **O interesse científico da psicanálise**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIII.

FREUD, S. (1914a). **O Moisés de Michelangelo**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIII.

FREUD, S. (1914b). **A história do movimento psicanalítico**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIV.

FREUD, S. (1916). **Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico**. In: Obras completas, São Paulo: Companhia das Letras, 1974, v. XIV.

FREUD, S. (1916-1917). **Conferências introdutórias à psicanálise**. In: Obras completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, v. 13.

- FREUD, S. (1917). **Uma dificuldade no caminho da psicanálise**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XVII.
- FREUD, S. (1918[1917]). **O tabu da virgindade**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1970, v. XI.
- FREUD, S. (1919). **O estranho**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII.
- FREUD, S. (1920). **Além do princípio de prazer**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII.
- FREUD, S. (1923). **Dois verbetes de enciclopédia**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XX.
- FREUD, S. (1924). **Uma breve descrição da psicanálise**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XIX.
- FREUD, S. (1925). **Um estudo autobiográfico**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. 3ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XIX.
- FREUD, S. (1940[1939]). **Compêndio de Psicanálise e outros escritos inacabados**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- FREUD, S; JUNG, C. (1993). **Correspondência completa**. MCGUIRE, William (org.) Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- GARCIA-ROZA, L. (1985). **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GARCIA-ROZA, L. (1993). **Introdução à metapsicologia freudiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, v. 2.
- GREEN, A. (1994). **Revelações do inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- GUTFREIND, C. (2019). **A arte de tratar: por uma psicanálise aplicada**. Porto Alegre: Aritmed, 2019.
- GAY, P. (1989). **Freud: Uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JONES, E. (1989). **A vida e a obra de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1989, vol. 3.

- JORGE, M. (2010). **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, v. 2: A clínica da fantasia.
- KOFMAN, S. (1996). **A infância da arte: uma interpretação da estética**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- KON, N. **Freud e seu duplo**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.
- LACAN, J. (1985) **Seminário livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, J. (1979). **Seminário livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. (1992). **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. (1985). **Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- MAHONY, P. (1992). **Freud como escritor**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MAHONY, P. (1990). **Psicanálise e discurso**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- MENEGUINI, L. (1972). **Freud e a literatura e outros temas de psicanálise aplicada**. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 1972.
- MEZAN, R. (1982). **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MEZAN, R. (2002). **Interfaces da Psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PONTALIS, J.; MANGO, E. (2013). **Freud com os escritores**. São Paulo: Três estrelas, 2013.
- RANCIÈRE, J. (2009). **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RICOEUR, P. (1977). **Da interpretação: ensaio sobre Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- RIVERA, T. (2011). **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- RIVERA, T. (2002). **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- SEGAL, H. (1993). **Sonho, fantasia e arte**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.