



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Carlos Otávio Muratori Basilio

**Psicanálise e arte: uma epopeia freudiana**

Rio de Janeiro

2023

Carlos Otávio Muratori Basilio

**Psicanálise e arte: uma epopeia freudiana**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

B312 Basilio, Carlos Otávio Muratori  
Psicanálise e arte: uma epopeia freudiana / Carlos Otávio Muratori Basilio. –  
2023.  
60 f.

Orientador: Marco Antonio Coutinho Jorge.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Psicologia.

1. Psicanálise – Teses. 2. Arte – Teses. 3. Fantasia – Teses. I. Jorge, Marco  
Antonio Coutinho. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Psicologia. III. Título.

bs CDU 159.964.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Carlos Otávio Muratori Basilio

**Psicanálise e arte: uma epopeia freudiana**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 28 de abril de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge (Orientador)  
Instituto de Psicologia - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Betty Bernardo Fuks  
Instituto de Psicologia - UVA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Vivian Martins Ligeiro  
Instituto de Psicologia - UERJ

Rio de Janeiro

2023

## AGRADECIMENTOS

Muitos foram os nomes que me apoiaram na vida até chegar ao ponto onde este trabalho foi escrito. Aqui fica o meu agradecimento a alguns deles.

Ao professor Marco Antônio, por ter me acompanhado durante a elaboração desta dissertação, com suas orientações precisas.

À professora Vivian Liger, por ter aceitado com tanta presteza o convite para fazer parte da minha banca, como também, pelas gentis pontuações no exame de qualificação que me ajudaram a nortear a escrita do trabalho final.

À professora Betty Fuks, por ter sido chave fundamental em minha introdução na pesquisa em psicanálise como minha orientadora de monografia. É uma honra tê-la novamente, depois de tantos anos, em uma banca avaliadora de um trabalho escrito por mim.

Ao meu pai, Guilherme Basilio, pelo apoio e prontidão em revisar este texto em tempo real.

À minha mãe, Silvia Muratori, pelos empurrões e puxões de orelha para que eu continuasse escrevendo.

Aos meus amigos e colegas, com destaque para uma tríade de mulheres amadas:

Gilma Godinho, pelo amparo, gentileza e doçura;

Vanessa Bento, por atender às minhas ligações;

Andressa Sampaio, por ser minha companhia nos perrengues.

Por fim, agradeço à minha analista, Sonia Borges, cujo apoio foi fundamental para que eu conseguisse imprimir todas as letras contidas neste trabalho.

Na poesia não há contradições. Estas existem apenas no mundo real, não no mundo da poesia. Aquilo que o poeta cria, tem de ser aceito tal como ele o criou. O seu mundo é exatamente como foi feito. Aquilo que o espírito poético gerou precisa ser acolhido pela sensibilidade poética. A análise fria destrói a poesia e não produz nenhuma realidade. Restam apenas destroços, que não servem para nada e apenas estorvam.  
(GOETHE, 1806/2016, p. 357).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Registro de conversa entre Goethe e Henrich Luden. In: *Fausto: Uma tragédia – Primeira parte*.

## RESUMO

BASILIO, Carlos Otávio Muratori. *Psicanálise e arte: uma epopeia freudiana*. 2023. 60f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

O presente trabalho é uma revisão bibliográfica dos escritos freudianos sobre a arte e o artista, a partir da articulação com o conceito de fantasia. Inicialmente fizemos um resgate da definição psicanalítica de fantasia, sua relação com a realidade e seu papel na formação dos sintomas. Em sequência, observamos diferentes formas utilizadas pela comunidade analítica nos estudos sobre a arte para, a partir da leitura dos textos de Freud sobre Michelangelo, Dostoiévski e a *Gradiva* de Jensen, pensarmos sobre as possíveis articulações entre psicanálise e arte. Ao final, conclui-se que o artista é uma das fontes a qual Freud buscará mais frequentemente em sua obra, tentando explicá-lo de diversas maneiras, sendo a fantasia um conceito que se constituiu lado a lado dos escritos freudianos sobre a arte.

**Palavras-chave:** Freud. Psicanálise. Fantasia. Arte. Sintoma.

## ABSTRACT

BASILIO, Carlos Otávio Muratori. *Psychoanalysis and art: a freudian epic*. 2023. 64p. 2023. 60f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The present work is a bibliographic review of Freudian writings on art and the artist, based on the articulation with the concept of fantasy. Firstly, we rescued the psychoanalytic definition of fantasy, its relationship with reality and its role in the formation of symptoms. In sequence, we observed different forms used by the analytical community in studies on art to, from the reading of Freud's texts on Michelangelo, Dostoevsky and Jensen's *Gradiva*, think about the possible articulations between psychoanalysis and art. Lastly, it is concluded that the artist is one of the sources that Freud will seek most frequently in his work, trying to explain it in different ways, with fantasy being a concept that was constituted side by side with Freudian writings on art.

**Keywords:** Freud. Psychoanalysis. Fantasy. Art. Symptom.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>QUEM É O ARTISTA PARA A PSICANÁLISE?</b> .....	13
1.1	<b>Devaneios e sonhos do poeta</b> .....	13
1.1.1	<u>O ciclo da fantasia</u> .....	13
1.1.2	<u>O poeta e o fantasiar</u> .....	14
1.2	<b>Fantasia e realidade</b> .....	18
1.3	<b>O sintoma</b> .....	22
2	<b>A ANÁLISE DA ARTE: UM PERCURSO POR <i>DOSTOIÉVSKI E O PARRICÍDIO E MOISÉS DE MICHELANGELO</i></b> .....	25
2.1	<b>A psicanálise e a arte</b> .....	25
2.1.1	<u>As patografias</u> .....	25
2.1.2	<u>A vanguarda</u> .....	28
2.2	<b>Dostoiévski e parricídio</b> .....	30
2.3	<b>Moisés de Michelangelo</b> .....	33
3	<b><i>GRADIVA: A DE JENSEN E A DE FREUD</i></b> .....	39
3.1	<b>A <i>Gradiva</i> de Jensen ..... 393.2 – <i>Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen: um breve apanhado histórico</i></b> .....	45
3.3	<b>A <i>Gradiva</i> de Freud</b> .....	47
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	54
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	58

## INTRODUÇÃO

Como cientistas, sabemos que o ponto nodal de uma pesquisa é tema que ancorará todas as associações e palavras escolhidas pelo autor. A escolha do tema deste trabalho se deu há muitos anos, mas, como toda descoberta analítica, é ancorada em uma história cujos desdobramentos se dão *a posteriori*. Meu primeiro contato mais aprofundado com a psicanálise ocorreu ainda no início da graduação, a partir da leitura de uma coletânea de textos freudianos sobre literatura que ganhei de presente. Eu, que sempre fui apaixonado pelos escritos literários, descobri na psicanálise uma possibilidade que não via em outras correntes da psicologia: a de leitura da obra de arte à procura de algo que está para além do sentido pré-estabelecido, dos padrões estéticos e até mesmo da subjetividade daquele que criou a obra.

A partir dessa jornada, originou-se a monografia *O artista precede o analista: possíveis caminhos entre psicanálise e literatura*, defendida em 2017 e orientada pela professora Betty Fuks. Nesse trabalho, através de um resgate dos escritos freudianos sobre arte – com ênfase na literatura – tentei compreender o que constitui a figura enigmática do criador artístico, suas distinções da população mundana, como também as diferentes tentativas de aproximação com o objeto artístico e seu criador empreitadas pela teoria psicanalítica.

Analisando a obra freudiana, é possível observar a íntima relação que o autor estabelecia com a criação artística, seja em citações indiretas ou em escritos dedicados a destrinchar uma obra ou artista. Nesses últimos, é possível observar a arte sendo tomada a partir de diferentes metodologias de análise. Em *Moisés de Michelangelo* (1914), *Dostoiévski e parricídio* (1928) e *Uma lembrança de infância em poesia e verdade* (1917), por exemplo, o primeiro psicanalista, a partir do contato com a obra de arte e da leitura da biografia de seus autores, vai escrever sobre como as influências pessoais desses artistas são capazes de atuar em suas obras.

Ainda com enfoque naqueles que tomam a arte como ofício, em *O poeta e o fantasiar* (1908), *O caminho de formação dos sintomas* (1916-17 [1915-17]), *A perda da realidade na neurose e psicose* (1924), *Personagens psicopáticos no palco* (1942) e *O interesse científico da psicanálise* (1913), estes são tomados como figuras enigmáticas cujo capacidade criativa é capaz de driblar a vergonha e a censura impostas pela sociedade, transformando os desejos mais recônditos de suas almas em obras prazerosas para seu público.

Já em outros textos, como *O estranho*<sup>2</sup> (1929) e *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]), *O motivo da escolha dos cofrinhos* (1913) e *Moisés de Michelangelo* (1914), é a obra que é tomada como objeto de análise, de forma que o saber psicanalítico estaria contido no material artístico, cabendo ao analista – tal qual a metáfora amplamente usada por Freud de equivaler o trabalho deste ao do arqueólogo – escavar dos misteriosos caminhos criados pela sublimação, o tesouro dos significantes da psicanálise. Sobre isso, podemos tirar como exemplo a conceituação freudiana sobre *Unheimliche* (estranho), que se originou a partir da leitura pelo analista de um conto de Hoffman, como também, a importância da obra *Gradiva* na teorização da fantasia.

Para além das suposições acerca da personalidade artística e construções teóricas erigidas a partir do encontro do analista com a obra artística, encontramos um terceiro elemento que também deve ser trazido à luz: o analista. Freud, apesar de inserido na tradição epistemológica da medicina, foi um homem com profunda sensibilidade artística, o que pode ser observado tanto em sua profícua publicação sobre a temática, como também, em relatos de seus biógrafos e colegas. Jones (1957), por exemplo, dedica dois capítulos inteiros<sup>3</sup> de sua extensa biografia do autor apenas para se debruçar sobre a temática, na qual vai apontar uma predileção do primeiro psicanalista cuja ordem de apreciação seria “[...] em primeiro lugar, a poesia, em segundo, a escultura e arquitetura, em terceiro, a pintura e, muito dificilmente, a música (com algumas exceções)”<sup>4 5</sup> (p. 408, tradução nossa). Já seu amigo, membro do círculo íntimo dos primeiros psicanalistas – as reuniões das quartas-feiras – e pai do paciente cujo relato clínico é um dos registros freudianos mais importantes sobre a neurose infantil – o *Pequeno Hans* –, Max Graf (1942, p. 474, tradução nossa), vai afirmar que “Freud foi uma das pessoas mais cultas que conheci. Ele conhecia todos os escritos mais importantes dos poetas, as pinturas de grandes artistas – que estudou em museus e igrejas na Itália e Holanda”<sup>6</sup>.

Apesar de não ser um artista nem aspirar a sê-lo (FREUD, 1916/1972, p. 50-51)<sup>7</sup>, como pudemos observar em nossa breve introdução, a sensibilidade artística de Freud foi de grande

<sup>2</sup> Por ser uma palavra de difícil tradução para o português, o termo *Das Unheimliche* será nomeado de diferentes formas nas traduções da obra freudiana. Visando a solucionar esse impasse, optamos por usar *estranho* por ser a terminologia mais difundida do conceito.

<sup>3</sup> Os capítulos 15 e 16 (*Art e Literature*), no terceiro volume do livro *The life and work of de Sigmund Freud*.

<sup>4</sup> Por termos facilidade com o idioma, visando a facilitar a leitura, optamos por traduzir as citações em inglês, mantendo o original para consulta nas notas de rodapé.

<sup>5</sup> No original: “(...) poetry first, then sculpture and architecture, then painting, and music hardly at all (with a very few exceptions)”.

<sup>6</sup> No original: “Freud was one of the most cultivated persons I have ever known. He knew all the most important writings of poets. He knew the paintings of the great artists, which he studied in the museums and churches of Italy and Holland”.

<sup>7</sup> Trecho adaptado da carta de Freud para Lou Andreas-Salomé, escrita em 27 de julho de 1916.

influência para a edificação da teoria psicanalítica. Frente a isso, hercúlea seria a tarefa de tentar abordar, em sua totalidade e com rigor teórico, a influência extraída pelo primeiro psicanalista dos artistas que tanto admirava. Nosso trabalho, então, não esgotará – nem a tal se propõe – as discussões sobre a temática, mas a tomar em análise o conceito de fantasia na obra do autor, sua relação com alguns de seus escritos sobre arte e a influência dos artistas para a elaboração desse conceito tão importante para a teoria psicanalítica.

Assim, em nosso primeiro capítulo, apresentamos o conceito de fantasia na obra freudiana, tomando como ponto de partida os escritos abordados naquele que Jorge (2010), em sua leitura, nomeará como *ciclo da fantasia*, período da obra freudiana que concentra os principais escritos sobre a temática. Partimos da proximidade estabelecida por Freud entre fantasia e criação artística, quando vai encontrar o fantasiar na origem das habilidades do poeta e definir esse processo como equivalente às brincadeiras infantis. Em sequência, foi auferida a relação entre fantasia e realidade, a partir do embate travado entre o Princípio de Prazer e o de Realidade. Por último, foi abordado o conceito de sintoma como representante de um acordo de paz entre as pulsões e o Supereu, como também, sua relação com as fantasias inconscientes, estas que são representantes dos desejos que clamam por satisfação manifestados na formação sintomática.

Após feita a apresentação do conceito de fantasia, partimos, no capítulo subsequente, de possibilidades de leitura da obra de arte a partir da teoria analítica, tomando como exemplo a discussão sobre as *patografias*, textos onde o analista toma uma posição de saber, tentando, a partir de relatos biográficos, deitar o artista ao divã para a confirmação das teorias do inconsciente, como também, uma contrapartida a essa metodologia, onde o criador artístico é capaz de estar à frente da psicanálise. Em sequência, foi realizada uma leitura de dois textos onde Freud estudará artistas – *Dostoiévski e parricídio* (1928) e *Moisés de Michelangelo* (1914) – sendo que, no primeiro, a partir da história de vida do autor russo, se tentará supor uma sintomatologia que se manifestaria em sua vida e obra, enquanto no segundo, a partir de pequenos detalhes da obra de Michelangelo, Freud poderá contar uma nova história sobre a estátua de Moisés.

Em nosso capítulo final, fizemos uma leitura detalhada de *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]). Para isso, abrimos com uma exposição do romance original, ressaltando seus principais pontos. Em sequência, foi feito um breve resgate histórico da leitura freudiana, levando em conta o interesse do autor pelo livro, como também, particularidades de seu escrito. Por fim, abrimos *Delírios e sonhos*, resgatando os aspectos mais importantes ressaltados por

Freud e a relação estabelecida entre os devaneios do personagem de Jensen com os conceitos analíticos sobre a fantasia e o processo de formação dos sintomas.

## 1 – QUEM É O ARTISTA PARA A PSICANÁLISE?

*Há duas maneiras de se considerar a existência deste livro. Ou realmente existiu um maço de papéis amarelados e desiguais nos quais se encontravam registrados, um a um, os últimos pensamentos de um miserável; ou houve um homem, um sonhador ocupado em observar a natureza em proveito da arte, um filósofo, um poeta – quem sabe? –, para quem tal ideia foi a fantasia, que a tomou, ou melhor, deixou-se tomar por ela, e não pôde dela se desembaraçar senão lançando-a num livro. (HUGO, 1829/2018, p. 5).*

O que é capaz de fazer alguém tornar-se artista? Existem diferenças entre os artistas e as pessoas ordinárias com suas preocupações mundanas? Por que nos emocionamos tanto frente a obras de arte? O que a psicanálise pode aprender com a arte? Essas são questões que Freud perpassará por toda a sua obra, abordando-a sob diversos prismas. Ao tentar dar conta de responder essas questões, o autor dará especial atenção a um conceito, que abordará em alguns textos: a fantasia.

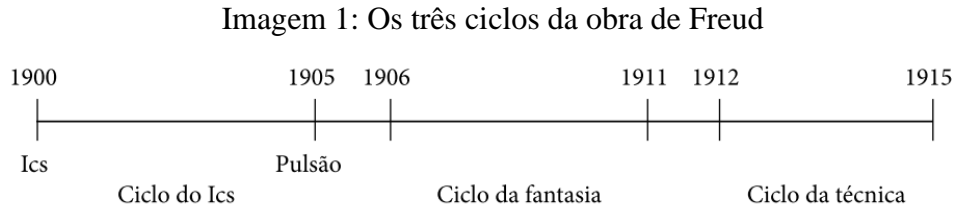
Seja nos estudos sobre sintomas, devaneios ou sonhos, o artista sempre foi uma figura de especial atenção para se pensar a fantasia e, por isso, em nosso capítulo inicial nos debruçaremos sobre esse conceito na obra freudiana, com ênfase nos textos onde o autor tratará a temática tomando o criador artístico como modelo a ser observado. Em auxílio, recorreremos à leitura de Jorge (2012), no segundo em *Fundamentos da psicanálise*, onde se propõe um ciclo da fantasia na obra freudiana no qual os principais artigos sobre a temática foram elaborados. Assim, apresentaremos a função do devaneio na criação artística, as distinções entre o princípio de prazer e de realidade e sua relação com a fantasia e, por fim, a faceta inconsciente da fantasia e o processo de formação dos sintomas.

### 1.1 – Devaneios e sonhos do poeta

#### 1.1.1 – O ciclo da fantasia

Antes de prosseguirmos com a questão do artista, é importante ressaltar que o recorte de textos freudianos que foram selecionados para esta dissertação está baseado no período que Jorge (2012) vai chamar de *Ciclo da fantasia*, ocorrido entre 1906 e 1911. A proposição do analista carioca é de que a obra de Freud estaria disposta em três grandes períodos de elaboração

teórica, onde se concentrariam suas principais publicações sobre a temática, sendo esses os ciclos do inconsciente, da fantasia e da técnica, como demonstrado no esquema abaixo<sup>8</sup>:



Fonte: Jorge, 2012, p. 39.

No capítulo sobre o ciclo da fantasia são abordados os seguintes textos: *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]), *O poeta e o fantasiar* (1908a), *Fantasia histérica e bissexualidade* (1908b), *Teorias sexuais infantis* (1908c), *Romances familiares* (1909) e *Formulações sobre os dois princípios* (1911). Visto a especificidade de nosso recorte, optamos por deixar os textos sobre as teorias sexuais na infância e romances familiares de fora deste capítulo. Já o texto sobre a *Gradiva* será destrinchado mais atentamente em nosso terceiro capítulo.

### 1.1.2 – O poeta e o fantasiar

No dia 8 de maio de 1906, Sigmund Freud escreve para Arthur Schnitzler<sup>9</sup>

Por muitos anos, estive consciente da abrangente conformidade existente entre suas opiniões e as minhas sobre diversos fatores psicológicos e eróticos [...]. Perplexo, já me perguntei diversas vezes sobre como você chegou a esse ou aquele fragmento de conhecimento secreto, que adquiri através de penosa investigação sobre o tema, chegando, por fim, ao ponto de invejar o autor que admirava até então<sup>10</sup> (p. 251, tradução nossa)

Apesar de sua brevidade, esse fragmento ilustra perfeitamente o patamar no qual Freud tomará, ao longo de sua obra, o artista e sua criação: aquele que, sozinho, é capaz de desbravar as brumas da vida psíquica, alcançando com facilidade o que o analista tenta demonstrar com sua pesquisa. Mas, afinal, o que faz do artista esse ser capaz de estar à frente do cientista? Teria

<sup>8</sup> Cabe ressaltar que o autor vai discutir extensamente os demais ciclos da obra freudiana em outros textos de sua obra, porém, aqui falaremos apenas sobre o que diz respeito à fantasia.

<sup>9</sup> Arthur Schnitzler (1862-1931) foi um médico, escritor e dramaturgo austríaco. Sobre sua relação com Freud, recomendamos a leitura de *Freud e seu duplo* (1996), de Noemi Moritz Kon.

<sup>10</sup> No original: For many years I have been conscious of the far-reaching conformity existing between your opinions and mine on many psychological and erotic problems (...). I have often asked myself in astonishment how you came by this or that piece of secret knowledge which I had acquired by a painstaking investigation of the subject, and I finally came to the point of envying the author whom hitherto I had admired.

esse uma condição psíquica especial, diferente do resto da população? Ademais, ao falar dos mistérios do inconsciente em sua trama, daquilo que comumente se oculta, por que ainda é capaz de “despertar-nos emoções, que talvez julgássemos jamais fôssemos capazes de sentir”? (FREUD 1908a/2015, p. 53). Essas foram perguntas que Freud buscou responder em alguns dos seus escritos, porém, aquele onde vai se debruçar mais atentamente sobre a temática é *O poeta e o fantasiar* (1908a), que tomaremos agora em análise.

O título original desse escrito, *Der Dichter und das Phantasieren*, foi traduzido de diferentes formas, sendo as principais *Escritores criativos e devaneio* (Edição Standard Brasileira, da editora Imago) e *Poeta e o fantasiar* (Editora Amonrrortu e Autêntica). Jorge (2012) dirá que isso se justifica pois *Dichter* não tem uma tradução equivalente em português, podendo ser igualmente: romancista, dramaturgo e poeta. Já sobre o termo *Phantasiaren*, o autor dirá que

[...] designa, sem qualquer ambiguidade, “fan-tasia”; e o verbo phantasieren, a atividade do fantasiar. Freud considera a fanta-sia que é feita pelo sujeito conscientemente, o devaneio diurno, como tendo a mesma estrutura da fantasia inconsciente e, mais do que isso, desempenhando a mesma função: a de satisfazer algum desejo insatisfeito no passado (p. 45).

Visto o exposto, optamos pelo uso das terminologias *Poeta* e *Fantasiar*, pois, além de serem etimologicamente mais próximas, são também as adotadas nas edições do texto que consultamos.

Num primeiro momento, tentar responder o que faz um poeta, pode parecer paradoxal. Inicialmente, poderíamos pensar no conhecimento acadêmico como o fator mais importante na constituição de um poeta. Entretanto, isso não explicaria o fato de que muitos pesquisadores da literatura se dediquem à elaboração de extensos estudos sobre a arte de autores com baixo índice de escolaridade, todavia, com total fluência no idioma poético? Sobre isso, Freud aponta:

Nosso interesse neste caso só cresceu devido à circunstância de que o próprio poeta, quando perguntado a respeito, não nos fornece nenhuma informação ou nenhuma que seja satisfatória de tal modo que ele não é perturbado pelo nosso conhecimento, de que **o melhor juízo acerca das condições da escolha do material poético e da essência da arte de plasmar poeticamente em nada contribuiria para fazer de nós mesmos poetas.** [grifo nosso] (FREUD 1908a/2015, p. 53).

Ademais, frequentemente, quando questionados sobre isso, grandes artistas vão tentar reduzir sua distância do resto da população, nos assegurando que “[...] em cada um existe um poeta e o último poeta deverá morrer com o último homem” (ibid., p. 53-54).

Essa dificuldade inicial leva Freud a tentar rastrear na primeira infância os fatores que contribuiriam para a formação de um poeta, encontrando então, um paralelo da criação literária e as brincadeiras infantis. Assim, ele afirma que

[...] toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas de seu mundo para uma nova



ordem, que lhe agrada [...]. O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade” (ibid., p. 54).

Já o poeta

[...] faz algo semelhante à criança que brinca: ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade (ibid.)

Assim, o grande mistério sobre a figura enigmática do escritor criativo começa a ganhar um novo contorno. Afinal, se a criação artística equivale a algo tão frugal como as brincadeiras infantis, que se encontram presentes nos primeiros anos de todos os sujeitos, o material artístico não se origina de um dom divino, exclusivo para poucas pessoas iluminadas. Apesar disso, nem todos são capazes de versar primorosamente com as palavras, tampouco de emocionar multidões. Ao mecanismo comum que movimenta criação artística, brincadeiras infantis e a capacidade de fruir uma obra chamaremos de fantasia.

Jorge (2012, p. 45) vai chamar a atenção para a proximidade linguística entre brincadeira e a criação poética, uma vez que, em alemão, a palavra *spiel* equivale a brincar e a “uma peça”, assim como *lustspiel* a comédia e brincadeira prazerosa e *trauerspiel*, tragédia e, ao pé da letra, brincadeira lutuosa. À proposição do autor, podemos ir além, dizendo que tal polissemia não é exclusiva do alemão: em inglês, a palavra *play* equivale a brincar, atuar e à peça teatral. O mesmo ocorre em francês, onde *jeouer* significa brincar e atuar.

Mas, afinal, o que é fantasia? Pesquisemos o verbete. Nos dicionários da língua portuguesa encontramos definições como “Faculdade criadora pela qual o homem inventa ou evoca imagens por meio da imaginação” (MICHAELIS, 2023, edição digital não paginada). Já nos de psicanálise, “encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo” (LAPLANCHE e PONTALIS, 1970, p. 228), ou “a vida imaginária do sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens” (ROUDINESCO, 1997, p. 223). Seja gramatical ou psicanalítica, a definição de fantasia contempla expressões muito parecidas entre si, que apontam para a criação de algo somada a um afastamento da realidade.

Frente ao exposto, pensemos: se, conforme envelhecemos, abandonamos gradativamente as brincadeiras infantis, ao mesmo passo que, boa parte dos adultos jamais se dedicará à criação artística, qual seria a função da fantasia na vida cotidiana? No mundo austero da “vida adulta”, repleto de inseguranças e responsabilidades a cumprir, restaria espaço para brincadeiras mentais? Sobre isso, Freud (1908a/2015, p. 55) ressalta que, ao invés de renunciar completamente ao brincar, acontece uma substituição, de forma que, o adulto, “[...] em vez de brincar, agora *fantasia*. Ele constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos” (grifo do autor).

Todavia, ao contrário das brincadeiras infantis, que são expostas sem grandes pudores, o adulto “[...] se envergonha de suas fantasias e as esconde dos outros, as guarda como o que lhe é mais íntimo, em geral, prefere responder por seus delitos que partilhar suas fantasias” (ibid., p. 56), de forma que, num primeiro momento, sua observação só se tornou possível a partir da análise de pacientes neuróticos, que expurgam seus sentimentos mais íntimos e vergonhosos na tentativa de amenizar o sofrimento psíquico.

Ainda nesse texto, Freud vai apontar que a fantasia tem sua formação dividida em três etapas, onde

[...] o trabalho psíquico se acopla a uma impressão atual [...] capaz de despertar um dos grandes desejos da pessoa; remonta a partir daí à lembrança de uma vivência antiga [...] e cria então uma situação ligada ao futuro, que se apresenta como realização daquele desejo (ibid., p. 58).

Assim, podemos afirmar que toda fantasia traz, em sua constituição, registros da vida psíquica de seu criador, de forma a ser capaz de enlaçar passado, presente e futuro como um único fio percorrido pelo desejo. Isso, na leitura de Jorge (2012), vai se manifestar na obra artística da seguinte forma:

A obra literária representa para Freud uma continuação ou substituto do brincar infantil e, desse modo, mantém a mesma relação com o tempo que a evidenciada na fantasia. Há um desejo que entrelaça a fantasia aos três períodos do tempo: uma poderosa experiência do presente desperta no escritor a lembrança de uma experiência na infância e dela se origina o desejo que se encontra na obra (p. 47-48)

Façamos, então, uma breve recapitulação: a capacidade do poeta de transformar suas verdades mais internas em verso, o faz ter um acesso facilitado ao inconsciente, de forma a conseguir expor conceitos analíticos sem jamais ter tido contato com a teoria. Sua técnica de criação não é um dom exclusivo, mas algo comum ao resto da humanidade, que se assemelha à brincadeira infantil e ao sonhar acordado do adulto, cujo fonte é a fantasia. Perguntemo-nos então: se o artista utiliza, em sua criação, aquilo que o neurótico tenta esconder com todas as suas forças, obras de arte deveriam ser angustiantes e repulsivas ao seu público. Como é possível, então, que elas nos comovam tanto?

Alguns são os escritos freudianos onde essa questão é abordada – inclusive, no próprio texto sobre o poeta já citado. Acreditamos, porém, que aquele onde a resposta é dada da maneira mais objetiva, é no texto de 1913, intitulado *O interesse científico da psicanálise* (1913), onde o analista vai dizer que a psicanálise

Discierne también en el ejercicio del arte una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados, y ello en primer término, desde luego, en el propio artista creador y, en segundo, en su lector o espectador. Las fuerzas pulsionales del arte son los mismos conflictos que empujan a la neurosis a otros individuos y han movido a la sociedad a edificar sus instituciones [...]. Lo que el artista busca en primer lugar es autoliberación, y la aporta a otros que padecen de los mismos deseos retenidos al comunicarles su obra. Es verdad que figura como cumplidas sus más personales fantasías de deseo, pero ellas se convierten en obra de arte sólo mediante una

refundición que mitigue lo chocante de esos deseos, oculte su origen personal y observe unas reglas de belleza que soborne a los demás con unos incentivos de placer (p. 189-90).<sup>11</sup>

No processo de criação de uma obra, o artista não imprime fidedignamente suas fantasias, mas as transforma, expondo-as de maneira velada. Tal processo é prazeroso tanto para o criador quanto para seu público, pois, assim, ambos podem ser capazes de fruir de seus mais remotos desejos sem culpa.

## 1.2 – Fantasia e realidade

Dentro do recorte sobre o texto do poeta que fizemos, há duas citações<sup>12</sup> que apontam para uma espécie de afastamento ou diferenciação da realidade intrínseco ao processo de fantasiar. Assim, um raciocínio inicial possível seria de que fantasia e realidade são instâncias imiscíveis, afinal, enquanto uma seria o registro fidedigno do ocorrido, a outra implica numa transformação que ocultaria os laços com a realidade. Tal tema, porém, é mais complexo do que pode aparentar em uma primeira leitura, exigindo um diagnóstico mais aprofundado.

No dia 26 de outubro de 1910, Freud vai abrir sua apresentação para a sociedade psicanalítica de Viena afirmando que uma das condições da neurose é sua capacidade de deixar o paciente incapaz de lidar com a realidade<sup>13</sup>. Um ano depois, ao retomar a temática em *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (1911) – texto que Jorge (2012) considerará como aquele que vai encerrar o *ciclo da fantasia* – o analista retoma a questão, e explica que o neurótico “[...] se extraña de la realidad efectiva porque la encuentra – en su totalidad o en algunas de sus partes – insoportable” (p. 223). Ainda nesse texto, Freud empreende uma busca no processo de formação do aparelho psíquico para rastrear os motivos de tal tendência ao afastamento da realidade, propondo, enfim, a relação do indivíduo com os princípios de prazer e realidade, que apresentaremos a seguir.

No início do desenvolvimento humano, todos os processos psíquicos obedecem a um único propósito, que Freud chamará de *princípio de prazer-desprazer* – ou, de forma mais sucinta, princípio de prazer. Assim, toda a atividade psíquica é dirigida numa direção de busca de prazer ou afastamento de eventos desprazerosos, de forma que o bebê alucina

<sup>11</sup> Muitas são as traduções das obras freudianas, porém, nem todas foram realizadas a partir do material no idioma original, o alemão. Nos textos onde tivemos acesso a traduções diretas para o português – ex. as *Obras incompletas*, da editora Autêntica –, optaremos por utilizá-las; caso contrário, adotaremos a edição argentina (editora Amonrrortu). Nestes casos, manteremos as citações em espanhol.

<sup>12</sup> Página 7.

<sup>13</sup> In: NUNBERG, H.; FEDERN, E. *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society*, v 3 (1910-1911). Nova Iorque: International Universities Press, 1974, p. 27.

[...] el cumplimiento de sus necesidades interiores; denuncia su displacer, a raíz de un acrecentamiento de estímulo y una falta de satisfacción, mediante la descarga motriz del berreo y pataleo, y tras eso vivencia la satisfacción alucinada (ibid., p. 225).

Para que isso ocorra, são necessários estímulos correlativos ao recalque [*Verdrängung*]<sup>14</sup>, capazes de empurrar as sensações internas desagradáveis para o mundo externo.

Frente à ausência da satisfação esperada e sua consequente frustração, o aparelho psíquico vai, aos poucos, abandonando a tentativa de satisfação por meio da alucinação para ir em direção de uma formação da concepção das circunstâncias reais no mundo externo, de forma a empenhar-se em alterá-las na realidade, efetuando-se assim, a instauração do *princípio de realidade*. Tal alteração faz decair a exclusividade das já conhecidas qualidades de prazer e desprazer, passando-se a também ter qualidades sensoriais. Assim, é instituída a *atenção*, função que “iría a explorar periódicamente el mundo exterior a fin de que sus datos ya fueran consabidos antes que se instalase una necesidad interior inaplazable” (ibid., p. 225). Aos poucos, esses estímulos vão sendo registrados na consciência, dando origem à memória.

Algumas funções iniciais são modificadas, como o recalque, que é substituído por um julgamento imparcial, que decidirá se uma ideia está ou não de acordo com a realidade – decisão tomada a partir dos traços de memória previamente registrados – e a descarga motora, que passa a visar uma transformação da realidade, se tornando uma *ação*. A mudança dessa última ocorre através do processo do *pensar*, que permite ao aparelho psíquico tolerar uma tensão aumentada, tornando possível o adiamento da descarga. O estabelecimento do princípio de realidade, porém, não implica na extinção do princípio de prazer. Assim, surge uma nova espécie de pensamento, que é

[...] apartada del examen de realidad y permaneció sometida únicamente al principio de placer. Es *el fantasear*, que empieza ya con el juego de los niños y más tarde, proseguido como *sueños diurnos*, abandona el apuntalamiento en objetos reales (FREUD, 1911/1976, p. 227, grifos do autor).

Assim, retomando o papel do artista, Freud vai dizer que este é um indivíduo que se afasta da realidade e concede a liberdade aos seus desejos eróticos na fantasia, mas consegue traçar um caminho de volta para realidade e, com seus dotes, é capaz de transformar suas fantasias em um novo tipo de realidade, que seu público reconhecerá como um reflexo da realidade objetiva. Um grande artista, então, torna-se, para seus admiradores, “el héroe, el rey, el creador, el mimado de la fortuna que querría ser, sin emprender para ello el enorme desvío que pasa por la alteración real del mundo exterior (ibid., p. 229). Isso só pode ocorrer, pois sua plateia também compartilha da insatisfação resultante da substituição do princípio de prazer

<sup>14</sup> Na edição adotada para a leitura do texto (editora Amonrrortu), a terminologia utilizada é *repressão*. Visando maior acuidade, consultamos o trecho no original, e auferimos que o termo utilizado é *Verdrängung*, cujo tradução mais acertada para o português é *recalque*. Optamos, então, por fazer a substituição terminológica, com exceção para quando forem realizadas citações diretas.

pelo princípio de realidade, resultado que se constitui a partir de um fragmento da realidade objetiva.

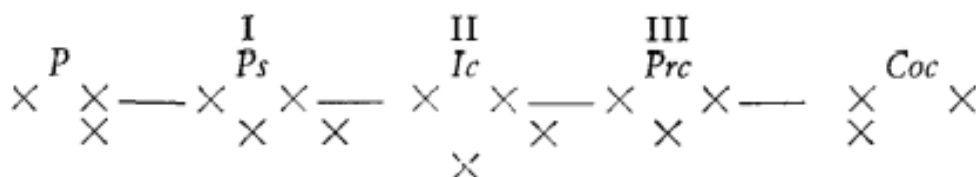
Faz-se preciso agora, aprofundarmos um pouco mais a relação entre neurose e realidade. Conforme ressaltamos, a fantasia é uma função que permanece vinculada ao *princípio de prazer* e, desta forma, escapando ao teste de realidade. Recorrendo à fantasia, o indivíduo busca se afastar das exigências da realidade, o que acarretará conflitos que darão origem à neurose, estrutura que expressa “[...] la rebelión del ello contra el mundo exterior; expresan su displacer o, si se quiere, su incapacidad para adaptarse al apremio de la realidad” (FREUD, 1924/1976, p. 195). O sujeito neurótico tende a se afastar da realidade, tentando retornando a um estágio anterior, onde acreditava ser feliz e satisfeito, o que pode incorrer em embates que culminam no adoecimento psíquico – tema que abordaremos mais adiante. Assim, Freud (1924[1923]/1976, p. 157) vai afirmar que a etiologia da neurose é a

[...] frustración, el no cumplimiento de uno de aquellos deseos de la infancia, eternamente indómitos, que tan profundas raíces tienen en nuestra organización comandada filogenéticamente. Esa frustración siempre es, en su último fundamento, una frustración externa; en el caso individual, puede partir de aquella instancia interna (dentro del superyó) que ha asumido la subrogación del reclamo de la realidad

A questão do encontro com a realidade, suas marcas no aparelho psíquico e a transformação do conteúdo da realidade em algo objetivo é temática da investigação freudiana desde os primeiros dias da teoria do inconsciente. No artigo *Parla Moïse! De como Freud criou o conceito de desmentido* (2016), Betty Fuks vai tomar em análise a temática a partir de um escrito pré-psicanalítico, a carta de Fliess de número 52, onde Freud traça algumas das bases do que, nos anos seguintes, serviriam de pedra fundamental para a edificação teórica daquilo que seria o aparelho psíquico para o autor. Tomemos em análise, então, a carta juntamente com a leitura da analista brasileira.

Nessa correspondência, o psicanalista afirmará de que os traços de memória de uma percepção são invariavelmente traduzidos e transcritos. Assim, ele constrói um esquema gráfico do aparelho psíquico sob a forma de uma rede de traços indelévels, marcados pela propriedade de sofrer, de tempos em tempos, rearranjos e retranscrições. Um aparelho de memória, constituído por processos de estratificações que envolvem pelo menos três registros distintos.

Imagem 2: Modelo de aparelho psíquico



Fonte: FREUD, 1896/1976, p. 275.

**W** — (*Warnehmungen*, percepções): neurônios nos quais as percepções se originam e que a consciência se liga, mas que, em si mesmo, não retém traço algum do ocorrido, pois a consciência e a memória são mutuamente exclusivas.

**Wz** — (*Warnehmungszeiche*, sinal de percepção): a primeira transcrição (**Niederschrift**) das percepções, totalmente incapaz de se tornar consciente, é ordenada segundo associações simultâneas.

**Ub** — (*Unbewusstsein*, inconsciente): é a segunda transcrição (*Niederschrift*). Ordenada de acordo com outras relações, talvez causais. Os vestígios de **Ub** corresponderiam talvez às memórias conceituais, igualmente inacessíveis à consciência.

**Vb** — (*Vorbewusstsein*, pré-consciente): é a terceira transcrição, ligada à apresentação de palavras e corresponde ao Eu oficial. Os investimentos oriundos desse registro tornam-se conscientes de acordo com certas regras e, por certo, tal consciência secundária de pensamento é de efeito posterior (*nachträglich*), na ordem do tempo provavelmente ligada à ativação alucinatória de representações verbais, de modo que os neurônios da consciência seriam de novo neurônios perceptuais e em si mesmos desprovidos de memória (FREUD, 1896/1976, p.275).

Os sucessivos registros, explica Freud ao amigo Fliess, representam “la operación psíquica de épocas sucesivas de la vida.” (FREUD, 1896/1985, p. 276). Freud trata de esclarecer que o funcionamento psíquico demanda um sistema complexo de ‘transposições’ – rearranjos e retranscrições –, sendo que essas ações podem sofrer uma paralização, sempre que um deles não é transformado no outro por defesa contra o desprazer. “De todas as formas, as impressões psíquicas agenciadas pela operação de *a posteriori*, dá ao intérprete a oportunidade de “traduzir” suas marcas e traços de modo subjetivo e plural”. (FUKS, 2016, p. 618).

Para Freud, o escritor e o poeta são aqueles que melhor “passeiam” em meio a esse emaranhado de traços de percepção indizíveis e dizíveis. Por isso mesmo, como veremos, uma obra literária se faz enigma ao leitor que se dispõe a ler. Para encerrar, traremos um trecho do *Rascunho N*, contido na carta a Fliess escrita no dia 31 de maio de 1987:

O mecanismo da ficção é o mesmo encontrado nas fantasias histéricas. Para escrever seu *Werter*<sup>15</sup>, Goethe combinou algo que havia experienciado – seu amor por Lotte Kastner – a algo que ele havia ouvido – o jovem Jerusalém<sup>16</sup>, que havia cometido suicídio. Provavelmente, ele estava brincando com a ideia de se matar e encontrou um ponto de contato nisso, se identificando com Jerusalém, se quem tomou emprestado um motivo para sua própria história de amor. A partir dessa fantasia, ele se protegeu

<sup>15</sup> *Os sofrimentos do Jovem Werter*, publicado originalmente em 1774 [nota nossa].

<sup>16</sup> Carl Wilhelm Jerusalém, colega de Goethe desde os tempos de estudante em Leipzig [nota nossa].

das consequências de sua experiência. Logo, Shakespeare estava certo ao justapor ficção e loucura (*fine frenzy*)<sup>17</sup> (FREUD, 1987/1985, p. 251).<sup>18 19</sup>

Nesse fragmento o texto literário, a fantasia e a história pessoal do autor mais uma vez parecem convergir em um amálgama que torna difícil tentar analisá-los separadamente. Então, resta a questão: se o que move a criação artística são desejos tão íntimos, de forma a ocorrer uma transformação daquilo que o neurótico se protege a ponto de, por vezes, adoecer, esse novo caminho possibilitado pela arte seria suficiente para estancar, em seu criador, a incorrência dos sintomas neuróticos?

### 1.3 – O sintoma

Como já apresentamos, toda neurose implica em um afastamento da realidade, onde o sujeito busca constantemente, através da fantasia, remeter-se a um passado idealizado – e que, de fato, nunca existiu –, onde podia gozar sem as restrições impostas pela realidade. Tal retorno, porém, é impossível: os desejos plenos de satisfação, presentes no *mundo da fantasia*, sofrem sanções da realidade, restando ao sujeito a possibilidade de transformá-los em um produto distorcido, que passe no teste de realidade. Entre as exigências de satisfação do *princípio de prazer* e as injunções sociais do *princípio de realidade*, resta o eu, instância mediadora, que não é senhora em sua própria morada (FREUD, 1917 [1916]/1976, p. 135) e, a partir desse conflito, surgirão os sintomas.

Mas, afinal, o que seria um sintoma? Se pedirmos uma definição para uma pessoa leiga, muito possivelmente ela dirá que este é o núcleo de uma doença, de forma que, para que se alcance a cura, é necessário eliminá-lo. O tratamento psicanalítico, porém, visa ir além da remissão sintomática e ratifica que, se tal metodologia for tomada no tratamento das neuroses, acarretará apenas na criação de novos sintomas. De maneira sucinta, Freud (1917[1916-1917]b, p. 326) vai dizer que os sintomas (psíquicos) são “actos perjudiciales o, al menos, inútiles para

---

<sup>17</sup> A expressão *fine frenzy* (fino frenezzi, fino delírio), encontra-se em *Os sonhos de uma noite de verão*, ato V, cena I. Em tradução livre: “Os olhos do poeta, em seu fino delírio (*fine frenzy*)/ Resvalavam dos céus à terra e da terra ao céu/ E quando a imaginação corporifica/ De coisas ignoradas os contornos, a pena do poeta/ Converte-as em formas e dá ao etéreo nada/ Morada local e um nome” [nota nossa].

<sup>18</sup> Para mais detalhes sobre as inspirações do autor na criação do *Jovem Werther*, recomendamos a leitura do artigo da professora Magali Moura (s.d.), *As razões de Werther*, publicado na *Revista Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/as-razoes-de-werther/>. Acesso em: 21/2/23.

<sup>19</sup> No original: The mechanism of fiction is the same as that of hysterical fantasies. For his Werther Goethe combined something he had experienced, his love for Lotte Kastner, and something he had heard, the fate of young Jerusalem, who died by committing suicide. He was probably toying with the idea of killing himself and found a point of contact in that and identified himself with Jerusalem, to whom he lent a motive from his own love story. By means of this fantasy he protected himself from the consequences of his experience. So Shakespeare was right in juxtaposing fiction and madness (*fine frenzy*).

la vida en su conjunto; a menudo la persona se queja de que los realiza contra su voluntad, y conllevan displacer o sufrimiento para ella”. Tais atos demandam uma enorme carga de energia psíquica na tentativa de combatê-los, dificultando assim, a disponibilidade da pessoa para tarefas importantes da vida.

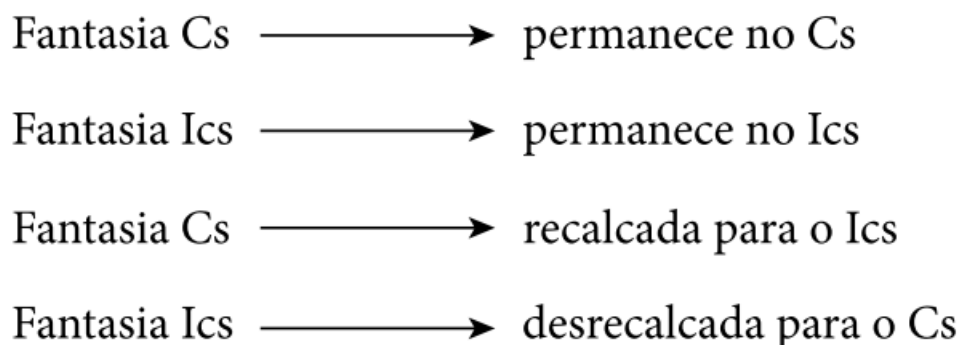
Visto o sofrimento acarretado e as dificuldades impostas na vida do sujeito, é lógico pensar que este, ao se dar conta de sua situação, vai mobilizar todas as forças para livrar-se de seus sintomas e reestabelecer um estado normal da maneira mais rápida possível. O tratamento das neuroses, porém, enfrenta um extenuante desafio que vai além da tomada de consciência e força de vontade, pois as forças que vinham lutando até então, “[...] vuelven a coincidir en el síntoma; se reconcilian, por así decir, gracias al compromiso de la formación de síntoma. Por eso el síntoma es tan resistente; está sostenido desde ambos lados” (ibid., p. 326-27). Podemos dizer, então, que o sintoma é um derivado muito distorcido da realização do desejo inconsciente e cujo explicação está intimamente ligada com a história pessoal do indivíduo adoecido.

Em nossa exposição da fantasia, trouxemos, até então, sua constituição como mecanismo apartado do teste de realidade, a capacidade dos poetas de utilizá-las na criação de suas obras sua manifestação consciente, através dos devaneios. Há, porém, uma outra faceta que permaneceu oculta até então e que possui íntima ligação com a formação dos sintomas, as *fantasias inconscientes*. Para isso, entraremos agora no texto *Fantasias históricas e bissexualidade* (FREUD, 1908b), auxiliados com a leitura do livro *A clínica da fantasia*, de Jorge (2010).

As fantasias inconscientes representam a satisfação de desejos formados a partir da privação. Estas nos servem, inclusive, para compreendermos a formação onírica, cujo núcleo são “[...] fantasías diurnas complicadas, desfiguradas y mal entendidas por la instancia psíquica conciente” (p. 141). Durante o processo de análise, invariavelmente, descobre-se o vínculo de uma ou mais fantasias vinculadas na formação de sintomas e ataques histéricos. Uma fantasia inconsciente pode sempre ter sido sempre inconscientes e originadas de lá ou, o que é mais frequente, é oriunda a partir de um devaneio que é recalcado, se tornando inconsciente. Por último, elas também podem ter se originado no inconsciente e lá permanecido. Jorge (2010) traz o esquema a seguir para ilustrar esse processo:



Imagem 3: Esquemas de formação das fantasias inconscientes



Fonte: JORGE, 2010, p. 49

A fantasia inconsciente possui uma conexão íntima com a sexualidade do sujeito, sendo equivalente à fantasia que lhe era satisfatória durante o período de masturbação. Posteriormente, o sujeito renunciará a esse tipo de satisfação, tornando essa fantasia inconsciente e,

si no se introduce otra modalidad de la satisfacción sexual, si la persona permanece en la abstinencia y no consigue sublimar su libido, vale decir, desviar la excitación sexual hacia una meta superior, está dada la condición para que la fantasía inconsciente se refresque, prolifere y se abra paso como síntoma patológico, al menos en una parte de su contenido, con todo el poder del ansia amorosa (FREUD, 1908b/1976, p. 142).

Isso vai levar Jorge (2012, p. 61-62) a dizer que o lugar da fantasia é o de produzir uma satisfação que, mesmo sendo negada pela realidade por um lado, continua sendo constantemente requisitada pela pulsão. A fantasia surge como ente conciliador entre duas exigências imperiosas: a da pulsão, que exige satisfação a qualquer custo e a da realidade, que coloca os obstáculos para que essa satisfação não seja alcançada. O autor faz, então, uma analogia da fantasia como uma válvula de uma panela de pressão, que com o aumento da pressão interna, irá esvaziá-la um pouco, visando a manutenção de um equilíbrio.

Como pudemos observar neste capítulo, o artista não possui uma condição especial que o aparta do resto da humanidade. O que move seu trabalho é o fantasiar, que está presente nas brincadeiras infantis e nos devaneios dos adultos. A fantasia nada mais é que o representante do princípio de prazer que escapa ao teste de realidade e que, por ser o mecanismo que as exigências de satisfação pulsionais se manifestarão, pode acarretar a formação de sintomas.

Sobre a capacidade de elaboração das fantasias do artista e sua relação com o sintoma, abordaremos esse tópico mais detalhadamente no nosso próximo capítulo, a partir da leitura de *Dostoiévski e parricídio* (1928), um texto em que Freud abordará fatores psicológicos presentes na biografia do escritor russo. Além disso, falaremos de duas maneiras com as quais a psicanálise tentou se aproximar da arte, assim como, faremos uma leitura do *Moisés de Michelangelo* (1914), texto onde, a partir da leitura de detalhes ínfimos, o psicanalista foi capaz de reconstruir uma nova história para a estátua.

## 2 – A ANÁLISE DA ARTE: UM PERCURSO POR *DOSTOIÉVSKI E O PARRICÍDIO* E *MOISÉS DE MICHELANGELO*

*[os devaneios...] Son la materia prima de la producción literaria, pues el artista, tras ciertos arreglos, disfraces y omisiones deliberadas, crea a partir de sus sueños diurnos las situaciones que introduce en sus novelas o sus piezas teatrales* (FREUD, 1915 [1915-1916]/1976, p. 86)

A análise da obra de arte possui diversos entroncamentos. No presente capítulo abordaremos duas maneiras empreendidas pelos analistas de entrarem em contato com o fazer artístico – as patografias e tomar o artista como vanguardista – para, então, adentrarmos nos escritos freudianos *Dostoiévski e parricídio* e *Moisés de Michelangelo*, onde, no primeiro, são analisados elementos da biografia do escritor russo e no segundo, a partir de pequenos detalhes da estátua italiana, torna-se possível construir um novo fio narrativo.

### 2.1 – A psicanálise e a arte

Trouxemos brevemente, na abertura de nosso primeiro capítulo, uma carta de Freud que irá mostrar seu papel de admiração frente à capacidade criativa de um artista. Não se faz necessária uma extensa leitura para encontrarmos na obra do primeiro analista momentos onde a arte lhe servirá seja como fonte de inspiração, material de consulta ou mapa de acesso ao inconsciente. Sobre isso, Fuks e Ribeiro (2009, p. 40) dirão:

A obra de arte foi, de fato, uma das bússolas mais precisas a qual Freud recorre durante sua travessia pelos subterrâneos da relação do homem com a fantasia e a loucura, na teorização da experiência e exercício de seu compromisso ético em pensar o mal-estar na cultura. Mesmo tendo sido nutrido pelo Iluminismo científico do século XIX, quando precisou vencer as resistências da ciência positivista à teoria do inconsciente e melhor fundamentar o edifício teórico que construiu como homem de ciência, se associou imediatamente aos poetas e aos escritores, aqueles que “conhecem entre o céu e a terra, muitas coisas que nossa sabedoria escolar ainda não pode imaginar” (p. 40)

O entrecruzamento entre os dois campos, segundo Rivera (2002, p. 23), vão para além do uso de temas analíticos nas obras artísticas ou do interesse da psicanálise por uma obra ou autor, mas produzem verdadeiras transformações, tanto na arte quanto na psicanálise. Diversos foram os empreendimentos realizados por analistas na tentativa de se aproximarem do fazer artístico. Faremos, a seguir, a exposição de dois destes: a patografia e o asseguramento do papel de vanguarda ao artista.

#### 2.1.1 – As patografias

No texto *Construções em análise* (1937), Freud traz uma metáfora que retomará algumas vezes ao longo de sua obra. Assim, ele equivaleria o trabalho do analista ao do escavador ou do arqueólogo que, frente os escombros da castração, trilha um caminho reverso pelas fantasias para poder ter acesso às ruínas de uma história esquecida há muito tempo. Tal processo, porém, como advertido pelo autor em *Sobre o início do tratamento* (1913), só pode ter início com o advento da transferência, ou seja, quando o paciente em análise encaixa o analista em sua história, direcionando a ele uma questão sobre o seu sintoma.

Para a prática da psicanálise, faz-se necessário um encontro entre um analista e uma pessoa que, apesar de seu sofrimento, se dispõe a falar sobre suas fantasias. Surge daí a questão: como escrever sobre a neurose de grandes artistas a partir de suas biografias, uma vez que não há sujeito falante, tampouco, laço transferencial? As chamadas *patografias* – análise psicopatológica da biografia de determinado artista ou personalidade – estão há muito tempo no *hall* de metodologias possíveis quando o assunto é tentar aproximar-se da criação artística. Sobre elas, Fuks e Ribeiro (2009, p. 42-43) irão destacar que

Infelizmente, na história da psicanálise, a literatura nem sempre é tratada como fiadora à renovação e criação de nossa disciplina. Em alguns momentos ela foi e ainda é deitada no divã do psicanalista [...] Não são desconhecidos alguns dos enfadonhos estudos “psicanalíticos” em que o autor consegue reduzir uma determinada obra de arte à patologia ou à psicobiografia de um autor. Nesta vertente, trata-se de ler, na obra, as marcas inconscientemente deixadas pelo autor o que requer do crítico usar a psicanálise como uma máquina de interpretação, colocando em risco a leitura do inconsciente.

As autoras (p. 45) ainda ressaltam que nem mesmo Freud escapou à tal prática, uma vez que seu biógrafo Jones irá empreender uma busca de inspiração analítica que deixará de levar em conta a história cultural da época, o que incorrerá em um desvio da prática psicanalítica de leitura à letra.

Ao analisar um artista buscando registros psicopatológicos em sua biografia incorre-se em tratar a arte como um mero sintoma da neurose de seu criador, excluindo assim, seu valor de saber que pode servir como guia para a própria teoria analítica (KON, 2001, p. 92). No final, o que resta é um produto estéril, que até pode trazer a confirmação de algum preceito já definido da teoria do inconsciente, mas rompe com a potência da obra original, com o poder de fazer-nos ir adiante. Em consonância com esse panorama, Kofman, em *A infância da arte* (1996, p. 20-21) diz que

[...] “aplicar” a psicanálise à arte é, em certa medida, perpetrar um assassinato: o do artista como gênio, como grande homem. Assassinato em resposta a outro assassinato, que é a deformação do recalcado em seu retorno, cujo traços são difíceis de suprimir (p. 20-21).

Ainda nesse texto (p. 100) a autora ainda acrescenta que não se compreende as obras de arte a partir da vida de um autor, mas estudá-las permite deduzir alguns elementos de sua vida

e o conhecimento da biografia do autor pode ou não confirmar o estudo do texto. Entretanto, a data de criação das obras é ligada a acontecimentos na vida de seu criador, não por conta de uma expressão ao pé da letra, mas por permitirem o retorno do recalcado. Assim, a obra carrega traços da história pessoal daquele que a criou e sua leitura pode ser dada a partir de pequenos detalhes. Veremos isso mais adiante ao falarmos de *Moisés de Michelangelo* (1914).

Retornando às patografias, há autores que indicam sua utilização em alguns textos freudianos – com destaque para os ensaios escritos sobre Leonardo Da Vinci e Dostoiévski. Fuks e Ribeiro (2009, p. 42-43), por exemplo, dirão ser uma precipitação que o próprio Freud incorreu, “[...] expondo a própria psicanálise a perder o elo original, com a obra de arte, de fortalecimento às próprias conclusões relativas à alma humana”. Já Rivera (2002, p. 36), ao falar sobre a leitura sobre Da Vinci, ressalta que Freud visava “[...] explicar o fato de Leonardo ser um artista, mas sucumbe à atração por esse grande homem para tentar elucidar o enigma de sua constituição subjetiva”. Por fim, podemos destacar a leitura de Kon (2001, p. 95), que vai afirmar

[...] a visão de ambiguidade freudiana, seu temor à criação implícita no fazer psicanalítico, resiste em seus continuadores, quando se colocam como exploradores da alma humana. Este fato redundando em que as relações entre a psicanálise e arte, tecidas, ainda hoje, por muitos psicanalistas, persistam na manutenção da marca da desconfiança quanto ao saber permitido pela arte, e na tentativa de elucidação da criação artística por meio da grande intervenção psicanalítica.

Encontramos em Chaves (2015, p. 11) vai apresentar um outro ponto de vista. Para o autor, os escritos freudianos não objetivam descobrir a neurose de seu criador, mas consideram que o processo de criação artística vai seguir o modelo de constituição da neurose e, assim como no processo analítico, é necessário atentar-se a todos os detalhes. O autor ainda segue afirmando que Freud escreverá os textos sobre Michelangelo ou da Vinci,

[...] sob o ponto de vista psicanalítico, ou seja, com a clara intenção de tornar conhecido o que ainda não se conhece, o mesmo princípio que rege o tratamento analítico (p. 11).

Retomando o texto de Rivera (2002), ao falar sobre o escrito sobre Leonardo, a autora traz algumas críticas que Freud recebeu na época de sua publicação, que apontavam inconsistências no recorte biográfico feito. Ele então, reconhecerá os limites de sua publicação e dirá se tratar de um “romance psicanalítico”. Analisar o artista italiano, porém, permitiu ao analista a exposição do método analítico, aplicando-o a um material mais sublime do que a vida das pessoas comuns atendidas nos consultórios analíticos. Por outro lado, o recorte do material e a aplicação da teoria analítica tornam-se incertos (p. 36-37).

Frente ao exposto, é possível observar que não há consenso sobre se Freud escreveu ou não patografias. Estamos longe de responder a tal questão, visto que seria necessário tomá-la com bastante atenção e cuidado, e esse não é nosso objeto de pesquisa. Trazê-la, porém, foi

relevante visto que traremos mais a frente uma leitura sobre *Dostoiévski e parricídio* (1928), um texto frequentemente associado a tal prática. Para encerrarmos, traremos uma citação trazida no verbete de *psicanálise aplicada*, presente no Dicionário de Psicanálise (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 606) onde o primeiro analista (s.d.) dará seu parecer sobre as patografias: “Todo escritor que apresenta tendências anormais pode ser objeto de uma patografia. Mas esta [...] nada nos ensina de novo. A psicanálise, em contrapartida, informa sobre o processo da criação [...] merece ser colocada acima da patografia”.

### 2.1.2 – A vanguarda

Para além da análise sintomatológica, existe outra possibilidade de se observar psicanaliticamente, onde sua criação ocupa um lugar de desbravador do inconsciente, capaz de demonstrar, em sua obra, aquilo que o analista necessitará de laboriosa elaboração para pensar. Resgatando a carta que expusemos na página de abertura de nosso primeiro capítulo, o assombro de Freud frente à capacidade criativa dos poetas frequentemente aparecerá em suas leituras. Em *O homem Freud: o romance do inconsciente*, Lydia Flem (1994, p. 192) dirá que

Os escritores antecipam-se à psicanálise na via régia que conduz à interpretação do inconsciente, universalizam-na. Freud segue-lhes [sic.] no encaço, alia-se à sua potência mágica, assenhoreia-se de sua sabedoria imemorial, funde-se até confundir-se com a sombra deles, mas é em seu próprio nome que quer assinar seus livros e triunfar da ignorância humana (p. 192, grifo da autora);

Seu ensaio sobre a *Gradiva* (1907[1906]), que comentaremos no capítulo a seguir, talvez seja aquele onde o psicanalista de Viena irá trazer mais abertamente elogios à capacidade do artista descrever os fenômenos analíticos com tanta maestria. Inclusive, nesse texto, o autor poderá usar a novela de Jensen – autor que jamais teve acesso aos escritos analíticos – como um estudo de caso detalhado do funcionamento do aparelho psíquico, onde sonhos, devaneios e delírios terão formação e conteúdo semelhante ao encontrado nos sujeitos do inconsciente, o que levará Freud a afirmar (p. 75) que artista e analista bebem na mesma fonte, trabalham com o mesmo objeto, porém, cada um com seu próprio método, e que, enquanto o método do analista consiste na observação consciente dos processos anímicos patológicos, o poeta vai agir de outra forma, dirigindo sua atenção ao próprio inconsciente, analisando suas próprias manifestações e as exprimindo artisticamente ao invés de sufoca-las. Ele, então, termina dizendo “[...] o bien los dos, el poeta y el médico, hemos incurrido en igual malentendido sobre lo inconciente, o ambos lo hemos comprendido correctamente”

Assim, podemos observar uma espécie de inversão de papéis: o analista, ao invés de tentar impor seu saber científico ao poeta, lhe prestará as honras e tentará aprender alguma coisa

com o caminho que este sedimentou anteriormente. Sobre isso, ainda em *Delírios e sonhos* (1907[1906]), Freud trará um interessante parecer sobre a relação entre médico e o artista, dizendo que não devemos nos esquivar da criação artística e que uma análise analítica de uma obra pode vir a acontecer sem sacrificar sua beleza. Segundo ele (p. 37), desde tempos imemoriais, o poeta é responsável por descrever a vida anímica dos humanos, sendo essa a sua capacidade mais autêntica, assim, sendo o “[...] precursor de la ciencia y, por tanto, también de la psicología científica”.

Sobre a função do analista frente ao artista, encontramos na obra lacaniana uma leitura interessante. Em *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* (1965), o analista de Paris dedicará um texto inteiro para declarar sua admiração pela cena que a escritora criou. Nele, faz uma breve crítica das patografias, dizendo serem uma grosseira e burra traquinice. Ele, então dirá algo que exprime a essência do que estamos propondo nesta seção:

Penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, **ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho** (p. 200, grifo nosso).

Em sua leitura desse texto lacaniano, Fingermann (2017, p. 44) dirá que o analista deve se colocar numa posição de reverência em relação ao texto literário, ovacionando a capacidade do artista de produzir e compartilhar o que poderá se produzir em seu final, após extensa travessia: a singularidade de um sujeito.

Seja como cobaia para experimentos analíticos ou aquele que sedimentou caminhos que facilitarão o caminhar da psicanálise, o artista sempre foi tomado como paradigma para a teoria do inconsciente. Freud sempre teve buscado na arte um referencial para suas elaborações, mas

“[...] não à maneira acadêmica e distante de citações encerradas entre aspas, mas conjugando suas palavras com a dos escritores, fazendo-as suas, ligadas, misturadas, incorporadas à própria trama de seu percurso teórico (FLEM, 1993, p. 190).

Assim, tomaremos em sequência neste capítulo, duas obras cruciais no pensamento freudiano, sendo elas, *Dostoiévski e parricídio* (1928), onde o escritor russo terá sua história analisada na tentativa de demonstrar a influência que certos fatores históricos influenciaram na construção de sua obra; *Moisés de Michelangelo* (1914), onde Freud se dedica a, através de detalhes anódinos, traçar uma história para a obra do escultor italiano que irá diferir da versão bíblica.

## 2.2 – Dostoiévski e parricídio

Em 1926, Freud é convidado a escrever um ensaio sobre Dostoiévski para uma edição dos *Irmãos Karamázov* que estava sendo organizada por F. Eckstein and F. Fillop-Miller. Nesse texto, intitulado *Dostoiévski e o parricídio* (1928), o analista se dedicou a escrever sobre aspectos patológicos que influíram na vida e obra do autor russo a partir do estudo de sua biografia, o que acarretou algumas críticas de seus colegas e estudiosos da obra de Fiódor, o que, ao final, leva a uma retratação do analista de Viena por ter sido incauto em sua leitura. Nos dedicaremos agora a abrir atentamente essa obra e trazer alguns dos principais pontos que ela foi capaz de levantar.

Nesse texto, Freud vai tomar o romancista russo em quatro características primordiais: o artista, o neurótico, o moralista e o pecador. Como artista, é ressaltado o primor estilístico do autor, colocando-o no *hall* de maiores artistas de todos os tempos, equivalendo-se à Shakespeare em qualidades, e afirmando que “[...] diante do problema do escritor, a análise deve depor as armas” (p. 283).

Como neurótico, a partir da análise de tramas dostoiévskianas, serão inferidos, a partir do caráter de alguns de seus personagens, violentos, homicidas e egoístas, sentimentos semelhantes no autor, porém, dirigidos para si, gerando atitudes masoquistas e sentimento de culpa. Além disso, na história do autor, estão presentes quadros epiléticos, que Freud associará a desejo inconsciente de morte, oriundos da relação do autor com seu pai, que fora morto em 1839, quando Fiódor tinha apenas 18 anos.

Se o pai foi duro, violento, cruel, então o Supereu assume essas qualidades e em sua relação com o Eu se produz novamente a passividade, que agora deveria ser recalçada. [...]. Surge então no Eu uma grande necessidade de punição, que em parte prepara seu destino e em parte encontra satisfação nos abusos do Supereu (ibid., p. 294).

Como pecador, é ressaltado o vício em jogos de azar do escritor de São Petesburgo, o que fez contrair diversas dívidas e, alguns momentos, até mesmo passar por situações de penúria. A leitura do psicanalista, aponta para o jogo como uma provável punição substitutiva à masturbação infantil. A partir da fantasia que o impele em direção à sua mãe, surgirá a ação substitutiva de entregar-se ao jogo, de forma a tornar-se, assim, um pecador.

Por último, o aspecto moralista de Dostoiévski se dá a partir das oscilações entre fé cega e ateísmo – sendo esta, facilmente observável nos personagens de seus romances –, o que o levou a uma identificação à imagem do Czar Alexandre II como uma figura paterna de todo o império russo.

É importante ressaltar que a análise de Freud sobre Dostoiévski teve alguns pontos em discussão tanto sobre a sua acuidade histórica<sup>20</sup>. No artigo *Freud x Frank: uma leitura do texto “Dostoiévski e o parricídio”* (2017), Paulo Cesar Jakimiu Sabino faz uma interessante apresentação da leitura de Joseph Frank, especialista na vida e obra do escritor russo, sobre esse escrito freudiano. É importante ressaltar que essa não se trata de uma leitura que vise desqualificar a teoria analítica, mas que vai problematizar o levantamento feito por Freud. Assim,

[...] o artigo, “Dostoiévski e o Parricídio”, traz um conteúdo problemático por inúmeras razões –seja pelas afirmações de Freud acerca do escritor, que podem causar certo desconforto nos simpatizantes de seus romances, ou pela falta de rigor para com os dados biográficos, mesmo que, devido à época de Freud, fosse impossível para ele obter dados que viriam a ser mais precisos posteriormente (p. 27)

Em sua leitura, Frank elencará três pontos, sendo eles: (1) o conflito ético de Dostoiévski, que o fazem identificar-se com a figura do criminoso, que retornará para si através do masoquismo somado a um sentimento de culpa; (2) o Supereu, que assumirá a função do pai – violento e cruel –, de forma que o autor se demonstrará submisso à religiosidade e à figura do Czar; (3) a necessidade de punição por ter desejado a morte do pai, o que será manifestado sob a forma de ataques epiléticos.

Sobre os ataques epiléticos – considerados por Freud como oriundos de uma sintomatologia histérica –, o biógrafo dirá algo que possivelmente era desconhecido pelo analista, o fato de que Aleksei, filho do autor, morreu com três anos após sofrer um ataque epilético que durou mais de três horas. Assim, muito provavelmente, a causa da epilepsia de Dostoiévski tem origem orgânica, o que porá em xeque a certeza do diagnóstico freudiano. Um segundo erro levantado, é a afirmativa de que a morte do pai de Fiódor ocorreu em sua infância, o que ocasionou traumas infantis, carregados pelo resto da vida do autor. Esse assassinato, porém, aconteceu bem mais tarde, quando o autor já tinha 18 anos, o que seria

[...] um erro gravíssimo para a teoria de Freud, pois o indivíduo não sendo criança já teria passado por esse complexo e sua formação psíquica estaria formada de maneira consistente (SABINO, 2017, p. 33).

O autor seguirá elencando outros erros historiográficos no recorte feito por Freud em *Dostoiévski e parricídio* (1928), porém, acreditamos que para a nossa pesquisa, essas informações já são suficientes para refutarmos os principais pontos basilares do artigo, tratando-se, assim, de uma leitura problemática. As limitações desse ensaio, porém, são posteriormente

---

<sup>20</sup> O artigo *Freud x Frank: uma leitura do texto “Dostoiévski e o parricídio”*, de Paulo Cesar Jakimiu Sabino levanta o interessante debate que Joseph Frank, um dos principais biógrafos de Dostoiévski, levantará pontos de imprecisão histórica na análise freudiana do autor.



reconhecidas pelo próprio analista<sup>21</sup>, o que o levará a escrever uma retratação como resposta a uma crítica feita por Theodor Reik. Nesse, Freud dirá que foi descuidado em sua análise e que escreveu o ensaio como um favor a um colega. Por fim, sobre a personalidade de Dostoiévski, afirmará que:

[...] no me gusta Dostoiévski, a pesar de toda mi admiración por su fuerza y nobleza. Esto proviene del hecho de que mi paciencia con los caracteres patológicos se ha agotado en mi trabajo diario. En el arte y la vida yo no los tolero. Este es un rasgo personal, que en nada compromete a los demás (FREUD, 1930[1929]).<sup>22</sup>

Sobre isso, no terceiro volume da *Vida e obra de Sigmund Freud*, Ernest Jones (1957, p. 142-143)<sup>23</sup> vai dizer que o analista confessa sua falta de vontade em escrever o ensaio, pois acreditava que boa parte do que pensava psicanaliticamente sobre a questão já havia sido publicado em um livro escrito por Neufeld. Seu colega Eitingon, porém, o ficou pressionando para concluir o trabalho, enviando-o diversos livros sobre o tema, incluindo uma coletânea de cartas de Dostoiévski.

Como pudemos observar, o ensaio sobre o criador dos Karamázov foi escrito com uma certa má vontade e sob pressão editorial, o que levou à uma leitura com equívocos historiográficos que possibilitam refutar as bases da argumentação levantada, de forma que o próprio Freud vai reconhecer os limites de seu texto, escrevendo uma carta de retratação. Apesar dos limites dessa obra, não acreditamos que ela deva ser relegada ao ostracismo, pois nele Freud deixará evidente a resposta para um questionamento que fizemos em nosso trabalho: um autor é capaz de fugir ao sintoma? Não.

Mesmo um dos escritores mais importantes da humanidade, não é imune às moléstias do adoecimento neurótico. Inclusive, os sintomas, por vezes podem vir a atrapalhar a criação artística<sup>24</sup>, como também, a impulsioná-la. Assim, uma última vez, a psicanálise evidencia que, apesar de sua capacidade de estar à frente do analista, de transformar suas fantasias em obra e de mover emoções de multidões apaixonadas, a composição psíquica de um artista não é

---

<sup>21</sup> Alguns textos que vão trazer apontamentos interessantes, sob um viés psicanalítico, sobre a leitura freudiana desse texto: *Dostoiévski, Freud, e o parricídio: arranjos e desarrajos da psicanálise na literatura* (WILLRICH, 2016), *Shakespeare com Freud e Lacan* (FUKE e RIBEIRO, 2009) e *O paradigma estético de Freud* (CHAVES, 2015)

<sup>22</sup> Mediante a omissão da resposta de Freud na edição em português da editora Autêntica, optamos por resgatá-la em espanhol, na edição da Amonrrortu.

<sup>23</sup> No original: [...] he confessed that what made him disinclined ever to write the essay was his discovery that most of what he had to say from the point of view of psychoanalysis was already contained in a little book by Neufeld which the Verlag had published not long before'. Eitingon, however, kept pressing him to finish the work and sent him book after book, including a complete set of Dostoevsky's correspondence, so ultimately the essay got written, presumably early in 1927.

<sup>24</sup> Nesse ponto, apesar de estar excluído de nosso recorte, o texto de Freud sobre Leonardo da Vinci demonstrará detalhadamente uma inibição artística ocasionada por um adoecimento psíquico.

diferente do resto da humanidade. Sobre isso, iremos dizer, juntamente a Freud (1916 [1916-17]/1976), que um artista

[...] no está muy lejos de la neurosis. Es constreñido por necesidades pulsionales hiperintensas; querría conseguir honores, riqueza, fama y el amor de las mujeres. Pero le faltan los medios para alcanzar estas satisfacciones. Por eso, como cualquier otro insatisfecho, se extraña de la realidad y trasfiere todo su interés, también su libido, a las formaciones de deseo de su vida fantaseada, desde las cuales se abre un camino que puede llevar a la neurosis. Tienen que conjugarse toda una serie de circunstancias para que no sea este el desenlace de su desarrollo; y es bien conocida la frecuencia con que justamente los artistas padecen de una inhibición parcial de su productividad, provocada por neurosis. Es probable que su constitución incluya una vigorosa facultad para la sublimación y una cierta flojera de las represiones decisivas para el conflicto (p. 342-43)

Um verdadeiro artista, porém, consegue

[...] elaborar sus sueños diurnos de tal modo que pierdan lo que tienen de excesivamente personal y de chocante para los extraños, y para que estos puedan gozarlos también. Además, sabe atenuarlos hasta el punto en que no dejen traslucir fácilmente su proveniencia de las fuentes prohibidas. Por otro lado, posee la enigmática facultad de dar forma a un material determinado hasta que se convierta en copia fiel de la representación de su fantasía y, después, sabe anudar a esta figuración de su fantasía inconsciente (ibid.).

De maneira muito sucinta, Kofman (1996, p. 25) vai contemplar a questão dizendo que “O artista não é nem um grande homem nem um herói; e nós também não somos: esta é a contribuição que a psicanálise faz à biografia”. Apesar disso, não resta dúvida de que é com a criação artística que nos encontramos ante o mais elevado grau de sucesso dos efeitos sublimatórios, pois o artista sabe moldar a fantasia de um modo capaz de fazer com que muitos possam, identificando-se à obra, aliviar-se de suas próprias fantasias. Os gregos souberam dar valor à sublimação das pulsões bem antes de Freud: quando inventaram a cidade, colocaram a barbárie em cena, no teatro, assim encontrando, para ela, um lugar na vida pública, de maneira a que produzisse o menor dano possível. A criação, a invenção, a arte são modos de reconhecermos os horrores que nos habitam, como o ódio, a ignorância, o destempero, a descrença, dando-lhes, na cultura, uma expressão palatável, e até admirável. Possibilitam, enfim, uma espécie de purgação do horror.

### 2.3 – Moisés de Michelangelo

No dia 4 de setembro de 1901, em visita à Itália, Freud entrará em contato pela primeira vez com uma obra que o marcará de tal forma que afirmará: “[...] nunca antes experimentei um efeito tão forte quanto diante dessa estátua” (FREUD, 1914/2015, p. 186)<sup>25</sup>. Esculpida por

---

<sup>25</sup> O interesse do analista pela obra de Michelangelo e sua consequente interpretação, serão apontados por seus biógrafos Jones (1989) e Roudinesco (2014) como oriundos do conflito de Freud com Jung, que apenas com intensa luta interna o analista conseguiu se controlar para manter-se firme em seu posicionamento.

Michelangelo na igreja de San Pietro, em Roma para o sepulcro do papa Júlio II, esta é uma obra cujo interesse levará o primeiro analista a formular um de seus escritos mais interessantes sobre arte, o intitulado *Moisés de Michelangelo*.

Diferentemente da leitura sobre Dostoiévski, onde Freud afirmará não gostar do autor e fará uma análise apenas para atender demandas de um colega, o sentimento pela estátua bíblica é muito diferente. Aqui encontramos uma verdadeira devoção ao material artístico da escultura, o que pode ser observado. Na biografia *Freud: uma vida para o nosso tempo*, Peter Gay (2012, p. 322) irá apresentar a compulsividade do autor pela obra de Michelangelo, que sempre a visitará em suas visitas à Roma. Um ano antes da publicação do ensaio, em 1913, ao longo de três semanas de setembro, o analista permaneceu “[...] diariamente na igreja diante da estátua, estudei-a, medi-a, sondei-a, até que me veio a compreensão que só ousei expressar no papel anonimamente” (ibid.). Após isso, em uma carta a Jones (ibid., p. 323) – que o ajudava a levantar a bibliografia para seu estudo sobre a estátua – escrita no mesmo ano, relatará sua insegurança frente às observações feitas, mas que a ajuda do colega o impulsionou a continuar com a escrita.

Essa insegurança, porém, permanecerá com ele, levando-o a publicar o texto de forma anônima na revista *Imago*, em 1914. No segundo volume da biografia escrita por Jones (1989, p. 364), o autor assevera que, na época, ele e outros colegas de Freud protestaram contra essa decisão, justificando-se ao dizer que seu ensaio nada mais era que um chiste que não deveria desgraçar *Moisés* associando-o ao seu nome. Para Abraham, ele dirá serem três as razões pela escolha do anonimato, sendo elas:

(1) "É apenas uma brincadeira", (2) Vergonha diante do evidente amadorismo do ensaio, (3) "Finalmente, porque minha dúvida quanto a minha conclusão é mais forte do que de costume; foi apenas por pressão editorial [...] que consenti em publicá-lo (ibid., p. 365).

Por sorte, o anonimato não perdurou e hoje podemos ter esse ensaio dentro do corpo das *Obras completas*. A devoção do analista pela estátua gerou um interessante estudo onde a leitura da obra precede ao interesse por seu criador, de forma que, a partir da observação de seus pequenos detalhes seja possível reconstruir um fio narrativo diferente de uma história contada há muito tempo, inclusive antes mesmo da construção da obra de Michelangelo. Começemos então, a leitura do *Moisés de Freud*.

Imagem 4: *Moisés* de Michelangelo

Fonte: Wikipedia.org Moses (Michelangelo)

Se observarmos a imagem da estátua acima, veremos Moisés com cabelo e barba volumosos, sentado com o tronco para frente, olhando para a esquerda. Dos seus pés, o direito permanece em repouso enquanto o esquerdo mal encosta o chão, dando uma impressão de que ele estaria se levantando. Já seus braços, o esquerdo repousa sobre o colo enquanto o direito retém as tábuas, enquanto a mão segura na barba. Esses detalhes da obra serão interpretados das mais diversas maneiras pelos estudiosos – aqui, porém, nos ateremos apenas às especificidades da leitura freudiana. Freud (1914/2015, p. 189), então, se questiona sobre o momento em que a estátua foi retratada, o que o levará a dizer que

Trata-se aqui da descida do Sinai, no qual ele mesmo recebeu de Deus as tábuas da lei e a percepção de que os judeus, embaixo, construíram um bezerro de outro, em tono do qual se rejubilavam dançando. Seu olhar se dirigiu para essa imagem, esse olhar despertou o sentimento que se expressou em seu rosto, e a figura poderosa se transformou, subitamente na ação mais violenta. Michelangelo expôs o momento da última hesitação, da tranquilidade antes da tempestade; no momento seguinte, Moisés saltará – o pé esquerdo já está se levantando do chão –, arremessará as tábuas no chão e descarregará sua ira sobre os apóstalas (sic.)?

Porém, Freud observará uma expressão na estátua de Michelangelo que não condiz com a representação bíblica de Moisés que, colérico, vai jogar as tábuas da lei no chão e espatifá-las.

Pelo contrário: ali, apesar da precipitação em levantar-se, a figura permanece retendo firmemente as pedras e carregando um semblante de tranquilidade.

Para fazer avançar a discussão, o autor (p. 197) buscará amparo no método analítico, que se caracteriza por buscar, a partir de traços pouco observados ou subestimados, uma possibilidade para se intuir o misterioso e o escondido. Se observarmos atentamente a escultura italiana, notaremos que, enquanto a cabeça de Moisés está virada para a esquerda, sua barba se direciona ao lado oposto; as tábuas, além de sustentadas pelo braço direito da estátua, estão apoiadas no banco. A mão direita segura a barba, a pressionando tão profundamente que ela se projeta para o lado oposto do que o rosto está virado.

Imagem 5: Detalhes da barba de Moisés



Fonte: Wikipedia.org Moses (Michelangelo)

A observação desses detalhes fará o analista propor uma nova interpretação (p. 202), onde, inicialmente, Moisés estaria sereno, mexendo distraidamente em sua barba, quando se assusta com o barulho do povo e sua adoração com o falso ídolo. Nesse momento, ele vai virar a cabeça em direção à cena e, ao perceber o que acontecia, será tomado pela indignação, querendo saltar sobre seus camaradas.

Analisemos então os detalhes da estátua: o pé esquerdo de Moisés encontra-se em uma posição que poderíamos interpretar como prestes a levantar-se de seu assento; em seu braço direito, podemos ver apoiadas as tábuas da Lei, aparentemente, prestes a cair no chão, enquanto os dedos desta mão encontram-se entrelaçados à sua barba; já o braço esquerdo permanece firme em cima de sua barriga; por fim, seu rosto encontra-se com uma expressão austera e sua cabeça está virada para a esquerda, local para onde seu corpo inteiro parecia precipitar-se para

levantar. Nesse momento de grande tensão, porém, ao agarrar sua barba, imprime-se uma mudança de marcha, pois se recorda das valorosas tábuas que carregava, contendo sua ira e salvando o texto divino. Esse movimento é representado nas imagens abaixo, que representam, respectivamente, a posição inicial, o momento de choque onde a cólera se apossará do personagem e a retratação final, onde as paixões são contidas e as tábuas salvas.

Imagem 6: Representação do movimento de Moisés



Fonte: Freud, 1914/2015, p. 203-204

Em resumo, para Freud (ibid., p. 207-208), o Moisés de Michelangelo

[...] saltará e as tábuas não seriam arremessadas. O que vemos nele não é o preparativo para uma ação violenta, mas o que restou de um movimento iniciado. Ele gostaria, tomado pela ira, de saltar, de se vingar, de esquecer as tábuas, mas superou a tentação e agora permanece sentado, com a fúria bastante domada, com uma dor misturada ao desprezo. Ele também não lançará as tábuas, elas tocarão na pedra, e exatamente por causa delas, ele superou sua ira e, para salvá-las, dominou sua paixão [...] ele pensou na sua missão e renunciou, por ela, à satisfação de seus afetos. Sua mão se contraiu, e ele salvou tábuas que deslizavam, antes que elas pudessem cair.

Feita a sua leitura sobre a estátua, Freud tentará traçar brevemente um paralelo com a biografia do artista italiano durante a época em que *Moisés* foi esculpido. Para nossa pesquisa, porém, consideramos mais proveitoso abordarmos as especificidades dessa análise freudiana. A começar na escolha do material como uma obra que causou grande emoção no analista: a atração de Freud pela escultura, como já trouxemos, foi tremenda. A partir do impacto que a arte lhe causou, ele pôs-se a trabalhar, dedicando dias a observá-la até que, a partir da análise pequenos detalhes, pode recontar uma nova história. Sobre isso, Rancièrè (2009, p. 58-59) vai dizer que não se busca

[...] mais o rastro que permite reconstruir um processo, mas a marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda a lógica de história bem-composta, de composição racional dos elementos [...] O detalhe funciona, assim, como objeto parcial, fragmento incomodável que desfaz a ordenação da representação para dar lugar à verdade inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é oposição de uma ordem a outra: o figural sobre o figurativo, ou o visual sobre o visível representado .

Já Koffman (1996, p. 15) ressalta que a estrutura desse texto convida seu leitor a lê-lo como uma obra de arte, uma vez que este é um tecido que camufla e revela ao mesmo tempo. Como num sonho, existem o sentido manifesto e o conteúdo latente e os pequenos detalhes vão despertar um estranhamento, que clama por uma solução daquilo que se oculta. Por fim, na leitura de Fuks (2016, p. 622-623), o *Moisés de Michelangelo*, apesar de não ser independente do contexto em que foi escrito, é capaz de ultrapassá-lo. Assim, por mais que a leitura histórica seja importante para pensar a obra, sua leitura é sustentada por uma elaboração teórica indelével.

Podemos observar que, apesar da apreensão de seu autor em publicá-lo, o texto sobre o homem de pedra de leitura muito valorosa para os estudiosos da relação entre psicanálise e arte. Nele, nenhum conceito em específico é elaborado e até mesmo a vida do artista não é aspecto fundamental para a construção da obra. Como nos sonhos, sintomas e devaneios, a verdadeira história só é apreensível a partir de uma reconstrução que se leve em consideração os pequenos pontos que escapam à maioria dos olhares desatentos. Ao final do ensaio, Freud (1914/2015, p. 215) ainda reconhecerá os limites de sua leitura, pois, apesar de seus esforços interpretativos,

Nada tenho a dizer no que concerne a isso, se um artista como Michelangelo lutou para expressar em suas obras tantos pensamentos, para confiar tal indeterminação e se exatamente isso é aceitável como características claras e específicas da estátuas de Moisés

A da leitura analítica de uma obra ou artista sempre tentar trazer luz à alguma questão oculta – seja uma nova história a partir de uma obra, a interpretação da vida de um artista ou a descoberta de conceitos analíticos –, mas, como nos sonhos, toda interpretação terá um ponto de basta. Não é possível medir as reais intenções de um artista com nossos estudos, tampouco falar precisamente sobre a neurose de alguém que não se deitou em nosso divã. No final, os caminhos que a psicanálise vai se aproximar da arte não isentam da necessidade de se conhecer o material original, nem vão dizer a verdade definitiva sobre uma obra, apesar de se extrair *alguma verdade* sobre a teoria do inconsciente.

### 3– GRADIVA: A DE JENSEN E A DE FREUD

*Something in the way she moves  
Attracts me like no other lover* (BEATLES, 1969).

Um dos textos onde Freud analisará uma obra de maneira mais atenta e aprofundada é o *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Nesse escrito, o primeiro psicanalista tomará as ações do protagonista da novela de Wilhem Jensen, *Gradiva: uma fantasia pompeiana*<sup>26</sup>, como um estudo de caso para pensar a teoria do inconsciente.

Apesar de não se tratar de um sujeito do inconsciente, mas de um fruto da imaginação de um autor, o personagem Norbert Hanold, como o sujeito neurótico, também possui desejos ocultos que clamam por satisfação, emergindo de maneira disfarçada na forma de devaneios de que, paulatinamente, passará a ocupar-se intensamente, investindo montantes de energia psíquica que comprometerão suas atividades cotidianas. Mas, afinal, estamos nos adiantando. Antes de darmos uma avaliação sobre a obra, é necessário, tal qual Freud o fez, descrevê-la e, para isso, consultaremos o texto original de Jensen a seguir.

#### 3.1 – A *Gradiva* de Jensen

Norbert Hanold é um jovem arqueólogo *workaholic*. Seus dias são dedicados à observação dos mais diversos produtos de um passado há muito esquecido, não restando tempo ou energia para a manutenção de uma vida social, o enamoramento ou qualquer atividade vinculada ao presente. Para ele, a única concepção possível de mulheres eram aquelas de bronze ou de mármore.

Um dia, ao visitar uma das grandes coleções de Roma, Hanold vai encontrar um raro baixo-relevo que o atrairá de tal maneira que levará consigo e manterá “[...] pendurado em uma das paredes de seu escritório, enquanto todas as outras estão preenchidas com estantes de livros”<sup>27</sup> (1902/2014, edição digital não paginada). Tal escultura representava uma jovem que, apesar de não possuir uma grande beleza plástica ou exímia execução artística, possuía algo realmente raro: não era a representação de uma “Venus, Diana ou qualquer outra deusa do olimpo”, mas encarnava “[...] **algo humanamente muito ordinário – não de um jeito ruim –**

<sup>26</sup> Na edição consultada, em inglês, o título é *Gradiva: a pompeian fancy*.

<sup>27</sup> No original: hanging for some years on one of the walls of his work-room, all the other walls of which were lined with bookcases.



**que trazia uma sensação de contemporaneidade**”<sup>28</sup> (ibid., grifo nosso). Assim, o doutor que, até então, só vivia para seus estudos, vai se interessar por uma peça antiga, mas sem relevância científica, de uma jovem que não impressionava por sua beleza plástica, mas por sua simplicidade, que dava a impressão de dar vida ao relevo. Nesse primeiro momento, porém, “[...] ele não conseguia explicar os motivos nela que despertaram sua atenção. Ele apenas sabia que algo o atraía à primeira vista e esse efeito permanecia inalterado desde então”<sup>29</sup> (ibid.).

Apesar do enigma sobre as fontes de sua atração, um traço fica evidente desde o início: a maneira que a moça retratada vai andar, o que o fará nomeá-la, como Gradiva: a mulher que caminha esplendorosamente<sup>30</sup>. Isso despertará a atenção de nosso protagonista, que tentará encontrar um paralelo na realidade, de forma que, inicialmente, procura representar com seu corpo, a maneira como a escultura caminha, não obtendo êxito, de forma a acreditar que se trataria de um exagero do artista que a esculpiu.

Tais conjecturas ou descobertas podiam, porém, estabelecer conexões sem reais interesses arqueológicos sobre o relevo. Norbert estava bastante consciente de que havia algo além – indubitavelmente, sob o jugo de sua ciência – que o fazia frequentemente retornar à contemplação da imagem. Para ele, era como uma questão de julgamento crítico, como se o artista houvesse reproduzido a maneira que Gradiva caminhava em vida (ibid.)<sup>31</sup>

Em suas divagações, ao pensar sobre as origens da moça, o pesquisador vai dizer que “[...] obviamente ela não pertence a uma classe baixa, mas era filha de um nobre ou era, em algum grau, de uma família honrosa”, inferência essa que, “Como se tivesse sido escutada por seus próprios ouvidos, a ideia ficou fortemente ancorada em sua mente, onde a suposição se transformou quase que em uma convicção” (ibid.)<sup>32</sup>. Podemos observar que o homem racional e positivista, que vivia para o trabalho e a ciência, aos poucos vai demonstrando uma potente capacidade imaginativa que, paulatinamente, vai se sobrepujando à lógica e aos rigores metodológicos de sua disciplina, de forma que Harold passa a tomar seus devaneios como verdades. O autor então, dirá que

Sem que ele soubesse, a natureza adicionou ao seu sangue uma espécie de corretivo, de um tipo minuciosamente não-científico: uma imaginação vívida incomum,

<sup>28</sup> No original: In no way did she remind one of the numerous extant bas-reliefs of a Venus, a Diana, or other Olympian goddess [...]. In her was embodied something humanly commonplace – not in a bad sense – to a degree a sense of present time

<sup>29</sup> No original: [...] he could not explain what quality in it had aroused his attention; he knew only that he had been attracted by something and this effect of the first view had remained unchanged since then.

<sup>30</sup> No original: Gradiva, "the girl splendid in walking."

<sup>31</sup> No original: These conjectures or discoveries could, however, establish no real archæological interest in the little relief, and Norbert was well aware that something else, which no doubt might be under the head of science, made him return to frequent contemplation of the likeness. For him it was a question of critical judgment as to whether the artist had reproduced Gradiva's manner of walking from life.

<sup>32</sup> No original: [...] obviously she did not belong to a lower class but was the daughter of a nobleman, or at any rate was of honourable Family [...]. As if he had heard it thus with his own ears, the idea had become firmly rooted in his mind, where another supposition had developed almost into a conviction.

presente não apenas em seus sonhos, mas também na vigília que, essencialmente, fez sua mente não estar preponderantemente adaptada ao estrito método de pesquisa desprovido de interesse<sup>33</sup> (ibid.)

Nessas investigações, Hanold, que não tinha o menor interesse por mulheres que não fossem as retratadas em mármore ou bronze, a partir do seu desejo por conhecimento, empreende uma pesquisa de campo, buscando pela cidade uma mulher que reproduzisse o caminhar de Gradiva. Ao dar-se conta de que ninguém andava de forma semelhante, ficou, ao mesmo tempo, satisfeito por seu julgamento arqueológico sobre o baixo-relevo, mas incomodado por andar tão belo ter sido “[...] criado pela imaginação ou ato arbitrário do escultor e não correspondia com a realidade”<sup>34</sup> (ibid.).

Após feita a constatação sobre a veracidade no andar de Gradiva, o arqueólogo tem um sonho onde estava em Pompeia durante a erupção do Vesúvio<sup>35</sup>. No meio da balbúrdia, ele encontra Gradiva, que “[...] estava vivendo em sua cidade natal e, sem que ele suspeitasse, **era sua contemporânea**”<sup>36</sup> (ibid., grifo nosso). Fica, então, apavorado de que ela não consiga salvar-se a tempo e desapareça nos escombros e cinzas e, em seu medo, grita para que ela tome cuidado. A jovem olha para ele com uma expressão de incompreensão, segue seu caminho de antes sem prestar mais atenção a ele e, aos poucos, seu rosto vai empalidecendo até atingir o tom de mármore branco. Ao acordar, as imagens do sonho permaneceram tão vivas em sua cabeça que ele precisou de um tempo para acreditar que não vivenciara de fato a destruição de Pompeia, que havia acontecido há mais de dois mil anos. A partir do material onírico, para ele ficou evidente, mesmo tentando usar o pensamento crítico para afastar a ideia, de que Gradiva viveu em Pompeia e fora soterrada durante a erupção.

Quando finalmente se levanta, ainda sem ter vestido a camisa, Norbert se apoia na janela e começa a olhar a vizinhança. Na casa em frente à sua, vê, repousando dentro de uma gaiola, um canário e sente-se triste por ele, pois, no fundo de seu cantar, “[...] apesar de uma nota alegre, ele ouvia o anseio por liberdade”<sup>37</sup> (ibid.). Perdido em suas contemplações, de repente, ao olhar para a rua, vê uma jovem caminhando. Ela segurava seu vestido, que batia nos calcanhares, levantando-o levemente com sua mão direita, deixando visível a sola de seu pé magro, por um momento, levantado verticalmente na ponta dos pés, tal qual a mulher de

<sup>33</sup> No original: Nature had added to his blood, without his knowing of the possession, a kind of corrective of a thoroughly unscientific sort, an unusually lively imagination which was present not only in dreams, but often in his waking hours, and essentially made his mind not preponderantly adapted to strict research method devoid of interest

<sup>34</sup> No original: created by the imagination or arbitrary act of the sculptor and did not correspond to reality.

<sup>35</sup> No ano 79 D.C., a cidade de Pompeia foi destruída pela erupção do vulcão Vesúvio e se manteve oculta por 1600 anos, até ser reencontrada por acaso em 1748.

<sup>36</sup> No original: she was living in her native city and, without his having any suspicion of it, was his contemporary.

<sup>37</sup> No original: in spite of the joyful note, he heard the longing for freedom.

mármore o fazia. Ele, então, sai tão afoito em busca de encontrar a dona desse caminhar que esquece, inclusive, de vestir-se, ocasionando o riso dos transeuntes.

Após tal cena, nosso protagonista decide se afastar temporariamente de suas atividades e inventa um pretexto científico para viajar, afinal,

[...] nada seria mais instrutivo para ele do que as coleções de Florença, Roma e Nápoles poderiam oferecer. Ele poderia, inclusive, coletar evidências durante sua estada que seriam usadas com excelência para o aprimoramento de seu conhecimento e ele poderia voltar para casa completamente satisfeito para se dedicar às novas aquisições para a sua ciência <sup>38</sup> (ibid.)

Em seu trem para Roma, ele avistará um casal alemão em lua de mel – que ele apelidará de Gretchen e Augustus – e isso começa a incomodá-lo, questionando sobre o que levaria duas pessoas a gastarem tempo com a tamanha frivolidade, que é o casamento, ao invés de se dedicarem às suas ocupações laborais. Ao seguir com a viagem, uma enxurrada de recém-casados ocupava as cidades que ele havia planejado visitar, fazendo-o encurtar sua estada em cada uma delas, até que, após um outro sonho com Gradiva, opta por seguir caminho rumo à Pompeia, cidade que não estava inicialmente em seus planos.

Um dia, ao caminhar pela cidade soterrada pelo Vesúvio, o arqueólogo entrará em uma condição sonhadora, “[...] um estado intermediário entre a vigília e a perda dos sentidos”<sup>39</sup> (ibid.). Durante esse transe, sua ciência o abandona de tal forma que se torna como uma lembrança distante e tediosa que não fizesse nenhum sentido. Enquanto caminhava sonhadamente, em meio às ruínas, nosso herói tem um vislumbre fantasmagórico da jovem soterrada pela lava milênios antes. No momento em que vê o seu rosto, ficou claro na memória de Norbert o fato de já tê-la visto antes, em um sonho, e que ela carregava um traço que lhe era familiar. Finalmente, então, ele percebe que o verdadeiro motivo de sua jornada pela Itália nada mais era que a tentativa de reencontrar em Pompeia os rastros da mulher de mármore.

Ao se dar conta de sua presença, Gradiva olhará para ele com espanto e curiosidade. Hanold não perde tempo e tenta estabelecer contato com ela em grego e depois em latim, sendo ambas as línguas incompreendidas por ela, que finalmente o responde, dizendo: “Se quiser falar comigo, você deve fazê-lo em alemão”<sup>40</sup> (ibid.). Tal voz pareceu familiar aos ouvidos do arqueólogo, como se ele soubesse exatamente como iria soar, mesmo nunca a tendo escutado. Em seguida, eles terão uma breve conversa, onde ele compartilhará suas impressões de espanto por tê-la encontrado, apesar de a ter reconhecido como familiar e a jovem lhe dirá que seu nome

<sup>38</sup> No original: Nothing more instructive for him than the collections of Florence, Rome, Naples could be offered anywhere; he could furnish evidence that the period of his stay there had been used excellently for the enrichment of his knowledge, and he had returned home fully satisfied to devote himself with the new acquisitions to his science.

<sup>39</sup> No original: a strangely dreamy condition, about half-way between a waking state and loss of senses.

<sup>40</sup> No original: If you wish to speak with me, you must do so in German.

é Zoe. Eles então se despedem e marcam de se reencontrar no dia seguinte no horário dos mortos, que Hanold acreditava ser o único momento do dia em que Gradiva podia vir ao mundo dos vivos por um breve período.

Ao chegar na cidade, Hanold recobra a consciência e empreende uma busca pelos dois hotéis em uma tentativa disfarçada de descobrir se Gradiva estava ou não hospedado em algum deles, o que poderia validar se o encontro do dia de fato aconteceu ou foi uma invenção de sua cabeça. Sua busca, entretanto, é frustrada e ele volta para o seu quarto para dormir.

No dia seguinte, a caminho de seu segundo encontro, nosso protagonista encontra flores de asfódelo – conhecida como as flores do esquecimento – que colherá para presentear a jovem. Ao recebê-la, ela dirá “Aqueles mais afortunados dão rosas na primavera, mas para mim a flor do esquecimento é a correta para se receber de suas mãos”<sup>41</sup> (ibid.). Eles, então, conversam mais um pouco e se despedem. No caminho de volta para a cidade, Hanold encontrará um velho caçador de lagartos que lhe parecerá familiar, eles falarão brevemente e o senhor continuará sua busca enquanto Norbert volta para a cidade.

Explorando melhor os arredores de Pompeia, o arqueólogo descobrirá uma terceira pousada, chamada *Albergo del Sole*. Ao entrar, encontra um casal jovem que lhe desperta o interesse, considerando-os como dois irmãos. Ele, então, senta-se à mesa e o estalajadeiro tentará lhe vender uma série de bugigangas, dizendo que seriam relíquias da cidade. Entre elas, um broche de um casal de amantes que havia sido soterrado sob os escombros na erupção do Vesúvio. Em posse de sua ciência, Norbert certamente saberia reconhecer a veracidade de tais itens, porém,

O poder da imaginação ascendeu sobre ele repentinamente e, sem nenhum pensamento crítico, pagou pelo preço cobrado para os visitantes ingleses e, com sua aquisição, saiu às pressas do *Albergo del Sole* (ibid.)

Ao sair, porém, viu uma janela aberta onde tinha

[...] um buquê de asfódelo coberto de pétalas brancas, colocado dentro de um copo d'água; sem precisar de nenhuma explicação lógica, veio rapidamente em sua mente que a vista da flor dos mortos era um atestado de genuinidade de sua nova posse [o broche]<sup>42</sup>(ibid.).

Para Norbert, então, o conto de fadas do casal que morreu abraçado e foi encontrado nas ruínas passa a ser uma certeza, sendo Gradiva a moça enterrada com seu amante milenar. Seus

<sup>41</sup> No original: To those who are more fortunate one gives roses in spring, but for me the flower of oblivion is the right one from your hand

<sup>42</sup> O trecho completo, no original, é: the power of imagination exercised such ascendancy over him that suddenly, without further critical consideration, he paid for it the price asked from English people, and, with his acquisition, hastily left the "Albergo del Sole," [...] he saw in an open window, nodding down, an asphodel branch covered with white blossoms, which had been placed in a water-glass; and without needing any logical connection, it rushed through his mind, at the sight of the grave-flower, that it was an attestation of the genuineness of his new possession.

ciúmes farão uma alteração nas crenças já estabelecidas sobre a jovem, de forma a crer que ela poderia visitar o mundo dos vivos por um período maior que o horário que eles compartilhavam, podendo, assim, se relacionar com outros rapazes. Furioso, ele vai de novo encontrar com a jovem na hora dos mortos, possuído por um sentimento de ciúmes que jamais tinha vivenciado até então.

[...] até hoje ele jamais tinha considerado possível ser capaz de tamanha excitação interna violenta. O duelo, que ele sempre considerou uma estupidez sem sentido, repentinamente lhe pareceu sob um novo prisma, se tornando um direito natural do homem injustiçado em seus próprios direitos ou mortalmente insultado, faça uso deste como o único meio possível de garantir sua satisfação ou abandonar uma existência que se tornou sem sentido (ibid.)<sup>43</sup>

No caminho de encontrar sua amada, ele flagra o casal de irmãos do dia anterior no *Albergo del Sole* se beijando, descobrindo que, na verdade, eles nada mais eram que um par de Gretchen e Augustus em lua de mel.

Enraivecido, ao encontrar Zoe, o arqueólogo começa a gritar com ela. A jovem, pacientemente o convida a juntar-se a ela para uma refeição, dividindo o pão que carregava. Ao comerem, começou uma conversa em que a moça de mármore lhe trazia pontuações ambíguas, dizendo que para ela era ótimo estar viva novamente perguntando-lhe se não lembrava deles dois comendo juntos há dois mil anos. Repentinamente, Hanold sente um ímpeto de tocá-la e aproveita para matar com um tapa uma mosca que pousou em cima da mão dela, descobrindo uma mão física real, ao invés de um produto espectral. Assustada, a jovem grita e diz “Com certeza você está claramente louco, Norbert Hanold”<sup>44</sup>, revelando assim, o conhecimento do nome dele, jamais compartilhado com ela ou qualquer outra pessoa em Pompeia. Em sequência, aparece o casal que antes se beijava que, ao vê-los, a moça chama a Zoe pelo nome, perguntando se ela também estaria ali de lua de mel. Chocado e sem entender o sentido de tantas revelações, nosso herói vai fugir, deixando-a sozinha com Gretchen e Augustus.

Gradiva, então, responde ao casal, revelando para nós, leitores, parte do enigma que vinha se construindo ao longo da história

Certamente é um prazer, Gina [...]. Não, eu não lhe escrevi nada [sobre o casamento]. Você não ficará ofendida comigo, pois, como pode ver, minha mão, diferentemente da sua, não está enfeitada com um anel [...]. O jovem rapaz que acabou de sair [...] está sobre um notável delírio [...]. Eu e meu pai estamos hospedados no *Sole*; ele também teve uma ideia repentina e agradável de me trazer para cá se eu fosse

<sup>43</sup> No original: until today he had not considered it possible that he could be capable of such violent inner excitement. The duel, which he had always considered stupid nonsense, suddenly appeared to him in a different light; here it became a natural right which the man injured in his own rights, or mortally insulted, made use of as the only available means to secure satisfaction or to part with an existence which had become purposeless.

<sup>44</sup> No original: "You are surely apparently crazy, Norbert Hanold"

responsável pelo meu próprio entretenimento e não o fizesse demandas. Eu disse a mim mesma que certamente iria escavar sozinha algo interessante por aqui (ibid.).<sup>45</sup>

Ao reencontrar-se com Hanold, ela prossegue a explicação, explicando-lhe que seu nome era Zoe Bertrang, filha do caçador de lagartos e zoólogo que ele havia encontrado outro dia e que eles dois foram companheiros de brincadeiras quando crianças. A jovem que ele foi procurar tão longe de casa, na verdade, habitava a mesma cidade que ele, morando em frente a sua residência, onde a gaiola com o pássaro que Hanold se identificara no início da jornada repousava na janela. O arqueólogo era seu amigo mais íntimo, mas que, conforme foi amadurecendo e adquirindo gosto pelo labor científico, foi afastando-se de qualquer atividade social, de forma que não mais a reconhecia, mesmo quando os dois estavam no mesmo ambiente.

Eu realmente tinha desenvolvido um vínculo muito forte por você e pensei que jamais pudesse encontrar um amigo mais agradável no mundo [...], mas quando a arqueologia tomou conta de você, eu descobri que você [...] havia se tornado uma pessoa intolerável, que não tinha [...] nenhuma das memórias que eu guardei de nossa amizade infantil (ibid.).<sup>46</sup>

Após a revelação, ele retoma suas memórias infantis e associa que Bertrang – o sobrenome de Zoe – tem o mesmo significado de Gradiva. O ardor da paixão de infância reacendida faz o jovem casal querer ficar junto, fazendo, inclusive, planos de casamento com lua-de-mel em Pompeia.

### **3.2 – Delírios e sonhos na *Gradiva de Jensen*: um breve apanhado histórico**

A essa altura, mesmo com apenas a leitura do romance, não parece ser muito difícil imaginar os motivos que levaram o primeiro analista a interessar-se pelo texto de Jensen. Sobre isso, Roudinesco (2014) nos dirá que os principais motivos são porque a novela não só expõe os mecanismos do sonhar e do inconsciente, mas também atribui personagens com o papel de paciente e terapeuta, de forma que Freud “[...] podia embasar sua tese segundo a qual os sonhos criados pelos escritores são suscetíveis de ser interpretados como os dos analisandos” (edição digital não paginada). Assim, delírios, sonhos, devaneios e fantasias, temas que a psicanálise dedicou tratados inteiros para definir, sob a caneta do autor, são descritos de maneira sublime.

---

<sup>45</sup> No original: "It certainly is pleasant, Gisa; No, I have not written you anything; you won't be offended at me for that, for you see my hand, unlike yours, is not adorned by a ring [...]. The young man who just went out is labouring also under a remarkable delusion [...]. My father and I live in the 'Sole'; he, too, had a sudden and pleasing idea of bringing me here with him if I would be responsible for my own entertainment, and make no demands upon him. I said to myself that I should certainly dig up something interesting alone here.

<sup>46</sup> No original: I had really acquired a remarkable attachment for you and thought that I could never find a more pleasing friend in the world [...]. Then you were that something, but when archæology overcame you, I made the discovery that you [...] had become an intolerable person, who had no longer [...] any of the memories that I retained of our childhood friendship.

Mas antes de darmos sequência com a leitura freudiana, faremos um breve apanhado histórico de sua concepção.

Ernest Jones, em seu segundo volume da *Vida e obra de Sigmund Freud* (1989), vai dizer que foi Jung quem chamou a atenção do analista de Viena para o escrito, e que, em entrevista, este o dirá que Freud “[...] escrevera o pequeno livro apenas para agradá-lo” (p. 341).

Ainda sobre isso, o biógrafo nos dirá que:

Jung elogiou muito o livro, com o que Freud ficou muito satisfeito. Respondeu que a aceitação das idéias (sic.) por Jung era mais valiosa para ele do que por todo um congresso médico e a encarava como presságio de futura aceitação por tais congressos. Admitia que o livro não continha nada de realmente novo, mas "ele nos permite usufruir nossa riqueza", isto é, de insight (ibid., p. 342)

Um fato interessante de se notar é que o interesse por Gradiva foi tamanho que, posteriormente, Freud obterá uma cópia do alto-relevo da jovem que caminha e anexará à sua coleção, mantendo-a em seu consultório.

Já Peter Gay (2012, p. 328), ressalta que o texto foi escrito em dias ensolarados, sendo grande fonte de prazer para o autor. Ele também atenta para hesitações de Freud ao intrometer-se na ficção de Jensen, ao analisar sonhos jamais sonhados anteriormente. Assim, ele

Fez o máximo que pode para ler conscienciosamente a novela de Jensen: anotou cuidadosamente, como se tivesse outra Dora no divã à sua frente, os três sonhos de Hanold e suas conseqüências, prestou atenção a sentimentos secundários operando em Hanold, tais como angústia, ideias agressivas e inveja, observou ambigüidades e duplos significados, seguiu laboriosamente o progresso da terapia, à medida que Hanold aprende gradualmente a separar ilusão e realidade (p. 329).

O já abordado interesse do primeiro analista de compreender os motivos que levariam um artista a criar determinada obra também se manifestaram na leitura desse texto, porém, como se tratava de um autor contemporâneo, incorrerão tentativas de contatá-lo por cartas para com a leitura da obra e questionamentos sobre os enigmas de sua criação. Sobre isso, as biografias de Roudinesco (2014) e Jones (1989) trarão informações complementares. A analista francesa dirá que:

Com efeito, após enviar a Jensen um exemplar de seu livro, recebeu como resposta uma carta amável, na qual incluía sua visão da narrativa. Porém, a conselho de Jung, que lhe assinalara a existência de outros dois textos do escritor, ele especulou que Jensen sentira um violento desejo incestuoso por uma irmã caçula, que mancava de uma perna. Mais uma vez, estava errado e foi repellido. Irritado com suas demandas, Jensen explicou de uma vez por todas que não tinha irmã, mas que, em sua infância, de fato acalentara sentimentos amorosos por uma amiga prematuramente falecida (ROUDINESCO, 2014, edição digital não paginada).

Já Jones (1989) não apresenta o atrito com o autor, porém traz mais detalhes sobre as respostas de Jensen em outras tentativas de contato.

Jensen respondeu amistosamente [à primeira tentativa de contato] e concordou que a análise coincidia com seu próprio objetivo e intenção ao escrever a história. Atribuiu isso à sua própria intuição, talvez ajudada pelos estudos médicos que fizera na juventude! Nunca tomara conhecimento das obras de Freud. Incentivado por isso, Freud escreveu-lhe pedindo informações sobre a fonte das idéias (sic.). Todavia, tudo

o que pôde conseguir de Jensen nessa questão foi que ele nunca vira o relevo original, apenas uma cópia no Museu de Munique e que a idéia (sic.) da história lhe ocorreu quando estava envolvido em algum outro trabalho, que ele pusera de lado para escrever a *Gradiva*; esta foi escrita num fluxo ininterrupto (p. 342-43).

Sobre o estilo do texto, Jones (ibid.) dirá se tratar de uma análise detalhada e delicada, onde o romancista será muito elogiado por ter adivinhado corretamente o funcionamento dos processos psicológicos. Nessa novela, o passado de dois mil anos se equipara a um esquecimento real da infância; o recalque que o apagou, tal qual a erupção do Vesúvio, não apagou seus traços, mantendo-os escondidos. Há trechos onde o analista relacionará a história com eventos pessoais ou relatos de sua clínica, de forma a deixar clara a semelhança que analistas e artistas são capazes de descrever o funcionamento psíquico.

Escrito sob encomenda feita por uma pessoa querida, *Delírios e sonhos* é um texto peculiar dentro do conjunto da obra freudiana. É, talvez, o romance em que ele vai destrinchar de maneira mais detalhada e extensa; onde o interesse pela obra se sobressai ao da vida pessoal do autor – levando em conta apenas o texto, não as tentativas de contato posteriores. Diferentemente de outros escritos, onde alguns dos artistas mais relevantes da humanidade são fontes de inspiração, aqui Freud põe os holofotes em um autor não muito renomado, que talvez caísse no esquecimento sem o destaque que a psicanálise lhe forneceu.

Na *Gradiva de Freud*, sonhos “de mentirinha” são tomados como reais e personagens fictícios possuem um aparelho psíquico digno de análise pormenorizada. A representação do papel do paciente e terapeuta são assegurados e o tratamento incorrido possui inúmeras semelhanças com o de uma autêntica psicanálise. Nesse intrincado jogo entre ficção e realidade, poesia e estudo de caso, está aquela que consideramos a mais interessante leitura freudiana de uma obra. Passemos, então, à sua leitura.

### 3.3 – A *Gradiva* de Freud

Após a publicação da *Interpretação dos sonhos* (FREUD, 1900), algumas pessoas se interessaram por compreender se as conceituações apresentadas nesse livro poderiam ser aplicadas a sonhos jamais sonhados, como os criados pelos poetas, atribuídos a determinado personagem no curso de um romance. Em um primeiro momento, tal ideia pode parecer improfícua, afinal, como uma criação da mente de alguém pode ter um funcionamento psíquico semelhante às pessoas de carne e osso? Freud (1907 [1906]/1976, p. 8) nos responderá, dizendo que os autores,

[...] cuando hacen soñar a esos personajes que su fantasía ha plasmado, responden a la cotidiana experiencia de que el pensar y sentir de los hombres prosigue en su



dormir; y lo que ellos procuran no es otra cosa que pintar los estados de alma de sus héroes por medio de los sueños que les sobrevienen. Ahora bien, los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia.

Freud, então, apresenta dois métodos investigativos possíveis para tomar essa questão, sendo que, no primeiro, seria examinada em profundidade uma obra selecionada de um poeta, enquanto o outro implicaria numa busca por todos os registros artísticos já escritos sobre o sonhar e definirá sua pesquisa como uma do primeiro tipo. O autor segue então fazendo uma apresentação da novela de Jensen, que, como já sabemos, o protagonista, um homem cuja única dedicação na vida é a sua ciência, passa a mover seus conhecimentos na tentativa de explicar os devaneios que surgem sobre uma escultura. O analista apontará que, num primeiro momento, isso pode nos parecer

[...] incomprendible y necio; no vislumbramos el camino por el cual su necesidad particular se enlazaría con lo humano para conquistarse nuestra simpatía. Es privilegio del poeta dejarnos en esa incertidumbre; con la belleza de su lenguaje y sus atinadas ocurrencias nos premia provisionalmente la confianza que en él depositamos y la simpatía, inmerecida aún, que aprontamos hacia su héroe (ibid., p. 13)

O personagem de Jensen carrega em si um apego voraz à racionalidade e à ciência, ao mesmo tempo em que tem uma imaginação vívida, capaz de gerar os mais criativos sonhos e devaneios. Tal divisão entre imaginação e intelecto o coloca em uma posição de alguém cujo reino não é deste mundo, fazendo-o ter uma forte predisposição para tornar-se um artista ou neurótico (p. 13) – ou, como pudemos observar no estudo sobre Dostoiévski (1928), os dois, simultaneamente. As fantasias do jovem sobre Gradiva podem ser tomadas como ecos de suas lembranças infantis esquecidas, de forma que não são produtos arbitrários de sua imaginação, mas, sem o seu conhecimento consciente, são determinadas pelo acervo de impressões infantis que foram esquecidas, mas permanecem atuantes.

Ao analisarmos analiticamente a obra de Jensen, o fato de um homem adulto, pleno de suas faculdades mentais, sem a descrição de uma crença religiosa e com grande erudição científica, acreditar na manifestação corpórea de um fantasma há muito soterrado. Sobre isso, Freud trará um exemplo seu, onde atendeu uma jovem que faleceu e anos depois reapareceu em sua clínica, levando-o a acreditar por um momento que se tratava de uma aparição espectral, mas descobrindo logo depois que era uma nova paciente, irmã da que havia morrido. Sobre essa passagem, Jones (1957, p. 383) dirá que o analista

[...] deu um exemplo pessoal surpreendente de quão difícil é se libertar completamente de crenças irracionais da infância e da vergonha que se sente em ocasiões quando elas

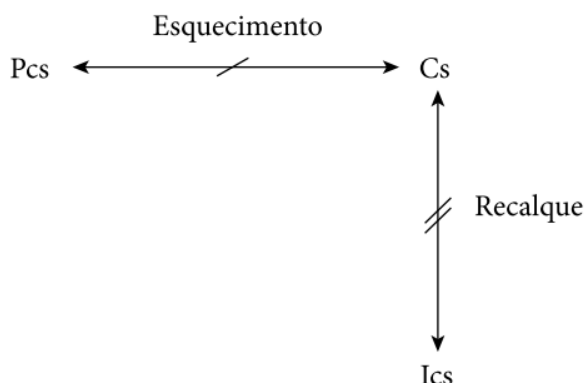
retornam repentinamente em circunstâncias que, por um momento, compelem à volta da crença anterior.<sup>47</sup>

Retomando a temática do esquecimento do arqueólogo, diremos não se tratar de um olvidamento inerte. Como trouxemos brevemente em nosso primeiro capítulo, há uma espécie de esquecimento que clama por retornar à consciência, incorrendo em um embate que força sua transformação.

Ese olvido ha recibido en la psicopatología el nombre de «represión» [...] el caso que nuestro poeta nos presenta parece ser de una represión así. Pues bien; respecto, en general, del olvido de una impresión no sabemos si va conectado al sepultamiento de su huella mnémica en la vida anímica; en cambio, sobre la «represión» podemos aseverar categóricamente que no equivale al sepultamiento, la extinción del recuerdo. Es verdad que regularmente lo reprimido no puede abrirse paso sin más en calidad de recuerdo, pero permanece susceptible de operación y de acción eficiente, y un buen día, por obra de un influjo exterior, genera secuelas psíquicas que es posible concebir como unos productos por mudanza y unos retoños del recuerdo olvidado, y no se entenderían si no se las concibiese así (ibid., p. 29)

Em sua leitura de *Delírios e sonhos*, Jorge (2010) irá elucidar de maneira muito interessante a diferença entre o esquecimento e o recalque, nos trazendo o seguinte esquema:

Imagem 7: Esquema sobre o recalque



Fonte: Jorge, 2010, p. 42

O autor nos dirá que, diferentemente do recalque, o esquecimento não implica na passagem de uma instância para a outra. Assim, no esquecimento, o portal existente entre consciente e pré-consciente se mantém aberto e pode ser acessado a qualquer momento. Já no recalque, tal passagem encontra-se fechada, sendo que sua chave não se encontra na fechadura. Em outras palavras, todo material que é recalcado é inconsciente, mas não é possível afirmar que tudo o que é inconsciente é recalcado.

Ainda sobre esse processo, é importante resgatarmos o postulado de Freud (1907 [1906], p. 41), onde se elucidará que, no tocante ao recalque, não basta apenas acessarmos as lembranças e ideias, pois essas são superficiais. Apenas os sentimentos são relevantes na vida

<sup>47</sup> No original: gave a striking personal example of how hard it is to become completely free from the irrational beliefs of childhood, and also of the shame one feels on the occasions when they suddenly recur in circumstances that for a moment compel the old belief.

psíquica e não existe força mental significativa que seja incapaz de despertar os sentimentos. Assim, as ideias são recalçadas por estarem vinculadas à liberação de sentimentos que deveriam ser evitados. Talvez, o mais correto fosse afirmar que o recalque vai agir exclusivamente sobre os sentimentos, mas apenas somos capazes de percebê-lo através de sua vinculação com as ideias.

Dentro das características do recalque e dos devaneios de Hanold, destaca-se que sua manifestação se deu justamente através do elemento que o personagem buscou refúgio: a arqueologia. Na tentativa de explicar esse fenômeno, Freud se utiliza de uma vinheta clínica de um paciente que atendeu que se atirou vorazmente ao estudo da matemática como tentativa de se proteger de seus desejos eróticos e um tempo depois passou a ter uma trava intelectual na disciplina que o impedia de resolver até mesmo os problemas mais simples. Assim,

Si Norbert Hanold fuera una personalidad tomada de la vida real, y hubiera removido de ese modo, por medio de la arqueología, el amor y el recuerdo de su amistad de niño, no sería sino acorde a ley y correcto que justamente un bajorrelieve antiguo le despertara el olvidado recuerdo de aquella a quien amara con sentimientos de niño; sería su bien merecido destino que se enamorara de la figura de piedra de Gradiva, tras la cual, y en virtud de una semejanza no esclarecida, se hiciera valer la viviente y por él descuidada Zoé (ibid., p. 29-30)

O que acontece em Hanold é proveniente de uma luta entre o erotismo e as forças que o reprimem, o que eclodirá na formação de delírios, manifestados exatamente naquilo que ele mais tentava se afastar. O analista, então, vai encerrar a discussão, afirmando que o exemplo de Hanold ratifica a concepção de que o mero acaso é prova cabal da verdade de que a fuga é o instrumento mais seguro para se aprisionar com aquilo que se deseja evitar inicialmente (p. 48).

Sobre a concepção de delírio na novela de Jensen, Jorge (2010, p. 42) vai dizer que Freud considerará que o arqueólogo padece não de um delírio paranoico, mas histérico. O autor nos trará as duas principais características do delírio na concepção freudiana: a não produção de efeitos corpóreos diretos e que sua manifestação se dá exclusivamente de forma mental – de modo diferente das fantasias histéricas, com manifestações em sintomas conversivos. Nele as fantasias ganham a primazia, sendo tomadas como certeza, influenciando as ações do indivíduo. Desta forma, delírio e fantasia são muito próximos; sua distinção se dá a partir de um tipo de amplitude no delírio, que leva à certeza delirante e afasta o sujeito da realidade. O autor, então, dirá que

O delírio não é exclusivo da psicose, e Freud considera o de Norbert Hanold um delírio histérico e não paranoico, como se poderia acreditar à primeira vista. Isso porque Freud não acha que se deva classificar o delírio exclusivamente por meio de seu tema, o que induz a erros grosseiros (ibid., p. 43).

Por fim, o modelo utilizado por Freud para abordar o delírio histérico do arqueólogo é o mesmo da neurose, ou seja, do recalque, podendo inclusive, ser aproximado do sonhar. Isso ocorre por um conflito entre a pulsão e o Eu, onde o delírio sempre sai vencedor.

Na história de Jensen, há outro personagem cujo papel é capaz de causar aos analistas um certo espanto com as similaridades que possui com os postulados da teoria do inconsciente: a jovem Zoe, que ao longo da novela conduz os encontros com Hanold com uma mestria digna de uma psicanalista experiente, com anos de atuação clínica. Apesar de seu estranhamento inicial, em nenhum momento Gradiva vai zombar, desconsiderar ou tentar tratar como irreais as criações projetadas pela imaginação do arqueólogo. Seu posicionamento é o de deixá-lo falar na tentativa de investigar as raízes de tal delírio e, aos poucos, vai introduzindo pontuações com sentido ambíguo, capazes de enlaçar simultaneamente a formação delirante ao seu núcleo inconsciente até alcançar um ponto onde seja possível ao arqueólogo reconstruir os elos com seu passado soterrado pelo recalque.

Essa jovem, cujo pai só tinha olhos para a zoologia terá, em seus primeiros anos, como maior fonte de afeto, seu companheiro de brincadeiras. Com o passar dos anos, conforme este também lhe abandonou para dedicar-se exclusivamente à arqueologia, apesar de seu sofrimento, ela intensificou o amor que tinha por ele, visto a semelhança com seu pai. Ela, então, tenta resgatar o amor de seu colega para que esse se torne seu amante. Por se tratar de uma doença que deságua em uma história de amor, é possível que, num primeiro momento, se pense que a condução de Zoe possa ter sido algo menor, não muito eficaz. Porém, Freud (ibid., p. 19) nos alerta para a potência curativa do amor no tratamento analítico. No caso em questão, a paixão de nosso herói equivale a uma paixão amorosa, mesmo que por algo pertencente a um passado e cuja origem lhe é desconhecida num primeiro momento.

O analista de Viena ainda ressalta que o processo de cura em análise é realizado numa reincidência no amor, tomando “amor” como a combinação de todos os componentes da pulsão sexual. Essa reincidência é imprescindível, pois os sintomas que implicam na procura de um tratamento são resultados de conflitos anteriores, originados a partir do recalque e do retorno do recalado, só podendo ser tratado mediante a ascensão dessas paixões. Essa reincidência é indispensável, pois,

[...] los síntomas, a raíz de los cuales se emprendió el tratamiento, no son más que unos precipitados de anteriores luchas por la represión o por el retorno, y sólo pueden ser solucionados y despejados mediante una nueva marejada de esas mismas pasiones (p. 74)

Todo tratamento analítico implica numa tentativa de libertar um amor reprimido que encontra um escoamento insuficiente na conciliação sintomática. A semelhança entre a cura analítica e

a descrita por Jensen é que em ambas a paixão que eclode, seja de ódio ou amor, será direcionada à figura do analista. Isso levará Gay (2012, p. 329) a sustentar que o escrito sobre a Gradiva vai demonstrar não apenas o triunfo do recalque, como também, a sua desmontagem. “[...] a cura de Hanold pela jovem prova uma vez mais ‘o poder curativo do amor’”

Quanto à condução do tratamento de Hanold, a jovem de mármore escolhe suas palavras com extrema lucidez e, como já ressaltamos, traz nelas uma ambiguidade intencional, de forma que um de seus sentidos se dirige ao delírio de Hanold “[...] para poder entrar en su inteligencia conciente; el otro se eleva por encima del delirio y las más de las veces nos proporciona la traducción de este a la verdad inconciente a la cual subroga” (ibid., p. 70). Assim, ela é capaz de, ao mesmo tempo, manter-se fiel ao papel em que o arqueólogo a coloca em seu delírio e faz um apontamento às circunstâncias reais, objetivando despertar sua compreensão no inconsciente de seu amado. Sobre isso, Jorge (2010, p. 41) vai ressaltar que aqui, Freud vai considerar a fala, seus jogos de palavras, ambiguidades e equívocos como uma verdadeira conciliação entre o consciente e o inconsciente, ou seja, sendo representações intermediárias entre ambos.

Sobre o papel analítico de Zoe, por mais paradoxal que possa parecer, Freud (1907 [1906], p. 73) nos dirá que sua atuação é mais facilitada que a de um médico, podendo ser considerada como ideal para a condução de um tratamento. O psicanalista, por não conhecer a história anterior do paciente nem possuir lembranças conscientes do que poderá atuar inconscientemente neste, precisará lançar mão de técnicas complexas para compensar essa desvantagem, e assim,

Tiene que aprender a inferir con gran certeza, desde las ocurrencias y comunicaciones concientes del enfermo, lo reprimido en él, colegir lo inconciente donde se trasluce tras las exteriorizaciones y acciones concientes del enfermo [...]. La perturbación desaparece cuando es reconducida a su origen; es que el análisis opera simultáneamente la curación (p. 74).

Em nossas pesquisas sobre os pontos de encontro entre psicanálise e arte, *Delírios e sonhos* foi visitado algumas vezes. Esta, porém, foi a primeira vez que tivemos acesso à *fantasia pompeiana*, romance que inspirou o escrito freudiano. Adentrar os domínios de Jensen antes de revisitar a leitura de Freud foi uma experiência ímpar que inspira novas possibilidades de leitura. Dentre inúmeras coisas que poderíamos ressaltar, duas nos parecem as mais interessantes: não nos parece à toa o analista de Viena ter dedicado tantas páginas para estudar essa obra, pois é assombrosa a afinidade que o poeta parece possuir com a teoria do inconsciente, sem jamais tê-la estudado; a análise que Freud fará é tão detalhada e levará em

conta aspectos tão diversos da psicanálise, que fica difícil pensar analiticamente esse texto para além dos critérios estabelecidos na leitura freudiana, e é por esse motivo que decidimos intitular nosso último subcapítulo como *A Gradiva de Freud*.

No escrito sobre a jovem que caminha lindamente, o analista consegue resgatar e descrever o funcionamento de devaneios, fantasias, sonhos, delírios, além de um belo exemplo de como se dá a cura no tratamento analítico, de forma que o papel de vanguarda do poeta é garantido, restando a Freud adentrar nos domínios do artista e, ao retornar, trazer novos elementos para pensar a psicanálise. Encerraremos, então, nosso capítulo sobre *Gradiva*, resgatando a última frase de *Delírios e sonhos* (1907 [1906], p. 77), onde Freud dirá que “[...] debemos detenernos aquí, pues de lo contrario acaso olvidaríamos realmente que Hanold y Gradiva no son más que criaturas de un autor”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde seus primeiros dias, a arte sempre esteve no horizonte da teoria analítica. Diversas foram as alusões, inspirações e análises que Freud fará a partir de seu contato com a criação artística. Não à toa, em seus relatos biográficos ou na fala de seus colegas, o primeiro analista é reconhecido como uma pessoa de grande erudição estética, conhecendo o trabalho dos principais artistas de sua época. O interesse estético de Freud, porém, não passava por uma tentativa de tornar-se crítico da arte ou, até mesmo, artista, mas sim, para poder aprender sobre a psicanálise.

Nessa epopeia freudiana, o conceito de fantasia sempre esteve presente, de forma que o artista e seu processo de criação serviram como uma espécie de modelo a ser estudado. No processo de tentar responder à questão “o que faz um artista”, a psicanálise vai tirá-lo do lugar de possuidor de um dom divino, apontando a fonte de suas criações como algo banal na constituição psíquica do resto da humanidade. Os processos de brincar, fantasiar e fazer arte são intimamente ligados e ambos se caracterizam por um afastamento da realidade para a estruturação de um novo mundo, onde todos os desejos possam ser satisfeitos. A vantagem do artista, porém, é ser capaz de expor ao mundo suas fantasias, extraíndo grandes quantidades de prazer e permitindo ao seu público gozar daquilo que consideram proibido.

A diferenciação entre realidade e fantasia tem origem nos primeiros dias do humano, que alucina um estado de satisfação pleno na tentativa de expulsar o mal-estar interno e alcançar a homeostase, processo regido pelo que Freud chamará de Princípio de Prazer. Aos poucos, o neonato dá-se conta de que a alucinação não é suficiente e a vai abandonando, de tal forma que, a partir do contato com a realidade, fica possível adiar a obtenção de prazer, estabelecendo-se assim, a hegemonia do Princípio de Realidade, mecanismo caracterizado por estabelecer limites à tentativa de plena satisfação.

A fantasia, porém, segue sendo um mecanismo vinculado ao princípio de prazer, implicando numa constante tentativa de retornar ao estado de satisfação alucinado. Os desejos manifestados nas fantasias inconscientes podem não estar de acordo com as exigências da realidade, que tentará suprimi-los. Estes, porém, seguem clamando por satisfação, se modificando até chegar em um meio termo com o teste de realidade. O acordo de paz entre o desejo imperioso, que não cessa de tentar emergir, e as forças de repressão da realidade, será chamado de sintoma. Assim, no processo de cura analítica, um sintoma será a manifestação

distorcida de uma ou várias fantasias inconscientes cujo trabalho do analista é tentar ajudar o paciente no processo de recordá-las e, aos poucos, poder elaborá-las.

Num primeiro momento, poder-se-ia pensar que o artista, com sua capacidade de dar outra vazão às suas fantasias, estaria imune ao sintoma. Porém, como observamos em nosso segundo capítulo, isso não se confirma. Artistas também padecem de adoecimento psíquico e isso é pauta de diversos estudos que, a partir da biografia de determinado autor, tentarão traçar um estudo de caso, tomando a história de sua infância como material que explicaria a origem de sintomas descritos em sua vida adulta. Sobre as chamadas patografias, nos textos consultados, pudemos observar ampla discordância sobre sua utilização, uma vez que é impossível descobrir os meandros de uma formação sintomática sem um sujeito em análise associando sobre sua própria história. Já sobre se Freud foi adepto ou não do método de pesquisa patográfico, não encontramos consenso entre seus comentadores, porém, o próprio autor acreditava ser um método limitado.

Em contrapartida, existe um outro movimento, onde o analista reconhecerá a vanguarda do artista que, com seu inconsciente, é capaz de desbravar caminhos que vêm antes da própria elaboração de nossa ciência. No seu ensaio sobre a *Gradiva* (1907 [1906]), Freud reconhecerá grande valor para o estudo da psicologia científica o contato com o poeta, afirmando que ambos bebem na mesma fonte, porém, cada um com o seu método. Em *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* (1965), Lacan vai retomar a questão, reafirmando que não cabe ao analista bancar o psicólogo do artista, mas tentar seguir seu rastro e aprender com ele.

Apresentado o conceito de fantasia e as possíveis maneiras de se analisar uma obra, nossa pesquisa se encaminhou para a leitura de três textos freudianos onde o autor se dedicou a abordar a arte, sendo estes: *Dostoiévski e parricídio* (1928), *Moisés de Michelangelo* (1914) e *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]). Optamos pela seleção desses três textos em nosso recorte, pois em cada um deles a arte ou o artista é tomado de diferentes maneiras. No texto sobre Dostoiévski, a leitura é focada no artista e sua sintomatologia; em *Moisés*, como num tratamento analítico, uma nova leitura é criada a partir da observação de detalhes pouco notados; em *Delírios e sonhos*, um romance é tomado como estudo de caso, levado tão a sério como se as produções do inconsciente de seu personagem fossem equivalentes às de alguém de carne e osso. Assim, seja na leitura de uma sintomatologia, na busca dos registros escondidos por detrás de uma obra maior que são capazes de demonstrar uma nova verdade ou na demonstração sobre o funcionamento dos sonhos e devaneios, a fantasia é tema presente nos três escritos. Passemos então a uma breve exposição deles.



No escrito sobre Dostoiévski, Freud vai buscar na história do autor elementos que poderiam ser caracterizados como uma sintomatologia neurótica. Assim, supõe-se que as crises de epilepsia de Fiódor teriam um caráter psicológico, sendo representantes de um conflito oriundo a partir da introjeção da culpa pela morte de seu pai, assassinado quando ainda era criança. Esse fator se manifestaria na vida do escritor, transformando-o em um moralista que buscava no Czar e em Deus figuras substitutivas de seu pai. Esse texto foi bastante criticado, o que levou a Freud, em publicação posterior, a confessar seu desgosto por Dostoiévski e afirmar que sua análise foi precipitada. Consideramos este, porém, um escrito fundamental, pois, apesar de suas limitações, sua leitura é capaz de demonstrar que mesmo grandes artistas podem vir a padecer de sintomas neuróticos.

Em *Moisés de Michelangelo*, Freud analisa uma obra que teve uma verdadeira devoção, de forma a tê-la observado por dias inteiros em suas visitas à Itália. Nesse texto, a partir de pequenos detalhes, como a posição das mãos e da barba do homem de pedra, o analista irá propor uma nova leitura da obra: nela, ao invés do Moisés bíblico que, colérico por ver seu povo adorando um falso ídolo, vai jogar as tábuas da lei ao chão, quebrando-as, encontra-se um personagem mais humano, que mesmo desgostoso, vai conter sua ira e salvar o texto divino. Tal qual na trama destrinchada em um tratamento analítico, a leitura aqui empreendida partir da imagem geral para os pequenos elementos escondidos que, quando observados, tornam possível a descoberta de uma nova verdade.

Em nosso capítulo dedicado à *Gradiva*, foi feita uma apresentação do romance original de Jensen com a leitura freudiana da obra, permitindo uma observação mais atenta aos detalhes que o analista levou em consideração. Na história, Hanold, um arqueólogo que só tinha olhos para sua ciência, a partir da descoberta de um alto-relevo em mármore de uma jovem, irá entrar em uma aventura em busca da moça soterrada pelo Vesúvio. Os diversos sonhos, devaneios e construções fantasísticas expressos pelo personagem serão tomados por Freud atentamente, de forma a considerá-los como se fossem de um paciente em análise. Assim, poesia e psicanálise versam sobre a mesma verdade, apesar de cada uma tomar o objeto sob uma perspectiva diferente.

Em nossas primeiras páginas, apresentamos uma carta de Freud ao poeta Arthur Schnitzler, onde o analista se mostrará surpreso sobre como ele é capaz de anteceder seus passos. Como pudemos demonstrar ao longo desta dissertação, essa posição de admiração frente à criação artística será um ponto frequente na obra freudiana. A partir da arte, torna-se possível à psicanálise propor novos conceitos, buscar referências ou, até mesmo, descrever o funcionamento de seus pressupostos teóricos. Esse movimento não se encerra em Freud, mas

persiste até hoje, de forma que os analistas seguem tentando caminhar pela estrada sedimentada pelo poeta, produzindo os mais diversos estudos, no qual esta dissertação está incluída.

O presente trabalho é apenas mais um dentre os diversos estudos psicanalíticos sobre a arte. Escrevê-lo, permitiu-nos visitar não somente a obra freudiana, mas também a de poetas e outros analistas. A insistência de Freud pela temática do artista foi a fagulha que acendeu nosso interesse pela psicanálise, que permanece vivo até hoje. Esperamos que futuros pesquisadores, ao lerem nosso trabalho, possam também ser contagiados, podendo assim, dar continuidade a essa epopeia freudiana.

## REFERÊNCIAS

BASILIO, C. *O artista precede o analista: possíveis caminhos entre psicanálise e literatura*. 2017. 43f. Monografia (Graduação em Psicologia) – Faculdade de Psicologia, Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro, 2017.

BORGES, S. *Psicanálise entre artes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017.

CHAVES, E. O paradigma estético de Freud. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

RIVERA, T. *Psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FINGERMANN, D. Psicanálise e literatura em Lacan. *Revista Cult*, nº 8, ano 20. São Paulo: Bregantini, 2017

FREUD, S. (1900). La interpretación de los sueños. In: *Obras completas*, v. 5-6. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1906). Carta 123 endereçada à Arthur Schnitzler. In: FREUD, E. (org.) *Letters of Sigmund Freud*. Nova Iorque: Basic Books, 1975.

\_\_\_\_\_. (1907). El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen. In: *Obras completas*, v. 9. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1908a). O poeta e o fantasiar. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. (1908b) Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad. In: *Obras completas*, v. 9. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1910). Minuta 116: Reunião científica realizada em 26 de outubro de 1910. NUNBERG, H.; FEDERN, E. *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society*, v 3 (1910-1911). Nova Iorque: International Universities Press, 1974.

\_\_\_\_\_. (1910b). Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. (1911). Formaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico. In: *Obras completas*, v. 12. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1913a). El interés por el psicoanálisis. In: *Obras completas*, v. 12. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1913b). O motivo da escolha dos cofrinhos. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. (1914). O Moisés, de Michelangelo. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. (1916 [1915-1916]). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II): 5ª conferencia. Dificultades y primeras aproximaciones. In: *Obras completas*, v. 15. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1916). Carta escrita a Lou Andreas-Salomé, 27 jun. 1916. In: PFEIFER, E. (ed.). *Letters of Sigmund Freud and Lou Andreas-Salomé*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1976.

\_\_\_\_\_. (1916-17 [1915-17]a). El sentido de los síntomas. In: *Obras completas*, v. 16. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1916-17 [1915-17]b). Los caminos de la formación de síntoma. In: *Obras completas*, v. 16. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1917 [1916]). Una dificultad del psicoanálisis. In: *Obras completas*, v. 17. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1917). Uma lembrança de infância em *Poesia e Verdade*. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. (1919). Lo ominoso. In: *Obras completas*, v. 17. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1924 [1923]). Neurosis y psicosis. In: *Obras completas*, v. 19. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1924). La pérdida de realidad em la neurosis y la psicosis. In: *Obras completas*, v. 19. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1928). Dostoiévski e parricídio. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. (1930 [1929]). Apéndice: Carta de Freud a Theodor Reik. In: *Obras completas*, v. 21. Buenos Aires: Amonrrortu, 1976.

\_\_\_\_\_. (1942). Personagens psicopáticos no palco. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FUKS, B. Parla Moïse! De como Freud criou o conceito de desmentido. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.* 19 (4), Out-Dez 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/BzGBbhndTjZHFFFZKh74bnh/?lang=pt>. Acesso em 21/2/23

FUKS, B.; RIBEIRO, M. Shakespeare com Freud e Lacan. In: EDLER, S.; FREITAS, L. (orgs.) *Escritos sobre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2009.

GAY, P. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOETHE, J. (1806). *Fausto: uma tragédia, primeira parte*. 6ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

HUGO, V. (1829). *O último dia de um condenado*. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

JONES, E. *Life and work of Sigmund Freud, volume 3: the last phase (1919-1939)*. New York: Basic Books, 1957.

\_\_\_\_\_. *A vida e obra de Sigmund Freud, volume 2: a maturidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

JENSEN, W. (1902). *Gradiva: a pompeian fancy*. Auckland: The Floating Press, 2014.

JORGE, M. *Fundamentos da psicanálise, volume 2: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

KON, N. De Poe a Freud: o gato preto. In: BARTUCCI, C. (org.) *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

LACAN, J. (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. Verbete: Fantasia. In: *Vocabulário da psicanálise*. Lisboa: Moraes Editora, 1970.

MICHAELIS. Verbete: Fantasia. In: *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fantasia/>. Acesso em: 27/2/23.

MOURA, M. As razões de Werther. *Cult* (online), s.d. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/as-razoes-de-werther/>. Acesso em: 21/2/23.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIVERA, T. *Psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. Verbete: Fantasia. In: *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. Verbetes: Psicanálise aplicada In: *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ROUDINESCO, E. *Sigmund Freud: na sua época e em nosso tempo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2016.

SABINO, P. Freud x Frank: uma leitura do texto *Dostoiévski e o parricídio*. *Trama*, 13 (30), 20/10/17. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/16052>. Acesso em: 26/2/23.

SHAKESPEARE, W. (1600). *A Midsummer Night's Dream*. Nova Iorque: Simon & Schuste, 2004.

WILLRICH, G. Dostoiévski, Freud, e o parricídio: arranjos e desarranjos da psicanálise na literatura. *Scripta Alumni*, 15, 2016. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/328>. Acesso em: 29/11/22.