

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

VICTORINE LIGUIÇANO

A RELAÇÃO ENTRE A PSICANÁLISE E A LITERATURA NO TEXTO
DELÍRIOS E SONHOS NA GRADIVA DE JENSEN

Niterói

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

VICTORINE LIGUIÇANO

A RELAÇÃO ENTRE A PSICANÁLISE E A LITERATURA NO TEXTO
DELÍRIOS E SONHOS NA GRADIVA DE JENSEN

**Dissertação apresentada à Banca examinadora do
Departamento de Filosofia da Universidade Federal
Fluminense, como requisito para obtenção do título de
mestre em filosofia, na área de história da filosofia.**

Orientadora: Prof^a. Dr. Mariana de Toledo Barbosa

Niterói

2018

VICTORINE LIGUIÇANO

**A RELAÇÃO ENTRE A PSICANÁLISE E A LITERATURA NO TEXTO
*DELÍRIOS E SONHOS NA GRADIVA DE JENSEN***

**Dissertação apresentada à Banca examinadora do
Departamento de Filosofia da Universidade Federal
Fluminense, como requisito para obtenção do título de
mestre em filosofia, na área de história da filosofia.**

Banca examinadora

Prof. Dr. Mariana de Toledo Barbosa (UFF)

Orientadora

Prof. Dr. Flávia Tracoli (UFF)

Arguidor

Prof. Dr. Gilson Ianinni (UFMG)

Arguidor

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá:

Agradecimentos:

Sou grata, primeiramente, a Universidade Federal de Ouro Preto, lugar onde realizei minha formação acadêmica e espaço no qual surgiu de modo embrionário o tema da pesquisa então desenvolvida. O professor Gilson Iannini merece destaque especial, afinal, através da sua orientação na graduação foi possível não apenas o começo dessa caminhada, mas também o seu desenvolvimento, devido ao apoio concedido na qualificação e no momento da defesa.

Agradeço também a Tânia Rivera, importante pesquisadora que cooperou para o atual formato do trabalho através de suas considerações na etapa da qualificação.

Obrigada, igualmente, a pesquisadora Flávia Trocoli, por aceitar participar da banca de defesa.

Sou grata, sobretudo, a professora Mariana Barbosa, excelente profissional que através do seu trabalho de “maiêutica” me ajudou a lançar luz sob as questões desenvolvidas nessa dissertação, através de um relacionamento acolhedor e próspero.

Também sou grata a Escola Letra Freudiana, espaço que proporcionou, através de sua rica biblioteca e de seus ativos participantes, uma importante interlocução para o material produzido. A psicanalista Paula Strozenberg merece destaque, uma vez que sempre se dispôs a oferecer apoio intelectual e cooperou para a elaboração do material aqui presente.

E por fim, agradeço à Kátia, minha mãe, pelo companherismo, e à minha grande amiga Juliana Miranda, que nos momentos difíceis não me deixou esquecer do meu grande amor pela filosofia.

Resumo:

A pesquisa desenvolvida parte do pressuposto que Freud, no decorrer da empreitada psicanalítica, deu grande valor à esfera artística, mais especificamente à literatura. Para tanto, lançamos luz sobre o primeiro material confeccionado por Freud que se remete mais enfaticamente à criação literária: *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907/1906). Nesse sentido, no primeiro capítulo, houve o comprometimento em decompor tal obra psicanalítica afim de evidenciarmos não só a importância dos sonhos no romance analisado, mas levando em conta o papel do delírio na trama e a importância de conceitos como o de interpretação e construção. Na segunda parte do trabalho, foi possível comentar algumas questões que perpassam a metapsicologia, dando foco às pulsões, elemento crucial para a compreensão da produção artística. Os destinos da pulsão remetem, dentre outros, a dois mecanismos que estão estreitamente vinculados a arte, qual seja, o recalque e a sublimação, temas, portanto, dessa segunda parte da pesquisa. Já no terceiro capítulo, houve um exercício no qual procurou-se colocar em evidência o estilo freudiano enquanto fator de possibilidade para o surgimento da psicanálise, bem como do entrelaçamento desta com a literatura. Nesse sentido, consideramos a importância crucial que a literatura confere a psicanálise sem, no entanto, sublinhar o alcance e a capacidade do conhecimento poético para o saber psicanalítico.

Palavras-chave: Freud; Psicanálise; Filosofia; Literatura

Abstract:

The research developed starts from the assumption that Freud, in the course of the psychoanalytic work, gave great value to the artistic sphere, more specifically to literature. Therefore, we shed light on the first material made by Freud, which is more emphatically referred to the literary creation: *Delusions and dreams in Gradiva* of Jensen (1907/1906). In this sense, in the first chapter, there was the commitment to decompose such psychoanalytic work for highlight not only the importance of dreams in the novel analyzed, but also whereas the role of delirium in the plot and the importance of concepts such as interpretation and construction. In the second part of the work, it was possible to comment on some questions that pervade metapsychology, giving focus to the instinct, a crucial element for the understanding of artistic production. The destinies of the instinct refer, among others, to two mechanisms that are closely linked to art, repression and sublimation, thus themes of this second part of the research. In the third chapter, there was an exercise in which the Freudian style was highlighted as a possibility factor for the emergence of psychoanalysis, as well as the interweaving of this with the literature. In this sense, we consider the crucial importance that literature confers on psychoanalysis without, however, underlining the scope and capacity of poetic knowledge for psychoanalytic knowledge.

Key words: Freud; Psychoanalysis; Philosophy; Literature

SUMÁRIO

Introdução

1 Sonhos e delírios

- 1.1 Gradiva, uma fantasia pompeiana
- 1.2 Os sonhos na Gradiva de Jensen: a perspectiva freudiana sobre tais produções oníricas
- 1.3 A interpretação dos sonhos: algumas regras com exemplos da *Gradiva*
- 1.4 Os delírios na Gradiva de Jensen
- 1.5 A relação entre os sonhos e delírios na Gradiva
- 1.6 A realidade psíquica
- 1.7 A interlocução entre os sonhos, as fantasias e os devaneios
- 1.8 A concepção de interpretação e de construção no percurso freudiano

2 Recalque, sublimação e criação literária

- 2.1 A metapsicologia freudiana
- 2.2 As pulsões e seus destinos
- 2.3 O recalque e a criação literária
- 2.4 A sublimação e a criação literária

3 O psicanalista e o escritor

- 3.1 O estilo de Freud enquanto possibilidade do entrelaçamento entre psicanálise e literatura
- 3.2 A relevância do conhecimento poético para a psicanálise
- 3.3 O *saber que não se sabe* do poeta

4 Conclusão

5 Bibliografia

A relação entre a psicanálise e a literatura no texto *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*

Victorine Liguicano

Introdução

A atual pesquisa lança luz sobre algumas questões inerentes ao diálogo entre a psicanálise e a literatura. Para tanto, tomamos enquanto fio condutor a obra freudiana *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907). Freud afirma que, ao iniciar suas indagações acerca da origem dos distúrbios mentais ele não imaginou, sob qualquer circunstância, se valer das obras literárias como material para comprovação do seu método. É assim que, ao se deparar com *Gradiva, uma fantasia pompeiana* (1903), o austríaco é tomado por uma surpresa ao constatar que o material de Jensen se assemelha muito a um “estudo psiquiátrico”, estando de acordo com todo o conhecimento fundado através de suas pesquisas metapsicológicas (FREUD, 1996, p. 55). Isso porque o romance transmite um rico conhecimento acerca dos processos mentais e é sob essa perspectiva que Freud empreende sua análise da obra. Assim, *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* é um material singular para compreendermos a interlocução de Freud com a literatura. Além disso, trata-se do primeiro texto no qual o psicanalista efetua uma análise extensa e detalhada da obra de um poeta. Em um dos primeiros parágrafos ele deixa claro seu apreço pelos estes:

os escritores criativos são aliados muito valiosos cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem diante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (Freud, 1996, p. 20).

Podemos ver nesse trecho um dos traços singulares da prática epistemológica de Freud: ele não toma a cientificismo positivista como o único detentor de conhecimento acessível, mas também recorre aos poetas e a outras manifestações artísticas no intuito de produzir um entrelaçamento capaz de ilustrar com mais riqueza a dinâmica da psique humana. É confiante de que a literatura é passível de ser lida através de instrumentos oriundos da metapsicologia que Freud se debruça sobre a obra de Jensen.

Nesse sentido, no intuito de compreender algumas motivações que impulsionam Freud no seu relacionamento com a literatura, mais propriamente dizendo, o interesse dele frente à criação literária, vamos percorrer, através dos capítulos propostos, algumas questões elucidatórias. Trata-se de, em um primeiro momento, narrar o romance

escolhido para a pesquisa a atual pesquisa. A partir daí, podemos nos debruçar acerca da importância do sonho para a trama de Jensen, bem como a importância dessas produções oníricas e do delírio para compreensão do psiquismo humano. A esfera onírica se apresenta enquanto uma produção psíquica de importância fundamental na psicanálise e também na compreensão freudiana acerca do romance de Jensen. O apoio necessário para apreciar esse diálogo é encontrado em *A interpretação dos sonhos* (1900), material onde o pesquisador oferece um refinado modo de compreensão desse fenômeno. Além do sonho também o fenômeno do delírio será brevemente elucidado. Ao considerarmos os delírios enquanto “sonhos diurnos” vamos igualmente esclarecer a importância e a atuação desse processo.

O capítulo dois propõe uma abordagem sucinta da metapsicologia. O conceito de pulsão é escolhido, pois nos oferece instrumentos ricos para elucidar a questão em voga. Fundamental para a compreender o psiquismo, a pulsão também abrange outros dois termos que possuem relação direta com a criação literária, a saber, a sublimação e o recalque. Ao nos aproximarmos de ambos os processos psíquicos é possível assinar, por exemplo, o modo de produção da obra de arte e a causa do grande efeito por ela lançada sobre o espectador.

Assim, no terceiro capítulo podemos indicar a admiração e o apreço que Freud possui pelos poetas: ele acredita que estes são providos de uma compreensão importante acerca da psique humana. Talvez seja justamente tal interesse compartilhado, a saber, um conhecimento sobre os processos psíquicos, que aproxima o psicanalista do *Ditcher* (poeta). Desse modo, nos é possível traçar em que medida a psicanálise e a literatura confluem, uma vez que ambas tratam da psique humana e possuem, de certo modo, um saber sobre o inconsciente. Mas também é possível visualizar a singularidade do saber psicanalítico frente ao conhecimento do poeta, a utilização de um método ao se deparar com o inconsciente é o que separa ambos e lhes confere sua identidade. A elocubração de tais questões nos leva a indicar o estilo freudiano como característica indispensável para a discussão aqui proposta, a saber, a relação entre a psicanálise e a literatura.

A importância de abordarmos a relação entre a psicanálise e a obra literária é evidente na medida em que notamos o campo artístico como um dos pilares epistemológicos que ergueram a psicanálise. Como notou Kofman: “Freud [descobre] correspondências estreitas entre as diferentes produções psíquicas: os mitos, os contos, a literatura, a arte se explicam como os sonhos”. (KOFMAN, 1996, p. 9). Sendo assim, por

um lado, literatura e psicanálise são duas esferas distintas, mas por outro lado, possuem traços semelhantes. Afinal, ambas abordam a vida do homem e suas relações: uma recolhendo as sensações e sentimentos humanos, a outra com uma rede refinada de conceitos para tratar desse material. A produção literária, segundo o psicanalista, está prenhe de inconsciente e a psicanálise é o instrumento *par excellence* para abordar aquilo que escapa à consciência. A presença do inconsciente enquanto fonte de certas produções humanas é o que permite o vasto entrelaçamento da psicanálise e da literatura. Quando Freud se dirige a essas diferentes produções, ele não atua apenas no sentido de “aplicar” seus conceitos ao material em questão, mas ele identifica que elas possuem uma origem em comum. Tal ideia é exposta em uma passagem fundamental encontrada em *O interesse científico da psicanálise* (1913). Ele é claro e direto: “em primeiro lugar, parece inteiramente possível aplicar os pontos de vista psicanalíticos deduzidos dos sonhos a produtos da imaginação étnica, como os mitos e os contos de fada” (FREUD, 1996, p. 130).

Além disso, podemos dizer que existe uma parte da narrativa de Jensen que é carregada de trabalho psicanalítico. Trata-se de considerar que a jovem Zóe exerce, em certa medida, uma conduta terapêutica diante dos delírios de Hanold. Esse ponto em específico, bem como o ponto central dos sonhos que veremos adiante, salta aos olhos, devido à grande semelhança com a psicanálise. Trata-se de mais um momento no qual o poeta manifesta um modo de apreensão único da psique, o que considera a via inconsciente.

Cabe salientar uma dica importante no processo de compreensão da obra freudiana: trata-se de não se concordar cegamente com todas as sentenças anunciadas por ele. Afinal, o pesquisador não possui dentre seus atributos a característica de ser metódico ou sistemático. Freud parece oscilar, por exemplo, no que se refere à contribuição que a psicanálise pode oferecer à produção do poeta, como bem indica Kofman (1996). Em *O interesse científico da psicanálise*, Freud declara que a psicanálise “esclarece satisfatoriamente alguns dos problemas referentes às artes e aos artistas, embora outros lhe escapem totalmente” (FREUD, 1996, p.131). Já em *Uma breve descrição da psicanálise*, ele diz que “as pesquisas da psicanálise lançaram uma torrente de luz sobre os domínios da mitologia, da ciência, da literatura e da psicologia dos artistas” (FREUD, 1996, p. 124), parecendo ampliar, desta vez, o alcance do conhecimento psicanalítico. Podemos dizer que uma das causas dessa indecisão é o fato de que Freud ainda estava em

um momento de descoberta e construção da psicanálise, bem como de elucidação dos limites desse novo conhecimento. Sendo assim, o pesquisador não hesita em se contradizer, uma vez que compreende o caráter paradoxal do seu objeto de estudo, a saber, o inconsciente. Além disso, no decorrer do texto freudiano, notamos uma espécie de discernimento próprio à psicanálise, ou seja, um modo particular de apreensão do mundo. Afinal, não há uma divisão derradeira entre diversos aspectos da vida do homem, como, por exemplo, entre o primitivo e o civilizado, o patológico e o normal etc. Vale sublinhar essa característica importante do método de pesquisa de Freud: evidenciar o parentesco de muitas dualidades. Trata-se de construir uma ponte onde antes parecia haver uma lacuna. O trabalho freudiano de preencher espaços lacunares se desenvolve na medida em que ele insere uma continuidade onde parecia não haver conexão. Koffman pontua: “ligação entre o consciente e o inconsciente, o normal e o patológico, a criança e o adulto, o civilizado e o primitivo, o indivíduo e a espécie, o comum e o extraordinário, o humano e o divino” (KOFMAN, 1996, p. 9).

Dessa forma, passamos a ver uma diversidade de coisas através do traço inconsciente que possuem em comum. Assim sendo, “um sonho, um brinquedo, um rito, uma associação secreta, um mito, uma lenda (...) foram objetos de estudo distintos apenas para os especialistas que pensavam trabalhar sobre materiais heterogêneos” (BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 17) Ou seja, a literatura é passível de interpretação bem como o material onírico. Ler através da lente psicanalítica é procurar compreender como um desejo se manifesta e “as interpretações feitas por psicanalistas são, antes de tudo, traduções de um método estranho de expressão para outro que nos é familiar” (FREUD, 1996, p.123). Ou seja, o pai da psicanálise acredita que, através do método empregado, é possível obter um discernimento acerca de uma linguagem incompreensível a nós, o que podemos compreender enquanto a linguagem do inconsciente. Ao lançar luz sobre o modo como o inconsciente se manifesta, Freud exprime, através da linguagem psicanalítica, informações importantes sobre o psiquismo humano. Nas palavras de Kofman, o que o psicanalista faz “não é uma “aplicação” da psicanálise à arte: ele não aplica à arte, pelo lado exterior, um método pertencente a uma esfera que seria estranha a ela. Se o método é o mesmo, é porque cada um dos seus objetos de estudo é apenas uma repetição diferente do mesmo objeto” (KOFMAN, 1996, p.9/10).

Capítulo 1: Sonhos e delírios

1.1. Gradiva, uma fantasia pompeiana

Aquilo de que se necessita, se inventa.
(JENSEN, 1987, p. 87)

O romance escolhido por Freud para seu primeiro estudo sobre uma obra literária surge de modo peculiar. Após Carl Jung ter mencionado o material a Freud, o pai da psicanálise decide se debruçar sobre o romance. A temática central do texto de Jensen remete à Roma. Afinal, é no complexo de Museus Vaticanos que se encontra a obra de arte colocada em ênfase. Tais museus abrigam em si um vasto acervo artístico reunido ao longo dos séculos pelos diferentes pontífices romanos. Um desses museus leva o nome de *Chiaramonti*, designação que faz referência ao Papa Pio VII Chiaramonti (1800-1823). A história de grande parte desse acervo é curiosa: Napoleão, apoiado nos termos do Tratado de Tolentino (1797), exigiu que a maior parte das obras primas fossem transferidas para a França. Foi apenas muito tempo depois, em 1815, que o congresso de Viena, em parceria com o escultor Antonio Canova, consegue recuperar quase todas as esculturas que tinham sido exportadas. Assim, com o auxílio de Canova, a curadoria do museu atua no sentido de agrupar as “three sisters arts”: a escultura, a arquitetura e a pintura. Hoje em dia, o museu abarca mais de mil esculturas antigas; dentre elas, encontra-se um baixo-relevo que ilustra três mulheres caminhando, uma atrás da outra. Sua origem consta como sendo provavelmente grega, do século IV a.C. Sem possuir a sua totalidade, o relevo, que não resistiu inteiro à passagem do tempo, conservou por completo apenas a primeira mulher dentre as três: é aquela que virá a ser chamada, muitos séculos depois, de *Gradiva*. Assim, é em 1902 que o alemão Wilhelm Jensen lança o seu romance no qual, em linhas gerais, um jovem arqueólogo chamado Norbert Hanold se apaixona por esse baixo-relevo, denominando-o *Gradiva*. Alguns anos mais tarde, Freud publica sua primeira análise de uma obra literária, *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*.

A história começa narrando que o nosso protagonista da história, Norbert Hanold, conhece, no museu de antiguidades, um baixo relevo que, de modo súbito, lhe atrai a atenção. Devido ao seu interesse, adquire uma réplica de boa qualidade do baixo relevo e a aloca em seu escritório para livre contemplação. A obra, nomeada *Gradiva*, ilustra uma mulher caminhando: um pé se encontra fixo no solo, enquanto o outro posiciona-se de modo perpendicular ao chão, apoiando apenas a ponta dos dedos, figurando um leve e gracioso modo de andar.

Apesar de a escultura ter sido confeccionada muitos séculos antes, o personagem da história considera, de alguma forma, que ela possui um caráter vivo e atual. Ele

raciocina sobre a escultura e não encontra nenhuma razão que justifique seu fascínio pela obra, afinal, do ponto de vista da ciência arqueológica, o material não expressa nenhuma particularidade relevante. Hanold, que na história é um jovem arqueólogo, começa então a pensar sobre a existência de Gradiva e de suas características pessoais. Assim, ele tece elucubrações e imagina, por exemplo, que a jovem figurada na escultura deve ser filha de uma família nobre, que parece de origem grega, residir em Pompéia e que deveria estar indo ao templo da deusa. Hanold, conhecido por ser um homem da ciência, logo se vê utilizando seu conhecimento arqueológico a serviço de suas fantasias. Nesse empreendimento, lhe surge uma questão que lhe parece fundamental: se o modo característico segundo o qual Gradiva anda é apenas fictício ou se, antes, ele foi moldado segundo a realidade. Tal dúvida o leva a observar no mundo real o caminhar das mulheres de sua cidade, a fim de constatar se existe algum caminhar tão gracioso tal qual o de Gradiva. É digno de nota que o personagem até então vivia uma vida em que o sexo feminino não lhe causava qualquer interesse. Dedicado apenas a sua ciência e aos conhecimentos arqueológicos, o jovem desprezava grande parte do convívio social e somente as mulheres feitas de mármore e bronze lhe atraíam a atenção. Assim, em uma atitude que o protagonista afirma ser de natureza científica, ele se dirige às ruas observando cuidadosamente o andar das mulheres. No entanto, após um dia de pesquisa empírica, ele conclui que não existe nenhuma maneira de andar tão própria tal qual a ilustrada por Gradiva.

Na noite que sucede sua busca pelo caminhar singular de Gradiva, nosso personagem tem o primeiro sonho do romance. Nesse sonho, descrito por Jensen como “horroroso e aterrador” (JENSEN, 1987, p. 17), Hanold se encontra na cidade de Pompeia, justamente no dia da sua destruição. Em um cenário envolto em chamas, chuva de cinzas e fumaça de enxofre, o personagem se encontra a salvo, sem ser afetado, como acontece frequentemente nos sonhos. De repente, ele nota, a alguns metros de distância, Gradiva. A jovem que caminha tranquilamente em meio ao caos fora imediatamente reconhecida por Hanold em seus mínimos detalhes. Nesse momento, aquilo que não lhe tinha vindo a cabeça pareceu muito normal: a jovem reside em Pompeia e certamente lhe era contemporânea. Indo em direção ao templo de Apolo, a moça pompeiana parece não se dar conta da devastação que está assolando o local e, no intuito de adverti-la, Hanold solta um grito, que ela percebe, mas ao qual não concede importância. Ela se dirige às duas colunas do templo e reclina sua cabeça em um degrau, onde uma forte onda de cinzas

a alcança, de maneira que, através de uma descoloração progressiva, ela atinge uma espécie de cor mármore, tal qual estivesse se transformado em uma estátua. Ao acordar, o personagem, ainda envolto nas malhas do sonho, interpreta os ruídos urbanos que invadem seu quarto como o barulho ocasionado na destruição que acaba de presenciar dormindo. O quadro onírico de imagens ainda está fresco e vívido em sua mente e são necessários alguns minutos até que tudo se desvaneça e ele percebe que não participou da catástrofe que ocorreu há alguns séculos, no golfo de Nápoles. De toda forma, contra todos os seus impulsos racionais, ainda lhe paira como convicção de que Gradiva viveu em Pompeia e fora sepultada no ano de 79 d.C.

Assim, temos o nosso personagem Hanold envolto por uma sensação que lhe faz acreditar na realidade do seu sonho. Do seu quarto, o gorjeio de um canário lhe chama a atenção, de modo que ele se dirige à janela e, nesse momento, tem a impressão de ver a Gradiva, com seu andar peculiar, dentre os transeuntes da rua. Ele, em um sobressalto, deixa seu apartamento e se dirige à rua no intuito de encontrar a mulher que lhe atraía tanto a atenção. Mas logo o nosso protagonista retorna constrangido para casa, pois seu traje de dormir foi motivo de piada dentre as pessoas que passavam na rua e, assim, ele novamente volta à sua janela, escutando o gorjeio do canário que pertencia a uma casa vizinha. Hanold se identifica com o pássaro - ele também se sente preso em uma gaiola -, mas para o nosso herói uma fuga é mais fácil. É assim que ele decide empreender uma viagem à Itália que, apesar de ser justificada por uma certa finalidade científica, possui sua raiz em um sentimento ainda incompreensível para o personagem.

No percurso dessa viagem, o personagem se sente incomodado diversas vezes, todas elas motivadas pelo comportamento e pela presença de outras pessoas ao seu redor. Jensen pontua que uma certa conduta introspectiva e a escassez de relacionamentos com as pessoas em geral faz Hanold sentir uma certa repulsa ao ver homens, mulheres e principalmente casais. O personagem do romance chega que a dizer que “dentre todas as loucuras humanas, o primeiro lugar cabe sempre ao casamento” (JENSEN, 1987, p. 27). Chegando em Roma, ele se dirige a um hotel que já conhecia e adormece. É quando ocorre o segundo sonho. Nesse quadro onírico, novamente o cenário é Pompeia no momento catastrófico do Vesúvio. Em meio ao ambiente caótico de destruição, Hanold vê Apolo do Belvedere levando a Vênus Capolitana em uma espécie de veículo que não reconhecia exatamente. Um instante depois, o caos da cena onírica é substituído e um “pesado silêncio” toma conta do ambiente. Toda a luz emanada pela lava de fogo, toda a fumaça

e os ruídos de destruição dão lugar a uma iluminação clara e serena, oriunda do sol, que ilumina agora as ruínas da cidade que fora soterrada. Os raios solares, que invadem o quarto onde adormece o jovem arqueólogo, o despertam serenamente, e ele sente-se diferente, de uma forma que não se sentia antes de ter o sonho.

Ele vai até a janela do quarto e a abre. Reflete um pouco e chega à conclusão de ter saído de uma cidade para outra em vão. Em Roma, ele também se sente preso, tal como um pássaro, e por isso sua estadia na cidade perde o sentido. Ele reúne suas coisas e dois dias depois chega ao novo destino: Nápoles. Ainda justificando sua viagem segundo motivações científicas, o arqueólogo empreende uma ida ao museu nacional a fim de apreciar as demais esculturas e afrescos. Contudo, novamente a presença dos casais e suas atitudes românticas lhe geram desprazer, e são tudo que Hanold vê por onde passa, nas ruas, nos museus, nas diferentes cidades. Para se desvencilhar desse ambiente, ele decide ir à Pompéia, pois acredita que nenhum casal gostaria de passear em uma cidade que fora acometida por uma tragédia e encontra-se em ruínas. No caminho, decide parar em Capri, mas rapidamente segue para Pompeia.

No caminho para a antiga cidade do Império Romano, muita coisa lhe chama atenção: a estrada, que parece ornada e é magnífica, o azul do mar do golfo, cintilante, o cone do Vesúvio, imperioso. Ao chegar na cidade, ele se dirige ao hotel Diómedes. O hotel estava vazio de pessoas, mas repleto de moscas. A “mosca doméstica communis” causa tamanha repugnância em Hanold que nem ele mesmo sabia ser capaz de sentir uma emoção tão avassaladora. Ele a considera “a pior invenção da natureza em sua maldade”, afirma que “as moscas [são] uma prova irrefutável da inexistência de uma harmonia racional no mundo” (JENSEN, 1987, p. 35). Esse inseto, reflete Hanold, o faz lembrar todos os casais que encontrara no decorrer da viagem, aqueles casais apaixonados que lhe despertaram tanto desprazer. Ele responsabiliza essa espécie por causar mal-estar na humanidade desde tempos remotos, e conclui que se deve “avaliar o mérito de um homem pelo número de moscas que ele tivesse podido, ao longo de sua vida, a título de vingador da raça humana desde os tempos mais remotos, aniquilar, transpassar, queimar, e extinguir em hecatombes cotidianas” (JENSEN, 1987, p. 36).

Em meio a tal desconforto, o nosso personagem decide deixar o quarto para dar uma volta na cidade. Pompeia, entretanto, não oferece a tranquilidade que ele imaginava. É quando o arqueólogo percebe que todo o desconforto que vem sentindo talvez não se deva apenas a causas exteriores, mas também a algo que lhe é interno: “sentia-se de mau

humor, faltava-lhe algo que não podia compreender” (JENSEN, 1987, p. 37). Hanold se sente frustrado e decide, ao menos, visitar as ruínas da cidade, com o propósito de tirar algum proveito científico dessa viagem, que parece motivada por causas ainda desconhecidas por ele. Logo que começa sua caminhada, já se sente desmotivado: sua excelente memória faz com que reconheça todos os lugares em que já esteve, deixando-o em um estado apático. Ao observar o cone do Vesúvio e todo ambiente que o cerca, Hanold curiosamente não se lembra do sonho que tivera alguns dias antes.

Após horas caminhando, o personagem sente-se cansado e sonolento, e reflete que queria estar em seu escritório, com um bom livro em mãos, ao invés de estar em meio a uma excursão empreendida sem razão aparente. Com o cair do dia, todos os turistas deixam as ruínas e Hanold sente-se invadido por “um estado de espírito estranhamente sonhador, intermediário entre a consciência lúcida e a inconsciência” (JENSEN, 1987, p. 43). Ao observar o ambiente que lhe cerca, o considera irrelevante, sente-se como se sua ciência o tivesse abandonado, ele mesmo não queria tê-la de novo, “só se lembrava dela como uma coisa muito longínqua e, em seu sentimento, ela tinha sido uma tia velha, seca e aborrecida, em suma, a criatura mais árida e mais supérflua da Terra” (JENSEN, 1987, p.44). Em meio a todos esses pensamentos, de repente, Hanold avista, saindo da casa de Castor e Pólux, Gradiva. Sem dúvidas, conclui o personagem, trata-se de Gradiva, o véu que lhe cobre a cabeça, o vestido plissado e o irreverente andar da moça é rapidamente reconhecido por ele. Dessa vez, contudo, a imagem não era pálida e de mármore, mas possuía cores vivas e despertam em Hanold, somente nesse momento, a lembrança do sonho que tivera alguns dias antes, sonho em que figuravam o encontro de Gradiva e a destruição de Pompeia. Mais do que isso, ao ver a moça, Hanold percebe que toda viagem empreendida repentinamente pelo arqueólogo tinha, afinal, como propósito encontrar o rastro de Gradiva “e isto no sentido literal, tendo seu passo tão particular deixado, com certeza, na cinza, uma pegada distinta de todas as outras (...)” (JENSEN, 1987, p. 46). O personagem continua a vislumbrar a mulher em seus mínimos detalhes e a observa andar pela rua que se estende. Sua apreciação da cena beira uma experiência onírica, era como uma espécie de “figura de sonho em pleno meio-dia que se movia diante dele e, no entanto, era realidade”. Notamos que a aparição de Gradiva se refere a uma mulher de “carne e osso” e não pode ser atribuída a um fantasma ou a uma alucinação por parte do personagem. Isso transparece em um pequeno detalhe narrado na história: enquanto

Gradiva desloca-se sobre as lajes, nota-se o rápido movimento de fuga de um lagarto que pairava sob sol.

Hanold, entretanto, ainda permanece perturbado. Após Gradiva desaparecer dentre as ruínas da cidade ele se questiona acerca da natureza de tal visão que teve. O personagem tenta recobrar seu fôlego, respira fundo e fica perplexo sem saber se a moça vista era real ou imaginária, se estava acordado ou sonhando. Jensen descreve que um arrepio peculiar percorre o corpo do arqueólogo: este cria hipóteses de que Gradiva deve ter ressuscitado, dirigindo-se à Casa Di Meleagro, local que deveria habitar antes da catástrofe em 79 d.C. O rapaz caminha pela rua, passa na frente de várias casas, chegando enfim à casa onde Gradiva entrou. Ele adentra a propriedade e percorre os cômodos calmamente, reflete sobre detalhes arquitetônicos, evoca sua ciência e a mistura com a mitologia e a literatura em suas vastas elucubrações. É quando o arqueólogo nota, a alguns passos de si, a jovem sentada em uma escada, bem como a havia visto no sonho e, ao lançar seus olhos sobre ela, a sensação que o percorre é “um sentimento ambíguo, pois ela lhe parecia ao mesmo tempo estranha e conhecida (...)” (JENSEN, 1987, p. 51). Ele percebe, assim, que encontrou quem queria: Gradiva. E ela deve, presume o personagem, ressuscitar frequentemente ao meio-dia, hora concedida aos mortos para voltar à vida. Gradiva, ao ver o rapaz, sente-se surpresa, ela não imaginava encontrá-lo ali. Hanold lhe dirige a palavra em grego, questionando se a moça é Atalanta, filha de Jasão, ou, afinal, se é da família do poeta Meleagro. Gradiva, entretanto, permanece sentada e sua face não muda de expressão, permanecendo em silêncio e deixando o jovem sem resposta. Ele reflete, afinal, que a moça pode ter silenciado por não ter a permissão da fala, enquanto mulher ressuscitada, ou pode ser o caso de o grego não ser sua a língua, tendo, portanto, ignorado completamente o questionamento de Hanold. Assim, lhe dirige novamente a palavra, mas agora em latim. Questiona se a moça é, afinal, filha de um cidadão de Pompéia e se possui origens latinas. Gradiva continua sem pronunciar uma palavra, mas agora seus lábios parecem ter se comprimido a fim de suprimir um riso que lhe viera à tona. O terror toma conta de Hanold, ele conclui, definitivamente, que a mulher é um fantasma. Nesse momento, Gradiva abre um sorriso resplandecente e fala com o arqueólogo que, caso ele queira se comunicar com ela, pode empregar a própria língua alemã. Esse acontecimento, que pareceria estranho e duvidoso para muitas pessoas, a saber, uma jovem pompeiana de muitos séculos atrás pronunciar o alemão, não é notado por Hanold. Afinal, duas outras coisas lhe chamam toda a atenção: o fascínio por Gradiva

ter finalmente falado algo e o próprio impacto que essa voz causa no personagem. Hanold, então, diz à mulher que já sabia como soaria sua voz, ao que a moça responde questionando-o como, já que nunca haviam se comunicado antes. O arqueólogo explica que, de fato, nunca haviam conversado antes, mas que ele a tinha visto deitar para dormir e que estivera ao seu lado admirando seu lindo semblante que exprimia tranquilidade. Nesse momento, Gradiva se levanta e lança um olhar reprovador sobre o rapaz. Ela se vira e vai embora, desaparecendo por entre as colunas antigas. Hanold grita, questionando-a se estaria ali, amanhã, no mesmo lugar, ao meio-dia, mas não obtém resposta. Ao procurar novamente a mulher dentre as colunas, também não tem sucesso, ficando em um estado de arrebatamento.

Quando vai se deitar nessa noite, a companhia das moscas não lhe parece tão mortal quanto antes e, ao acordar sob influência das mesmas, não manifesta o repúdio outrora sentido. Por outro lado, o arqueólogo sente como se “algum ser místico [houvesse] passado a noite ao seu lado, tecendo sonhos, pois sentiu a cabeça pesada e vaga, como se tudo o que sabia aí estivesse aprisionado sem poder sair (...)” (JENSEN, 1987, p. 58). O personagem, entretanto, possui uma certeza: a de que deve voltar à Casa Di Meleagro no intuito de reencontrar Gradiva. E é isso que ele faz. No entanto, ao chegar na residência, pensa que talvez seja o caso de Gradiva ser uma aparição que tenha ocorrido apenas no dia antecedente, ou que talvez ela surja apenas uma vez a cada século ou milênio, reflexão que o deixa desanimado e desacreditado de reencontrar a jovem. Caminhando pela casa, ele encontra, não obstante, a jovem sentada na mesma escada, do mesmo modo que vira no dia anterior. Ele exclama rompendo o silêncio: “Oh! Tu não existes, tu não és viva” (JENSEN, 1987, p. 60). Gradiva lhe dirige o olhar e sugere que Hanold se sente um pouco, afinal, parece um pouco cansado. O personagem é envolto de perplexidade, não compreende como uma visão pode falar e conclui que talvez uma alucinação auditiva também lhe esteja pregando peças. A jovem lhe direciona novamente a palavra perguntando acerca do relato do dia anterior: ela quer saber em que momento Hanold a tinha visto deitar-se. O personagem narra, dessa forma, sobre o dia em que viu Gradiva sentar-se na escadaria do fórum e reclinando a cabeça sobre os degraus, foi lentamente atingida pelas cinzas da catástrofe. A moça diz lembrar-se de tal acontecimento, mas realça que isso deve ter ocorrido há aproximadamente dois mil anos atrás, questiona, dessa forma, se Hanold estava vivo naquela época, pois ele possui uma aparência jovial. Assim, o rapaz lhe confessa o sonho que teve, confirmando que realmente não estava vivo

no momento do desastre, mas foi transportado para ele através desse registro onírico. Conta que a reconheceu rapidamente, não só pelos trajes, pela face e pelo corpo que lhe eram idênticos ao do baixo relevo, como também, e principalmente, por seu andar, tão peculiar e gracioso. Acrescenta ainda que o apreço que possui pela mulher representada na obra é tão intenso que lhe impeliu a empreender uma viagem à procura desse caminhar único. Hanold gentilmente pede para que a moça caminhe enquanto ele a observa, pedido que Gradiva executa sem dificuldade, mas, ainda curiosa, questiona a razão pela qual ele admira o caminhar. O arqueólogo explica que o andar pelo qual desenrola seus pés é singular devido a certa posição perpendicular na qual o pé se posiciona, gerando um efeito agradável aos olhos de Hanold. Ele pontua que um caminhar como esse é algo raríssimo nos tempos atuais e que apenas uma vez teve a impressão de ter visto esse modo de andar e, curiosamente, a mulher se assemelhava a Gradiva, mas, de certo, indica ele, deve ter sido alvo de uma ilusão criada pela sua mente. Ela lhe responde “que pena”; pois, se tivesse encontrado esse caminhar aos arredores da sua casa, na própria Alemanha, toda a longa viagem empreendida pelo arqueólogo poderia ter sido evitada. Ela questiona, enfim, quem é “Gradiva”. O jovem hesita, mas diz que foi o nome que lhe deu, ao encontrar o baixo relevo e que não sabe seu verdadeiro nome. A moça responde que se chama Zóe. Hanold, em um sobressalto, diz que o nome lhe cabe muito bem; entretanto, parece, de certo modo, uma ironia, afinal Zóe significa vida. A jovem responde: “é preciso se resignar com o que não se pode mudar (...) e há muito tempo já me habituei a estar morta” (JENSEN, 1987, p. 65). Ela anuncia que precisa ir embora novamente, mas que tem permissão para estar lá amanhã no mesmo horário e local. Assim, Zóe-Gradiva retira-se do ambiente e some repentinamente, “parecendo se entranhar no chão”. O arqueólogo se desloca alguns metros e percebe uma fenda bastante protuberante na parede, local pelo qual a moça poderia facilmente passar, e sente-se ridículo e envergonhado por ter pensado que a jovem se esvaiu no ar ou atravessou alguma parede.

Uma dúvida arrebatadora ainda resiste em Hanold. Trata-se de compreender se a moça possui uma materialidade física ou não. O arqueólogo sente-se intrigado com essa situação e pensa em algum meio para verificá-la, mas teme que, se tentar tocá-la, irá apalpar apenas o vazio. Na verdade, para Hanold, “a existência física dessa mão o teria amedrontado e a ausência dessa existência lhe teria dado um grande desgosto” de modo que “qualquer dessas duas possibilidades tinha alguma coisa de assustador” (JENSEN, 1987, p. 69).

Sem possuir meios de resolver essa questão, pelo menos até encontrar a moça novamente, o arqueólogo decide dar um passeio pela cidade. No caminho, ele encontra um senhor que, a julgar pelos trajés, deve ser um zoólogo ou botânico. Ao ver Hanold, o homem lhe diz que procura um lagarto raro e pede que não se mova ou faça barulho. O arqueólogo se retira silenciosamente e no intuito de voltar para o seu hotel pega, sem querer, o caminho errado. Encontra, dessa forma, um hotel de cuja existência havia esquecido. É o Albergó del Sole, hospedaria que, por ficar mais distante da entrada da cidade, possui menos visibilidade. Ao chegar lá, o proprietário do lugar recebe Hanold e lhe mostra uma gama de relíquias encontradas nas escavações. Dá ênfase à um broche descoberto junto a um casal, que, consciente da catástrofe que se abatia sobre a cidade, se abraçara à espera do fim. O arqueólogo já ouvira essa história anteriormente, mas diferentemente de antes, ele não desconfia da veracidade do relato e do objeto, e adquire o broche abrindo mão do seu senso crítico. O personagem dispara a fantasiar sobre a procedência do adorno: o objeto fora descoberto junto a um casal de amantes que estava próximo ao Fórum, local onde, em sonho, Hanold viu Gradiva se deitar. Assim, conclui o personagem, Gradiva deve ter, na realidade, se encontrado com outro homem para esperar o “sono da morte”. Essa possibilidade lhe atormenta fortemente, a saber, a possibilidade de Gradiva estar com outra pessoa. Um tanto cansado e já com fome, o personagem retorna a seu hotel e, durante o jantar, percebe um casal, mas, dessa vez, presume Hanold, trata-se de um casal de irmãos e não de noivos ou amantes. O envolvimento fraternal entre eles causa em Hanold, ao invés de incômodo, um certo prazer. Ele sente, de certa maneira, vontade de fazer parte da conversa do simpático casal, mas conclui que seu estado mental está por demasiado conturbado e decide se recolher para dormir.

Nessa noite, o personagem tem um sonho “estranhamente absurdo”. Nele, Gradiva lhe diz para não se mover e continuar em silêncio, afinal ela está à procura de um lagarto raro. Hanold se agita em sonho, considerando tal narrativa absurda, nesse momento um pássaro emite um pio sarcástico e arrebatou o lagarto em seu bico, fazendo a cena onírica desaparecer. Ao acordar, o jovem só tem uma coisa em mente: encontrar-se com Gradiva. Ele se põe à rua logo cedo e passeia pelas casas para esperar o relógio marcar meio-dia, a hora em que os mortos possuem permissão para voltar à vida. No entanto, a ideia de que Gradiva pudesse aparecer somente a essa hora lhe parece totalmente errônea. Hanold segue seu passeio, enquanto a hora marcada não chega, e, ao passar por uma das casas,

nota que não está só. Percebe uma movimentação e lança seu olhar para aquilo que, à primeira vista, parecia apenas um indivíduo, mas devido a sua demasiada aproximação, revela ser, um casal se beijando calorosamente. O casal não nota o espectador que acaba de chegar, mas o arqueólogo logo os identifica: trata-se do casal que ele presumiu serem irmãos, mas que são, na verdade, um par de amantes como todos os outros que o personagem encontrou no caminho. Diferentemente, contudo, dessa vez Hanold não sente repulsa do casal, mas certo deleite em admirar a cena do beijo. A ideia, entretanto, de ser descoberto pelo casal lhe apavora e assim ele se retira do espaço. Chegando ao local marcado com a jovem, ele a encontra a sua espera. Perturbado pela possibilidade de Gradiva possuir um amante, ele logo questiona se ela está sozinha ou acompanhada. A jovem afirma que está só e o arqueólogo pega o broche, mostrando-o para a moça, querendo saber se o adorno já pertenceu a ela outrora. Zóe-Gradiva afirma que o broche não é seu e Hanold sente-se aliviado, como se a resposta da moça excluísse possibilidade de que possuísse um amante, ideia que lhe causa extremo desconforto e gera “uma espécie de...turbilhão na cabeça”. A moça lhe diz:

Tua cabeça me parece propensa a isso. Esqueceste, talvez, de comer esta manhã? Isso favorece ainda mais tais acessos. Eu não sofro deles, mas trago provisões, porque gosto de estar aqui ao meio-dia. Se queres que te ajude a dissipar um pouco o estado de irritação em que te encontras, podemos reparti-las. (JENSEN, 1987, p. 82)

Nesse momento, a jovem retira do seu bolso um saboroso pão que reparte com Hanold. Enquanto comem ela lhe diz: “parece-me que há dois mil anos nós já partilhamos igualmente o nosso pão. Não te lembras?” (JENSEN, 1987, p. 82). O arqueólogo, agora em melhores condições após ter saciado a fome, considera essa situação um pouco irracional. Ele coloca seus olhos sobre a moça e não vê nela uma mulher de dois mil anos, mas sente que nada nela ultrapassa os vinte. O rapaz chega mesmo a duvidar se está realmente ali, pensa que talvez tenha sido arrebatado por um sonho enquanto estava em seu gabinete, duvidando da realidade em que se encontra, “pois, o fato de que ela ainda estivesse viva e rediviva não poderia verdadeiramente acontecer senão em sonhos” (JENSEN, 1987, p. 83). Uma das moscas que voam no local pousa sobre a mão de Gradiva. Ao ver tal cena, Hanold, sem pensar duas vezes, se adianta e dá bruscamente um tapa na mão da moça. Nesse momento, ele percebe que a jovem não é um fantasma, mas que possui carne e osso: trata-se de uma mulher real e não imaginária. A jovem exclama: “Tu estás realmente louco, Norbert Hanold” (JENSEN, 1987, p. 84). Nesse instante, o rapaz se levanta em um sobressalto, assustado pela jovem saber seu nome, já que ele não

o havia dito para ninguém na cidade. O casal interrompe o diálogo entre eles, a mulher se volta para Zóe, lhe cumprimentando, e Hanold se retira do local assustado e perplexo.

O jovem não compreende exatamente o que acabara de acontecer. Ele possui, no entanto, uma certeza: Zóe-Gradiva possui uma existência carnal, não é apenas fruto da sua imaginação. Percebe que estivera nos dois últimos dias em um “estado de completa loucura”. Mas, se por um lado, era incontestável a existência física de Gradiva, percepção que fora fundamental para o caminho de retorno à razão, por outro, o personagem ainda atribui a causas místicas o fato de a jovem saber seu nome. Em um misto de confusão e perplexidade, o jovem caminha dentre as ruínas, a fim de clarificar suas ideias. É quando, repentinamente, avista novamente Gradiva. Um temor imenso toma conta do arqueólogo, ele sente vontade de fugir. A moça gentilmente lhe adverte que, caso deixe o local, o rapaz ficará totalmente molhado, devido à chuva que irrompe. Ao silenciar de Hanold, a moça prossegue e comenta a respeito do assunto que não puderam terminar outrora devido a interrupção de terceiros. Ela comenta sobre o repúdio que Hanold dizia sentir com as moscas e remete ao ocorrido, em que o arqueólogo deu um tapa na mão da jovem. Ele se desculpa pelo ocorrido e admite estar com a mente perturbada, mas que tampouco compreende como a moça pode ter pronunciado o nome do arqueólogo sem ele nunca lhe ter mencionado antes. A jovem responde:

Tua compreensão não está bastante desenvolvida, Norbert Hanold. Isso, aliás não poderia me surpreender, pois há muito tempo estou acostumada com ela. Para renovar essa experiência não me teria sido necessário vir a Pompéia, poderia ter me convencido, certamente, a uma centena de léguas daqui. (JENSEN, 1987, p. 92).

O arqueólogo, intrigado, questiona o que a moça quer dizer com o termo “a uma centena de léguas daqui”. Ela clarifica toda a situação: “em frente a tua casa, na diagonal, na casa da esquina, à minha janela há uma gaiola com um canário” (JENSEN, 1987, p. 93). Ela explica que lá reside com seu pai, um zoólogo chamado Richard Bertgang. Essa informação impacta fortemente o personagem. Recobrando a consciência e com a sensação de restaurar algo longínquo, ele pergunta se ela é, afinal, Zoé Bertgang, mas incrementa dizendo que pensava ter essa moça outra aparência. A jovem lhe diz:

Eu não sei se no passado, quando brincávamos amigavelmente todos os dias, e de vez em quando trocávamos tapas e sopapos eu te aparecia sob outra luz. Mas, se nesses últimos anos, o senhor se desse o trabalho de lançar os olhos sobre mim, as cascas talvez já tivessem caído e o senhor teria percebido que há algum tempo sou assim. (JENSEN, 1987, p.93)

Zóe acrescenta que tiveram uma forte amizade e que, de sua parte, almejava possuir a companhia do rapaz por toda a vida. Narra que, devido ao fato de ela não possuir um irmão, uma mãe, ou mesmo um pai mais presente, a jovem transferiu suas necessidades de afeto para Hanold. Contudo, quando o jovem alcança a maturidade e adentra o mundo da arqueologia, ele se fecha sobre si mesmo e nunca mais reconhece a garota. Zóe-Gradiva narra que o rapaz nunca mais lhe cumprimentou ou mesmo lhe dirigiu o olhar e conclui dizendo:

Mas que tua mente edificasse um fantasma assim tão monumental de me tomar aqui, em Pompéia, como uma coisa qualquer exumada e ressuscitada, eis o que eu não poderia ter esperado de ti e quando surgiste de imprevisto diante de mim, foi com grande esforço, primeiramente, que pude alcançar o que havia por trás da incrível teia tecida pela imaginação do teu cérebro. (JENSEN, 1987, p. 95)

Diante dessas revelações, Jensen descreve o estado do personagem como “um cão molhado, sobre o qual acabavam de derrubar um balde cheio de água” (JENSEN, 1987, p. 96). Tal choque causado pelo “balde de água” é benéfico. Hanold se sente mais leve e agora se dirige à moça dizendo se lembrar dela, lhe atribui qualidades e finalmente confessa se sentir aliviado exclamando: “mas que sorte que tu não és Gradiva, mas sim aquela moça tão simpática!” (JENSEN, 1987, p. 97). Zoé fica satisfeita pelo rapaz ter recobrado sua razão e diz ter de regressar ao seu hotel, se despede de Hanold e “se [prepara] para ir embora, pousando, como era seu costume, o pé direito à frente, enquanto a planta do esquerdo se mantinha quase verticalmente” (JENSEN, 1987, p. 98). O arqueólogo, que estava a poucos metros de proximidade da jovem, a fita nos mínimos detalhes, e descobre então que a mulher de carne e osso possui uma diferença em relação à representação no baixo-relevo: “faltava a esse último uma coisa que a outra possuía e que se mostrava muito nitidamente nesse momento: era uma pequena covinha na face, onde se passava qualquer coisa mínima e difícil de determinar” (JENSEN, 1987, p. 98). Ao notar esse detalhe na jovem, logo exclama “eis a mosca outra vez!” e se dirige subitamente de encontro ao corpo de Zoé, tentando, através dos lábios, alcançar o inseto imaginário que parecia estar na covinha da moça. Sem obter sucesso, ele incrementa “não, ei-la agora sobre os teus lábios”, beijando a moça, que não contesta tal ato.

No caminho para os seus respectivos hotéis, Hanold expõe seu desejo de viagem de núpcias pela Itália e por Pompeia, junto de sua amada. Assim, a narrativa finaliza em uma cena na qual, ao atravessar a rua, Hanold se volta para Zoé e lhe diz “passe aqui, à frente, por favor” (JENSEN, 1987, p. 102), observando carinhosamente o andar único pertencente à moça.

1.2. Os sonhos na *Gradiva* de Jensen: a perspectiva freudiana sobre tais produções oníricas

É verdade que, desde o início, o conhecimento psicanalítico enfrenta grandes objeções por parte dos meios frequentados por Freud ou mesmo pelos ambientes em que as ideias metapsicológicas chegam. Afinal, erguer e firmar os limites e o campo de abrangência de um novo conhecimento não é tarefa das mais simples. Além disso, a atividade empreendida por Freud de analisar os sonhos e de, portanto, tomá-los como evento crucial na vida psíquica é muitas vezes motivo de desprezo. Para a ciência, os sonhos eram apenas eventos fisiológicos sem nenhum conteúdo provido de sentido, de modo que tais manifestações quase sempre eram tomadas como sem importância. Os povos antigos e também as pessoas supersticiosas viam, por outro lado, o sonho como um fenômeno passível de interpretação; no entanto, elas acreditavam que a produção onírica era fonte, por exemplo, de presságios. Partidário da hipótese de que há algo de relevante no registro onírico, mesmo sem acreditar que os sonhos sejam alguma espécie de previsão do futuro, Freud vai um pouco mais além, na medida em que procura estabelecer um aparato específico que visa auxiliar no processo de compreensão dos sonhos. Nessa empreitada, o pesquisador passa a perceber uma das características fundamentais do sonho. A saber, a importância da atividade onírica, que visa representar a realização de um desejo, ou seja, age na tentativa de figurar, através do sonho, um desejo recalçado.

Vale lembrarmos a aproximação fundamental traçada por Freud entre o sonho e a obra de arte. Um dos trechos mais importantes que indicam tal relação é aquele citado no início desse trabalho, afirmação encontrada em *O interesse científico da psicanálise*, em que o pesquisador diz ser possível compreender a criação artística pelos mesmos meios de interpretação dos sonhos. Disso podemos depreender que ambas as manifestações possuem certos traços em comum, fator que facilita a compreensão de tais produções inconscientes. Assim, se podemos dizer que o conhecimento acerca dos sonhos é útil para a compreensão da obra de arte, o inverso também é verdadeiro. Nas palavras de Kofman:

A lógica do sonho é uma arqueo-lógica, operando com processos primários que regem o sistema inconsciente. Escrita de antes da linguagem da razão, seu melhor modelo se encontra na escrita artística, ela também irredutível a qualquer outra, obediente a leis e estruturas próprias. (Kofman, 1996, p. 41)

A possibilidade de compreensão de ambas as produções através de uma mesma lente epistemológica se encontra justificada na premissa segundo a qual ambas as

manifestações são produtos de um mesmo artífice, a saber, o inconsciente: “pode-se dizer que a arte e o sonho são dois dialetos diferentes, mas não opostos” (Kofman, 1996, p.49).

Em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, não se trata apenas da interpretação dos sonhos de uma certa pessoa. Trata-se da interpretação de sonhos que nunca foram realmente sonhados, ou seja, sonhos atribuídos a um personagem no decurso da história e que, em última instância, aparecem como produtos do *Dichter*. Freud previu que muitas pessoas considerariam vão o esforço do psicanalista em buscar compreender não somente as motivações dos personagens Hanold e Zóe, como também a sua tentativa de interpretar os sonhos do nosso herói, uma vez que ambos são produtos da imaginação de Jensen. No entanto, o pesquisador sabe que o psiquismo não age indistintamente. Na verdade, “há muito menos liberdade e arbitrariedade na vida mental do que tendemos a admitir, e pode ser até que não exista nenhuma” (FREUD, 1996, p. 20). Assim sendo, se consideramos a obra literária produto do psiquismo humano pode-se igualmente considerá-la uma produção relevante. Além disso, Freud acredita que a produção literária, tal como os sonhos, possui a mesma capacidade da psicanálise em oferecer indicações sobre os fatos psíquicos. De forma que, na psicanálise, a literatura aparece enquanto manifestação psíquica de grande valia, pela qual não só através da poesia e do romance, mas também através de mitos e fábulas, o inconsciente se manifesta. Nesse sentido, o psicanalista se empenha em compreender não só o conteúdo implícito da obra literária como também se vale de produções oníricas sonhadas pelo próprio personagem da história, a fim de vislumbrar com mais precisão as motivações psíquicas em causa.

Nesse texto de 1907, o sonho e o delírio estão inseridos enquanto manifestações do recalcado. Vemos destacado, logo no título do material, ambos os termos, situação que evidencia, no mínimo, que podemos tomar tais fenômenos como eventos norteadores da trama do romance. A saber, são diversas as vezes em que o personagem de Jensen sonha e é, inclusive, como mostra Freud nas primeiras páginas do seu trabalho, “após um estranho sonho de ansiedade, [que] sua fantasia da existência e da morte de Gradiva ampliou-se, passando a constituir um delírio que influenciava suas ações” (FREUD, 1907/1996, p.25). De modo que sobressai a importância dos processos oníricos para a compreensão do personagem em causa.

Assim, após empreender uma busca empírica pelo caminho singular de Gradiva, tentativa que se mostrou fracassada, o personagem da história tem seu primeiro sonho, que é minuciosamente analisado por Freud. O psicanalista pontua que, se por um lado,

Hanold era um homem da ciência, que, ao se dedicar demasiadamente à prática arqueológica, deixa de viver certos prazeres da vida; por outro lado, o personagem possui uma imaginação fértil, que se manifesta, por exemplo, através dos seus sonhos.

Essa divisão entre imaginação e intelecto o predispunha a tornar-se ou um artista ou um neurótico; ele estava entre aqueles cujo reino não é deste mundo. Daí resultou interessar-se pelo relevo que representava uma jovem caminhando de uma forma peculiar e tecer sobre ela suas fantasias, imaginando para ela um nome e uma origem, e situando-a na cidade de Pompeia (...) (FREUD, 1906/1996, p.24/25)

No intento de dissecar com mais precisão os aspectos impressos no sonho do personagem e conferir, enfim, um significado a ele, e não apenas tratá-lo como um evento desimportante na história, Freud recorre às suas investigações desenvolvidas em *A Interpretação dos Sonhos* (1900). Dentre os métodos aí elaborados para a compreensão dos processos oníricos, um se destaca, a saber, a mais fácil dentre as regras: aquela que afirma que todo sonho possui um ponto por meio do qual é possível relacioná-lo com as experiências vivenciadas no dia anterior pelo sonhador. Ou ainda, que o sonho pode retirar seu material de qualquer época vivenciada pelo sujeito, mesmo aquelas mais antigas, desde que, de algum modo, elas se associem a um evento do dia antecedente (FREUD, 1996, p. 148). Assim, um dos primeiros passos no trabalho de interpretar o sonho sugere que procuremos a relação deste com o dia anterior, método que muitas vezes obtém sucesso. Freud insiste na relação do sonho com algum evento do dia imediatamente anterior. Mesmo nos sonhos em que temos a impressão de se relacionarem com um certo passado recente, como dois ou três dias antecedentes, é possível afirmar que tenha havido ao menos um pensamento sobre tal conteúdo no dia imediatamente anterior ao sonho, servindo como válvula para a produção do mesmo. Freud afirma: “o agente instigador de todo sonho encontra-se entre as experiências sobre as quais ainda não se ‘consultou o travesseiro’” (FREUD, 1996, p. 119). Ou seja, o fator desencadeante do sonho se encontra no dia anterior ao sonho, ao movimento que Freud chama de “consultar o travesseiro”. Mas, se por um lado, certo aspecto do sonho se vincula a algum acontecimento ou pensamento do dia anterior, vale sublinhar que o aparelho psíquico possui acesso a todo conteúdo vivenciado pelo sujeito desde a sua história mais remota: há sempre uma linha que perpassa a lembrança mais antiga, o dia que antecede o sonho e o próprio sonho. O mecanismo de produção dos sonhos age desse modo invariavelmente, ao passo que, como indica Freud:

Verificamos que, quando duas ou mais experiências capazes de criar uma impressão são deixadas pelo dia anterior, os desejos delas derivados se

combinam num único sonho, e, de modo similar, que a impressão psiquicamente significativa e as experiências irrelevantes da véspera são reunidas no material onírico, sempre desde que seja possível estabelecer entre elas representações comunicantes. Assim, o sonho parece ser uma reação a tudo o que está simultaneamente presente na mente adormecida como material correntemente ativo. (FREUD, 1900a/1996, p 157)

Freud percebe que, caso haja mais de um evento no dia anterior ao sonho que se vincule a ele, a produção onírica é compelida a unir ambos os acontecimentos em uma única narrativa, ou seja, ela os atrela formando uma unidade. Mesmo que tais ideias não possuam uma conexão, o trabalho do sonho as une. Isso quer dizer que na representação onírica pode-se encontrar referências a eventos considerados tanto importantes quanto irrelevantes que no processo de formação dos sonhos se acoplaram para figurar a narrativa onírica, ou seja, “se eu escrever sequencialmente um ‘a’ e um ‘b’, eles terão de ser pronunciados como uma única sílaba, ‘ab’” (FREUD, 1996, p. 169). Assim, diante de um conjunto de ocorrências no mundo da vigília que são capazes de provocar um sonho, o aparelho psíquico “é forçado a combiná-las numa unidade” (FREUD, 1900a/1996, p. 157). Em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, ele enfatiza novamente que é muito comum o sonho encenar um conjunto de ideias, de modo que, no sonho de Hanold, não acontece diferente. O autor do romance parece se valer fielmente dos preceitos freudianos, já que, nesse primeiro sonho de Hanold, ocorre, realmente, a conexão com um acontecimento do dia anterior, a saber, a procura de Gradiva e a realização desse desejo: o encontro da mulher com o caminhar que lhe é tão próprio.

Mesmo após o sonho e contra todos os impulsos racionais do personagem, ainda lhe paira como convicção que Gradiva viveu em Pompeia e fora sepultada no ano de 79 d.C., crença que, como nos mostra Freud, se configura como novo estopim para o delírio do personagem. É relevante mencionar que, após Hanold ter acordado, ele ainda parecia ouvir o caos que tomava Pompeia, e mesmo após distinguir o que ocorrera em seu sonho e de já estar desperto o suficiente, lhe impressionava a sensação de veracidade e de realidade que seu sonho lhe havia impresso. Vale lembrar, nesse ponto, que os resquícios deixados após o despertar possuem certa importância para a psicanálise, uma vez que tais sensações são vistas enquanto verdadeiras, ou seja, compatíveis com a psique do sonhador. Antes do sonho, já tinha lhe surgido a fantasia de Gradiva residir em Pompeia, mas depois dele, tal fantasia se transforma em convicção e mais do que isso, Hanold também tem a certeza de que ela fora soterrada no fatídico dia de agosto há dois mil anos atrás. Além disso, a narrativa do sonho realmente aponta para um fato da realidade empírica que fora reprimida pelo personagem: o fato de Hanold e Zóe serem concidadãos,

ou seja, o sonho indica a veracidade não só da existência carnal de “Gradiva” como também anuncia, alegoricamente, que Hanold vive bem próximo a ela. Além disso, a sensação de realidade oriunda do sonho adverte sobre outro componente compatível com o mundo empírico: trata-se do momento em que Gradiva é atingida pelas cinzas, empalidecendo-se e tornando-se mármore. Freud compreende essa passagem do sonho enquanto uma figuração do evento real: Hanold havia, realmente, transferido o amor sentido por Zóe à Gradiva, ou seja, o apreço sentido pela mulher em carne e osso foi transferido para a estátua de mármore.

Tal experiência onírica confere, ainda, um novo sentimento à estrutura delirante de Hanold: uma sensação de perda de alguém querido, um sentimento doloroso e que Freud identifica como resquício de um sonho de angústia. No caso de Hanold, portanto, o sonho não proporciona apenas prazer através da realização de um desejo. Jensen descreve que Hanold acordou desse sonho com tal indisposição que denominou o estado do nosso herói como melancólico. Já Freud percebe que tal manifestação onírica pode ser compreendida enquanto um sonho de angústia (FREUD, 1996, p. 60). Tal tipo de sonho apresenta grande desprazer e incômodo, e a aflição sentida por Hanold no momento em que Gradiva era apanhada pela catástrofe, juntamente com o mal-estar que lhe acompanhou após o despertar, são índices dos sonhos de angústia. É interessante sublinhar que, apesar do incômodo gerado por tal produção onírica, ainda sim os sonhos de angústia são considerados a realização de um desejo. Afinal, a angústia sentida em um sonho não possui sua origem na representação ocorrida na narrativa do sonho, mas em uma camada mais profunda. Ou seja, o conteúdo manifesto do sonho não explica a causa da angústia, sua origem indica uma ideia que subjaz por trás de tal representação. Nesse sentido, cabe à interpretação alcançar a camada latente do material do sonho (FREUD, 1900).

A fim de esclarecer um pouco mais o caráter dos sonhos de angústia, Freud (1900) afirma que esses podem ser vistos sob a mesma ótica empregada para compreender a neurose de angústia. Essa última surge em situações nas quais a libido sexual é desviada de sua meta, mas diferentemente da sublimação que encontra um objeto para sua satisfação, no caso da angústia, a pulsão não encontra aplicação, daí o mal-estar gerado por ela. Ou seja, a pulsão sexual fica armazenada sem meios de se manifestar, gerando o sentimento desagradável de angústia. Já nos sonhos de angústia notamos que toda ideia que cause incômodo e desprazer à esfera consciente do indivíduo, aciona os mecanismos

de distorção onírica oferecendo, em alguns casos, as condições para a constituição de um sonho de angústia:

A angústia é um impulso libidinal que tem origem no inconsciente e é inibido pelo pré-consciente. Quando, portanto, a sensação de inibição está ligada à angústia num sonho, deve tratar-se de um ato de volição que um dia foi capaz de gerar libido - em outras palavras, deve tratar-se de um impulso sexual. (FREUD, 1996, p. 229)

Também no sonho de angústia vemos a libido estancada como principal motivação de tal sensação, Freud anuncia: “são sonhos de conteúdo sexual cuja respectiva libido se transformou em angústia” (FREUD, 1996, p. 116). Tais sonhos, bem como esse ocorrido com Hanold, descendem de impulsos sexuais recalçados e, em última instância, esse sentimento de angústia se afigura, segundo o psicanalista, como um sintoma neurótico: “ao interpretarmos um sonho devemos substituir a angústia por excitação sexual” (Freud, 1996, p.60). E no romance em análise, o caso não parece ser outro. Segundo esse ponto de vista, Freud supõe que o jovem sonhador foi abordado durante sua atividade onírica por desejos eróticos que forçavam a entrada na esfera da consciência. Tais desejos queriam expressar o amor de Hanold por Zóe, ideia com a qual a consciência do arqueólogo não consegue lidar e que, quando recalçada, produz o efeito de angústia no sonho. Nesse limite, o sonho gerou não apenas o sentimento de angústia do nosso herói, mas também foi capaz de representar imagetivamente a origem desse sentimento de maneira distorcida: seu interesse por Zóe é transfigurado e, assim, seu conteúdo manifesto exprime a destruição de Pompeia e a perda de Gradiva (Freud, 1996, p. 61). Além disso, Freud acredita que, se tal sonho de angústia realmente se refere a uma libido sexual recalçada, é possível detectar algum elemento presente no conteúdo manifesto do sonho que remonte a alguma espécie de desejo erótico. E ele o encontra em uma cena posterior às aqui referidas: quando o arqueólogo encontra a Gradiva, aquela que ele acredita ser um fantasma do meio dia, e pede para ela reproduzir uma cena por ele vislumbrada no primeiro sonho. Trata-se do momento em que ela se deita nas escadas, instantes antes de ser atingida pelas cinzas mortais. O jovem pede para que ela se deite tal qual ele o vira fazer. Nesse instante, a jovem se retrai e se sente desrespeitada, pois percebe impresso no pedido de Hanold um caráter explicitamente sexual. Portanto, o sentimento desencadeado por essa produção onírica não se relaciona apenas com o conteúdo manifesto do sonho. Ou seja, o afeto não possui vínculo com a representação que se tece no sonho, mas antes com uma fonte que subjaz a ele. Em outras palavras, “convém notar que o afeto vivenciado no sonho pertence a seu conteúdo latente, e não ao conteúdo manifesto, e que

o conteúdo afetivo do sonho permaneceu intocado pela distorção que se apoderou de seu conteúdo de representações” (FREUD, 1996, p.170).

O segundo sonho é rapidamente analisado pelo psicanalista, afinal possui grande proximidade com o primeiro. Hanold está em Roma, hospedado em um hotel em que já havia estado antes. As paredes finas do recinto não deixam opção para o personagem que, inevitavelmente, escuta a conversa de um casal no quarto ao lado. Esse evento, segundo Freud, é o propulsor do sonho na medida que “elucidou retrospectivamente as tendências eróticas do seu primeiro sonho” (FREUD, 1996, p. 65). Nesse sonho, ocorrido também em Pompeia durante a catástrofe, é representado não Hanold e Gradiva, mas antes Apolo do Belvedere e Vênus Capolitana. Ele a ergue e a coloca sobre um objeto que não reconhece, mas que conclui ser um veículo, pois “estalava”, o psicanalista conclui que “a interpretação desse sonho não requer nenhuma habilidade especial” (FREUD, 1996, p. 66).

Já em Pompeia, o personagem do romance, mesmo diante de todo cenário que o cerca, não se lembra dos sonhos que tivera recentemente com a cidade. Para Freud, tal esquecimento aponta para uma questão importante: Hanold foi impulsionado inconscientemente pela produção onírica a empreender a viagem. O psicanalista acrescenta:

Esse esquecimento do sonho, essa barreira de recalque entre o sonho e seu estado mental durante a viagem, só pode ser explicado pela suposição de que a viagem não foi empreendida sob a inspiração direta do sonho, mas como uma revolta contra ele, como uma manifestação de uma força mental que se recusava a conhecer qualquer parcela do significado secreto do sonho. (FREUD, 1996, p. 66)

Assim, o fato de o personagem estar na cidade de Pompeia e não se lembrar do sonho que se remete diretamente a esse local, indica que os mecanismos de recalque foram ativados pelo psiquismo. O esquecimento, nesse caso, estaria vinculado a uma recusa de certa parte do psiquismo em relação ao desejo expresso pelo sonho. Vemos esse tema mais amplamente exposto no texto *A interpretação dos sonhos*. Lá, o psicanalista, alude ao fato de que os esquecimentos dos sonhos se devem principalmente à atividade psíquica responsável pela censura, que se por um lado diminui seu poder de atuação durante o sono, por outro retorna ativamente após o despertar.

Uma prova convincente do fato de que o esquecimento dos sonhos é tendencioso e serve aos propósitos da resistência é fornecida quando se tem a possibilidade de observar, nas análises, um estágio preliminar de esquecimento. Não é infrequente que, no meio do trabalho de interpretação, uma parte omitida do

sonho venha à luz e seja descrita como tendo sido esquecida até então. Ora, uma parte do sonho assim resgatada do esquecimento é, invariavelmente, a mais importante; situa-se sempre no caminho mais curto para a solução do sonho e por isso foi mais exposta à resistência do que qualquer outra parte. (FREUD, 1996, p. 121)

No caso do romance, o personagem não se lembra do sonho no trabalho de análise, já que se trata de uma obra literária, mas vemos a lembrança do sonho emergir à consciência no momento em que ele se depara com Gradiva. É certo afirmar, igualmente, que o esquecimento dessa produção onírica aponta diretamente para a importância psíquica do mesmo, pois foi o desejo inconsciente de encontrar Gradiva expresso no sonho que o levou até Pompeia. É possível dizer, ainda, que os sonhos possuem importância tanto quanto qualquer outro ato mental e, por isso, um esquecimento de tais registros não pode ser visto como algo trivial, devendo-se, portanto, admitir alguma intenção inconsciente por detrás de tal supressão da lembrança.

A terceira manifestação onírica é a última relatada no romance. Nela, Hanold sonha que, “sentada em algum lugar no sol, Gradiva confeccionava um laço de um longo talo de erva para capturar um lagarto, e disse: ‘Eu te peço, não te movas, minha colega tem razão, o procedimento é verdadeiramente bom, e ela o tem aplicado com pleno sucesso’” (JENSEN, 1987, p.74). Ainda em sonho, o personagem atribui à narrativa um caráter absurdo e tenta se livrar de tal representação; assim, é salvo por um pássaro que capta o lagarto com o seu bico, carregando-o para longe.

Antes mesmo de começar a interpretar o material onírico, Freud já indica que o caráter de absurdo atribuído ao sonho pelas pessoas serve como pretexto para não os considerar eventos psicologicamente relevantes. Em *A interpretação dos sonhos*, o pesquisador assinala que os sonhos rotulados sob a insígnia da incoerência são, provavelmente, os mais relevantes para a compreensão dos pensamentos oníricos. A partir daí podemos nos voltar com mais seriedade para o sonho de modo a “substituí-lo pelos pensamentos latentes de cuja distorção deve ter-se originado” (FREUD, 1996, p.69). Levando em conta que a manifestação onírica se constrói através da formação de uma narrativa representacional, cabe utilizarmos um método freudiano de interpretação. Trata-se da perspectiva segundo a qual o foco não se direciona ao enredo geral do sonho manifesto, mas antes visa se aproximar detidamente de cada elemento da narrativa. Assim, esse componente pode ser analisado “buscando sua origem nas impressões, lembranças e associações livres do sonhador” (FREUD, 1996, p. 69/70).

Como se trata de uma obra literária e não de um caso clínico no qual há a possibilidade de diálogo com o paciente, Freud se debruça sobre o próprio romance e investiga o conteúdo oculto da narrativa onírica. A regra básica de que o sonho retira parte de seu material das vivências sobre as quais “ainda não se consultou o travesseiro” aparece novamente nesse terceiro quadro onírico. Nele, a Gradiva encena o mesmo acontecimento que Hanold vivencia um dia anterior, a saber, o encontro com o zoólogo. Freud acredita que esse acontecimento não é escolhido aleatoriamente para ser reencenado no sonho. Em primeiro lugar, podemos nos remeter a uma simples regra de interpretabilidade, àquela que diz que as frases anunciadas em sonho foram ouvidas, em vigília, pelo sonhador. Isso se sucede acertadamente no romance de Jensen: no encontro com o zoólogo, o senhor lhe disse que “o procedimento indicado por meu colega Eimer é verdadeiramente bom e eu já o tenho aplicado várias vezes com pleno sucesso. Por favor, não se mexa” (JENSEN, 1987, p. 69). Enquanto que, na representação onírica, Gradiva lhe falou: “Eu te peço, não te movas, minha colega tem razão, o procedimento é verdadeiramente bom, e ela o tem aplicado com pleno sucesso” (JENSEN, 1987, p.74). Notamos que a ordem de algumas frases foi mudada, além disso a expressão “muitas vezes” foi suprimida e o termo “nosso colega Eimer” foi trocado por “minha colega”. Freud propõe que o termo “colega” deve se referir à outra moça à qual sua atenção foi direcionada. Trata-se da mulher do casal que fora primeiramente confundido por Hanold como sendo um casal de irmãos. Este é o primeiro casal que desperta uma impressão positiva do personagem e que, mais tarde, ele veio a descobrir que se tratava de um par de amantes. É ainda esse mesmo casal que interrompe o encontro de Gradiva e Hanold no momento crítico no qual o arqueólogo descobre a materialidade carnal da moça que ele considerava ser uma aparição. Nesse sentido, Freud associa a prática de caça ao lagarto empreendida por sua Zóe como a procura de um companheiro, atividade em que sua colega obteve sucesso, já que estava em viagem de núpcias. Assim, pode-se depreender que, no sonho de Hanold, o significado latente por detrás da fala de Gradiva é algo como “deixa-me agir sozinha, que saberei conquistar um marido tão bem quanto qualquer outra moça” (FREUD, 1978, p.71). Além disso, o fato de a jovem se encontrar no lugar do velho zoólogo não é sem propósito. Descobrimos, no decorrer da história, que tal homem chama-se Richard Bertgang, ou seja, é o pai de Zoé Bertgang, relação de parentesco que aproxima ambas as pessoas, criando a possibilidade de tal analogia. Freud pontua: “a substituição, no conteúdo do sonho, do caçador de lagartos por Gradiva é, portanto, uma representação da relação entre essas duas figuras, que Hanold conhecia em

seu inconsciente” (FREUD, 1996, p. 71). Freud ainda vai mais a fundo e detecta outro fator que contribuiu para a escolha do “lagarto” enquanto ponto central do conteúdo manifesto. Trata-se do momento descrito no romance no qual o jovem arqueólogo percebe uma fenda de tamanho considerável, espaço pelo qual Gradiva pode ter passado e sumido definitivamente, ao contrário do pensamento tolo que tinha segundo o qual ela se evanesceu no ar. A ideia de a moça passar por uma fenda remete, de certo modo, aos lagartos que, se não estão sob o sol, correm e escapam por fendas. No trecho inicial do sonho que narra “Sentada em algum lugar no sol, Gradiva...”, podemos indicar, outrossim, uma referência a um evento do dia anterior, bem como a uma informação que ainda não é tolerada pela consciência de Hanold. Ora, sabemos que Zoé-Gradiva se encontra hospedada justamente no *Albergo del Sole* e que, portanto, podemos relacionar essas informações, considerando que o mecanismo do sonho operou apenas um jogo de palavras, mas que anunciava algo que o arqueólogo ainda não podia admitir: o fato de sua amada estar hospedada no hotel do sol. O psicanalista sublinha que apresenta tal interpretação aos seus leitores diante de evidências trazidas pelo próprio autor do romance, que “coloca na boca da jovem o mesmo jogo de palavras quando, no dia seguinte, ela viu o broche: ‘acaso o encontrei no sol? Pois o sol faz coisas semelhantes’”, deixando claro que se referia ao Hotel do Sol.

Nessa altura, o psicanalista sente-se seguro para traduzir tal linguagem codificada do material onírico. Se, para Hanold, o sonho lhe parecia “estranhamente absurdo”, para Freud, ele exprime uma série de pensamentos inconscientes do arqueólogo que querem emergir à superfície, mas ainda sofrem a força do recalque. Nesse sentido, o pensamento latente do sonho indica que Zoé-Gradiva está hospedada no *Albergo del Sole* e exprime também a insegurança que o arqueólogo possui no que se refere a reciprocidade de seus sentimentos para com a jovem. A sensação que ele possui de absurdo do sonho advém justamente de tal insegurança. A possibilidade de Zoé-Gradiva lhe desprezar totalmente é traduzida em sonho como uma sensação que se aproxima do “absurdo” e da “completa insensatez”. Trata-se de uma regra de interpretabilidade de sonhos segundo a qual os pensamentos oníricos latentes como escárnio e zombaria são traduzidos por pensamentos manifestos que se referem à incoerência e ao irracional, ou seja, aqueles sentimentos são transpostos e produzem a impressão de absurdo no sonho (FREUD, 1996). Vale dizer que qualquer julgamento feito sobre o sonho já no estado de vigília não compete enquanto uma reflexão intelectual acerca de tal manifestação, mas pertence, por sua vez, ao próprio

conteúdo do sonho e é efeito dele. Assim, tanto uma emoção sentida após o despertar, quanto um juízo sobre tal produção, podem ser vistos como parte do pensamento onírico inconsciente (FREUD, 1996, p. 72). O exemplo oferecido pelo sonho de Hanold cabe adequadamente, pois ele se sentia, de certo modo, ridicularizado, ao pensar que Gradiva não lhe retribuiria o afeto e, na narrativa, Jensen conta sobre um pio sarcástico produzido pelo pássaro, características que, como vimos, são transpostas ao material manifesto como incoerência e absurdo.

Assim, vemos as teorias freudianas de interpretabilidade serem não só confirmadas, como também fundamentais para dar contorno aos relatos oníricos e possibilitar uma compreensão mais refinada do personagem em cena e do romance. Pode-se dizer, com Freud, em última instância, que “o sonhador sabe, em seus pensamentos inconscientes, de tudo aquilo que esqueceu em seus pensamentos conscientes, e de que nos primeiros avalia corretamente o que nos últimos transforma em delírio” (FREUD, 1996, p. 77). Isso quer dizer que, após analisar e interpretar os sonhos do personagem, uma perspectiva psicanalítica se reafirma, qual seja, a de que inconscientemente a pessoa que sonha sabe os desejos que oculta. No entanto, tais desejos não possuem acesso à consciência, assim, só conseguem emergir sob a forma de sonho ou delírio, ou seja, através de uma distorção no psiquismo.

1.3. A interpretação dos sonhos: algumas regras com exemplos da *Gradiva*

Vamos contemplar alguns trechos da análise efetuada por Freud sobre o romance, a saber, aqueles que remetem à produção onírica, à luz do célebre texto *A interpretação dos sonhos* (1900). Esse texto é uma das obras mais influentes do século XX e certamente a mais importante na carreira de Freud. Empenhado em investigar certas estruturas psicopatológicas, Freud nota a importância da manifestação onírica. Os primeiros sonhos que ele analisa são os seus próprios: a autoanálise empreendida pelo psicanalista é o propulsor para inúmeras atividades, dentre elas, a busca pela compreensão dos sonhos e a obra que se origina dessa empreitada. Em suas consultas, Freud solicita aos analisandos que lhe comuniquem sem censura tudo que vier às suas cabeças, procedimento conhecido como associação livre. Nesse procedimento, o psicanalista percebe os relatos acerca dos sonhos enquanto peça fundamental para a compreensão do discurso do paciente. Ele nota que, ao procurar compreender o conteúdo onírico, chega mais perto de certas manifestações patológicas apresentadas pelo analisando. Assim, ele percebe que, contrariamente à ideia de muitos pensadores, o material onírico é de grande valia. Os

sonhos não são mera atividade fisiológica, nem constituem um absurdo ou um conglomerado de cenas aleatórias. Para a psicanálise, eles se apresentam como um dos principais meios para a compreensão do inconsciente: “é minha intenção utilizar minha atual elucidação dos sonhos como passo preliminar no sentido de resolver os problemas mais difíceis da psicologia das neuroses” (FREUD, 1996, p. 81).

Nesse desafio que Freud se dispõe a enfrentar, fica claro que o pesquisador possui como objetivo principal indicar os sonhos enquanto manifestações que possuem sentido e valor e que são, portanto, fundamentais para a compreensão do seu objeto de estudo, qual seja, o inconsciente. “Não se devem assemelhar os sonhos aos sons desregulados que saem de um instrumento musical atingido pelo golpe de alguma força externa, e não tocado pela mão de um instrumentista” (FREUD, 1996, p. 92). Trata-se, portanto, de atribuir uma interpretação ao conteúdo do sonho de modo que ele nos seja compreensível, se inserindo, nessa medida, na cadeia de processos psíquicos válidos, como tantos outros que operam no aparelho mental. Freud afirma que a “psicanálise eleva a condição dos sonhos à de atos psíquicos possuidores de sentido e intenção” (FREUD, 1996 p.119). Assim, o sonho se constitui enquanto um valioso material produzido pelo aparelho psíquico, sendo entendido, na psicanálise, como “um processo inconsciente de pensamento” (FREUD, 1996, p. 191). O psicanalista assinala a importância dos processos oníricos quando, em seu trabalho de clínica, nota que seus pacientes frequentemente trazem os relatos de sonho para a sessão de análise. Percebe que os sonhos “podem ser inseridos na cadeia dos atos mentais inteligíveis de vigília; são produzidos por uma atividade mental altamente complexa” (FREUD, 1996, p. 92). O autor se utiliza de uma metáfora e informa que o sonho é tal qual um “lobo na pele de um cordeiro”, dado que nenhum sonho é inocente, irrelevante, sem sentido. Tudo que sonhamos possui um caráter qualitativo psiquicamente. Em outras palavras, “os sonhos nunca dizem respeito a trivialidades: não permitimos que nosso sono seja perturbado por tolices” (FREUD, 1996, p. 128). Vemos tal concepção presente no material redigido por Jensen: a produção onírica aparece frequentemente na narrativa, sendo também um dos pilares necessários à construção do delírio. Portanto, notamos a importância do sonho enquanto processo psíquico e verificamos que seu conteúdo é indispensável para a elucidação das questões que se ocultam da consciência.

Freud constata que, no decorrer da produção onírica, ocorre não só um “afrouxamento” da atenção direcionada às percepções psíquicas, como também a

supressão da forte crítica segundo qual a consciência opera nos pensamentos. Assim, devido a esse relaxamento da censura ao adormecermos, notamos emergir aquilo que o pesquisador chama de “representações involuntárias” que, por sua vez, se transformam em imagens visuais e acústicas, constituindo enfim o sonho. Ou seja, o sonho é uma espécie de escrita figurativa que, no processo de interpretação, deve ser transposta para uma linguagem que nos é familiar. Em *O interesse científico da psicanálise*, ao dissertar sobre o interesse filológico da sua disciplina, o pesquisador indica:

Se pensarmos que os meios de representação nos sonhos são principalmente imagens visuais e não palavras, veremos que é ainda mais apropriado comparar os sonhos a um sistema de escrita do que a uma linguagem. Na realidade, a interpretação dos sonhos é totalmente análoga ao deciframento de uma antiga escrita pictográfica, como os hieróglifos egípcios. Em ambos os casos há certos elementos que não se destinam a ser interpretados (ou lidos, segundo for o caso), mas têm por intenção servir de ‘determinativos’, ou seja, estabelecer o significado de algum outro elemento. A ambiguidade dos diversos elementos dos sonhos encontra paralelo nesses antigos sistemas de escrita, bem como a omissão de várias relações, que em ambos os casos tem de ser suprida pelo contexto. (FREUD, 1996, p. 124)

Em outras palavras, o pesquisador acentua que a forma de comunicação dos sonhos se aproxima mais de uma escrita hieroglífica do que de uma linguagem. Ora, a escrita hieroglífica se caracteriza por ser um modo de comunicação que, ao invés de se manifestar por letras e palavras, se expressa através de símbolos e figuras. Assim, o sonho é mais próximo de um modo de falar que se comunica através de códigos desconhecidos para nós do que de uma linguagem dotada de clareza e sentido evidentes. Freud indica, destarte, que os sonhos são passíveis de compreensão e oferece um método de interpretação destes, ou seja, propõe uma forma de decodificar tais sinais hieroglíficos. É verdade, sobretudo, que não devemos procurar decifrar o sonho por inteiro, mas antes partes dele, que são informações entrecruzadas que devem ser analisadas minuciosamente, considerando, portanto, seu caráter múltiplo. Além disso, levando em conta que o sonho possui mais de um sentido, pode-se dizer que é impraticável abarcar todas as interpretações possíveis. Mas, acima de tudo, uma das mais fundamentais características sobre o conteúdo onírico indica que os sonhos se constituem enquanto manifestação e realização de um desejo. Isso quer dizer que, no processo de interpretação, é fundamental desvendar o desejo que o sonho visa satisfazer, na medida em que o sonho ocorre com vistas à realização de um desejo e seu conteúdo se refere diretamente a esta. É interessante o seguinte trecho:

Eu mesmo não sei com que sonham os animais. Mas um provérbio, para qual minha atenção foi despertada por um dos meus alunos, alega realmente saber.

‘Com que’, pergunta o provérbio, ‘sonham os gansos?’ E responde: ‘com milho’. Toda teoria de que os sonhos são realizações de desejos se acha contida nessas duas frases. (FREUD, 1996, p. 98).

E também, no uso comum da nossa língua, no modo habitual de fala, o senso comum igualmente parece indicar os sonhos como a realização de um desejo. Como bem nos lembra o psicanalista, frequentemente, quando um evento ultrapassa positivamente nossas expectativas, dizemos: “eu nunca teria imaginado tal coisa, nem mesmo em meus sonhos mais fantásticos” (FREUD, 1996, p. 98). No romance acolhido por Freud, podemos identificar, nos três sonhos produzidos na trama, que todos aludem à realização de um desejo. No primeiro, o desejo de encontrar Gradiva; no segundo, o de pegá-la no colo bem como a cena representada por Apolo de Belvedere e Vênus Capolitana; e no terceiro, representa-se o desejo de ser amado por Zóe, bem como a vontade de casar-se com ela. A manifestação de desejos inconscientes na formação dos sonhos é tão frequente que o pesquisador afirma:

Temos aqui a característica psicológica mais geral e mais notável do processo de sonhar: um pensamento, geralmente um pensamento sobre algo desejado, objetiva-se no sonho, é representado como uma cena, ou, segundo nos parece, é vivenciado. FREUD, 1996, p.130

No recorte delimitado dessa pesquisa, a saber, a primeira tópica freudiana, trata-se de defender o sonho enquanto realização de um desejo¹. Nesta época, Freud procura responder às objeções que afirmavam que nem toda produção onírica é a realização de um desejo. O pesquisador indica que alguns sonhos podem ser denominados “sonhos com o oposto do desejo” (FREUD, 1996, p. 114) e oferece duas explicações para eles. A primeira delas é bem simples e acontece frequentemente: trata-se de uma resistência do próprio sujeito em aceitar a teoria freudiana. Assim, se a psicanálise acredita que os sonhos são manifestações de desejos, esse sujeito sonha justamente com o oposto disso, ou seja, um caso em que não há realização de um desejo ou, ainda, a realização de algo indesejado. Freud nota que se trata, afinal, do desejo que o analisando possui de que o psicanalista esteja errado. A segunda explicação sugere que os sonhos que figuram o oposto do desejo são tecidos por pessoas com traços masoquistas, ou seja, indivíduos que sentem prazer ao promoverem em si mesmos o desconforto através da humilhação e da tortura mental. Ainda nesses casos, o sonho se afigura, portanto, enquanto a realização de um desejo, pois o sonho satisfaz os traços masoquistas do sujeito.

¹ A partir de *Além do princípio de prazer* (1920) o pesquisador opera algumas modificações na sua teoria dos sonhos, alterações essas que não rompem com a perspectiva inicial, mas a incrementa.

É também característica notável dos sonhos que, em seu conteúdo, o “eu”, aqui considerado enquanto “sede da consciência” (ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 224), sempre está presente. Freud diz que “os sonhos são inteiramente egoístas”, ou seja, que o “eu” é sempre o tema central das representações oníricas. Assim, são frequentes os sonhos em que o “eu” aparece em todas as cenas, mas ele também pode ser figurado de diversas formas, como, por exemplo, quando o eu está oculto sob uma outra pessoa, ou até mesmo sob um grupo de pessoas. Saber interpretar esse tipo de material pode ser uma ferramenta valiosa no processo de análise. Afinal, saber distinguir e agrupar essas diversas manifestações “me possibilitariam pôr em contato com meu ego certas representações cuja aceitação fora proibida pela censura”, ou seja, o conteúdo desse material é rico em significado e pode agrupar uma diversidade de informações acerca do inconsciente do sujeito (FREUD, 1996, p. 219). No romance analisado vemos essa perspectiva se confirmar. Tanto no primeiro quanto no terceiro sonho, o próprio personagem Norber Hanold é posto em cena e quando isso não acontece, sua imagem é transposta sobre a figura de Apolo de Belvedere.

É importante enfatizar que, ao se voltar ao material onírico, a interpretação visa operar em uma camada específica do conteúdo do sonho. Freud distingue entre o conteúdo manifesto do sonho e o conteúdo latente do mesmo. Trata-se de diferenciar uma camada mais superficial de outra mais profunda e, portanto, mais fundamental. O conteúdo manifesto é o modo como o sonho é representado, é toda a cena que decorre imageticamente e que forma a situação onírica. A interpretação psicanalítica não se restringe ao conteúdo manifesto; ela aposta, ao contrário, que, por detrás de tal conteúdo manifesto, existe um conteúdo latente de grande importância para a compreensão do desejo do analisando. Ao tocarmos no conteúdo latente do material onírico, estamos lidando, portanto, com o sentido oculto expresso pelo sonho e ficamos mais próximos de rastrear a causa pela qual o sonho foi tecido. Mas por que, poderíamos nos perguntar, o sonho não se manifesta diretamente? O que percebemos é que o conteúdo manifesto do sonho difere bastante do seu conteúdo latente. O conteúdo latente abrange uma ideia inadmissível à consciência do sonhador, de modo que ocorre o que Freud chama de “fenômeno da distorção dos sonhos”. Assim, a ideia inconveniente à consciência arranja outra forma de se manifestar, criando uma representação codificada. É verdade que, em alguns sonhos, o desejo se revela de modo claro, como quando, por exemplo, sente-se muita sede ao dormir e, no sonho, é representado o ato de tomar grandes goles d’água.

Mas existem casos em que o desejo não se revela de maneira tão simples e apenas através da distorção ele consegue se exprimir: trata-se de desejos contra os quais a consciência opera uma forte defesa e censura e apenas através da distorção é possível concretizar a realização de tal desejo no sonho. O psicanalista oferece um exemplo didático: imaginemos a atividade política segundo a qual, em certas ocasiões, a autoridade terá de informar notícias desagradáveis ao seu povo. Assim, sucede que ele tem de procurar meios para dizer o que tem de dizer, ou seja, ele pode atenuar ou distorcer o comunicado de acordo com a sensibilidade dos ouvintes. É possível ainda que ele fale através de metáforas ou alusões, ao invés de dizer diretamente do que se trata. Tomemos como outro exemplo o terceiro sonho narrado na trama de Jensen. Nele, seu conteúdo manifesto se assemelha em demasia com o encontro entre o arqueólogo e o zoólogo que ocorreu um dia antes da produção do sonho. Se consideramos essa manifestação onírica apenas segundo essa perspectiva, não descobrimos nada de novo e talvez recaíamos no mesmo erro de Hanold ao afirmar que tal sonho é absurdo e incoerente. Mas se tomamos essa manifestação psíquica através do seu conteúdo latente, de modo a construir uma interpretação enlaçada com as memórias e experiências do sonhador, notamos emergir um significado totalmente diferente daquele oriundo da análise do conteúdo manifesto. É assim que constatamos que, nesse sonho de Hanold, oculta-se a informação de que Zóe-Gradiva estava hospedada no Hotel do Sol, informação que sua consciência ainda não suportara saber e que veio expressa no sonho de maneira ambígua e figurativa. Além disso, as palavras da moça no sonho aludem diretamente à prática de conquistar um marido, informação que não teríamos condições de apreender caso não houvesse a contextualização da produção onírica com os demais pilares da história. Nesse sentido, quando nos referimos à atividade onírica, podemos igualmente dizer que “quanto mais rigorosa a censura, mais amplo será o disfarce e mais engenhoso também será o meio empregado para pôr o leitor no rastro do verdadeiro sentido” (FREUD, 1996, p. 105). Assim, ao dissecarmos o conteúdo latente do sonho, notamos emergir uma nova compreensão daquilo que ele aparentemente manifesta. É importante assinalar, portanto, que o sonho não se ocupa com assuntos frívolos, mas é o resultado de uma produção exercida através de grande esforço psíquico e seu conteúdo abarca informações que muitas vezes estão fora do alcance do próprio sonhador. As transformações que ocorrem no conteúdo onírico e que ocultam o conteúdo latente se deve, sobretudo, àquilo que Freud chama de distorção onírica. O primeiro sonho relatado no romance também pode servir de exemplo para ilustrar a teoria psicanalítica:

o sonho informou a Hanold que a jovem que ele procurava morava numa cidade em que ele também vivia. Ora, essa informação sobre Zóe Bertgang era verdadeira, só que no sonho essa cidade era Pompéia e não uma cidade universitária alemã, e o tempo não era o presente, mas o ano de 79 d.C (...) em vez de Gradiva no presente, tem-se o sonhador transportado para o passado. (FREUD, 1996, p. 58)

Tais modificações indicam, sem dúvida, o fenômeno da distorção onírica. Assim, nesses tipos de sonho, a distorção opera uma tal modificação no sonho que seu conteúdo latente se torna irreconhecível. São os casos em que o sonho e o desejo em voga geram repugnância à consciência do sujeito, provocando o seu aparentemente afastamento. Percebemos, nessa medida, que o mecanismo de distorção dos sonhos é resultado da não aceitação de certos conteúdos na esfera da consciência.

Assim, no que se refere ao primeiro sonho, podemos notar que o conteúdo camuflado e, portanto, que fora alterado, é o fato de que a jovem que o nosso herói procura reside no mesmo lugar que ele e na mesma época. Contudo, como ele é incapaz de lidar com essa informação, a configuração do seu sonho, através da distorção onírica, elabora o sonho da seguinte forma: “Vives em Pompéia na mesma época de Gradiva” (FREUD, 1996, p. 59). Ainda na busca pelo conteúdo latente, ou seja, daquilo que fora censurado pelas forças repressoras, Freud consegue extrair mais informações da produção onírica. Ao nos voltarmos ao sonho do personagem, notamos que a jovem é petrificada, se transformando em uma estátua, o que exprime acertadamente aquilo que o próprio jovem realizou: deslocou seu interesse da jovem Zóe para um baixo-relevo. A mensagem velada detectada por Freud diz algo como: “Afinal só estás interessado na estátua de Gradiva porque ela te recorda Zóe, que vive aqui e agora” (FREUD, 1996, p. 59). E mais do que isso, também concerne a essa parte do sonho a sensação de realidade oriunda do evento onírico após o despertar do personagem. Sabe-se, através das reflexões elaboradas no livro dos sonhos, que os resquícios oníricos que continuam a causar forte impressão, mesmo após o despertar, apontam para a importância psíquica do material sonhado. Nesse sentido, podemos considerar que o sonho também nos informa acerca de um evento ocorrido há muito tempo, a saber, o soterramento de Gradiva, sua morte, no que é possível ler, o recalque da ideia dessa jovem por parte de Hanold. Nessa altura, podemos dar o seguinte passo com Freud e indicar que os sonhos são produzidos mediante duas forças diferentes: uma delas traz à cena o desejo que visa ser realizado no sonho, já a outra força opera através do recalque do desejo em causa, e através desse recalque decorre a distorção no modo de expressão do desejo.

A condensação e o deslocamento são dois mecanismos que atuam na formação dos sonhos, sua força motriz advém do recalque. Afinal, uma vez que alguma ideia não é aceita pela consciência, o recalque imprime sua força e assim podem entrar em ação tais mecanismos que servem enquanto uma forma de distorção onírica, de modo a camuflar o conteúdo do sonho.

A condensação possui a capacidade de unir, agrupar, fundir, diversas ideias inconscientes em uma única imagem ou ideia que se manifesta de modo consciente (ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 125). Podemos notar esse fenômeno quando comparamos a extensão do relato do sonho, ou seja, seu conteúdo manifesto, e o tamanho em que se desenvolve sua interpretação, pela qual vemos surgir seu conteúdo latente. Esse é um dos motivos pelo qual uma interpretação nunca irá abranger todo o pensamento onírico, ou seja, sempre poderá haver mais sentidos ocultos no material onírico latente, dado que é impossível saber o grau de condensação operado na representação do sonho. Assim, vemos esse mecanismo em plena atividade quando, por exemplo, sonhamos com uma determinada pessoa que possui feições de outra ou quando, em uma espécie de chiste, unimos ideias diferentes em uma única palavra. Já o trabalho de deslocamento é outro importante mecanismo formador do sonho. Afinal, podemos notar que uma característica dos sonhos é a sua capacidade de deslocamento, que consiste, grosso modo, na capacidade de transposição de certos valores psíquicos atribuído aos elementos oníricos. De modo que um componente com alta intensidade psíquica pode ser representado, com fins de disfarce, por um outro que seja irrelevante ao sonhador. O conteúdo manifesto do sonho não possui necessariamente relações diretas com o seu conteúdo latente, uma vez que uma de suas funções é o disfarce. Assim, muitas vezes, na análise de um sonho, ao notarmos uma representação que nos parece irrelevante, ou ainda sem sentido, é possível dizer que, por detrás dela, jaz um conteúdo latente significativo, ou, em outras palavras, com alto valor psíquico.

parece plausível supor que, no trabalho do sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, por meio da sobredeterminação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho. Assim sendo, ocorrem uma transferência e deslocamento de intensidade psíquicas no processo de formação do sonho, e é como resultado destes que se verifica a diferença entre o texto do conteúdo do sono e o dos pensamentos do sonho (FREUD, 1996, p. 209).

Portanto, podemos dizer que o sonho é formado sob a influência de ambos mecanismos que operam na sua construção: tanto a condensação quanto o deslocamento

constroem a narrativa onírica e são as pontes que interligam o conteúdo manifesto com o pensamento onírico latente. Esses agentes deformadores do conteúdo do sonho são os responsáveis pela diferença que o psicanalista indica entre “o texto do conteúdo do sono e os dos pensamentos do sonho”, ou seja, por aquela diferença existente entre o conteúdo latente do sonho e o seu conteúdo manifesto.

Ainda no sentido de compreender a forma como os mecanismos oníricos se articulam no momento de formação do sonho, Freud indica outra importante força psíquica, a saber, a capacidade de representação plástica dos sonhos. A representação plástica age sobre a camada verbal que se origina do pensamento onírico, a partir do qual seleciona uma “expressão insípida e abstrata do pensamento onírico” e a substitui “por uma expressão pictórica e concreta” (FREUD, 1996, p. 3). A finalidade desse mecanismo é importante na medida em que levamos em consideração o traço imagético do sonho. Afinal, uma expressão verbal pode ser abstrata e impalpável, mas a partir do trabalho de representação plástica um termo abstrato é facilmente transposto em imagem, ilustrando o que era intangível na narrativa do sonho. Esse mecanismo, indica Freud, favorece também outras forças oníricas, como a condensação, uma vez que uma imagem pode conter muito mais associações e metáforas do que uma expressão verbal. Como ressalta o psicanalista, “em todas as línguas, os termos concretos, em decorrência da história do seu desenvolvimento, são mais ricos em associações do que os conceituais” (FREUD, 1996, p. 4).

O caráter ambíguo que algumas palavras e expressões são capazes de provocar também são beneficiadas por tal elemento plástico atuante nos sonhos. Afinal, trata-se da capacidade de uma palavra ilustrar e representar duas coisas aparentemente díspares, “dessa maneira, todo o campo do chiste verbal é posto à disposição do trabalho do sonho” (FREUD, 1996, p.4). Podemos tomar como exemplo o sonho narrado por Jensen no qual Gradiva estava sentada em algum lugar “sob o sol”, confeccionando, a partir de um talo de erva, um instrumento para “prender um lagarto”, e diz a Hanold: “não te movas, minha colega tem razão, o procedimento é verdadeiramente bom, e ela o tem aplicado com pleno sucesso” (JENSEN, 1978, p.73/74). Ora, através de uma análise detida de alguns trechos desse sonho, notamos, junto com Freud, que eles tendem a comunicar mais do que aparentam à primeira vista. Assim, sabemos que quando o sonho representa Gradiva “sob o sol” ele quer dizer, por outro lado, que a jovem Zoe encontra-se hospedada no Hotel do Sol, informação que a consciência do arqueólogo ainda não era capaz de aceitar, sendo

expressa de maneira distorcida no sonho. Além disso, o objeto confeccionado por Zoé-Gravida e a frase que dirige a Hanold possuem, como também podemos notar, um significado subjacente. Trata-se da busca e da tentativa da jovem de encontrar um companheiro, atividade que foi executada com sucesso pela amiga de Zoé e que ela tenta aplicar com o mesmo esmero. Nesse sentido, percebemos com o psicanalista: “as palavras, por serem o ponto nodal de numerosas representações, podem ser consideradas como predestinadas a ambiguidade” (FREUD, 1996, p. 4). Vemos Freud interpretar o uso verbal utilizado no sonho se valendo do método segundo o qual a chave de decifração pode ser “[conhecida] e [estabelecida] pelo uso linguístico firmemente consagrado” (FREUD, 1996, p. 5). É o caso do material em questão, uma vez que o psicanalista não dispõe da presença de Hanold para uma possível interlocução, de modo que lhe resta unicamente o material literário produzido pelo poeta. E, acertadamente, tal obra lhe oferece todas as condições para tal investigação, possibilidade confirmada não só no material da *Gradiva*, mas também porque se acredita que “quando se dispõe de ideia certa no momento exato, é possível solucionar no todo ou em parte esses tipos de sonhos, até mesmo independentemente das informações do sonhador” (FREUD, 1996, p. 5).

Essas diferentes formas de manifestação, ressalta Freud, não somente se referem ao sonho, mas são um traço característico do inconsciente. Característica que se vincula à influência que as expressões metafóricas possuem na história da humanidade. Vemos o uso e o desenvolvimento dessa forma de linguagem em diversas produções: “no folclore e nos mitos populares, nas lendas, nas expressões idiomáticas, na sabedoria dos provérbios e nos chistes” (FREUD, 1996, p. 10). A explicação de tal entrelaçamento da linguagem imagética com suas variadas formas de representação consiste no fato de que elas possuem historicamente mais conteúdo imagético atribuído a ela do que qualquer outra forma verbal conceitual. Freud indica:

As coisas que estão hoje simbolicamente ligadas provavelmente estiveram unidas em épocas pré-históricas pela identidade conceitual e linguística. A relação simbólica parece ser uma relíquia e um marco de identidade anterior. No tocante a isso, podemos observar como, em muitos casos, o emprego de um símbolo comum se estende por mais tempo que o uso de uma linguagem comum” (FREUD, 1996, p. 11)

Vemos, assim, a importância da linguagem não só para a compreensão dos sonhos, dos chistes, da literatura, mas como um todo, do próprio inconsciente. É importante sublinhar que, no que se refere a produção onírica, a representação atuante na narrativa deve ser tomada pelo analista como uma metáfora, mas também deve-se levar em conta

o caso de considerá-la em sua literalidade. O que acontece no momento de interpretar uma narrativa onírica é que os elementos de um sonho podem possuir uma vasta gama de significados: é tal como “a escrita chinesa, [na qual] a interpretação correta só pode ser alcançada, em cada ocasião, partindo-se do contexto” (FREUD, 1996, p. 12).

Ainda no deslindar do material onírico, Freud percebe que o conteúdo latente é formado por uma diversidade de ideias e lembranças que datam desde a mais tenra infância e que indicam, por sua vez, fontes díspares entre si que, contudo, mantêm uma intrincada relação. Elas possuem, tal como no mundo da vigília, relações lógicas entre si, do tipo “digressões e ilustrações, condições, sequências de provas e contra-argumentações” (FREUD, 1996, p. 211) Como já vimos, o trabalho do sonho costuma aglutinar, em apenas uma narrativa, todo o material psíquico a sua disposição. O que acontece, portanto, às conexões lógicas existentes entre tais cadeias de pensamento? Ou seja, trata-se de compreender como o trabalho do sonho representa conexões sintáticas tais quais “‘se’, ‘porque’, ‘como’, ‘embora’, ‘ou...ou’” (FREUD, 1996, p.211). Freud acredita que o sonho simplesmente ignora tais conexões, não levando em conta tais relações lógicas, de modo que constrói seu material essencialmente a partir do material substantivo à disposição, desprezando, pois, as conjunções. Apenas o trabalho interpretativo do sonho operado pelo analista estaria em condições de reestabelecer e restaurar tais conexões perdidas.

Provisoriamente, portanto, é possível dizer que as relações lógicas entre os pensamentos oníricos não recebem nenhuma representação isolada nos sonhos. Por exemplo, quando ocorre uma contradição num sonho, ou ela é uma contradição do próprio sonho ou uma contradição oriunda do tema de um dos pensamentos do sonho. Uma contradição num sonho só pode corresponder a uma contradição entre os pensamentos do sonho de maneira extremamente indireta (FREUD, 1996, p. 112)

Podemos dizer, por outro lado, que mesmo o sonho sendo incapaz de representar de modo idêntico tais conjunções, Freud consegue notar um certo modo regular de operação no trabalho onírico, que pretende indicar, a partir da sua própria forma, tais relações lógicas. Ou seja, trata-se dos diferentes modos pelos quais o trabalho do sonho se relaciona com os pensamentos oníricos, dado que estes são severamente transformados e transfigurados no momento de criação do sonho. A mais evidente maneira de detectar tais reformulações no trabalho do sono é quando ele une, em uma única narrativa, diferentes ideias e lembranças, evidenciando, portanto, que existe uma relação de proximidade entre elas, em outras palavras, “Eles reproduzem a ligação lógica pela simultaneidade no tempo” (FREUD, 1996, p. 213). Isso quer dizer que, quando o sonho

dispõe dois elementos próximos um ao outro, eles devem ser interpretados enquanto ideias ou memórias que possuem um traço que as une. A relação de causalidade também pode ser interpretada no material onírico. Podemos detectar tal característica na forma em que o sonho se apresenta. Levando em consideração a estrutura de uma proposição causal, podemos imaginar sua composição enquanto “Uma vez que isso foi assim e assim, tal e tal estava fadado a acontecer”. Essa formatação causal se apresentaria no sonho a partir do seguinte modo: a oração subordinada “tal e tal estava fadado a acontecer” seria a parte introdutória do sonho enquanto a oração principal seria o sonho principal. O pesquisador assinala que pode haver a inversão de tais partes: a introdutória pode vir ao final, por exemplo. De qualquer maneira, ele realça que a parte mais extensa do sonho sempre remete à oração principal em tais estruturas causais. Não é regra que todos os sonhos que se dividem em duas partes sejam necessariamente sonhos com uma estrutura causal, mas, frequentemente, nesse modo de formação onírica em que ocorre uma parte mais curta do sonho e outra mais longa, podemos detectar tal relação lógica. Outra característica, indica Freud, também pode ser detectada nos sonhos que possuem uma estrutura causal. Trata-se de uma situação no sonho em que a pessoa ou o objeto a que se dirige a atenção se transforma, diante dos nossos próprios olhos, em outro. Ambos os modos de representação de relações causais inerentes ao pensamento são extremamente parecidos. Como podemos ver, sua estrutura se baseia na temporalidade: “num deles, por uma sequência de sonhos e, no outro, pela transformação direta de uma imagem em outra” (FREUD, 1996, p. 214). A conjunção “ou...ou”, indica Freud, não pode ser figurada nos sonhos. Em sua representação, ambas as alternativas aparecem como igualmente válidas, ou seja, não ocorre o discernimento entre as orações e ambas se apresentam de maneira afirmativa. Vale notar que, se ao narrar o seu sonho, o analisando comunicar que sente uma certa indecisão em seu relato onírico, como, por exemplo, “era ou um jardim ou uma sala de estar”, o analista deve interpretar tal oração enquanto aditiva e não alternativa. Em outras palavras, o analista deverá interpretar o “ou” como “e”. Existe, todavia, uma relação lógica da vida de vigília que está frequentemente presente nos sonhos e é facilmente reconhecível no processo de interpretação destes. Trata-se do termo “tal como”, que remete às relações de proximidade e semelhança. Como vimos desde o início, o sonho possui uma predisposição para juntar em uma unidade os elementos que possuem traços em comum, trabalho evidenciado principalmente pelo processo de condensação. Isso quer dizer que o sonho trabalha de maneira análoga ao sentido do termo “tal como”. No processo de produção da narrativa onírica inúmeros pensamentos são agrupados por

possuírem um traço em comum, são todos pensamentos inconscientes que se assemelham um ao outro, *tal como*. A condensação resume bem esse trabalho, na medida em que reúne em uma imagem onírica manifesta, essa série de pensamentos oníricos inconscientes.

Outro meio de representação frequentemente encontrado nos sonhos é a figuração do oposto de algo que se queira. Se uma ideia é inaceitável ao “eu”, o mecanismo de distorção onírica é posto em atividade e a inversão de uma coisa é representada no sonho, passando muitas vezes a impressão de ser um sonho absurdo e incompreensível. Freud acredita que, ao nos depararmos com um material que parece intrincado e de difícil resolução, é útil usar da tática que consiste em inverter alguns fragmentos do sonho. Também a inversão temporal é de grande importância na compreensão do mecanismo de produção onírica. Trata-se dos casos nos quais a conclusão do sonho aparece como a primeira cena do sonho, e as premissas e pressupostos de tais conclusões, no final da produção onírica. “Em alguns casos, de fato, só é possível chegar ao sentido de um sonho depois de se ter efetuado um bom número de inversões de seu conteúdo sob vários aspectos” (FREUD, 1996, p. 222). Vemos, portanto, um dos aspectos mais importantes no processo de formação dos sonhos, que indica a forma como esse mecanismo aborda os contrários, ou seja, as ideias antitéticas.

Para compreendermos melhor esse processo, é possível nos remetermos a um texto freudiano com importância ímpar, *O sentido antitético das palavras primitivas*. Material fundamental para a compreensão do caráter contraditório das manifestações inconscientes, esse texto apresenta um estudo produzido pelo filólogo Karl Abel acerca da peculiar característica da língua egípcia, que consistia em, muitas vezes, unir, em uma só palavra, sentidos diretamente opostos. Acontece que, como diz Abel em seu texto de 1884, a língua egípcia (e suspeita-se que muitas outras línguas antigas também podem ter sido configuradas desse modo) era composta por diversas palavras que possuíam duas significações. Isso quer dizer que, por exemplo, a palavra ‘alto’ significava ao mesmo tempo alto e baixo; que o adjetivo ‘escuro’ dizia igualmente respeito ao claro. Mais do que isso, essa “reliquia única de um mundo primitivo” (Abel *apud* Freud, 1996, p.162) possuía palavras compostas em que dois significantes se uniam para exprimir o sentido de apenas um deles. Assim, podemos pensar em palavras que eram compostas por ‘grande-pequeno’, ‘novo-velho’ mas que apenas significavam, respectivamente, pequeno e velho. Longe de considerar a língua egípcia como produto de uma civilização absurda, Abel aponta para a justificativa que nos esclarece essa questão, mais simples do que

parece, como aponta o filólogo: cada conceito se delimita por aquilo que ele não é, o seu significado é determinado, portanto, pelo aspecto antitético que possui em relação ao outro conceito. Assim, a palavra ‘forte’ não tinha por fim significar nem forte nem fraco, mas antes a relação entre as duas palavras que, por sua vez, foi capaz de promover condições de existência para ambas. É o que diz o filólogo quando questiona:

de vez que todo conceito é dessa maneira o gêmeo de seu contrário, como poderia ele ser de início pensado e como poderia ele ser comunicado a outras pessoas que tentavam concebê-lo, senão pela medida do seu contrário? (ABEL, apud FREUD, 1996, p.163)

Essa configuração de palavras promovida pelos antigos não se estende até os dias atuais. Ideias que, no mundo primitivo, eram alcançadas somente através da relação com sua faceta antagônica, presente na própria palavra, possuem, nos dias de hoje, ao menos duas palavras, uma para cada um dos significados opostos. No entanto, a linguagem ainda possui resquícios dessa composição antitética das palavras. Por exemplo, a palavra em inglês *without* é constituída pela junção de duas palavras contrárias: *with* (com) + *out* (fora). A importância da linguagem para a compreensão dos processos psíquicos inconscientes foi desde sempre detectada por Freud:

nós, psiquiatras, não podemos escapar à suspeita de que melhor entenderíamos e traduziríamos a língua dos sonhos se soubéssemos mais sobre o desenvolvimento da linguagem. (FREUD, 1996, p. 167)

No decorrer da interpretação do material onírico, é importante ter em mente que a incapacidade de se alcançar o desvelamento total do sentido do sonho não aponta para uma deficiência da técnica psicanalítica ou mesmo para a impossibilidade de se chegar ao material verdadeiro, ou seja, sem o efeito da distorção. Tal impossibilidade indica, ao contrário, a superdeterminação do sonho, sua propriedade de condensar em uma narrativa múltiplos elementos da psique do sonhador, ou ainda, para aquilo que Freud chama de “umbigo do sonho”. Trata-se daquele conteúdo que jamais se revelará, pois se perdeu na obscuridade da produção onírica. O umbigo é constituído por uma espécie de “emaranhado de pensamentos oníricos” que não podem ser destrinchados, pois “não é fácil ter uma concepção da abundância das cadeias inconscientes de pensamento ativas em nosso psiquismo” (FREUD, 1996, p. 124).

Ademais, os sonhos dos neuróticos, dos quais de outro modo eu me poderia valer, nem sempre podem ser interpretados - não, pelo menos, em muitos casos, de modo a revelarem a totalidade de seu sentido oculto; uma força psíquica particular, que se relacionou com a estruturação original da neurose e que é mais uma vez acionada quando se fazem tentativas de solucioná-la, impede-nos de interpretar esses sonhos até seu último segredo (FREUD, 1996, p. 186).

O sonho pode ser instigado por uma experiência significativa do dia que o antecedeu, como também por várias dessas experiências que, devido ao mecanismo de produção do sonho, são conectadas e transformam-se em uma unidade; mas também o sonho pode ser motivado por uma ou mais experiências recentes e de importância psíquica, mas que são representadas no sonho por uma experiência hodierna sem valor algum; ou ainda, a fonte de um sonho pode ser uma experiência interna relevante, tal como uma lembrança imbuída de valor psíquico, mas que, ao ser representada no sonho, aparece sob a forma de uma experiência recente e irrelevante. Cabe salientar que tais configurações oníricas podem coexistir em um único sonho, de modo que elas não se excluem, mas são empregadas livremente pela psique de quem sonha. Nesse sentido, o pesquisador nota que “o caráter recente de uma impressão lhe confere uma espécie de valor psíquico para fins de construção do sonho, que equivale, de certo modo, ao valor das lembranças ou sequências de ideias emocionalmente carregadas” (FREUD, 1996, p. 127).

Um dos traços mais notáveis do sonho é que ele possui acesso a uma parte da memória inacessível à vida de vigília. Por isso, o sonho frequentemente remonta a cenas da primeira infância das quais o sonhador não possui lembrança. Freud aponta que “para nossa surpresa, verificamos que a criança e seus impulsos continuam vivos no sonho” (FREUD, 1996, p. 133). Nesse sentido, podemos dizer que o elemento propulsor do sonho é um desejo recente. Entretanto, suas raízes remetem a lembranças infantis, de tal maneira que “quanto mais alguém se aprofunda na análise de um sonho, com mais frequência chega ao rastro das experiências infantis que desempenharam seu papel entre as fontes do conteúdo latente desse sonho” (FREUD, 1996, p. 137).

Parece que Jensen se valeu fielmente de algumas regras no momento da criação do sonho do personagem. Afinal, ele o justifica como possível efeito da prática empreendida por Hanold durante o dia: a procura do caminhar próprio ao de Gradiva, o que de certa forma exprime o ímpeto de encontrá-la. Notamos que, de fato, o desejo de encontrá-la, bem como o de vislumbrar seu andar gracioso, foi realizado na produção onírica. Não é por acaso que, no sonho, temos notícia do seu paradeiro: o sonhador encontra a moça, que mora em Pompeia. Isso, como podemos ver, se afigura no conteúdo manifesto e não é novidade para o leitor, pois, por meio de sua fértil imaginação, Hanold já havia tecido fantasias acerca de a Gradiva ser uma jovem pompeiana. Além disso, vemos que indubitavelmente o conteúdo do sonho se vincula a experiências vividas na

infância pelo sonhador, pois notamos no desenrolar da história que as causas dos sintomas delirantes do personagem se devem às lembranças infantis que foram recalçadas. Há, ao longo de todo o sonho, uma variação de sua nitidez ou da intensidade com a qual afeta o sonhador. A partir de então, torna-se curioso compreender qual fator é responsável pelo aumento ou diminuição da intensidade ou da nitidez de um sonho. É importante sublinhar que, independentemente de a representação possuir origem factual ou fantasiosa, ela invariavelmente possui o mesmo grau de verdade e relevância: “O fator da realidade não tem importância alguma na determinação da intensidade das imagens oníricas” (FREUD, 1996, p. 223). De todo modo, podemos dizer que os elementos mais intensos de um sonho figuram, na maior parte das vezes, a realização de um desejo. Já os trechos caracterizados pela nitidez ímpar devem ser vistos como partes que possuem alto nível de condensação no material onírico, ou seja, como ideias que desencadeiam várias outras ideias.

Podemos concluir que, na medida em que nos empenhamos em interpretar os sonhos, ou seja, que somos levados a uma análise minuciosa que vai do conteúdo manifesto ao conteúdo latente, notamos que este versa sempre a respeito de inclinações eróticas. Em outras palavras, os sonhos dos adultos exprimem frequentemente um componente sexual reprimido pelo sonhador em alguma época passada da sua vida. Afinal, como bem indica o psicanalista, “nenhuma outra pulsão é submetida, desde a infância, a tanta supressão quanto a pulsão sexual” (FREUD, 1996. p. 41). Disso resulta que esse poderoso componente erótico, que a civilização procura abafar e ocultar desde os primeiros anos da vida de uma criança, busca se manifestar e o faz através de diversas produções inconscientes que dão vazão a essa pulsão primária. O romance de Jensen é claramente um exemplo dessa concepção, pois as pulsões sexuais e todo afeto recalçado pelo arqueólogo não tardam a entrar em ebulição. Elas procuram um meio para se manifestar: se exprimem primeiramente através dos sonhos e, mais tarde, de maneira mais grave, através dos delírios.

1.4. Os delírios na *Gradiva* de Jensen

O delírio, como podemos ver já pelo título de seu texto, é um fator importante na análise freudiana da obra de Jensen. Se por um lado, Jensen nomeia seu romance de *Gradiva: uma fantasia pompeiana*, por outro, Freud detecta no personagem não apenas um, mas dois intrincados processos psíquicos. O trabalho executado por Freud recebe o nome, como sabemos, de *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Ele enfatiza, portanto, não apenas o sonho, mas também o delírio como uma das principais manifestações

inconscientes relatadas no romance. O psicanalista oferece duas características centrais que permeiam o processo delirante:

Em primeiro lugar, o delírio pertence ao grupo de estados patológicos que não produzem efeito direto sobre o corpo, mas que se manifestam pelas indicações mentais. Em segundo lugar, é caracterizado pelo fato de que neles as “fantasias” ganham a primazia, transformando-se em crença e passando a influenciar ações. (FREUD, 1996, p.48)

Tal consideração psicanalítica não esgota o estudo sobre o delírio, mas, através desses dois traços principais apresentados no texto sobre *Gradiva*, podemos distinguir o delírio das demais patologias. Sendo assim, podemos dizer que esse distúrbio se caracteriza por indicações mentais e transcorre, portanto, através de ideias tecidas da mente de quem delira, ao contrário, por exemplo, da histeria, que possui como principal característica ser um distúrbio psicossomático, ou seja, que possui influência no corpo. Além disso, o delírio se nutre de fantasias tecidas pelo sujeito, que ganham enorme plausibilidade para quem delira, passando a influenciar a atitude deste no mundo. Na trama do romance, podemos notar que a viagem empreendida por Hanold no intuito de encontrar a pegada de Gradiva é motivada, invariavelmente, pelo processo delirante.

As condições para o delírio do personagem podem ser pontuadas levando-se em conta o comportamento de Hanold. Jensen descreve que o arqueólogo não se interessava por mulheres vivas, mas que se dedicava totalmente à ciência arqueológica, sendo apenas as mulheres de mármore e bronze as que lhe chamavam a atenção. O psicanalista indica que esse traço da personalidade de Hanold é a precondição básica para o delírio em questão, “pois certo dia uma determinada escultura desse tipo atraiu todo o interesse que normalmente só é dedicado a uma mulher viva, estabelecendo-se o delírio” (FREUD, 1996, p. 48). Ou seja, o fato de Hanold desprezar as mulheres vivas foi basilar para o decorrer do restante da história, na qual o personagem transfere para o baixo-relevo o afeto que sentia por Zóe e que fora recalcado há muito tempo atrás.

Portanto, o afastamento das mulheres por parte de Hanold gera, como indica Freud, uma “disposição” ao surgimento do delírio. Vemos emergir as condições para a formação do delírio no momento em que “uma impressão casual desperta experiências infantis esquecidas que têm, ainda que levemente, traços de conotação erótica” (FREUD, 1996, p.49). É exatamente o que se sucede com o personagem: dado o distanciamento definitivo das mulheres, certo dia, sua atenção se voltou para o baixo-relevo que, inconscientemente, lhe remetia a Zóe, que, por sua vez, se associa a todas as lembranças

infantis investidas de libido e que foram, mais tarde, esquecidas pelo personagem. O delírio surge, por conseguinte, como um resultado do embate travado entre a pulsão erótica que exerce influência para se manifestar e a força recalcadora que não admite a emersão de tal erotismo na consciência.

A aparição do termo delírio na análise freudiana sobre o romance aparece logo após a descrição do primeiro sonho do personagem. Essa produção onírica impactou profundamente o sonhador e Freud indica que, após esse sonho, aquilo que era apenas uma fantasia sobre a existência da Gradiva e suas peculiaridades torna-se um delírio, ou seja, um processo psíquico mais complexo e que, por sua vez, passa até mesmo a influenciar as ações do personagem. Tais “fantasias delirantes” do personagem são a conciliação de duas forças díspares, qual sejam, a ciência que lhe era cara, pretexto ao qual atribui sua viagem inesperada, e a motivação erótica inconsciente vinculada a Zóe. Enquanto luta de forças, o delírio aparece como produto conciliatório entre o duelo, ou seja, nenhuma delas se sobrepõe totalmente à outra, mas ambas fazem um “acordo” entre si. Freud acrescenta que “essa luta é constante na formação do delírio. O ataque e a resistência são renovados após a construção de cada conciliação, que nunca é, por assim dizer, inteiramente satisfatória” (FREUD, 1996, p.53).

Já após a aparição da Gradiva pela primeira vez, Hanold tece inúmeras cadeias de ideias, dando sustentabilidade ao delírio. Ele acredita que a aparição da mulher, soterrada em 79 d.C., se deveu ao fato de o relógio marcar meio-dia, a hora destinada aos espíritos, momento em que eles “voltam à vida”. O personagem passa até mesmo a especular acerca do dono da casa em que a Gradiva entrou e da possível relação existente entre eles, “demonstrando que a sua ciência estava agora inteiramente a serviço da sua imaginação” (FREUD, 1996, p. 27). Quando Hanold aborda a mulher e lhe dirige a palavra em grego, depois em latim, ela finalmente diz que sua língua é a alemã, momento em que, como pontua Freud, indica ao leitor que a Gradiva, na verdade, era uma jovem alemã, e não a mulher que fora representada no baixo-relevo. Contudo, Hanold não percebe, nesse fato, um sinal para desconfiar da crença que possui sobre a aparição. Como bem aponta o pai da psicanálise, “provavelmente esse delírio tinha em Hanold raízes internas” (FREUD, 1996, p. 28). Cabe sublinhar que a credibilidade dada pelo enfermo a seu sintoma delirante não advém de uma falha na sua capacidade de julgamento. Existe, de fato, algo de verdadeiro no conteúdo do delírio e que, por sua vez, impacta fortemente o sujeito sob a influência deste. No entanto, tal teor verídico encontra-se oculto, visto que foi motivo

de recalque e já não está acessível à consciência da pessoa que delira. Esse cerne, “elemento digno de fé”, é o que causa a confiança e a credibilidade do sujeito em sua manifestação delirante, que, se por um lado, possui seu traço de veracidade, por outro, foi distorcido devido ao movimento de censura atuado sobre ele. Nas palavras do psicanalista, “é como se a convicção se deslocasse da verdade inconsciente para o erro consciente que está ligado a ela, ali fixando-se justamente em consequência desse deslocamento” (FREUD, 1996, p.75)

O primeiro passo de Zóe no intuito de compreender a situação de Hanold, ou melhor, de ajudá-lo, uma vez que o percebe sob o efeito do delírio, se faz no esforço de “[apreender] a essência do delírio do arqueólogo, sem contestá-lo uma única vez” (FREUD, 1996, p. 29). O psicanalista pontua que, caso o delírio acometesse uma pessoa real e não em um personagem fictício, o tratamento do distúrbio se daria da mesma maneira: através de uma postura terapêutica que aceitasse o relato delirante, sem o contradizer. Sendo assim, Zóe acompanha as ideias de Hanold para compreendê-las melhor e, ao fazê-lo, possui um objetivo claro, pontuado por Freud: ajudar o personagem a recuperar a razão, dissolvendo, pilar por pilar, os alicerces dessa estrutura delirante.

Em um dos passeios empreendidos por Hanold na cidade de Pompeia, ele se depara com um hotel que ainda não havia conhecido, o “Albergo del Sole”. Lá, o proprietário o interpela, oferecendo-lhe uma quantidade variada de relíquias, que ele dizia ter encontrado junto a escavações arqueológicas do local. O ímpeto científico e os conhecimentos arqueológicos de Hanold sempre o levaram a desconfiar e até mesmo desprezar tais histórias, mas dessa vez é diferente. Quando o hoteleiro lhe apresenta um broche dizendo que este fora encontrado junto a um casal de jovens, mortos na destruição da cidade, Hanold mostra grande interesse e adquire o artefato. Eis então que esse objeto propulsiona novamente o delírio do personagem: ele começa a acreditar que o broche deveria ter pertencido à Gradiva, ou seja, que deveria ser Gradiva que estava junto a um homem nessa descoberta efetuada pelo hoteleiro e outras pessoas. Pensar nisso o faz sentir uma grande sensação de desconforto. Cabe dizer que, ao pensar em Gradiva com outra pessoa, Hanold sentiu algo próximo ao ciúme. Pensando na improbabilidade de isso realmente ter acontecido, o personagem procura se acalmar e volta para seu hotel. Nessa noite, ele tem o terceiro sonho da trama e, após essa produção onírica, indica Freud, “o antigo delírio começa a apresentar fissuras” (FREUD, 1996, p.33). Ele reflete se não seria o caso de poder encontrar a Gradiva a qualquer hora, e não apenas ao meio-dia, mas, ao

mesmo tempo, o último propulsor do delírio adquire mais força, qual seja, o ciúme. Hanold pensa que, de certo modo, seria bom caso a mulher fosse uma aparição rara, para que surgisse apenas aos seus olhos, sendo-lhe propriedade exclusiva. Esse pensamento o acompanha de tal forma que, no segundo encontro com Gradiva na trama, o personagem logo a interroga, querendo saber se ela está sozinha. Nesse encontro, ele conta a Gradiva o seu último delírio: ela ser a dona do broche, juntamente com o fato de ter sido ela encontrada ao lado de um homem.

A presença de Gradiva junto a Hanold o faz questionar, cada vez mais, se ela é uma espécie de fantasma do meio-dia. Ao ver uma mosca pousar sobre a mão de Gradiva, o personagem tem um impulso para descobrir, de uma vez por todas, se a mulher é de carne e osso ou não. Ele lhe emprega imediatamente um tapa na mão, que Zóe-Gradiva recebe com espanto e exclama: “Perdeste mesmo o juízo, Norbert Hanold!”. Nesse momento, Freud faz uma importante consideração sobre a postura terapêutica empreendida por Zóe: ele mostra que, “como todos sabem, o melhor método para acordar um sonâmbulo, ou um indivíduo adormecido, é chama-lo pelo seu próprio nome” (FREUD, 1996, p.34).

Após esse episódio, o personagem fica impactado e procura compreender racionalmente o que está acontecendo, chegando a uma conclusão: certamente a Gradiva não é uma aparição, um fantasma do meio-dia, mas é uma pessoa de carne e osso. Hanold sente-se constrangido em admitir que fora capaz de pensar tal coisa sobre aquela mulher. Essa reflexão, como pontua Freud, foi “sem dúvida, um passo essencial para a volta à razão” (FREUD, 1996, p.35).

Assim, após a recuperação de Hanold, vemos o delírio se desvanecer e, no lugar dele, torna-se, finalmente possível o (re) nascimento do amor de Hanold por Zóe, que fora reprimido muito tempo antes e que, por conseguinte, foi o propulsor da aquisição do baixo-relevo, de todas as associações referidas a este e de toda a viagem empreendida.

1.5. A relação entre os sonhos e os delírios na Gradiva

Podemos notar que no texto produzido por Freud sobre Gradiva, há uma estreita relação entre os sonhos e os delírios. Nos casos reais de delírio, é frequente que algum sonho se coloque como desencadeador dos sintomas delirantes. No romance escrito por Jensen, o mesmo se sucede. É após um sonho que figurava a destruição de Pompeia e a morte de Gradiva que o delírio ganha força e passa a influenciar as ações do personagem,

fazendo, por exemplo, com que empreenda uma série de viagens, sem compreender totalmente o motivo. Notamos, portanto, uma relação de desencadeadora no que se refere à manifestação de delírios, uma vez que os sonhos contribuem para o surgimento desses.

Os sonhos e os delírios podem ser ainda mais aproximados, na medida em que percebemos em ambos a manifestação daquilo que é recalcado. Ou seja, os sonhos e os delírios possuem essa fonte em comum e as diferenças entre suas particularidades são tênues: “os sonhos são os delírios fisiológicos das pessoas normais” (FREUD, 1996, p. 61). Assim, aquilo que é recalcado pode ganhar forma tanto através dos sonhos, quanto através dos delírios. Se tais manifestações não possuem força o suficiente para adentrar o mundo da vigília e a consciência desperta do sujeito, elas ganham forma e se revelam através das produções oníricas. Se, por outro lado, ganham predominância, não apenas atingem a esfera onírica, mas também ascendem ao mundo empírico sob a forma de delírio.

A diminuição da atividade psíquica durante o sono é uma das causas de tantos componentes inconscientes emergirem, assim, nesse momento, a força da censura operada sobre o material recalcado é diminuída. Após o despertar, o psiquismo retorna com todas as suas atividades, incluindo a de censura, justificando, portanto, por que os sonhos são frequentemente esquecidos. No entanto, em alguns casos, os efeitos desses sonhos podem ser duradouros, marcando de tal modo o paciente, que ele pode vir a manifestar delírios.

1.6. A realidade psíquica

Em 21 de setembro de 1897, Freud redige uma carta a Fliess que marca a história da psicanálise. A principal informação dessa mensagem consiste na afirmação segundo a qual ele próprio “não [acredita] mais em [sua] neurótica (teoria das neuroses)” (FREUD, 1986, p. 265). Trata-se do momento em que Freud abandona a teoria das neuroses concebida até então, que vinculava a causa da neurose à ocorrência de um trauma sexual efetivamente ocorrido. Dentre algumas justificativas expostas pelo pai da psicanálise para essa tomada de posição metodológica, talvez a mais relevante seja aquela em que ele afirma que “não há indicações de realidade no inconsciente, de modo que não se pode distinguir entre a verdade e a ficção que foram catexizadas pelo afeto” (FREUD, 1986, p. 266). Em outras palavras, Freud quer dizer que tanto acontecimentos reais quanto

elucubrações fantasiosas e ficcionais possuem o mesmo grau de veracidade na psique do indivíduo, independentemente de sua correspondência com fatos do mundo empírico.

Assim, ao levar em conta o sujeito com suas diversas peculiaridades e ao encarar o psíquico enquanto realidade para o sujeito, Freud inaugura uma nova maneira de encarar o mundo. Surge, então, a possibilidade e a importância de levarmos em conta a produção literária. Uma vez que a esfera psíquica adquire valor de realidade, a ficção, enquanto uma das principais criações da psique, se mostra como importante veículo do inconsciente.

O caso Dora², serve-nos como exemplo desse modo de funcionamento do psiquismo. É o primeiro caso clínico publicado por Freud e nele notamos o que pesquisador entende por *realidade psíquica*, ou seja, justifica-se por que ele afirma não confiar mais em sua neurótica (teoria das neuroses). A análise, que se inicia em 1900 e dura apenas três meses, é redigida e minuciosamente avaliada em janeiro de 1901, apesar de a publicação do material datar de 1905. Logo, é possível dizer que o caso Dora possui grande proximidade com a *Interpretação dos sonhos* (1900) e, não por acaso, grande parte da análise é fundamentada a partir de dois sonhos tecidos pela jovem.

O caso psicanalítico, que é descrito e analisado em suas minúcias, serve-nos aqui como uma demonstração da capacidade e da preeminência do psíquico diante do mundo empírico, ou seja, da convicção produzida pela realidade psíquica independentemente do mundo empírico. Além disso, através da elucidação dos motores que operam nessa patologia, pode-se compreender as motivações inconscientes que desencadearam tal distúrbio. Como diz o psicanalista: “meu objetivo neste caso clínico [é] demonstrar a estrutura íntima da doença neurótica e o determinismo de seus sintomas” (FREUD, 1996, p. 10).

Dora inicia seu tratamento aos dezoito anos e, no processo de análise, relata alguns acontecimentos da sua infância. Vale dizer que as experiências vivenciadas nessa fase da vida são capazes de influenciar e marcar uma pessoa para o resto da sua existência. Daí a importância que Freud confere a infância. Dora, nesse sentido, possui uma história conturbada, que ofereceu condições para o desenvolvimento da histeria. O relato inicia narrando a amizade existente entre os pais de Dora e um outro casal, nomeado como senhora K. e senhor K. Dora é afetivamente mais ligada ao seu pai, que possui uma saúde

² Análise realizada em 1901 e publicada em 1905 no texto *Fragmento da análise de um caso de histeria*.

delicada e frequentemente necessita de cuidados especiais. Tais cuidados, como indica a narrativa, são oferecidos não só por Dora, mas também pela senhora K. A mãe de Dora aparece como uma mulher dedicada única e exclusivamente aos trabalhos domésticos. Já o senhor K. possui grande proximidade com Dora, a levando para passear e lhe dando presentes. Percebe-se, logo no início da narrativa, uma proximidade suspeita entre a senhora K. e o pai de Dora e entre o senhor K. e Dora. Certo dia, Dora confidencia à sua mãe que o senhor K. lhe fez uma “proposta amorosa”. O ocorrido sucedeu no dia em que ambos foram dar um passeio junto à lagoa e K. se inclinara à jovem, lhe sugerindo algo de caráter sexual, fato que gerou grande desconforto na menina e a fez se afastar do mesmo. Ao ser questionado sobre tal ocorrência, o senhor K. nega tal ocorrido e culpa a imaginação da jovem moça, argumento aceito pelos pais da jovem.

Freud considera que, caso essa “proposta amorosa” realmente tenha sido feita, ela pode ser capaz de configurar um trauma psíquico, uma vez que esse tipo de acontecimento de cunho sexual gera condições para a histeria. No entanto, indica o psicanalista, “este novo caso também mostra todas as dificuldades que depois me fizeram ir além dessa teoria, acrescidas de uma nova dificuldade de cunho mais especial” (FREUD, 1996, p. 18), ou seja, o caso Dora pode servir de exemplo para a afirmação feita pelo pesquisador em sua carta direcionada a Fliess, em 21 de setembro, em que ele afirma não confiar mais na teoria das neuroses tal como foi concebida inicialmente. Nessa primeira versão, Freud e Breuer acreditavam que haveria um trauma primeiro, factual e de caráter sexual, que, tendo ocorrido no período da infância, influenciaria todo o desenvolver da pessoa, desencadeando, por fim, um distúrbio patológico. Mais tarde, Freud percebe algumas nuances nessa perspectiva, e essa mudança operada em sua teoria é fundamental para compreendermos a noção de realidade psíquica, o caso Dora oferecendo-nos esse arcabouço.

Voltando à narrativa do caso, Dora relata à Freud outro ocorrido, em que o Senhor K. convida sua esposa e a jovem Dora a irem juntos a um evento religioso. Marcam o encontro no comércio em que K. era proprietário. No entanto, a jovem, que na época tinha 14 anos, relata que ao chegar no lugar tratado, o senhor K. estava sozinho. Ele parece ter preparado tudo para ter a jovem desacompanhada em sua presença. Em um dado momento, ele se aproxima de Dora, colocando seu corpo sobre o dela e beijando-lhe nos lábios. Dora diz sentir tremenda repugnância e se afasta do lugar imediatamente. Freud

considera esse comportamento adverso, já que, em uma menina de quatorze anos, essa situação é propulsora de certa excitação sexual e não do desprazer relatado pela jovem.

O tratamento de Dora e sua análise decorre primordialmente a partir de dois sonhos que a jovem tecera a partir de então. Ela comenta com o psicanalista que tivera esses sonhos repetidas vezes, característica que Freud admite ser importante, demonstrando a relevância do conteúdo onírico. No primeiro deles, Dora narra:

‘Uma casa estava em chamas. Papai estava ao lado da minha cama e me acordou. Vesti-me rapidamente. Mamãe ainda queria salvar sua caixa de jóias, mas papai disse: ‘Não quero que eu e meus dois filhos nos queimemos por causa da sua caixa de jóias.’ Descemos a escada às pressas e, logo que me vi do lado de fora, acordei’. (FREUD, 1996, p. 40).

No processo de interpretação do sonho, Freud utiliza o conhecimento descoberto e fundado em *A interpretação dos sonhos* (1900). O psicanalista solicita à jovem que lhe diga as impressões que possui dessa produção onírica. Logo nota-se a relação entre o incêndio ocorrido no sonho com o receio de um incêndio temido por seu pai certa vez em que se hospedaram em um antigo casebre sem para-raio. Além disso, o pai de Dora havia discutido com sua esposa, pois essa mantinha trancada a porta que dava acesso ao quarto do irmão de Dora, fato que poderia desencadear uma catástrofe caso houvesse um incêndio. A menina indica que a porta deveria ficar aberta, afinal “pode acontecer alguma coisa durante a noite que torne necessário sair” (FREUD, 1996, p. 41). Assim, notamos a justificativa do incêndio ter sido representado no sonho e logo percebemos outra característica da sua formação. O psicanalista pergunta se o sonho foi produzido logo após o evento ocorrido com o senhor K. na lagoa, ao que Dora responde “não sei”, mas logo indica que provavelmente deve ter sido. E assim podemos concluir com Freud que o sonho fora uma reação a tal experiência de caráter sexual.

Vale lembrar, em linhas gerais, a proposta fundamental do livro acerca dos sonhos:

todo sonho é um desejo que se representa como realizado, que a representação é encobridora quando se trata de um desejo recalcado, que pertence ao inconsciente, e que, salvo no caso dos sonhos das crianças, só o desejo inconsciente ou um desejo que chegue até o inconsciente possui a força para formar um sonho (FREUD, 1996, p. 43).

Assim, o psicanalista busca interpretar outras parcelas do sonho. Ele questiona sobre a possível razão da aparição de uma “caixinha de joias” na produção onírica. Dora responde que sua mãe adora ganhar joias e que seu pai frequentemente a presenteia com

elas. Relava de certa vez que sua mãe queria um certo brinco de pérolas enquanto seu pai lhe preferiu dar uma determinada pulseira, que foi recusada pela mesma, gerando discórdia entre ambos. Freud nota que a garota comenta apenas sobre as joias (*Schmuck*) e não fala nada sobre a caixinha de joias (*Schmuckkästchen*). Ao que Dora responde: “Sim, o Sr. K. me presenteara pouco tempo antes com uma caixinha de joias dispendiosa” (FREUD, 1996, p. 44). Nesse ponto, Freud expõe a relação existente entre o termo “caixinha de joias” e a própria genitália feminina, associação a que Dora responde, dizendo “sabia que o senhor ia dizer isso”, ou seja, ela sabia disso, de alguma forma. Nessa altura, muitos outros componentes do sonho podem ser destrinchados. Freud indica que o sentido oculto no sonho de Dora aponta para o receio que ela tinha sobre sua “caixinha de joias” perante o senhor K. Daí o sonho figurar uma situação de perigo, perigo esse que cabia ao seu pai prevenir. Freud segue na elucubração, explicando o conteúdo latente à jovem:

Como é que a mamãe entra no sonho? Ela é, como você sabe, sua rival anterior nos favores de seu pai. No episódio da pulseira, você teria aceito de bom grado o que sua mãe rejeitou. Agora, vamos substituir “aceitar” por “dar” e “rejeitar” por “recusar”. Isso quer dizer, então, que você estaria disposta a dar a seu pai o que sua mãe lhe recusava, e a coisa que se trata teria a ver com uma joia. Pois bem, lembre-se agora da caixa de joias que o Sr. K. lhe deu. Você tem aí o ponto de partida para uma sequência paralela de pensamentos, na qual seu pai deve ser substituído pelo Sr. K., tal como aconteceu na situação de ele estar em frente a sua cama. Ele lhe deu uma caixa de joias e, portanto, você tem de presentear-lo com sua caixa de joias; por isso falei há pouco em “retribuição do presente”. Nessa sequência de pensamentos, sua mãe deve ser substituída pela Sra. K., que estava presente, ela sim, naquela ocasião. Logo, você está disposta a dar ao Sr. K. o que a mulher dele lhe recusa. Aí está o pensamento que você teve de recalcar com tanto esforço e que tornou necessária a transformação de todos os elementos em seu oposto. O sonho torna a corroborar o que eu já lhe tinha dito antes de você sonhá-lo: que você está evocando seu antigo amor por seu pai para se proteger de seu amor pelo Sr. K. Mas, o que mostram todos esses esforços? Não só que você temeu o Sr. K., mas que temeu ainda mais a si mesma, temeu ceder à tentação dele. Confirmam também, portanto, quão intenso era seu amor por ele. (FREUD, 1996, p. 44)

Como Freud faz questão de sublinhar na análise do caso, Dora não concordou com essa perspectiva. No entanto, pode-se ter certeza que uma parte fundamental do sonho é desvendada. O psicanalista indica que os sonhos que possuem a característica de se repetir com frequência, tal qual o de Dora, são fundamentados sobre dois pilares: um deles vinculado a acontecimentos atuais e hodiernos, enquanto o outro volta-se para um acontecimento relevante da infância da pessoa. Assim, na medida em que o sonho se configura enquanto a realização de um desejo suprimido, no caso dos sonhos recorrentes, ele manifesta a efetivação de um desejo antigo e remoto, porém de modo atualizado, transformando-o a partir de elementos recentes. “É que o desejo que cria o sonho sempre

provém da infância e sempre tenta retransformá-la em realidade, corrigir o presente segundo a infância” (FREUD, 1996, p.45), explica o pesquisador. Freud explora outros elementos do sonho e lhes propõe uma interpretação; sobretudo, fica explícito que a produção onírica possuía a necessidade de efetivar um desejo, obter a satisfação dele, e assim o sonho se repete em noites diferentes, buscando essa realização. “O propósito poderia expressar-se conscientemente da seguinte maneira: ‘Preciso afastar-me dessa casa, na qual, como vi, minha virgindade corre perigo; partirei com papai e, pela manhã, ao fazer minha toalete, tomarei minhas precauções para não ser surpreendida’” (FREUD, 1996, p. 53/54).

O segundo sonho, pontua Freud, não é passível de ser interpretado com tanta clareza tal qual o anterior; no entanto, sua compreensão é igualmente fundamental para o andamento da análise da paciente. Relata Dora:

“‘Eu estava passeando por uma cidade que não conhecia, vendo ruas e praças que me eram estranhas. Cheguei então a uma casa onde eu morava, fui até meu quarto e ali encontrei uma carta de mamãe. Dizia que, como eu saíra de casa sem o conhecimento de meus pais, ela não quisera escrever-me que papai estava doente. ‘Agora ele morreu e, se quiser, você pode vir.’ Fui então para a estação [Bahnhof] e perguntei umas cem vezes: ‘Onde fica a estação?’ Recebia sempre a resposta: ‘Cinco minutos.’ Vi depois à minha frente um bosque espesso no qual penetrei, e ali fiz a pergunta a um homem que encontrei. Disse-me: ‘Mais duas horas e meia.’ Pediu-me que o deixasse acompanhar-me. Recusei e fui sozinha. Vi a estação à minha frente e não conseguia alcançá-la. Aí me veio o sentimento habitual de angústia de quando, nos sonhos, não se consegue ir adiante. Depois, eu estava em casa; nesse meio tempo, tinha de ter viajado, mas nada sei sobre isso. Dirigi-me à portaria e perguntei ao porteiro por nossa casa. A criada abriu para mim e respondeu: ‘A mamãe e os outros já estão no cemitério [Friedhof]’” (FREUD, 1996, p. 60)

Freud inicia sua interpretação indicando que a cidade em que Dora anda sem a reconhecer deve ter sido tirada de alguma fotografia, ou algo similar. Ao expor essa impressão à Dora, ela logo a confirma, relatando que, no sonho, havia um monumento na praça que tinha visto anteriormente em um álbum de fotos. No dia anterior ao sonho, Dora procurou por tal coleção de fotos que estava guardada dentro de uma caixa, porque ela queria exibir as imagens a alguns de seus familiares. Dora indagou a sua mãe: “onde está a caixa?”. Outras referências do mundo da vigília são apontadas: a sensação de caminhar sozinha em um ambiente desconhecido é sobredeterminada pelo reencontro com um primo, que lhe remete a uma lembrança antiga de quando, na cidade dele, ela caminhara como uma “estranha” naquele lugar. Na época, um outro primo chega a lhe oferecer companhia, o que ela recusou, preferindo seguir sozinha. Foi durante esse passeio que, perambulando por entres ruas desconhecidas, ela visita um certo museu que abrigava a

pintura da Madona Sistina. Dora ficou fascinada com o quadro e o admirou por duas longas horas. Vemos esses acontecimentos servirem de escopo para a produção do sonho: nele, Dora também recusa a companhia de um homem para lhe guiar o caminho e também faz referência ao termo “duas horas” (FREUD, 1996). Havia também, na época do acontecimento do sonho, um rapaz engenheiro que se aproximou de Dora. Era evidente seu interesse na moça, mas ele se afastou da jovem, ao empreender uma viagem que lhe renderia um melhor cargo no emprego, uma vez que almejava certa estabilidade antes de pedir a mão de Dora. No material onírico, Freud propõe que a paciente sente-se tal qual este rapaz, que está em uma terra estrangeira, que possui um objetivo, mas tem de esperar por ele. Se a meta do rapaz é adquirir estabilidade para enfim possuir a jovem que deseja, pode-se dizer que Dora almeja “uma estação, que aliás, pela relação entre a pergunta do sonho e a pergunta realmente formulada, nos é lícito substituir por caixa. Uma caixa e uma mulher: isso já começa a combinar melhor”, afirma Freud (FREUD, 1996, p. 61).

Segue-se outro trecho que igualmente possui relação com o mundo da vigília: trata-se da afirmação de *já ter perguntado umas cem vezes*. Freud facilmente traça a conexão com certa situação em que, numa reunião de família, o pai de Dora lhe solicita que busque uma bebida. Ao questionar sua mãe sobre onde ela havia deixado a chave para abrir o armário de bebidas, Dora é ignorada pela mãe e exclama: “já lhe perguntei umas cem vezes onde está a chave”, sendo que havia perguntado algumas poucas vezes. Então, o psicanalista observa o seguinte: ““Onde está a chave?”” parece-me ser o equivalente masculino da pergunta ‘Onde está a caixa?’. Portanto, são perguntas... pelos órgãos genitais” (FREUD, 1905/1996, p. 61). Nesse mesmo encontro de família, uma outra relação com a produção onírica pode ser traçada. Um dos convidados oferece um brinde em nome da saúde do pai de Dora, que, como se sabe, é delicada. Dora volta-se para seu pai e identifica, no seu rosto, o sentimento que possivelmente lhe percorrera: de que não se sabe quanto tempo de vida ainda lhe resta. É assim que descobrimos a procedência onírica da carta e de seu conteúdo, a mensagem da morte de seu pai. O fato de a notícia ter sido dada através de uma carta também não foi aleatório. A jovem havia feito uma carta, em certa ocasião, anunciando sua repentina saída de casa e se despedindo dos pais. Apesar de a carta não ter sido entregue, seu objetivo com ela era claro: fazer com que seu pai se afastasse da Senhora K., ou, ao menos, caso isso não acontecesse, simplesmente se “vingar” do seu próprio pai, causando-lhe um susto. Outras relações são elucubradas pelo psicanalista, valendo dar ênfase ao trecho da carta que diz “se você

quiser vir”. Ela remete à ocasião em que a família de Dora fora convidada para uma viagem em L., lugar onde ocorrera o acontecimento no lago com o Senhor K.. Freud nota que o ocorrido do lago era novamente trazido à tona. O psicanalista solicita que a jovem narre outra vez esse dia, e ela conta que o senhor K. tinha lhe dito algo como “sabe, não tenho nada com a minha mulher” e, apesar de não se lembrar de K. ter-lhe dito mais algo, ela não permitiu que ele terminasse a frase e lhe esbofeteou o rosto. Nesse momento, ela mudou sua ideia de permanecer em L. e, por isso, caminhando no bosque próximo ao lago, indagou a uma pessoa que estava de passagem quanto tempo demoraria para chegar à casa em que morava, na cidade vizinha. O transeunte lhe diz que cerca de “duas horas e meia”, dado que a fez desistir de partir naquele instante. Ora, o bosque do sonho é similar ao bosque que rodeava a lagoa e também igualmente parecido com um bosque que admirara alguns dias antes em uma pintura, onde se viam ninfas ao fundo. Disso, Freud presume:

Nesse ponto, uma suspeita transformou-se em certeza para mim. Bahnhof [“estação”; literalmente, “pátio de ferrovia”] e Friedhof [“cemitério”; literalmente, “pátio de paz”], em lugar da genitália feminina, já eram bastante inusitados, mas guiaram minha atenção já aguçada para uma palavra de formação similar, “Vorhof” [“vestíbulo”; literalmente, “pátio anterior”], termo anatômico para designar uma região específica da genitália feminina. (FREUD, 1996, p. 63)

Poder-se-ia objetar essa interpretação de Freud, mas a referência às ninfas no fundo do “bosque denso” exhibe, de modo claro, a intenção sexual em voga. A ideia embutida na noção de ninfa liga-se ao modo que alguns médicos se referem aos pequenos lábios da genitália feminina, que se encontra “no fundo do ‘bosque denso’ dos pelos pubianos” (FREUD, 1996, p. 63). Isso leva Freud a pensar que esse meio de representação deve ter sido tirado de algum livro de anatomia, dado que tal correlação era mais comum entre os médicos do que entre os leigos. Assim, na primeira situação do sonho, pode-se dizer que se figura a fantasia que a jovem possuía de defloração, ou seja, da tentativa masculina de penetração no órgão feminino. O desvelamento do conteúdo latente desse sonho é compatível com a ocorrência dos fatos, e se confirma quando a jovem tem ciência dele, pois ela parece se lembrar de outro trecho do sonho, no qual ela se dirige calmamente para uma mesa e investe a leitura sobre um grande livro. Fica evidente o que o psicanalista havia proposto: ela havia de ter lido sobre a sexualidade em algum livro enciclopédico e obteve, dessa forma, elementos para construir o sonho relatado. Sabe-se que recai, sobre os jovens que possuem tal curiosidade, a proibição dos pais e a culpa por estarem em contato com um assunto, de certo modo, proibido. Assim, no sonho, é figurada a situação

contrária, na qual ela lê calmamente o livro, porque o pai estava morto e todos já estavam no cemitério, como informa o sonho. Freud se lembra de uma ocasião em que Dora tivera os sinais de uma possível apendicite. Ele ainda não relacionara a enfermidade física com a sua patologia psíquica, mas logo percebe um possível vínculo entre elas. O psicanalista questiona quando ela começara a ter tais sintomas, ao que ela afirma que cerca de nove meses após a situação no lago com o senhor K. Isso leva Freud a presumir que a fantasia atuou fortemente naquilo que, até então, considerava-se uma apendicite. Afinal, entende o psicanalista, Dora devia saber que o prazo de gestação de uma mulher é de nove meses e isso se desenvolveu após o flerte do Senhor K.

É importante ressaltar uma certa perspectiva do conhecimento psicanalítico no que tange ao trabalho de análise. É justo dizer, nessa altura do caso clínico, que já temos uma compreensão melhor do seu estado: conhecemos mais a fundo sua história infantil, bem como destrinchamos muitos trechos importantes da sua produção onírica, revelando o conteúdo inconsciente presente neles. Na medida em que a análise freudiana é posta em prática, vê-se uma característica referente ao modo de funcionamento do psiquismo. Trata-se da convicção segundo a qual o psiquismo do sujeito é quem oferece os componentes para a apreensão da realidade exterior ao sujeito. É como se o psiquismo individual fosse capaz de interpretar e compreender o mundo do modo que mais lhe apraz, recortando, portanto, a realidade ao seu modo. Notamos um exemplo dessa perspectiva na continuação da análise, quando Freud sublinha determinado momento patológico da paciente: ele indica que as dores da possível apendicite eram, na verdade, parte da fantasia elaborada por Dora, de acordo com a qual, após o evento ocorrido em L., ela teria engravidado. As dores, portanto, eram oriundas do processo da maternidade, e essa fantasia é construída para dar conta da realidade insatisfatória. Assim, a fantasia cumpre a função de satisfazer uma demanda inconsciente, visa corrigir o evento que não teve o desfecho almejado por Dora.

Quando Freud acredita ter revelado a maior parte do material patológico, a paciente lhe surpreende. Em uma seção, que ela avisa ser a última, narra sobre uma pessoa que ainda não havia mencionado: trata-se de uma certa governanta. Essa trabalhara em determinada época cuidando das crianças e oferecendo serviços domésticos ao casal K. Com o passar do tempo, Dora nota que a governanta tratava o senhor K. de modo a lhe ignorar totalmente, chegando a ser antipática com ele. Certo dia, essa governanta se aproxima de Dora e lhe conta uma coisa: diz que o Senhor K. se aproximou dela, deixando

claro seu interesse sexual e afirmando que não tinha nada com sua esposa. A governanta cede, mas, ao se arrepender, recua e envia uma carta aos seus pais contando o ocorrido. Seus respectivos pais ordenam que regresse imediatamente à casa, abandonando o emprego. No entanto, a jovem governanta decide persistir um pouco mais no serviço e afasta-se do senhor K., pensando que ele pode mudar seu comportamento. Sua família deixa claro que a moça, devido a essa atitude, não é mais bem vida em casa e, após ela perceber que o senhor K. não mudara suas atitudes, ela decide abandonar o emprego. Ao ouvir essa história, Freud compreende a origem de muitos atos cometidos por Dora. O tapa na cara que Dora investiu contra o senhor K. não fora motivado pelo comportamento lascivo do homem, mas antes pelo ciúme que Dora sentiu no momento em que ele dissera para ela o mesmo que disse à governanta: “eu não tenho nada com a minha mulher”. Dora esbofeteia o homem, pois pensa: ““Como se atreve ele a me tratar como uma governanta, uma serviçal?”” (FREUD, 1996, p. 67). Também o ato de contar aos pais o comportamento do Senhor K. fora reproduzido por Dora tal qual a governanta efetuou e, além disso, “a carta do sonho, que lhe permite voltar para casa, é a contrapartida da carta dos pais da moça, em que ela é proibida de fazê-lo” (FREUD, 1996, p. 67), acrescenta Freud.

Vemos mais fortemente a força da fantasia atuando na confecção da patologia de Dora. Freud suspeita, no final de todo o relato da jovem, que ela provavelmente atribuiu maior valor ao acontecimento em L. do que ele realmente tinha. Ou seja, o acontecimento teve um forte impacto na moça e isso se justifica. É desvelado, nesse trecho da análise, a grande teia de fantasia que sustentou os sintomas da paciente: ela soubera que o senhor e a senhora K. consideravam a possibilidade do divórcio. Isso deu condições para, inconscientemente, a moça devanear acerca da possibilidade do casamento entre ambos. Freud pontua:

Será que não pensou que ele queria divorciar-se da mulher para se casar com você? E que agora já não quer fazê-lo, por não ter nenhuma substituta? Há dois anos, sem dúvida, você era muito jovem, mas você mesma me contou que sua mãe ficou noiva aos dezessete anos, e depois esperou dois anos pelo marido. A história amorosa da mãe costuma ser um modelo para a filha. Por isso, você também queria esperar, e achou que ele estava apenas aguardando que você amadurecesse o bastante para se tornar mulher dele. Imagino que esse tenha sido um projeto de vida muito sério para você. E não tem sequer o direito de afirmar que essa intenção estivesse excluída para o Sr. K., pois você me contou sobre ele o bastante para apontar diretamente para esse propósito. Tampouco a conduta dele em L. contradiz isso. (FREUD, 1996, p. 68)

Isso justifica toda a fantasia criada pela jovem no tempo que decorre após o evento em L. A fantasia aparece como um meio de corrigir e satisfazer o desejo de Dora, que não foi efetivado na realidade empírica. Ou seja, pode-se dizer que a realidade psíquica de Dora se sobrepôs à realidade que lhe é externa e independente. O enfurecimento que toma conta da jovem após esse acontecido é motivado, por exemplo, pela postura de seus pais, que tomam tudo como mero produto da sua imaginação, ou seja, como algo que não ocorreu, e também é determinado pela vontade que Dora possui de recalcar o evento, ou seja, de não se lembrar mais desse ocorrido, porque ela sabe que, de certo modo, a proposta feita por K. foi séria e ela havia recusado. Após Freud indicar tal estrutura inconsciente atuante na jovem, ela não o contradiz, despede-se gentilmente e não volta mais ao consultório.

Freud pondera uma importante questão que está em jogo no tratamento da paciente. As pessoas neuróticas possuem uma certa dificuldade em lidar com a sua demanda amorosa: elas não conseguem obter a satisfação oriunda da realidade empírica no que se refere às necessidades amorosas. Em outras palavras, trata-se sempre de um conflito no qual lutam, de um lado, a corrente psíquica preponderante e, do outro, a realidade exterior e empírica. E assim sucede que o objeto mais almejado em suas fantasias é, ao mesmo tempo, aquele no qual ele mais se investe uma fuga e, na medida em que tais fantasias tornam-se aparentemente impossíveis de serem realizadas, elas ganham mais força e conquistam mais espaço no psiquismo da pessoa.

Muitos meses após o término da análise, Dora esboça, não por acaso no dia primeiro de abril, um possível interesse de voltar ao trabalho terapêutico. No entanto, Freud percebe não ser genuína a atitude da moça. Ela lhe narra que alguns meses após o abandono do tratamento, um dos filhos do Senhor K. faleceu, ocasião que a levou a fazer uma visita. Ao chegar na casa da família, ela tem uma atitude que Freud entende como uma tentativa de vingança: “À mulher, disse: “Sei que você tem um relacionamento com papai”, e esta não o negou. Quanto ao marido, provocou-o a confessar a cena do lago antes contestada por ele, e levou ao pai essa notícia justificatória” (FREUD, 1996, p. 75). Ou seja, como a situação não ocorreu de acordo com seu desejo inconsciente, o que lhe restava era vingar-se do casal, e assim o fez, levando cada um dos dois amantes a assumirem suas atitudes no passado. Após esse encontro com Freud muitos outros anos se passam sem que ele saiba de alguma notícia da moça. Por fim, ele soube que ela havia se casado e, não por acaso, com o jovem engenheiro por quem já havia esboçado certa

afeição, fato que mais uma vez valida a interpretação tecida pelo psicanalista. A análise, empreendida por Freud com o auxílio das concepções elaboradas em *A interpretação do sonho*, é finalizada com as seguintes palavras: “Tal como o primeiro sonho significara o afastamento do homem amado em direção ao pai, ou seja, a fuga da vida para a doença, esse segundo sonho anunciou que ela se desprenderia do pai e ficaria recuperada para a vida” (FREUD, 1996, p. 75/76). Vale lembrar, o primeiro sonho é aquele onde ocorre um incêndio de madrugada e o seu pai lhe desperta dizendo para se vestir rapidamente enquanto sua mãe se preocupa em salvar uma caixinha de jóias. O segundo sonho envolve sua estadia em lugares desconhecidos e o anúncio da morte do seu pai. Sonhos com alta importância para a compreensão da neurose em vigência. Notamos, no decorrer da descrição do material, todas as condições para a compreendermos a força da fantasia diante da vida do paciente.

1.7. Algumas interlocuções entre os sonhos, as fantasias, os devaneios e a produção literária

A fantasia é um termo importante não apenas no que se refere aos modos de funcionamento do psiquismo humano, como também para compreendermos melhor o processo de criação da obra de arte. Na teoria psicanalítica, o conceito se distingue em três tipos diferentes, sendo eles: as fantasias conscientes, ou sonhos diurnos; as fantasias inconscientes; e as fantasias originárias. É interessante ressaltar, como bem notaram Laplanche e Pontalis (2000), que, no decorrer dos textos, Freud se interessa mais em estabelecer a conexão entre tais modalidades do fantasiar do que em definir sistematicamente cada uma delas. Roudinesco e Plon (1998) sublinham o caráter transitório da fantasia, que se estabelece enquanto lugar de transição entre os três registros psíquicos³, não podendo, portanto, se restringir apenas à esfera consciente ou inconsciente. No que se refere à produção da obra de arte, mais particularmente da literatura, podemos dizer que, em um primeiro momento, o foco é mais diretamente voltado para as fantasias conscientes. Elas podem ser vistas como um ‘enredo’, uma espécie de ‘história’ que o sujeito conta para si mesmo. Nesse ‘roteiro imaginário’, o indivíduo narra, através de representações, aquilo que mais intimamente se manifesta enquanto seu desejo inconsciente. A fantasia consciente opera, portanto, no sentido de representar a realização de um desejo inconsciente através de uma história. Mas esse

³ Na primeira tópica trata-se da esfera consciente, pré-consciente e inconsciente. Já na segunda tópica esses termos são designados ego, id e superego.

desejo não é manifesto de modo claro. O enredo da história é repleto de deformações realizadas por mecanismos de defesa que visam ‘proteger’ o indivíduo do desprazer causado por certas ideais inconscientes. Por isso, muitas vezes, sem o auxílio da psicanálise, não é possível detectar as fantasias inconscientes que subjazem à fantasia criada conscientemente pelo sujeito. Um exemplo claro é oferecido no texto *O poeta e o fantasiar* (1908), em que Freud ilustra uma situação na qual um jovem órfão se dirige para uma empresa na qual ele pode conseguir um emprego. No caminho, ele tece diversas fantasias: imagina que consegue o emprego e rapidamente se torna amigo do patrão, tornando-se também indispensável para a empresa. Ao conhecer a filha do proprietário, apaixona-se por ela e então se casam. Enfim, inserido na família, agora ele também passa a ser sócio da empresa para depois ocupar o cargo de diretor. O pai da psicanálise consegue perceber a fantasia inconsciente que provavelmente é o cerne de tal fantasia consciente imaginada pelo órfão. Ele assinala: “o sonhador reconquista o que possui em sua feliz infância: o lar protetor, os pais amantíssimos e os primeiros objetos do seu afeto” (FREUD, 1996, p. 82). Cabe-nos entender, portanto, como o poeta consegue transformar fantasias ordinárias, as quais todos possuem, em obra de arte, em um texto literário capaz de ser reconhecido e consagrado.

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud menciona rapidamente as fantasias, que coloca no mesmo patamar daquilo que também pode ser compreendido enquanto um sonho diurno ou devaneio (FREUD, 1996, p. 104). E esboça a estreita relação existente entre tais fantasias e os sonhos noturnos, a saber,

Como os sonhos, elas são realizações de desejos; como os sonhos, baseiam-se, em grande medida, nas impressões de experiências infantis; como os sonhos, beneficiam-se de certo grau de relaxamento da censura. Se examinarmos sua estrutura, perceberemos como o motivo de desejo que atua em sua produção mistura, rearranja e compõe num novo todo o material de que eles são construídos. (FREUD, 1996, p. 104/105)

Aqui vale ressaltar uma consideração importante apresentada por Freud: ele acredita que as fantasias precursoras dos delírios são uma espécie de expressão de ideias uma vez reprimidas. O psicanalista explica que, quando existem lembranças impossibilitadas de ascender à consciência, decorre um jogo de conciliação entre a pulsão e a força recalcadora, assim, por meio de alterações na ideia original, surgem as fantasias, que por sua vez são aceitáveis a consciência. Uma tal fantasia possui, portanto, sob a ótica de Freud, uma significação bem mais complexa do que aparentemente expressa. Pois bem, para o psicanalista, os sonhos podem igualmente ser vistos como se fossem “delírios

fisiológicos” (FREUD, 1996, p. 61). Nesse caso, é possível dizer que um dos seus principais mecanismos consiste na alteração e, portanto, na censura de uma parcela do material psíquico original, criando formas mais aceitáveis para o sujeito.

Na análise empreendida por Freud do romance, o psicanalista pontua que o impacto causado pelo baixo-relevo no arqueólogo se manifesta primeiramente através das fantasias que ele passa a elaborar. Uma vez que o rapaz entrou em contato com a pequena obra, um duelo de forças psíquicas veio à tona: de um lado, um impulso remanescente que insiste em trazer à superfície sua atração por Zóe e, de outro, uma reprimenda que sufocava tais impulsos eróticos, os sobrepujando através do véu da ciência. A partir dessa luta, ambas as partes devem ceder uma pequena parcela, gerando assim uma conciliação que resulta diretamente na manifestação fantasiosa. Ou seja, já que nenhuma força consegue emergir completamente, se excedendo à outra, cada uma cede um pouco e enfim se unem para atingir a consciência. Disso resulta, por exemplo, a fantasia de Hanold segundo a qual a moça expressa no baixo relevo lhe parece “atual” e “viva”, parecendo até mesmo que o baixo-relevo representa uma mulher contemporânea. Tece, a partir daí, uma gama de informações acerca da mulher representada, fantasia sobre sua origem, descendência e até mesmo lhe atribui um nome. Apesar de o arqueólogo colocar suas elucubrações e práticas sob a insígnia da ciência, fica claro para o espectador, no decorrer da narrativa, que tais fantasias remetem impreterivelmente às lembranças aparentemente esquecidas que Hanold possui de Zóe e que, devido ao seu caráter erótico, não conseguem ascender à consciência. Assim, vemos a consolidação da fantasia no arqueólogo:

Seu juízo de natureza aparentemente estética de que a escultura tinha um aspecto ‘atual’ substituiu o conhecimento de que um andar desse tipo pertencia a uma jovem que ele conhecia e que caminhava na rua na época presente. Por trás da impressão que a escultura era ‘viva’ e da fantasia de que o modelo era grego, estava a lembrança do nome de Zóe, que significa vida em grego (FREUD, 1996, p.52)

As analogias que entrelaçam as lembranças esquecidas e as inclinações arqueológicas de Hanold se estendem ao longo do romance e são responsáveis, cada vez mais, pelo fortalecimento do delírio.

1.8. A concepção de interpretação e de construção no percurso freudiano

Na medida em que se pretende abordar a análise freudiana de uma obra literária é fundamental esclarecer algumas questões que circundam as ideias de *interpretação* e *construção*. Trata-se de dois métodos díspares de abordagem das produções inconscientes. Assim, vale pontuar o percurso operado por Freud no que tange à utilização

de ambos os métodos. O primeiro que surge no processo de constituição da psicanálise é o de interpretação. Podemos dizer que, inicialmente, o conhecimento psicanalítico partiu da convicção segundo a qual existe, nas profundezas do psiquismo, uma verdade a ser revelada. A sua descoberta daria sentido a diversos sintomas da vida do sujeito, tendo-se em conta que o objetivo da psicanálise seria o de tornar consciente o inconsciente. Notamos que a prática psicanalítica vai no sentido contrário daquela vertente científica positivista, que previa anular as diversas variáveis do seu objeto de investigação, para manejá-lo a partir do que ele é “em si”. A psicanálise abre mão do cientificismo típico do século XIX para oferecer uma alternativa de compreensão do mundo, na qual é levada em conta a complexidade da psique humana, o que implica considerar a relativização do conhecimento, o pluralismo cultural e as demais variáveis inerentes às questões humanas. Notamos que Roudinesco e Plon (1998) indicam a interpretação como um método utilizado sempre que o psicanalista precisa oferecer o significado inconsciente de certos atos e pensamentos do paciente. Trata-se de oferecer uma nova compreensão para a manifestação do sujeito, seja um sonho, um ato falho, etc. É fundamental destacar, portanto, que “a interpretação psicanalítica visa não a produção de um sentido em uma explicação que fixa o sujeito, mas a produção de novas palavras em um estranhamento” (RIVERA, 2005, p.9). Uma nova perspectiva oferecida pelo médico deve levar o paciente a reconsiderar o ocorrido a partir de uma nova ótica, uma vez que este está em contato com parcelas do seu inconsciente. No entanto, é possível afirmar que esse método nem sempre foi bem utilizado no decorrer da história psicanalítica. Roudinesco e Plon (1998) relatam que muitos analistas chegaram a abusar e a usar demasiadamente essa prática interpretativa, aplicando-a de maneira precoce a quaisquer eventos e comportamentos da vida do analisando, além de informa-los ao paciente de maneira descuidada e indevida. É assim que em 1937 Freud pontua com mais precisão esse método, lhe confere uma estrutura teórica e chama essa nova prática de construção.

Assim, em um primeiro momento, o pai da psicanálise acreditou que a pulsão possuiria seus representantes de satisfação em uma esfera recalcada, representantes que estariam soterrados no inconsciente e que possuíam raízes que remontavam aos primeiros momentos da história do sujeito. Assim, caberia ao analista interpretar as manifestações do inconsciente do paciente afim de alcançar a história do sujeito que fora esquecida. Em um segundo momento, Freud percebe que tais representantes não possuem um caráter inato, não estão cristalizados no interior do inconsciente. Não se trata, portanto, de uma

história ocorrida factualmente, mas considera que a o sujeito é influenciado pela sua realidade psíquica. Freud se dá conta de que “os objetos de satisfação e os representantes não são dados imediatamente e de maneira originária no sujeito, e que devem, pois, ser inventados por este a partir de um fundo indeterminado” (BIRMAN, 1996, p. 48). Donde depreende-se que a ideia de interpretação está vinculada a uma espécie de determinismo, onde algo da realidade empírica determinou diretamente o sofrimento sentido pelo paciente, já a ideia de construção aponta para o indeterminismo do psiquismo, onde a realidade psíquica do sujeito é mais relevante.

Para compreendermos melhor esse método podemos nos remeter ao texto freudiano *Construções em análise* (1937). Na nota do editor Strachey à obra de 1937, ele indica que o próprio Freud assume a prioridade dada, no decorrer do seu percurso, à ideia de interpretação em detrimento à de construção. Ou seja, nos textos freudianos, notamos, com mais frequência, a utilização do conceito de interpretação. No entanto, é possível perceber numerosas vezes em que o psicanalista faz alusão ao método psicanalítico entendido enquanto “construção”, como na análise do *Homem dos Ratos* (1909), na do *Homem dos lobos* (1918) e em *A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher* (1920). *Construções em análise* é um texto tardio no percurso de edificação da metapsicologia. Trata-se, por isso, de um material que traz questões atualizadas acerca da perspectiva clínica do autor e sua desenvolvimeto. No primeiro parágrafo do texto, o autor relata uma situação em que recebe uma crítica sobre a sua prática interpretativa na clínica. Na circunstância relatada, um certo homem se dirige a Freud e critica tal método, baseando-se na ideia segundo a qual, através da intepretação operada pelo analista, o analisando permanece frequentemente em uma posição de submissão. Afinal, se o médico oferece uma interpretação e o paciente a aceita, isso confirma sua ideia, mas, se por outro lado, o paciente a recusa, isso também confirma, de certo modo, a ideia do analista, visto que um “não” em análise frequentemente pode ser compreendido enquanto uma resistência.

Assim como um ‘não’ em análise pode significar uma aversão por parte do paciente, não indicando, portanto, seu real significado, também a expressão ‘sim’ pode trazer o mesmo equívoco, na medida em que pode ser confortável para o paciente afirmar uma construção que não lhe afeta intimamente. Notamos, portanto, que frequentemente o significante vem apartado do seu significado e é por isso que uma construção se confirma apenas na medida em que o analisando a ratifica indiretamente, como, por exemplo,

através do resgate de novas lembranças. No caso do romance em questão, o conteúdo manifesto difere do conteúdo latente e apenas através da consideração do inconsciente e suas manifestações que podemos confirmar o delírio do personagem. Ou seja, apenas através do método de construção que Freud consegue ir para além do relato descrito no romance e adentra o inconsciente do personagem.

Frequentemente Freud se dirige aos textos estéticos, visualizando, nas palavras do poeta, uma rede de significações possíveis que ganham corpo através da lente psicanalítica. O pai da psicanálise relata que inúmeros estudiosos buscaram compreender os elementos de uma obra, lançando mão da mera racionalização da história, de forma que, muitas vezes, se operou uma redução da real capacidade da obra e do personagem da história. Há leituras que, por exemplo, apontam Hamlet “como um homem doente, um alfenim fracassado ou um idealista que simplesmente é bom demais para o mundo real” (Freud, 1996, p.144). Contudo, não é através de uma redução supérflua das atitudes do personagem que compreenderemos o que o autor da obra quis transmitir. Freud adota um olhar apurado, que não despreza detalhes e trivialidades, de modo que, por meio de uma postura interpretativa da obra, busca superar uma compreensão puramente racional. Freud não especula ou fantasia sobre o material literário, mas opera sua construção, sempre atento à linguagem oferecida e à sua possível rede significante. Ou seja, sua proposta é partir dos elementos dispostos no corpo literário e oferecer, em seguida, uma possibilidade de preenchimento de algo lacunar. Isso quer dizer que esse *modus operandi* é relacional, na medida em que nele há o envolvimento e a consideração de diferentes pontos de vista que atuam segundo parâmetros interpretativos e argumentativos (PESSANHA, 1992, p. 9). É nesse sentido que podemos afirmar que a psicanálise atua conforme uma prática hermenêutica que, levando em consideração a linguagem da obra, opera no sentido de alargar os horizontes de significações possíveis da história ali relatada. Trata-se de considerar o texto para além das palavras dispostas, ou seja, além do conteúdo manifesto, para então ampliar as significações e apontar, enfim, para a possibilidade de compreender o sentido latente, oculto, que o material carrega. O que nos permite afirmar que voltarmos para a literatura pelo viés psicanalítico nos oferece a possibilidade de uma leitura suplementar, mais enriquecedora, que abarca uma nova dimensão do material disposto.

Capítulo 2: Recalque, sublimação e criação literária

2.1. A metapsicologia freudiana

Quando o tema abordado aponta para a metapsicologia, é fundamental traçar, mesmo que para fins utilitários, uma linha explicativa que informe sobre o processo de construção do conhecimento psicanalítico. Sabe-se que tal conhecimento proposto por Freud não é sistemático e não possui uma estrutura fixa, cristalizada. Mas, antes, é um modo de abordagem que atua na realidade através de uma refinada rede de conceitos que, por sua vez, são construídos no decorrer da empreitada psicanalítica e que ganham corpo através de variadas fontes, seja a clínica, a arte, a auto-análise de Freud, e que são, portanto, sempre passíveis de mudanças e/ou acréscimos oriundos da experiência. Se a psicanálise é pautada tanto na prática quanto sustentada pelo seu aparato conceitual, pode-se dizer que o termo metapsicologia se refere justamente a esse conteúdo teórico.

Tudo começa quando Freud inicia o esboço daquilo que virá ser o *Projeto para uma psicologia científica*, no outono de 1895. Esse material fora, em seguida, relegado e esquecido pelo pesquisador anos a fio, e Freud só entrou em contato com o trabalho quando soube, muitos anos depois, que ele estava nas mãos de Marie Bonaparte, princesa da Grécia e da Dinamarca e também uma das pacientes de Freud. Os papéis haviam sido vendidos pela esposa de Fliess que, após a sua morte, se desfez do *Projeto* e também das cartas que Freud remeteu a seu amigo, vendendo o material a um livreiro, que então fora localizado mais tarde por Bonaparte. Freud procurou reaver o material no intuito de destruí-lo, mas, como narra Garcia-Roza, a moça não sucumbiu aos pedidos: ela já o havia protegido da Gestapo e agora não permitiria que o pesquisador aniquilasse tudo.

Apesar da recusa de Freud ao material, é importante ressaltar que diversas ideias do pesquisador já estavam, de maneira embrionária, dispostas no *Projeto*. O público toma conhecimento do material cerca de dez anos depois da morte do pai da psicanálise; nessa altura, pode-se dizer que o grande arcabouço epistemológico empreendido por Freud já estava mais amplamente assentado, e a redescoberta do *Projeto* teve relevância. Cabe elucidar o terreno sobre o qual o *Projeto* foi fundamentado: Freud possui sua formação acadêmica baseada nos preceitos da “atmosfera cientificista e positivista, típica do ambiente universitário alemão do século XIX, na área das ciências naturais” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 74). Até então, seu companheiro intelectual mais próximo fora o professor de neuropsiquiatria Theodor Meynert. Sua corrente de raciocínio se coaduna com as perspectivas tanto de Fechner quanto de Herbart, ambos filósofos alemães que se dedicaram ao estudo de questões psicológicas. Herbart, que entrelaça psicologia e

matemática propõe uma abordagem quantitativa do psiquismo, característica que é aceita tanto por Fechner quanto por Freud; este último elucida melhor essa concepção no *Projeto* (1985). É interessante notar com Jones (1989) que Herbart foi o precursor daquilo que Freud localiza enquanto inconsciente, ou seja, ele ofereceu as ideias necessárias à noção de inconsciente dinâmico. E pode-se dizer que diversas ideias presentes na psicanálise foram abordadas primeiramente por Herbart. Uma delas se destaca e é predominante: trata-se da premissa segundo a qual os processos psíquicos são passíveis de serem explanados tais quais as leis científicas: “A ordem regular da mente humana é totalmente semelhante à do céu estrelado” (HERBERT *apud* JONES, 1989, p. 373). Fechner compartilha do conhecimento proposto por Herbart e é igualmente um dos pilares do início da empreitada freudiana. Além de filósofo, o físico e matemático propõe uma psicologia que aborda as questões psíquicas de um ponto de vista quantitativo, característica que coaduna com sua abordagem físico/matemática. Ou seja, ele compartilha da ideia de que é possível enxergar a estrutura psíquica a partir do traço quantitativo de certos processos atuantes no momento. Sua metáfora para explicar essa perspectiva é comparar a mente humana à um iceberg, que possui apenas um décimo de sua estrutura aparente e que seu trajeto é influenciado tanto pelo vento da superfície, quanto pelas correntes marítimas das profundezas, ou seja, pela força quantitativa de ambos os fenômenos. Jones expõe: “a palavra ‘limiar’ está presente no centro de todos os seus textos e ele sustentava que sempre que certos processos fisiológicos atingiam uma dada intensidade eram seguidos por processos conscientes” (JONES, 1989, p. 375). Isso quer dizer que a força quantitativa de certos processos psíquicos tem total consequência nas manifestações da consciência. Iannini esclarece: “os postulados principais dessa psicofísica dizem respeito à continuidade entre as leis gerais do movimento e às leis particulares do movimento de energia psíquica” (IANNINI, 2013, p. 119). Voltando ao texto de Roza (2008), é importante acompanhá-lo na explanação do concatenamento de ideias que circundam Freud nos primeiros momentos do surgimento da psicanálise. No momento de escrita do *Projeto*, sua base intelectual é fundamentada em dois pilares: o primeiro deles, voltado para a filosofia do idealismo alemão, conhecida também como “filosofia do espírito” e que remete desde Kant, passando por Hegel e Leibniz; o segundo diz respeito à perspectiva vista enquanto “ciência da natureza” que, marcada pela ótica positivista, é representada por Herbart e outros. Eis que, bem nas primeiras linhas do *Projeto*, Freud parece dar preferência a um dos lados. Tal afirmação torna-se fonte de muitas divergências e mal-entendidos entre os leitores de Freud, uma vez que expõe a

procedência e o caráter de sua prática: a ciência natural. No entanto, cabe questionar e pontuar o que Freud quis dizer com isso. Afinal, como bem indica Roza, “pode acontecer de uma linhagem histórica muito explícita ocultar o propósito do texto” (ROZA, 2008, p. 77), assim, mesmo Freud tendo afirmado se empenhar na explanação dos processos quantitativos atuantes no aparelho psíquico, isso não o vincula à uma prática essencialmente cientificista, não o torna um discípulo do positivismo alemão.

É interessante considerar a possibilidade, por outro lado, de Freud ter feito tal afirmação com um propósito diferente do compreendido até então por grande parte dos leitores, propõe Roza. Quando Freud aproxima sua prática do termo “ciência”, ele o faz no intuito de revesti-la do caráter criterioso característico da prática científica; dessa forma, “a ênfase estaria, pois, em *ciência* e não em *natural*” (ROZA, 2008, p. 78). Assim, a postura em considerar o conhecimento elaborado acerca das questões humanas enquanto ciência vai no sentido de promover a psicanálise tal qual uma prática com rigor teórico-conceitual, e isso não a impele a partilhar uma perspectiva naturalista e fisicalista da psique humana. Muito pelo contrário, “era preciso combinar pelo menos o rigor conceitual do cientista natural com o rigor formal do poeta” (IANNINI, 2013, p.107). Como bem sublinha Iannini, não é o caso de ressaltar uma suposta liberdade da arte em oposição à possível rigidez da ciência. Até porque, vale notar, Freud sublinha aquela convicção segundo a qual toda prática que se pretende científica deve estar aberta a reformulações. O caso da metapsicologia é complexo porque envolve diversas fontes de apreensão do mundo, maneiras diferentes de pensamento. Como diz Iannini, trata-se de um “caldeirão epistemológico”, de modo que Freud recorre, dentre outros, não só ao registro científico, mas também ao artístico. Nesse sentido, “a tarefa do analista consiste em ler os relatos clínicos como romances, com todo o rigor formal que é exigido pela própria apresentação do material. Convém não confundir rigor com rigidez” (IANNINI, 2013, p. 107).

Outra situação aproxima Freud da prática científica. Ele mesmo, em *Uma dificuldade no caminho da psicanálise* (1917), se coloca junto à Copérnico e Darwin, devido à contribuição que ele fez com o “golpe psicológico”. Ora, Copérnico mostrou que a Terra não é o centro do universo, invalidando a teoria heliocentrista, e Darwin propôs que o homem é o resultado de um processo evolutivo e não da criação divina. Tais perspectivas deslocam o sujeito da posição central e dominante em que até então ele se colocava. Através do “golpe psicológico”, Freud se une a tais intelectuais, ao evidenciar, com suas

pesquisas, dois elementos fundamentais: “a de que a vida dos nossos instintos sexuais não pode ser inteiramente domada, e a de que os processos mentais são, em si, inconscientes, e só atingem o ego e se submetem ao seu controle por meio de percepções incompletas e de pouca confiança” (FREUD, 1996, p. 90). Ou seja, Freud desloca o homem da posição de total controle sobre si que ele acreditava possuir. O psicanalista indica que não é a razão e a consciência que regem o indivíduo, mas a pulsão e o inconsciente. É por isso que Freud afirma “o ego não é o senhor da sua própria casa” (FREUD, 1996, p. 90). Em outras palavras, o sujeito não tem domínio sobre os seus processos psíquicos e sobre suas ações como ele acreditava.

Não se pretende indicar a metapsicologia como uma ciência, mas propor o caráter duplo de tal atividade. Trata-se de colocar em evidência tanto o traço científico de sua empreitada, quanto a contribuição oriunda da arte, que temos visto até então. No mesmo texto em que Freud se une ao astrônomo e ao naturalista, algumas linhas depois, ele se remete à filosofia, sublinhando a importância dos estudos empreendidos por Schopenhauer, que se debruça sobre questões similares às freudianas, na medida em que diminui a autoridade até então conferida à consciência e entende a importância das questões sexuais na psique do homem.

No que se refere a tal entrelaçamento expresso na atividade epistemológica de Freud, podemos nos voltar ao primeiro parágrafo de *As pulsões e seus destinos* (1915). Se por um lado, ele vincula sua prática ao modelo científico; por outro, a envolve com processos totalmente alheios, como o adivinhar e o fantasiar. Freud expõe que, no processo de construção da metapsicologia, ocorre uma atividade intensa de descrição e comparação. Ele descreve uma série de processos psíquicos aparentemente díspares. Em seguida, é possível agrupar, correlacionar e ordenar tal material descritivo. Nesse trabalho, o pesquisador, com vistas à elucidação de tais fenômenos psíquicos, vê a necessidade de nomeá-los; daí a necessidade de vincular tal descrição empírica a certas ideias abstratas, que mais tarde se tornarão conceitos. Tais ideias abstratas possuem caráter incerto e acompanham o desenvolvimento da descrição dos processos em questão. A partir de então, a experiência fornece conteúdo para a elucidação de certas ideias abstratas: tais ideias são postas em cheque pela frequente descrição e comparação de eventos psíquicos. Conforme essa atividade comparatória ganha conteúdo, esse material passa a se consolidar e adquire a estrutura necessária para ser visto como conceito. Assim, um conceito torna-se capaz de explicar uma parcela determinada da realidade empírica.

Essa exposição do seu método pode ser vista como uma elucidação do caráter científico que ele propõe para a sua prática. Mas, como podemos notar, o registro da psicanálise ultrapassa o da ciência em diversos aspectos, sendo um deles visto no mesmo parágrafo do texto sobre as pulsões. Após expor o mecanismo de construção de conceitos, Freud comenta que tais ideias abstratas possuem, de certo modo, um caráter convencional, não porque foram escolhidas arbitrariamente, sem nenhum parâmetro, mas porque ele não acredita que elas tenham sido dadas de modo a priori, que possuam caráter incontestável. Ele afirma que tais ideias, os futuros conceitos da metapsicologia, são “determinadas por significativas relações com o material empírico, relações essas que imaginamos poder *adivinhar* antes mesmo que as possamos reconhecer e demonstrar” (FREUD, 2013, p.17, grifo nosso). O *erraten*, termo traduzido por “adivinhar”, pode ser também compreendido como “intuir”: na nota oferecida pelo tradutor, ele propõe que se trata da prática de “saber por antecipação, deduzir sem dispor de todas as evidências para determinada conclusão” (TAVARES, 2015, p.66, n. 14). Seguindo esse raciocínio podemos concordar com Iannini: “ora, nenhuma dessas virtudes parece constar nos manuais de metodologia científica, nem parece coadunar com a imagem que um cientista gosta de fazer acerca do seu próprio método de trabalho” (IANNINI, 2013, p. 104). Essa passagem nos permite dizer que, se por um lado, Freud evoca a ciência para erigir a metapsicologia, por outro, ela é útil até certo ponto. O pesquisador certamente extrapola aquilo que a metodologia das ciências convencional exige. Contudo, não se trata de fazer apologia ao ato de adivinhar enquanto método de pesquisa, mas antes de expor o tato de pesquisador necessário a tal investigação, bem como de expor a complexidade inerente ao seu objeto de estudo. Afinal, para se debruçar sobre as questões da psique humana, é necessário não apenas o material teórico e conceitual, mas sobretudo o experiencial, aquele advindo do mundo empírico, a saber, tanto o aspecto clínico quanto o da autoanálise empreendida pelo próprio Freud, mas também de diversos outros registros tais quais o da filosofia, da arte, etc.

É durante a guerra iniciada em 1914, que Freud se volta com mais vigor para a escrita. Se, por um lado, ele e sua família passaram por dificuldades devido à escassez de mantimentos causada pela guerra, por outro lado, surge um momento propício para os estudos psicanalíticos, já que tal estado de exceção descortina traços humanos primitivos. Ou seja, em função da suspensão das normas e da moral vigentes, a guerra é capaz de “[desnudar] as camadas de cultura que se depositam no homem pelo processo

civilizatório” de maneira que “o objeto da psicanálise aparece de maneira mais crua e nítida” (IANNINI, 2013, p. 93/94). Então, o pesquisador propõe uma série de textos que teriam como finalidade traçar o contorno do conhecimento até então erigido, dado que, com a disseminação da prática psicanalítica e dos seus conceitos inerentes, Freud viu surgir a necessidade de delimitar com mais rigor as fronteiras do saber por ele inaugurado, pois muitas eram as vertentes que “pareciam querer diluir numa psicologia geral algumas de suas descobertas fundamentais” (IANNINI, 2013, p.94). Contudo, do total de doze artigos planejados por ele, apenas cinco chegaram até nós. Com exceção do recém descoberto *Manuscrito sobre as neuroses de transferência* (1914/1987), estima-se que os demais tenham sido destruídos pelo próprio autor. Dentre os textos a que não tivemos acesso, podemos indicar aquele que trataria sobre o tema da sublimação, uma vez que encontramos indícios da produção desse material.

A especificidade desse conhecimento que Freud estava construindo lhe fez criar um nome próprio para sua disciplina: metapsicologia. Afinal, se é verdade que o pesquisador evoca a filiação oriunda da ciência, em compensação, a objetividade que ele requer dessa prática é própria do seu objeto de estudo: “insubmissa a controle experimental, singular, refratária ao sentido, constituída através da fala do paciente e da escuta do analista” (IANNINI, 2013, p.113). Isso quer dizer que o pesquisador não confunde “ciência” e “metodologia científica”: por um lado, pretende esboçar o estatuto científico da psicanálise; por outro, não se limita a aceitar os preceitos da ciência, mas cria os seus próprios na medida em que encontra necessidade. Freud “apenas forçou o método para dar conta do objeto” (IANNINI, 2013, p. 124). Assim, vê-se a importância da criação de uma estrutura teórico-conceitual em que estivessem disponibilizados os conhecimentos desenvolvidos até então. Nesse sentido, o conhecimento desenvolvido por Freud vai ganhando força e o pesquisador vê surgir, no decorrer de sua empreitada, uma disciplina totalmente diferente de outras antes concebidas.

2.2. As pulsões e seus destinos

Em 1915, ano em que Freud conta 59 anos de idade, ele redige *As pulsões e seus destinos*. O texto serve de abertura aos basilares escritos metapsicológicos elaborados entre 1914 e 1915. Mais do que isso, sua ideia original previa situar esse artigo enquanto o primeiro de uma sucessão de outros onze artigos sobre a metapsicologia. Em *As pulsões e seus destinos*, o pesquisador indica, através de sua observação, os diferentes caminhos tomados pela pulsão, dentre os quais: (1) a reversão em seu contrário, (2) o retorno em

direção à própria pessoa, (3) o recalque e por último, mas não menos importante, (4) a sublimação (FREUD, 1915/2013). Neste capítulo, voltamos nossa atenção para dois dentre esses quatro destinos da pulsão, a saber, a sublimação e o recalque. Nesse texto, Freud delimita seus objetivos: “como não cogitei tratar aqui da sublimação e como o recalque demanda um capítulo especial, resta-nos somente a descrição e a discussão dos dois primeiros pontos” (FREUD, 1915/2013, p.35). Sabemos que, de fato, o recalque recebe um texto próprio para sua explanação no mesmo ano de 1915, de modo que podemos induzir a escrita de um texto dedicado única e exclusivamente à operação sublimatória, mas que não fora publicado e que, segundo o relato de Strachey na introdução aos *Artigos sobre metapsicologia* (1915), foi provavelmente destruído pelo autor. O comentador acrescenta: “muito daríamos para possuir apreciações conexas sobre assuntos como consciência ou sublimação, em lugar das alusões dispersas e relativamente escassas com as quais temos, de fato, de nos contentar” (STRACHEY, 1974, p.125).

No que tange ao próprio conceito de *pulsão*⁴, o texto traz importantes considerações sobre esse termo, que o próprio psicanalista admite ser obscuro e de difícil compreensão. A prática epistemológica de Freud possui um traço importante para a construção e a consolidação dos conceitos. Assim, um termo como a pulsão que, à primeira vista, pode parecer abstrato é preenchido pelo pesquisador com um conteúdo capaz de ilustrar a ideia em questão. Nesse sentido, em um primeiro momento, o psicanalista indica que o termo *pulsão* pode ser associado ao *estímulo*. Vale ressaltar, com Tavares (2013), que, se na língua portuguesa, a expressão “estímulo” indica mais aquilo que de certo modo excita positivamente, da mesma forma que “estimulante” remete a algo que é prazeroso, na língua alemã, esse termo também se vincula ao que “irrita e desestabiliza”. Em verdade, existem dois tipos diferentes de estímulo. Um é puramente corpóreo, fisiológico, como quando, por exemplo, uma pessoa se afasta rapidamente ao entrar em contato com uma chama de fogo. Já o estímulo pulsional não vem do mundo exterior e atinge o sujeito, mas é oriundo do interior deste e, “por isso, ele atua de modo diferente sobre o anímico e requer outras ações para sua eliminação” (FREUD, 2013, p. 19). Além disso, a pulsão funciona como um estímulo psíquico que nunca cessa de imprimir sua força. É assim que Freud associa outro termo ao de pulsão: necessidade. A atividade frequente operada pela

⁴ É importante sublinhar que nesse texto de 1915 o pesquisador, ao se referir a pulsão, a considera a partir da perspectiva exposta na primeira tópica, a saber, a pulsão sexual e a pulsão de auto conservação, no que a ênfase recai sobre a explanação da pulsão sexual. Na segunda tópica, vale dizer, a divisão é entre pulsão de vida e pulsão de morte, o dualismo inicial encaixa-se, por sua vez, na pulsão de vida.

pulsão indica sempre uma necessidade de se saciar. Ela percorre diferentes caminhos para alcançar a satisfação, que deve ser entendida como uma espécie de apaziguamento da força operada sobre o anímico, mas que não se esgota. Assim, a pulsão não só é um estímulo interno que mantém certa constância, mas, também, dadas essas peculiaridades, torna-se um estímulo ao qual não há escape. Daí o psicanalista afirmar que são necessárias “outras ações para sua eliminação”, ou seja, o sujeito tem de encontrar meios para escoar essa pulsão, ele deve encontrar um destino para ela, dada sua necessidade de satisfação. Freud propõe que as pulsões primordiais, ou seja, as que mais se destacam e que abrangem outras, são as pulsões do eu (autoconservação) e as pulsões sexuais. Trata-se, como bem o pesquisador indicou, de uma hipótese que nos permite compreender um pouco do mecanismo pulsional, mas que está passível de sofrer alterações conforme o desenvolvimento das descobertas psicanalíticas.

O pesquisador acredita que, nessa atividade segundo a qual a pulsão constantemente atua sobre o ser vivo, ocorre uma situação que marca definitivamente tal ser que é afetado. Ora, considerando um ser vivo, ainda em estado de desamparo, podemos imaginar que este é afetado tanto por estímulos externos, quanto por estímulos internos. Aqueles oriundos do mundo exterior são, devido ao sistema nervoso, repelidos através de movimentos musculares. Já os estímulos provenientes do interior desse ser vivo não são facilmente afastados como o anterior. Essa experiência confere ao ser vivo “um ponto de referência para distinguir um ‘fora’ de um ‘dentro’ (FREUD, 2013, p. 21). Nesse sentido, o sistema nervoso age de forma a sempre se afastar de uma fonte de estímulos, ou seja, a reduzir ao máximo as chances de que esses atinjam o sujeito. Pode-se dizer que a função principal do sistema nervoso é, nas palavras de Freud, a de dominar os estímulos (*Reizbewältigung*). O termo em alemão remete à noção de “dar conta de uma tarefa” (FREUD, 2013, p.21); desse modo, pode-se compreender que esse mecanismo visa tomar uma atitude perante o estímulo pulsional que alcança o indivíduo. Assim, fica ainda mais claro o que expomos acima: quando uma chama de fogo toca a pele de uma pessoa, o sistema nervoso tende, automaticamente, a repelir a fonte de estímulo. E assim o sistema nervoso age com os estímulos oriundos do mundo exterior: ele ativa o que o psicanalista chama de “esquema reflexo fisiológico”, ou seja, o ato muscular instintual de fuga das fontes de estímulos desprazerosos. Mas tal esquema reflexo que atua sobre esses estímulos não é eficaz no momento de lidar com os estímulos internos, ou seja, com as pulsões. Como estas são provenientes do interior, a simples fuga muscular não implica

nenhum resultado. É a partir de então que notamos que o sistema nervoso não é capaz de apaciar todos os estímulos, pois, se o pudesse, faria. Ao se defrontar com as pulsões, o aparelho nervoso se envolve em questões mais complexas e de difícil resolução; incapaz de operar uma fuga, o ser vivo tem de encontrar meios para suavizar a necessidade atuante desde o interior. Esses meios envolvem sempre uma ação e, portanto, modificação, do mundo exterior, pois tal força oriunda do interior possui a necessidade de se satisfazer, de se exprimir, e assim ela vai encontrar algum meio para tal.

A pulsão pode ser compreendida, ainda, como um conceito “fronteiriço entre o anímico e o somático” (FREUD, p.25, 2013), porque possui uma origem interna, corpórea, mas que possui estreita relação com o psíquico, o anímico. Nesse sentido, na medida em que o sistema nervoso não é capaz de atuar diante das exigências pulsionais, o aparelho psíquico entra em cena para apaziguar tal demanda. Ora, se o estímulo pulsional não pode ser apaziguado pelo sistema nervoso, então o aparelho psíquico entra em cena e a partir de então podemos visualizar quatro destinos para tal estímulo, ou seja, quatro formas diferentes de escoamento da pulsão. São eles: *pressão* (ou força), *meta* (ou objetivo, ou fim, ou alvo), *objeto* e *fonte da pulsão*. A *pressão* pode ser compreendida como a força constante pela qual se exprime a pulsão, ou seja, como a coação ininterrupta que ela opera no anímico e, portanto, a força pela qual ela manifesta sua necessidade de satisfação. Pode-se dizer, por último, que a pressão é, em termos quantitativos, a exigência de trabalho que ela manifesta. “A *meta* de uma pulsão é sempre a satisfação” (FREUD, 2013, p. 25). Assim, esse segundo termo indica que a meta da pulsão sempre é satisfazer-se, e isso acontece quando o estímulo é suspenso, quando ele encontra um destino que lhe abranda, mesmo que temporariamente. Afinal, a pulsão nunca é saciada por definitivo, a pressão que ela imprime é abrandada provisoriamente e, assim, a satisfação nunca é total, mas parcial. O *objeto* da pulsão é outra ideia fundamental para a compreensão desse conceito tão complexo da metapsicologia. O objeto é o veículo pelo qual o sujeito irá alcançar a satisfação pulsional, mesma que temporariamente. O mais curioso é que o objeto da pulsão pode assumir diferentes formas, desde que essa possibilite a sua satisfação. Assim, ele é extremamente variado, dependendo de cada singularidade de cada psique, de modo que pode variar no decorrer dos diferentes momentos da vida de uma pessoa, acompanhando os variados destinos da pulsão. Por fim, a *fonte* da pulsão. A *fonte* da pulsão indica a procedência somática da pulsão na medida em que essa se relaciona também com o psíquico. Nas palavras de Roudinesco e

Plon “a ‘fonte’ das pulsões é o processo somático, localizado numa parte do corpo ou num órgão, cuja excitação é representada no psiquismo pela pulsão” (ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 630).

Ora, as pulsões sexuais possuem grande influência e atividade na vida anímica. Sua meta é “a obtenção de prazer do órgão” (FREUD, 2013). No entanto, uma de suas principais características é a capacidade de transformação; em outras palavras, a pulsão sexual pode se ligar à vários objetos, uma vez que estes são passíveis de proporcionar satisfação, mesmo que parcial. Disso decorre que a pulsão, que primariamente é sexual, pode ser desviada e alcançar um meio de realização que não é através do órgão genital. Ou seja, a pulsão através dos diferentes objetos pode seguir diferentes caminhos, diferentes destinos, sendo eles: “(1) a reversão em seu contrário; (2) o retorno em direção a própria pessoa; (3) o recalque e a (4) sublimação” (FREUD, 2013, p. 35). Em última instância, estamos capacitados a afirmar, com Freud, que os diferentes destinos da pulsão procuram dar conta do estímulo interno que atinge o aparelho psíquico. Ou seja, incapaz de se defender através da simples fuga muscular, o aparelho psíquico encontra tais destinos enquanto formas “de defesa contra as pulsões”. Pode-se dizer que ele recorre a uma espécie de escoamento da força impressa no anímico pela pressão pulsional. Como dissemos anteriormente, trataremos de forma mais detida dos dois últimos destinos citados pelo psicanalista, o recalque e a sublimação, processos que, por sua vez, estão intimamente ligados à obra de arte, seja no que se refere ao seu processo de criação ou ao efeito causado por ela.

2.3. O recalque e a criação literária

Nota-se, frequentemente, que o conceito de recalque surge não como coadjuvante, mas como um dos pilares fundamentais para a compreensão das questões levantadas. É interessante assinalar a influência de tal conceito no interesse que Freud possui não apenas sobre a obra de Jensen, mas também no que se refere ao processo de produção da obra de arte e ao efeito por ela gerado no espectador. Esse conceito fundamental percorre não só uma das motivações de Freud pelo estudo da obra de Jensen, mas também o próprio estatuto da criação do poeta e também do sonho, essa importante produção inconsciente. O recalque transpassa tal qual uma linha as questões desenvolvidas até então. Afinal, uma das causas que direcionaram a atenção de Freud à obra de Jensen se refere ao fato da mesma transcender na cidade de Pompeia. Sabe-se que o psicanalista possui certo apreço por essa cidade, na medida em que considera o seu soterramento como uma boa metáfora

para o conceito metapsicológico de recalque. O conceito de recalque encontra-se fortemente atrelado à composição da obra de arte, uma vez que é possível dizer que o poeta exprime em sua obra certos desejos recalcados. Além disso, o efeito causado no espectador é também atribuído a essa capacidade segundo a qual a literatura consegue expressar algo de recalcado com o que as pessoas se identificam. Por fim, o recalque também exerce força fundamental no tema dos sonhos, dado que podemos entender os sonhos enquanto manifestações de desejos recalcados.

O recalque é, grosso modo, um mecanismo em que ocorre o ‘afastamento’ de certas representações para a esfera inconsciente. Tais representações são recalçadas por entrarem, de alguma forma, em conflito com a esfera consciente, sendo capaz de gerar desprazer e, por isso, o seu destino é o recalque. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2000). No material dedicado exclusivamente à explanação desse conceito, a saber o texto *Recalque* (1915), podemos visualizar com mais detalhes o seu modo de atuação no aparelho psíquico. Em primeiro lugar, é importante indicar o recalque como um dos quatro destinos possíveis de uma pulsão. Ou seja, dada a pressão da pulsão, que evidencia sua necessidade de manifestar-se, um dos caminhos que ela pode tomar é o do recalque. É certo dizer, outrossim, que não é por mero acaso que certos representantes pulsionais sofrem a ação do recalque. O recalque não age diretamente sobre a pulsão, mas opera sobre seus representantes, a saber, certas ideias específicas da psique humana, a saber, aquelas capazes de gerar desprazer e que, em última instância, “[afetariam] o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo” (ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 647). Os representantes pulsionais que sofrem esse destino oferecem tanto prazer quanto desprazer ao indivíduo; no entanto, o grau de desprazer é sempre maior, superando o prazer produzido por ela e levando, enfim, ao seu recalçamento. Em outras palavras, a pulsão recalçada oferece prazer ao inconsciente, mas desprazer à esfera consciente, o que nos induz a indicar que esse destino não existe desde sempre, mas apenas após o momento em que ocorre a criação e a separação das esferas consciente e inconsciente. Destarte, podemos afirmar sobre o recalque: “a sua essência consiste apenas em rejeitar e manter algo afastado da consciência” (FREUD, 2010, p. 63). Em 14 de novembro de 1897, Freud, ao dissertar sobre o mecanismo do recalque alude a uma comparação: “Dito de modo grosseiro, a lembrança realmente fede, da mesma forma que, no presente, o objeto cheira mal; e, do mesmo modo que afastamos nosso órgão sensorial (a cabeça e o nariz), enjoados, o pré-consciente e o sentido da consciência desviam-se da lembrança. Isso é o

recalcamento.” (FREUD, 1986, p. 281). Cabe sublinhar que quando uma ideia é recalçada faz-se necessário manter o mecanismo de recalque em frequente atividade. Ou seja, quando algo é recalçado há um movimento constante na qual a ideia visa manifestar-se, donde a consciência esforça-se para suprimir tal aparição: “É lícito imaginar que o recalçado exerce uma contínua pressão na direção do consciente, a qual tem de ser compensada por uma ininterrupta contrapressão” (FREUD, 2010, p. 66).

Compreendemos que uma ideia pode sofrer a ação do recalque, no entanto, Freud enfatiza que esse representante pulsional é formado também por outro componente que não pode ser igualmente recalçado. Trata-se daquilo que o termo “montante afetivo” visa designar. Se por um lado a ideia se vincula a pulsão na medida em que ela representa essa última, o afeto, por outro lado, também representa a pulsão, no entanto, ele se desliga, se desvincula da ideia segundo a qual o afeto é gerado. Ou seja, na medida em que a ideia gerada a partir de uma pulsão não ganha livre acesso a consciência, sendo destinada ao recalque, cabe dizer que o afeto vinculado a tal ideia consegue se esquivar a força recalçadora e se manifesta “em processos que são percebidos como afetos” (FREUD, 2010, p. 68).

Consideramos, destarte, que o mecanismo recalçador atua sobre certos representantes da pulsão, a saber, os que causam desprazer, levando-os, então, ao campo do inconsciente. O psicanalista distingue três momentos do recalque. O primeiro, o “recalque primordial”. Ele acontece na infância e constitui o momento primário de atuação do mecanismo de recalque. O recalque primário parte do pressuposto que toda criança possui, desde já, uma dada inscrição sexual atuante, no entanto, pressupõe também a impossibilidade de satisfazer tal pulsão. Afinal, tal impulso de cunho sexual apenas possui maneiras de se consolidar em um aparelho psíquico mais desenvolvido, daí a atuação do recalque. O recalque primevo é esse que atua no momento em que a pessoa ainda não consegue lidar com certas experiências, afinal elas ainda não possuem nem mesmo um significado para quem a sente. Assim, elas são direcionadas a esfera inconsciente e não possuem mais acesso a consciência. Desse recalque primordial deriva-se o segundo tipo de recalque, o recalque propriamente dito. Esse segundo momento transcorre quando as ideias derivadas do conteúdo recalçado primariamente sofrem o mesmo destino: seu recalque e sua retirada da esfera da consciência. Nas palavras do pesquisador: “O segundo estágio do recalque, o recalque propriamente dito, afeta os derivados psíquicos da representante reprimida ou as cadeias de pensamentos que, originando-se de outra parte, entraram em

vínculo associativo com ela” (FREUD, 2010, p. 64). No entanto, é curioso notar que, na medida em que a ideia é recalçada por gerar desprazer à esfera consciente, ela não deixa de se manifestar uma vez em estado inconsciente, trata-se do terceiro momento do recalque: o retorno do recalçado. Freud indica que, afastado do julgamento da consciência, o representante pulsional recalçado “prolifera como que no escuro” (FREUD, 2010, p. 64). O deslocamento para a esfera inconsciente não impede a atuação da força pulsional e agora, inconscientemente, ela tece maneiras de manifestação e de satisfação. Afinal, frequentemente ocorre de um derivado do recalçado originário sofrer tamanha deformação que ele se afasta do recalque originário, como que sob um disfarce. Assim, ela ganha a possibilidade de emergir a consciência.

A fim de compreender de que maneira o recalque atua no momento de produção da obra, podemos considerar que, pela obra de arte, o poeta consegue expressar, de certa forma, seus desejos recalçados. Essa manifestação artística gera aquilo que Freud chama de “gratificação substitutiva”. No texto *O mal-estar na civilização* (1930), o pesquisador aborda de maneira clara o que pretende elucidar com o termo. Ele aponta para as dificuldades inerentes ao simples fato de estar vivo e de como se faz necessário, em certos momentos, recorrer a uma ação paliativa. O pesquisador cita o poeta e comenta: “Quem tem pesares, tem licores” (BUSCH *apud* FREUD, 2010, p. 18, n. 6). Essas ações paliativas podem ser destacadas. Uma delas se refere a todas as diversões e atividades intensas, que são capazes de nos deixar em um estado de êxtase no qual é possível “fazer pouco de nossa miséria” (FREUD, 2010, p. 18). Outro caso é o de substâncias inebriantes, como na citação do poeta Wilhelm Busch, na qual ocorre um anestesiamento no sujeito através da substância ingerida. Temos, também, o evento das *gratificações substitutivas*. Elas são capazes, mesmo que temporariamente, de diminuir o mal-estar e amenizar as dificuldades da psique do indivíduo. Assim, o poeta consegue através da realização da obra, obter a satisfação do seu desejo recalçado. O pesquisador comenta: “as gratificações substitutivas, tal como a arte as oferece, são ilusões face a realidade, nem por isso menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que tem a fantasia na vida mental” (FREUD, 2010, p.19). Em outras palavras, há um prazer proveniente das fantasias erigidas no momento de criação da obra de arte, a que chamamos gratificação substitutiva. Esse termo é assim nomeado, pois o sujeito, ao invés de realizar um desejo impróprio para a boa convivência em sociedade, consegue transformá-lo, dispô-lo de uma outra forma, de modo a criar uma obra de arte. Freud, em sua análise de Leonardo (1910), chega a afirmar:

A natureza generosa deu ao artista a capacidade de exprimir seus impulsos mais secretos, desconhecidos até por ele próprio, por meio dos trabalhos que cria; e estas obras impressionam enormemente outras pessoas estranhas ao artista e que desconhecem, elas também, a origem da emoção que sentem. (FREUD, 1996, p. 65)

Notamos, a importância do curioso ato artístico e estamos habilitados a dizer que o prazer causado pela gratificação substitutiva “produz os mesmos efeitos afetivos, como se fosse real. É com razão que se fala da magia da arte e que o artista é comparado a um mágico” (BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 23).

Além disso, podemos notar o conceito de recalque envolvido também no interesse de Freud em sua escolha pelo romance de Jensen. Ele considera a obra do escritor carregada de conteúdo psicanalítico do início ao fim, mas esse não foi o único motivo que influenciou sua escolha de análise da obra literária. Além do rico conteúdo psicanalítico do romance, é possível afirmar que também o cenário no qual ele acontece desperta a atenção do pai da psicanálise, qual seja, a cidade de Pompéia. Ele traça uma analogia entre a cidade soterrada e redescoberta e o trabalho que ocorre na prática clínica: em ambos os casos, haveria uma atividade arqueológica, no sentido de escavar e recuperar aquilo que fora, no caso da cidade, soterrado e no caso dos processos psíquicos, recalcado. (Strachey, 1996, p. 16). Em *Estudos sobre a histeria* (1893-1895), Freud relata o que foi sua primeira análise completa de um caso histérico, aquela a que se submeteu Elisabeth von R. É nesse tratamento que o austríaco descobre um método que será utilizado no decorrer de toda a sua prática psicanalítica. Esse processo se baseia, em suas palavras, “em remover o material psíquico patogênico camada por camada e gostávamos de compará-lo à técnica de escavar uma cidade soterrada” (Freud, 1996, p. 170). Marco Antônio Coutinho Jorge observa que essa conexão é levada até os textos mais tardios de Freud. No prólogo realizado para a primeira tradução da obra de Jensen, Jorge menciona de que maneira essa analogia se dá, por exemplo, em passagens de *O mal-estar na civilização* (1930) e *Construções em análise* (1937). Nesse último texto, Freud constrói tal analogia, mas identifica uma diferença: na experiência analítica, percebemos que aquilo que foi “soterrado” pelo indivíduo, diferentemente dos objetos arqueológicos, não é algo que está degradado e em um estado de inatividade somente rompido pelo contato com o arqueólogo. Na vida anímica, a ideia recalçada insiste constantemente em romper tal supressão, é assim que surgem os atos falhos, os sintomas, os chistes e os sonhos. O psicanalista tem uma certa vantagem em relação ao arqueólogo nesse processo de investigação, pois o seu objeto, mesmo recalcado, se apresenta de maneira viva,

procurando se expressar de diversas formas (Jorge, 1987, p. 7). Já em *O mal-estar na civilização*, ao fazer uma analogia entre uma cidade que, com o passar do tempo, tem sua estrutura modificada pelas contingências da história e o próprio desenvolvimento do psiquismo humano, Freud nota: “a conservação de todos os estágios anteriores, ao lado da configuração definitiva, é possível apenas no âmbito psíquico” (Freud, 2011, p.15).

Também o trabalho em consultório remete a essa perspectiva. Em *Recordar, Repetir e Elaborar* (1914), Freud explica que, antes do surgimento da psicanálise, quando utilizava o método catártico, o médico voltava sua atenção para a busca do evento desencadeador do trauma na infância da pessoa. Assim, através da hipnose, era buscada a recordação desse evento primário que possui importância fundamental para o sucesso da análise. Após o abandono da hipnose, no método psicanalítico, o médico deveria detectar e descobrir o que o paciente não conseguira rememorar através dos seus pensamentos aleatórios e espontâneos no decorrer da análise. Ou seja, trata-se do momento em que Freud percebe que o trauma não é necessariamente motivado por um evento empírico, mas que é construído a partir das fantasias tecidas pelo sujeito, focando, portanto, naquilo que ele considera enquanto realidade psíquica e que, por sua vez, possui grande relevância para as questões psicanalíticas.

O que Freud (1914) igualmente nota é que certas experiências e eventos são “esquecidos” por gerar desconforto: trata-se de uma espécie de “bloqueio” pelo qual o sujeito anseia por se manter o mais afastado possível de tal registro. No caso de alguma situação relevante que, tendo ocorrido na infância, não gerou condições de compreensão para a criança, o pesquisador acredita que o adulto, já com capacidade de entendimento da situação passada, não consegue rememorar tal evento. Mas isso não quer dizer que o sujeito está imune a tal situação vivenciada. Se por um lado, a pessoa não relembra o evento vivido; por outro, ela o atua. Nas palavras do pesquisador, o paciente: “não recorda coisa alguma do que esqueceu e recalcou, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (acts it out). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo” (FREUD, 1996, p.92). Isso quer dizer que ele não se lembra conscientemente de certos eventos, mas os coloca em prática na realidade sem o saber. Como exemplo Freud indica, o indivíduo pode não se lembrar o quanto era crítico com seus pais, uma vez que esses eram considerados uma autoridade. Mas, por outro lado, o mesmo indivíduo é igualmente crítico e desafiador com o médico, a atual autoridade no consultório. O sujeito pode não se lembrar que, em um momento anterior, ele sentiu-se

envergonhado de seus impulsos sexuais, no entanto, ele age de modo a considerar tal tema desprazeroso e sente-se envergonhado ao tocar nesse assunto (FREUD, 1914).

Assim, não cabe ao médico suscitar alguma memória remota do paciente. Freud esclarece a finalidade e a capacidade da análise, é claro e direto quanto ao proceder do psicanalista: “sua tarefa é a de completar aquilo que foi esquecido a partir de traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, *construí-lo*” (FREUD, 1996, p.276). Ou seja, uma vez considerada a impossibilidade de o paciente relembrar todo o material recalado, ou mesmo levando em conta que não existe um conteúdo *em si* a ser revelado, dado que não existe o fato traumático originário, e sim de fantasias, o pai da psicanálise percebe a eficácia da prática entendida como construção. Esse método é equiparável àquele dos arqueólogos que, através da escavação, encontram resquícios de antigas edificações para então as reconstruir. Bem como o arqueólogo encontra tais rastros, também o analista se depara com vestígios de um tempo anterior do psiquismo humano. Freud prossegue na comparação:

assim como um arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir de alicerces que permaneceram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir de restos encontrados nos escombros, assim também o analista precede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito em análise. Ambos possuem o direito indiscutido a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram. (FREUD, 1996, p. 167)

É verdade que o analista possui algumas vantagens frente ao arqueólogo: o primeiro lida com algo que ainda está vivo e se manifesta, ao passo que o segundo maneja aquilo que já foi destruído. Diferentemente do arqueólogo, que trabalha por etapas até abranger todo o monumento, no trabalho de análise, a construção é contínua: o médico indica um fragmento de construção ao analisando que, por sua vez, age diante dele trazendo possíveis experiências e impressões. Sobre esse novo material trazido pelo analisando, o psicanalista prossegue no trabalho de construção juntamente com o paciente, prática que fundamenta todo trabalho clínico.

No que se refere ao efeito da obra de arte causado no espectador, podemos igualmente enfatizar a centralidade do conceito de recalque. Em 1914, em *O Moisés de Michelangelo*, Freud admite o quão intensamente se sente atraído pelo efeito causado pela obra de arte. Questiona-se a respeito dessa sensação, que opera de maneira curiosamente secreta. Narra que muitas vezes passou horas a fio se deixando tomar por ela, de modo a tentar capturar quais mecanismos operam nesse efeito da obra sobre o espectador. A

literatura é uma dessas formas de expressão fortemente dotadas dessa capacidade de afetar a sensibilidade. O distinto traço de pesquisador na personalidade de Freud explica por que ele se sente tão fortemente perturbado com “o fato de comover-[se] com uma coisa sem saber por que [é] assim afetado e o que é que afeta” (Freud, 1996, p.143). É possível afirmar, portanto, que muitas das maiores obras de arte causam deleite em função de características desconhecidas por nós. No intuito de investigar a causa de tamanho efeito da obra, Freud percebe o mecanismo de recalque atuando tanto no processo de produção da obra, quanto no efeito causado por ela. Tal efeito remete justamente ao momento inicial de criação do material. Freud acredita que a produção artística é, de certo modo, uma das produções do recalcado. Por isso, aquilo que foi recalcado no artista e que é o material para a confecção da obra exerce efeito sobre os expectadores. Na medida em que a arte consegue materializar uma certa configuração psíquica, os indivíduos se sentem afetados pela obra; afinal, como já vimos, a arte consegue universalizar certos padrões em que o recalque opera. Nas palavras de Kofman “a continuidade entre o ‘grande homem’ e o leitor se estabelece não pela identificação, mas porque tanto o comportamento de um como o do outro é explicável pelos mesmos mecanismos psíquicos” (KOFMAN, 1996, p. 25).

Kofman acredita que a superioridade do poeta sobre os outros homens se constitui a partir de um traço comum entre os escritores, a saber, a sua introversão, característica que possibilita ao artista voltar-se para si mesmo e conseguir escutar, com maior precisão, os ecos que o recalque exprime em seus processos mentais rotineiros (KOFMAN, 1996, p. 57). Em um importante trecho encontrado em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, vemos Freud ressaltar essa capacidade do escritor. Ele pontua que a sua atividade enquanto psicanalista “consiste na observação consciente dos processos psíquicos anormais em alguém, a fim de poder adivinhar e enunciar suas leis”, ao passo que o escritor “concentra sua atenção no inconsciente de sua própria alma, aguça o ouvido para todas as suas virtualidades e lhes confere expressão artística, ao invés de recalca-las pela crítica consciente” (FREUD, 1996, p. 83).

2.4. A sublimação e a criação literária

Como vimos, não existe um texto do psicanalista que trate unicamente da sublimação. Isso implica considerá-lo “um conceito em estado prático na obra freudiana (...) [;] trata-se, então, de retirá-lo de sua praticidade e de enunciar alguns dos seus pressupostos” (BIRMAN, 1997, p. 90). O termo *sublimação*, tanto no ramo da química, quanto no da

alquimia, serve como metáfora para entendermos a ideia proposta por Freud, pois designa um processo pelo qual a substância transmuta-se do estado sólido para o gasoso, modificando-se, portanto, radicalmente. Cruxên (2004) indica a origem latina da palavra *sublimierung*, utilizada por Freud, que significa um movimento de ascensão, de elevação. É bem provável que o pai da psicanálise soubesse da utilização desse termo por Goethe, que indica, na ideia de sublimação, a necessidade de trabalho do espírito. Vê-se já esboçada a ideia de refinamento das pulsões, a fim de alcançar algo mais elevado, que, nesse caso, é a cultura.

Na psicanálise, frequentemente associamos o conceito de sublimação à esfera artística, mas é preciso realçar que tal conceito é, em primeiro lugar, um destino da pulsão e que pode se manifestar de outras formas. Assim, o mecanismo de sublimação pode ser compreendido enquanto um processo de transmutação da pulsão primária – que se caracteriza por ser agressiva, sexual e imprópria para a boa convivência em sociedade – em um produto culturalmente aceito. Freud reconhece a importância desse mecanismo, que não deve ser visto como uma atividade redutora da potência da pulsão, que a transforma em um produto cultural inofensivo. Tal postura, no limite, implicaria em uma perspectiva conservadora, uma vez que a sublimação estaria sempre a serviço de amenizar e conformar as pulsões segundo as condições de uma determinada civilização. Não se trata de encerrar a capacidade criativa do artista e tampouco a potência da obra de arte no processo sublimatório. O discurso psicanalítico não pretende operar esse reducionismo da atividade criadora. É fundamental estabelecer em que medida o sujeito se situa em uma posição singular, se inserindo na via do desejo, uma vez que, através da sublimação, ele aceita, de certo modo, a interdição imposta pela civilização à sua pulsão. Conforme compreendemos a sublimação enquanto um destino para as pulsões, é possível dizer que, no processo de transformação da pulsão primária para o produto final, se desenrola a criação de “novos objetos para o circuito das pulsões, se inventando uma outra realidade onde se imprime a diferença do sujeito” (BIRMAN, 1997, p.98). Assim, a obra do poeta é uma das principais produções sublimatórias criadas pelo homem. Nela, mesmo que a pulsão se transforme em algo aceito socialmente, vale notar que cada obra manifesta a singularidade do seu criador. Afinal, cada pessoa lida de maneira própria com as questões que se impõe ao seu psiquismo. É por isso que, diante da mesma pulsão sexual e primitiva, diferentes artistas produzem diferentes coisas, cada uma, portanto, imprimindo o conteúdo do inconsciente que se manifesta. No caso da literatura, podemos notar como

que, através da linguagem, o poeta pode tecer uma miríade de histórias. Assim, a obra do poeta está nesse *hall* das produções sublimatórias que, no caso da literatura, se materializa e se expressa através da linguagem. A linguagem do poeta, nesse sentido, não deve ser percebida como simples meio de comunicação, mas como uma expressão que é capaz de expor um conteúdo que se refere à sua realidade psíquica. Portanto, a sublimação atua no sentido de desviar a meta⁵ sexual da pulsão, oferecendo uma gratificação substitutiva. Portanto, não só a obra de arte, mas também a religião, a ciência e toda produção da cultura podem ser compreendidas como produtos da operação sublimatória. Trata-se de uma operação na qual o sujeito “[mantém] o objeto de investimento, mas [transforma] o seu alvo” (BIRMAN, 1997, p. 92). Ao modificar seu alvo, ou meta, ela torna uma finalidade que é sexual em social. No entanto, a pulsão mantém seu teor sexual, desviando apenas o seu modo de satisfazer-se provisoriamente. É como se o indivíduo, através da instância do eu, conseguisse acumular sua pulsão, conservando-a até o momento de produção da obra. Assim, devido à plasticidade da pulsão, é possível canalizá-la pelo mecanismo de sublimação, deslocando-a para fins considerados socialmente mais nobres. É interessante o exemplo de Bellemin-Noel: “Jack, o estripador, no quadro da psicose, realiza seu delírio pelas sinistras ‘passagens ao ato’, que sabemos; um cirurgião encontra o meio perfeito para sublimar, salvando vidas humanas” (BELLEMIN-NOEL, 1978, p.40).

No decorrer dos estudos psicanalíticos Freud nota que nem sempre a sublimação pode ser vista como algo aceito majoritariamente pela sociedade, transformando-se em algo aprazível. É interessante sublinhar o duplo caráter impresso pela sublimação quando ela se refere à arte. Por um lado, ela implica uma aparente oposição entre as pulsões sexuais e a cultura, indicando um processo no qual o sujeito alcança uma produção admirada socialmente e que, de certo modo, abranda a pulsão inicial. Por outro lado, a partir do desenvolvimento operado pelo psicanalista através da ideia de *Unheimliche*, vemos a situação mudar. Esse termo, a que, em 1919, é dedicado um texto com uma abordagem pormenorizada, amplifica a ideia de sublimação proposta desde então. Em *Das Unheimliche*, a respeito do conceito que, em traduções para a língua portuguesa, é chamado de ‘estranho’ ou de ‘inquietante’, é oferecida outra abordagem estética, que ultrapassa o que concerne apenas ao belo e ao aprazível no círculo social. Logo no

⁵ Vale lembrar ao leitor a condição de sinônimo que os termos ‘meta’, ‘finalidade’, ‘fim’, e ‘alvo’ adquirem aqui, como um dos quatro aspectos da pulsão, sendo os outros três a pressão (ou força), a fonte e o objeto (FREUD, 1915, p. 25).

segundo parágrafo do texto, Freud indica a ideia em voga: “sem dúvida relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2012, p. 248). Assim, o ‘estranho’, enquanto uma perspectiva estética, nos leva a outro ponto de vista acerca do processo de sublimação. Afinal, uma vez que surge essa noção, uma vez que “com o estranho, o campo da arte é irremediavelmente afastado das altas realizações nas quais a pulsão é amortecida e reformulada socialmente” (CRUXÊN, 2004, p. 319), vemos que a sublimação nem sempre se dirige ao que é admirável e aprazível, mas também é capaz de manifestar seu oposto.

Ainda nesse sentido, é importante salientar a dificuldade de compreendermos a total abrangência do conceito de sublimação, uma vez considerada a história do seu manuscrito. Rivera (2005), no intuito de compreender o processo de produção da obra de arte, aproxima este ato ao de uma pessoa neurótica. Assim, a partir de alguns pressupostos freudianos, segundo os quais o psiquismo se estrutura a partir do conflito, o que atribui, portanto, um certo grau de neurose a todos os indivíduos, percebemos que a criação artística é uma maneira de lidar com tal conflito, bem como o sintoma. Mas, diferentemente deste, a arte é uma forma mais sadia que o sintoma. Nela, o sujeito consegue liberar seus desejos que sofrem recalque devido às regras de boa convivência em sociedade e, através do véu da fantasia, lhes dar vazão. Ou seja, se por um lado o homem silencia sua pulsão em prol da civilização; por outro, ele a manifesta através das suas fantasias que se imprimem na literatura.

Cap. 3. O psicanalista e o escritor

3.1. O estilo de Freud enquanto possibilidade do entrelaçamento entre psicanálise e literatura

Tais considerações e entrelaçamentos tecidos nessa parte da pesquisa visam indicar de que maneira a prosa freudiana e seu modo de raciocínio foram fundamentais para a interlocução entre a psicanálise e a literatura. A metodologia singular inerente à sua prática é aberta a diferentes correntes epistemológicas. Além disso, o pai da psicanálise se dispôs a elucidar assuntos obscuros, tabus e paradoxais que permeiam não somente a sociedade da época, mas também a atual. Em suma, o pesquisador maneja uma série de conhecimentos, métodos e instrumentos responsáveis pela singularidade da psicanálise.

Esse modo próprio de Freud perceber o mundo e comunicá-lo, característica fundamental para o conhecimento que foi erigido, pode ser melhor compreendido na medida em que consideramos um certo modo de *lidar* com algumas questões, *marca* que se expressa não só na escolha do objeto de estudo, como também no seu método de abordagem, de desenvolvimento, entre outros. Trata-se de uma determinada *prosa* freudiana, aquilo que podemos indicar enquanto *estilo* de Freud.

Umberto Eco expõe algumas considerações de cunho histórico para a compreensão do termo “estilo” em *Sobre a literatura* (2003). Conta que o significado de estilo sofreu mudanças no decorrer do tempo. Ele já fora relacionado à diversidade de gêneros literários, cada um com sua especificidade. Dessa forma, para se alcançar o estilo ático, por exemplo, dever-se-ia seguir certas prescrições, fazendo do estilo, portanto, um modo de operar segundo certas normas. Até mesmo a famosa frase de Buffon, relata Eco, não se refere à capacidade individual do sujeito em particular: ao dizer que “o estilo é o homem”, ele se refere antes ao estilo como virtude humana que nos remete a esse registro no qual ele é pautado pela observância de certas regras. Parece ser apenas com o advento do maneirismo e do barroco e também no tempo de poetas como Goethe, que o estilo passa adquirir a noção de originalidade. Nesse contexto, o estilo passa a ser visto como uma propriedade de quem é único e inovador sobre as tradições e os preceitos já estabelecidos. Diante dessa perspectiva em que o estilo é uma característica daquele sujeito que consegue ser singular, Eco propõe a concepção de Flaubert e Proust. Ambos creem, *grosso modo*, que o estilo envolve um certo jeito de formar e fazer o discurso. *Jeito* que se constrói não só a partir das palavras disponíveis, mas também através do seu uso e da disposição da mesma na estrutura textual. Eco resume: “para Flaubert, o estilo é uma forma de moldar a própria obra, e é certamente irrepetível, mas através dele manifesta-se um modo de pensar, de ver o mundo. Para Proust, o estilo torna-se uma espécie de inteligência transformada, incorporada na matéria” (ECO, 2003, p.152). Assim, percebendo o estilo como um modo de fazer, é possível indicarmos que a inovação estilística no discurso de Freud remete não só ao uso das palavras, que percorre um vasto vocabulário, desde palavras simples do cotidiano até termos tirados de outras áreas do conhecimento. Assim, além do uso elaborado do léxico e da sintaxe, o psicanalista também lança mão do modo de disposição das palavras na construção do discurso bem como da articulação de ideias e perspectivas díspares, característica que sobressai quando nos remetemos ao estilo de escrita freudiano.

Em *O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico*, a autora Inês Loureiro, a partir de algumas considerações de Peter Gay, propõe que a utilização do termo *estilo* em diversos contextos como “*estilo* de vida, *estilo* barroco, *estilo* de pensamento” não se refere a uma espécie de pauperismo linguístico, mas antes indica um núcleo comum no significado da palavra. Assim, a própria noção corriqueira e oriunda do senso comum não estaria de todo equivocada, uma vez que aponta para um jeito de fazer as coisas, seja uma forma de se vestir, de falar, etc. Trata-se, em última instância, do sentido que queremos aqui enfatizar, do estilo enquanto um modo de operar e de uma determinada visão de mundo. É importante ressaltar que “o estilo não ‘manifesta’, nem ‘exprime’ a visão de mundo, tampouco é produto ou derivação dela. O estilo é “a própria visão de mundo executada, concretizada, *mise en forme*” (LOUREIRO, 2002, p. 150).

É possível afirmarmos que não há, em Freud, uma discussão direta acerca do seu estilo de escrita e este não constitui um conceito trabalhado em meio às suas elaborações teóricas. Souza (2010) indica uma das possíveis causas da reduzida abordagem desse tema pelo autor. Trazendo a esfera etimológica para a discussão, explica que o adjetivo *bescheiden*, que significa modesto, já significou “instruído, experimentado”, fato que deixou resquícios na construção das expressões *Bescheid geben*, que significa “comunicar”, e *Bescheid wissen*, que pode ser traduzido como “saber, estar a par”. Assim, conclui Souza, “A *Bescheidenheit*, ‘modéstia’, seria inevitável para quem ‘sabe’...” (SOUZA, 2010, p. 25) Trata-se da postura de um pesquisador que, “sabendo-se rico, não vê a necessidade de chamar a atenção para a sua própria riqueza” (SOUZA, 2010, p.25).

No entanto, isso não nos impede de elaborar uma reflexão que aborde tal tema. A importância da consideração do estilo é peça fundamental para a relação entre psicanálise e literatura. É a partir da perspectiva única e singular do pai da psicanálise, que surgem as condições de possibilidade da criação da psicanálise. Destarte, é possível propor que o estilo de Freud é responsável não só pela criação da psicanálise como uma nova forma de pensar e de interpretar a realidade, mas também pelo traço fundamental que gerou condições para o desenvolvimento da psicanálise, que se entrelaçou à literatura. Veremos, nessa parte da pesquisa, de que modo detectamos a postura diferenciada de Freud frente ao material psíquico. O posicionamento do pai da psicanálise remete irremediavelmente ao seu estilo. Sua flexibilidade metodológica, sua criatividade, seu empenho para investigar uma área do psiquismo humano recém descoberta são alguns dos elementos que marcam o envolvimento de Freud com o conhecimento psicanalítico que era então

edificado. Podemos recordar a afirmação feita por Rivera: “o uso da linguagem que a psicanálise inaugura com a associação livre estabelece uma ruptura e uma abertura de novas possibilidades estéticas” (RIVERA, 2005, p. 8). Ou seja, desde os primórdios da psicanálise, já houve uma perspectiva diferente no que se refere à apreensão das coisas. A associação livre, na medida em que impele o sujeito a dizer *o que lhe vier à cabeça*, toma, sob outra perspectiva, aquilo que comumente é considerado irrelevante, sem valor. Ou seja, nota-se uma peculiaridade no modo de encarar os eventos psíquicos: Freud confere valor e volta sua atenção para eventos e fenômenos que eram, até então, relegados ou subestimados. Esse próprio modo de lidar com tais questões aponta, invariavelmente, para um traço do estilo do pesquisador.

É sabido que o autor foi agraciado com o Prêmio Goethe, importante e reconhecida premiação literária. Mas não só literária, pois inspirado na personalidade de Goethe, trata-se de um prêmio que abarca tanto o conhecimento do poeta, quanto o do cientista. Souza assinala que Freud sabia como “era impróprio distinguir o sábio do poeta, o cientista do escritor” (SOUZA, 2010, p. 24). E não foram poucas as contribuições do austríaco. Destacando-se como um dos maiores autores do século XX, suas considerações foram capazes de estabelecer uma nova maneira de compreender o homem, pondo novas questões em jogo e colocando em dúvida respostas que antes haviam sido apresentadas por outras formas de conhecimento, sejam elas de origem filosófica, biológica, etc. Assim,

a obra de Freud mantém um valor inigualável para o saber psicanalítico, não por motivos históricos ou de uma doutrina semelhante à religiosa, na qual a verdade se encontra inscrita nos textos canônicos. O valor da recorrência aos textos freudianos se dá devido à consistência ímpar que eles apresentam, proporcionando um efeito de corte único, capaz de transmitir um pouco da impossibilidade tão visada pela ética psicanalítica, ou seja, daquilo que está além do que as palavras podem articular. (NASCIMENTO, et.al. 2011, p. 24)

É interessante notarmos com Tavares (2013) que, desde o nascimento da psicanálise, já está implicado um determinado modo de operar com a linguagem, o que de certa forma remete ao seu estilo. Remontando ao caso das históricas, podemos dizer que o modo de abordagem clínico operado por Freud se distingue de qualquer outro antes implantado, principalmente daquela vertente primordial, a saber a medicina clássica, que relacionava, de modo irremediável, o anatômico com o fisiológico. Podemos dizer que Freud visa ultrapassar uma certa postura niilista predominante no seio da psiquiatria, postura essa que “[levava] a que se observasse o doente sem escutá-lo e a que se classificassem as doenças da alma sem procurar trata-las” ROUDINESCO, PLON, 1998,

p.750). Diante do sofrimento da histérica, Freud traduz uma manifestação corporal, uma linguagem corpórea que aparece como sintoma, para uma linguagem verbal. O termo *talking cure* remete a essa técnica através da linguagem. Nesse sentido, o pesquisador age de forma díspar ao método convencional, ele ouve o sujeito que sofre.

É incontestável que o discurso freudiano carrega um estilo único e sem precedentes quando referido à importância da constituição da psicanálise. Nas palavras de Tavares, “do texto de Freud, traduz também o substrato teórico que sustenta uma prática clínica” (TAVARES, 2013, p.74). A capacidade da linguagem parece, portanto, ter sido notada por Freud, desde o início, como uma das principais ferramentas para a compreensão da psique humana. No trecho seguinte, essa postura fica clara:

originalmente, as palavras eram magia e conservam até hoje grande parte do antigo poder mágico. Por meio de palavras, pode-se fazer alguém supremamente feliz, ou levá-lo ao desespero; por meio de palavras o professor transmite seu saber aos seus discípulos; (...) As palavras suscitam afeições e constituem em geral os instrumentos para a influência mútua entre os homens. (ROAZEN apud Freud, 1974, p.197/198)

Vemos que a palavra é tida como preciosa para o psicanalista. Freud foi capaz de, através do seu estilo, promover uma nova relação com a linguagem. E como veremos adiante, talvez a característica que mais se sobressaia no que se refere ao estilo de Freud seja o fato de que, nele, forma e conteúdo acessam uma única e mesma plataforma.

Retomando o primeiro parágrafo de *As pulsões e seus destinos*, podemos destacar algumas afirmações de Freud, que evidenciam aquilo que podemos indicar como um traço do estilo do pesquisador. Segundo suas palavras, o fantasiar e o adivinhar são atividades frequentemente utilizadas por ele no momento de elaboração dos conceitos. Ora, ele afirma que as ideias abstratas são “ideias tomadas de *algum lugar*” e que, após o processo de confrontação com o material empírico, tais ideias adquirem uma significação que “imaginamos poder *adivinhar* antes mesmo que as possamos reconhecer e demonstrar” (FREUD, 2015, p. 15/17, grifo nosso). Ele admite a procedência de tais ideias abstratas de algum lugar, um lugar, portanto, indeterminado e que se refere àquilo que, de alguma forma, indica o inconsciente do psicanalista. Ademais, o adivinhar (*erraten*) também nos remete à tal atividade criadora, que foi amplamente utilizada no processo de fundação da psicanálise. É curioso lembrarmos que, no primeiro parágrafo da introdução feita por Strachey à obra *A interpretação dos sonhos*, nos são trazidos dois trechos em que Freud comenta sobre a execução da escrita desse material. A primeira passagem se refere a um artigo a respeito de Josef Popper: “Foi no inverno de 1899 que meu livro sobre a

interpretação dos sonhos (embora sua página de rosto estivesse pós-datada com o novo século) finalmente *surgiu* diante de mim” (FREUD *apud* Strachey, 1996, p. 4, grifo nosso). O outro trecho, direcionado a Fliess, relata de forma parecida a escrita do material quando diz: “ontem, finalmente, o livro *apareceu*” (FREUD, 1899, *apud* Strachey, 1996, p. 4, grifo nosso). Aqui, vale nos remetermos à passagem em que Iannini (2013) alude a uma carta a Fliess, na qual Freud afirma que, todas as noites, se entrega à prática de fantasiar, traduzir e adivinhar, se referindo ao seu método de lidar com as ideias abstratas e com o teorizar em geral. Tal postura do pesquisador faz transparecer o seu estilo único, que “envolve não apenas ampla confrontação ao material clínico, a sonhos e demais fenômenos, mas também o inconsciente do próprio pesquisador. Nisso a fantasia exerce papel decisivo” (IANNINI, 2013, p. 105). Afinal, como vemos, Freud se utiliza dos seus próprios sonhos, esquecimentos e atos falhos para compreender melhor o caráter das manifestações inconscientes e essa atitude foi responsável não só por grandes descobertas para a psicanálise como também ajudou na edificação desse conhecimento que Freud erigiu. Mezan (1985) também partilha dessa perspectiva, ao afirmar que “não é possível aventurar-se pelos domínios da psicanálise fingindo ignorar que os temas a serem tratados dizem respeito, também e exemplarmente, ao investigador e às suas motivações” (MEZAN, 1985, p. 10). Em carta direcionada a Fliess no ano de 1898, o pai da psicanálise declara: “não iniciei um só parágrafo sabendo onde ele iria terminar” (FREUD, 1986, p. 320). Notamos, nessa declaração, o caráter inovador da prática epistemológica de Freud. Seu estilo que não se prende a metodologias conservadoras é capaz de fundar uma nova discursividade, na medida em que não cessa sua investigação frente ao desconhecido e ao incerto, característica que, por sua vez, exprime o próprio caráter do seu objeto de estudo. Assim, se Freud depara-se com algo que pretende entender mais profundamente ele recorre não só ao seu próprio psiquismo, como no caso da auto-análise, mas também as obras de artes, como no exemplo que a literatura oferece, etc. Assim, o pesquisador lança mão de inúmeras ferramentas conceituais, oriundas da filosofia, da psicologia, da medicina etc., esses termos pinçados por Freud de outras áreas do conhecimento ganham fronteiras flexíveis, que operam de acordo com essa nova disciplina chamada psicanálise. Além disso, a fim de incrementar ainda mais o edifício da psicanálise, Freud, no decorrer dos seus escritos, frequentemente utiliza palavras que são de uso corriqueiro na língua alemã, o que, por muitas vezes, pode passar a falsa impressão de uma leitura fácil e de uma tradução transparente. Contudo, aponta Tavares, o psicanalista explora a múltipla capacidade da palavra, seja em suas polissemias e até mesmo através de suas

“anassemias” – interessante termo criado por Nicolas Abraham para nomear o processo em que palavras adquirem um novo significado a partir do contexto psicanalítico, donde notamos já impressa uma certa postura discursiva do investigador. Carone pontua:

Ele não precisa transgredir regras formais para forjar um estilo no qual pode determinar suas próprias regras. Sua linguagem se torna precisa à medida que cria seus próprios instrumentos de precisão, e sua atitude científica se traduz muito mais no poder para a criação e transformação de modelos do que na estrita obediência a princípios gerais que determinam, a partir do exterior, o objeto a ser investigado. (CARONE, 2008, p. 3)

Trata-se de uma característica marcante da prosa freudiana: uma postura assumida por alguns pensadores como Edmund Husserl, Ludwig Wittgenstein, Jacques Lacan, Henri Bergson, etc., no qual o estilo de escrita, ou seja, o seu modo de expressão coincide com a apresentação do conteúdo em questão. No trecho encontrado na análise do caso de Elisabeth Von R., podemos notar uma pista disso que estamos indicando como o estilo de Freud. Ali, o psicanalista afirma ser ocasionalmente necessário ler os casos clínicos como *Novellen*, ou seja, como romances. Isso porque, segundo ele,

o diagnóstico local e as reações elétricas não levam a parte alguma no estudo da histeria, ao passo que uma descrição pormenorizada dos processos mentais, como as que estamos acostumados a encontrar nas obras dos escritores imaginativos, me permite, com o emprego de algumas fórmulas psicológicas, obter pelo menos alguma espécie de compreensão sobre o curso dessa afecção (FREUD, 1996, p.189).

Podemos depreender, desse trecho, um modo de abordagem único do material clínico, uma forma singular de apreensão dos fenômenos mentais. O austríaco assume que os seus métodos científicos pautados na medicina em nada contribuem para a compreensão de certos mecanismos psíquicos. Em clara referência à contribuição dos poetas para a constituição da psicanálise, ele exprime, de certo modo, um traço do seu estilo enquanto pesquisador. Trata-se de não recuar frente ao desconhecido e de lidar com essa sensação que Freud assume como “estranheza”, uma vez que, em certos momentos, é preciso escapar da “seriedade da ciência” (FREUD, 1996, p.189) – movimento exigido pelo próprio caráter do seu objeto de estudo. É o que indica Mango (2014), em sua entrevista, quando questionado sobre o estilo narrativo do austríaco: “Freud reconhece que, para descrever o que se dá na vida psíquica dos pacientes (...) deve fazê-lo como escritores, e não como os psiquiatras ou neurologistas da época” (MANGO, 2014).

Em carta direcionada a Fliess, em 6 de setembro de 1899, podemos igualmente detectar que a questão estilística possui seu lugar dentre as preocupações do pesquisador. Ao remeter certo material sobre o livro dos sonhos, pontua no corpo da carta:

Não se incomode com os erros comuns de impressão, mas, se encontrar erros nas citações, problemas estilísticos ou símiles precários, assinale-os, por favor (...) Meu estilo, infelizmente tem estado ruim, porque me sinto bem demais fisicamente; tenho que estar-me sentindo um pouco mal para escrever bem” (FREUD, 1986, p.371)

No dia vinte e um do mesmo mês, ele demonstra ao amigo a profunda insatisfação oriunda do processo de escrita da obra inaugural:

em alguma parte dentro de mim há um gosto pela forma, uma apreciação da beleza como uma espécie de perfeição; e as frases tortuosas de meu livro do sonho, com seu desfile de orações indiretas e olhadelas oblíquas para as ideais, ofenderam profundamente um de meus ideais. (FREUD, 1986, p. 372)

Apesar disso, como indica Strachey na introdução para a edição inglesa, muitos anos depois, Freud, ciente da porta aberta por essa obra única nascida na aurora do século XX, diz: “um discernimento claro como esse só acontece uma vez na vida” (Freud *apud* Strachey, 1996, p. 10). Tal mudança de posicionamento frente à formalização do material sobre os sonhos pode ser indicada por uma causa que provavelmente o pesquisador percebeu apenas após o contínuo contato com o seu material de trabalho. Como já foi dito, a apreensão científica portadora de instrumentos lógico-rationais e de perspectivas biologizantes que reduzem a complexidade humana não é suficiente para a descrição e compreensão das questões postas pela psicanálise. Assim, no que tange à investigação dos processos pulsionais e inconscientes, a escrita psicanalítica teve que se configurar conforme seu objeto.

O cuidado com a escrita e sua forma parece ter sido causa de preocupação e de lapsos inconscientes do próprio Freud, como podemos ler em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901). No sétimo capítulo dessa obra, ao falar sobre o mecanismo do esquecimento, sustenta que este opera de maneira seletiva, ou seja, “que no esquecimento se produz uma certa seleção entre as impressões que nos são oferecidas” (FREUD, 1987, p. 126) e que, sobretudo, “na totalidade dos casos, o esquecimento mostrou basear-se num motivo de desprazer” (FREUD, 1987, p. 128). Como é de costume, o pesquisador oferece casos empíricos para o enriquecimento do material psicanalítico. Em um desses relatos, percebemos, através de um lapso inconsciente, o esquecimento, que o estilo de sua prosa, ocasionalmente, era causa de desconforto e preocupação. No caso descrito, o austríaco menciona que, certa vez, extraviou um catálogo de seu interesse, o que é, de certo modo, um esquecimento. Não o conseguia encontrar de jeito nenhum, fato singular, dadas a sua organização e a compreensão de todo o material disposto em seu escritório. É interessante: Freud diz que, no catálogo, encontrava-se um livro de grande interesse

chamado *Über die Sprache (Sobre a linguagem)*; relata como seria de agradável e útil leitura, pois seu autor era competente em questões que envolviam a psicologia e a história da cultura. O desaparecimento do catálogo serviu como aparente causa para que o pesquisador não encomendasse a obra mencionada, mas o verdadeiro motivo talvez estivesse velado por esse extravio, pois Freud sabia não só o nome da obra como de seu autor. Ciente que grande parte dos esquecimentos possuem uma raiz inconsciente, Freud se esforça para compreender a situação. Ele relata:

É que costumo emprestar livros desse autor a meus conhecidos para que se instruem, e dias antes um deles me devolvera um exemplar, dizendo: “O estilo me lembra muito o seu, e também a maneira de pensar é a mesma.” Essa pessoa não sabia no que tocava em mim ao fazer essa observação. Anos atrás, quando eu ainda era jovem e mais necessitado de me associar a outrem, um colega mais velho, diante de quem eu elogiara os escritores de um famoso autor médico, dissera quase a mesma coisa: “É exatamente como seu estilo e seu gênero.” Influenciado por essa observação, escrevi uma carta a esse autor tentando estreitar as relações com ele, mas uma resposta fria me colocou no meu lugar. (FREUD, 1996, p. 95)

É possível afirmar que o extravio foi causado devido ao desprazer que a lembrança daquele autor lhe remetia. Uma vez que a questão do estilo fora relacionada e se conectou com o catálogo em questão. Não só o desprezo que o jovem Freud sofreu pelo autor mencionado no trecho, mas principalmente e sobretudo a sua preocupação com o estilo se destaca. Percebemos que esse foi um tema de bastante importância para o pesquisador: ele confessa e compartilha suas preocupações com seus respectivos companheiros intelectuais, fato que verificamos frequentemente em diversos trechos encontrados nas cartas remetidas de Freud a Fliess, por exemplo.

Mas além de suas preocupações, podemos notar, sobretudo, que há uma espécie de jogo ou dança, no sentido em que Freud avança e recua conforme a peculiaridade do seu objeto de estudo. Sem possuir um conhecimento prévio do sistema inconsciente, o pesquisador erigiu um conhecimento expresso em formato de artigos, livros e demais textos, nos quais detectamos que o corpo literário está recheado do próprio conteúdo ao qual a abordagem psicanalítica se refere, ou seja:

Sua intenção teórica está cortada pela linguagem quase inaudível dos eventos aos quais ele quer atribuir um sentido: sonhos, esquecimentos, trocas de palavras, associações sem nexos aparentes assumem a forma tangível de um relato ao qual outros fragmentos de memórias, imagens e palavras são somados para construir narrativas que revelam, por aproximações inusitadas, aquilo que cada pessoa ignorava a respeito de si mesmo. (CARONE, 2008, p.3)

Essa espécie de dança, ou jogo, é um duplo movimento exercido pelo pesquisador. Trata-se de conceber o psicanalista não apenas enquanto formador de uma nova discursividade, mas cabe admitir que ele também foi formado por ela.

Percebemos, muitas vezes, o psicanalista desbravando corajosamente áreas do psiquismo humano que sempre foram relegadas, por serem consideradas inúteis ou obscuras demais. A dificuldade de seu objeto e também a frequente aversão das pessoas da comunidade científica sobre suas abordagens fazem até mesmo o pesquisador dizer em 1899: “Oxalá alguém me pudesse dizer se existe algum valor real nessa coisa toda” (Freud, 1986, p.371). Ainda sobre os enigmas e os problemas encontrados no decorrer de sua perquirição, podemos pinçar outros dois trechos de cartas direcionada a Fliess, quando, por exemplo, Freud conta que “o gosto pelo trabalho árduo se restabelece e a trêmula chama da esperança de que seja possível encontrar o caminho pelo matagal arde serena e radiante por algum tempo” (FREUD, 1986, p. 307). Percebemos, no texto, o seu movimento inaugural de construção da psicanálise, que não dispunha de instrumentos prévios e que os forjou na medida em que encontrava o “caminho pelo matagal”. Também o seu estilo, enquanto instrumento fundamental de transferência do conhecimento psicanalítico, foi-se lapidando na medida em que se estabelecia o novo saber. Consciente das dificuldades que encontrava e da possibilidade de esmiuçamento do psiquismo humano a longo prazo, o austríaco compartilha com o companheiro intelectual:

Não havemos de naufragar. Em vez do canal que estamos procurando, é possível que encontremos oceanos cuja exploração mais minuciosa há de ficar para aqueles que vierem depois de nós; mas, se não soçobrarmos prematuramente, se nossa constituição conseguir aguentar, chegaremos lá. (FREUD, 1986, p. 223)

Sua pesquisa, inovadora justamente por conta do seu caráter oblíquo, muitas vezes foi o componente necessário para a formação da escrita de Freud. O modelo científico ao qual estava acostumado teve que ser modificado para abranger o que se pretendia comunicar. Nesse percurso em que se vai *abrindo um caminho pelo matagal*, as descobertas de Freud possuem um caráter tão inovador frente às outras competências, ou seja, diante das outras disciplinas em voga, que o austríaco admite: “muitas vezes, não consigo lembrar-me o que foi que descobri de inédito, já que tudo nessa descoberta é inédito” (FREUD, 1986, p.336). No processo de construção do livro dos sonhos, por exemplo, relata que o intrincado material sobre a esfera onírica “é uma punição terrível para aqueles que escrevem” (FREUD, p. 1986, p.336). Notamos, nesse trecho, não só a dificuldade do pesquisador em adentrar a esfera inconsciente, mas também o estranhamento em

comunicar e formalizar um tema de tamanha complexidade. Nesse sentido, é possível afirmar com Carone que o estilo de Freud é pautado pela “construção teórica [que] [abriga] o reflexo da própria matéria a ser apreendida, ou pela nitidez ou pelo estranhamento da linguagem” (CARONE, 2008, p. 3)

É interessante notar a postura assumida por Freud em sua relação desenvolvida entre a psicanálise e a literatura. Sarah Kofman nos alerta para a precaução que devemos ter quando nos voltamos para alguma obra freudiana que menciona a arte. Isso porque o posicionamento de Freud variou sob diversas nuances no decorrer dessa relação, de modo que encontramos afirmações variadas que, de certo modo, podem se contradizer. É preciso compreender que o discurso freudiano não se insere em um registro sistemático, linear e contínuo. Além disso, quando se trata de sua relação com a literatura, é possível dizer que o fundador da psicanálise se deparou com mais obstáculos, dada sua inserção na comunidade científicista da época. É curioso lembrar a história do texto *O Moisés, de Michelangelo* (1914), material que, como sublinha Chaves (2015), fora publicado anonimamente pelo psicanalista. Vemos, no primeiro parágrafo do texto, que Freud parece se justificar por estar abordando um tema que envolva a arte e os artistas. Ele explica que, apesar desses artefatos lhe causarem forte impacto, sua atenção volta-se antes para o seu conteúdo do que para sua forma. Freud chega a afirmar que não é “nenhum conhecedor da arte, e sim um leigo” (FREUD, 2015, p. 183). O pai da psicanálise faz essas observações a fim de se defender das opiniões alheias que se precipitam ao opinar acerca do material elaborado pelo psicanalista. No entanto, é possível dizer que Freud recorre a tais alegações no intuito de estabelecer “uma estratégia discursiva, um jogo de esconde-esconde” (CHAVES, 2015, p. 13). Afinal, após justificar-se dessa maneira, o pesquisador sente-se de certo modo mais livre e apto para dissertar sobre tais questões artísticas. Pois, como sabemos, os intelectuais e as próprias disciplinas da época não estavam preparadas para conceber a metodologia singular da prática psicanalítica, o estilo único de Freud e aquilo que Iannini chama de “caldeirão epistemológico”. No que se refere à produção do texto *O Moisés, de Michelangelo*, podemos dizer, ainda, que o ocultamento da sua autoria se deve também a uma certa semelhança que o pesquisador sente entre si mesmo e *Michelangelo*, uma vez que ambos enfrentaram “verdades estabelecidas”. Nesse sentido, o pesquisador encarou não apenas os estudiosos da arte e também, mais especificamente, aqueles que estudavam *Michelangelo*, como também teve

que dar conta da comunidade científicista de sua época e da judaica, da qual fazia parte. Seu objetivo, acima de tudo, permanece claro:

edificar uma “ciência”, a psicanálise, acrescentando ao conceito e significado de ciência algo inteiramente “novo”. Uma ciência que [tem] por objeto o inconsciente, isto é, que se [refere] ao campo das pulsões e dos afetos, daquilo que se [chama] de “irracional”. (CHAVES, 2015, p. 18)

Nesse sentido, trata-se de, como aponta Chaves, “desconfiar de Freud” (CHAVES, 2015, p.13), o que nos impele a uma leitura atenciosa e paciente do texto, considerando uma série de questões contextuais. Kofman (1996) indica um exemplo do que estamos falando trazendo para debate trechos de dois diferentes textos, um deles, *O interesse científico da psicanálise* (1913), e o outro, *Uma breve descrição da psicanálise* (1923). No texto de 1913, o pesquisador afirma: “a psicanálise esclarece satisfatoriamente alguns dos problemas referentes às artes e aos artistas, embora outros lhe escapem inteiramente” (FREUD, 1996, p. 131). Já no material de 1923, encontra-se a passagem: “as pesquisas da psicanálise realmente arrojaram luz em abundância sobre os campos da mitologia, da ciência, da literatura e da psicologia dos artistas” (FREUD, 1996, p. 124). Ora, no primeiro momento, o pesquisador indica a incapacidade da psicanálise no trato de certos assuntos; já no segundo, Freud pontua com mais precisão a capacidade da psicanálise e defende que, no que se refere a tais assuntos, a sua disciplina pode lançar uma torrente de luz, ou seja, esclarecer uma diversidade de questões, na medida em que a psicanálise tem a capacidade de abordar com maior precisão “todas as questões que afloram da vida imaginativa do homem” (FREUD, 1996, p. 124). É nesse sentido que podemos afirmar que frequentemente encontramos no texto freudiano um discurso que é declarado e outro que está camuflado. É possível dizer que “as partes das frases se sucedem, afirmando, quase se poderia dizer, o contrário do que foi dito antes, e por isso mesmo cada uma delas rasura a anterior, ou pelo menos a atenua, de modo singular” (KOFMAN, 1996, p.9). Isso nos evidencia algo que viemos sublinhando até então, um traço característico da prática freudiana. Um estilo único que se utiliza de diversas ferramentas para erigir sua metapsicologia. Sua pretensa modéstia pode ser compreendida não apenas como uma justificativa para utilizar deliberadamente métodos que escapam às práticas convencionais como também indicam a imprecisão e a complexidade do seu objeto de estudo e da disciplina que o pesquisador se propõe a fundar.

3.2. A relevância do conhecimento poético para a psicanálise

A profícua relação de Freud com a literatura começa cedo. Gomes Mango indica, em *Freud com os escritores*, que já encontramos referências a Goethe nas cartas que o jovem Freud de 17 anos remetia aos seus amigos (Mango, 2013, p. 39). Sabe-se que uma das motivações de ele ter optado pelo curso de medicina é a leitura do ensaio sobre a *Natureza*, também de autoria do alemão Goethe (ERNEST, Jones. 1989, p.41). Conta-se que, certa vez, ao ser questionado sobre quem foram seus mestres, Freud apontou para a estante na qual alocava as grandes obras da literatura mundial. Notamos diversas vezes a estreita relação de afinidade do pensador com tal manifestação artística. São inúmeras as vezes em que, no decorrer de seus escritos, a literatura é mencionada, de modo que é raro encontrar algum texto em que não se refira a produções literárias. Na medida em que o pesquisador se lança na exploração dos mecanismos que operam nas neuroses, pouco a pouco, a literatura passa a ocupar um lugar privilegiado na explanação de tais processos. Ele reconhece a incomparável capacidade que o artista tem de expressar algo muito íntimo da psique humana. Em uma carta à Pfister (1910), no sentido de ilustrar como deve proceder um paciente em uma sessão de análise, refere-se ao artista que não teme agir, “ser sem escrúpulos, se expor, dar seu sangue, se trair, se comportar como um artista que compra as suas tintas com o dinheiro das despesas domésticas e queima os móveis para aquecer o modelo” ⁶(FREUD, 1966, p.74, tradução nossa).

Rivera (2005) concorda que o psicanalista recorre à literatura com certa finalidade erudita de ilustração, mas que é atraído principalmente pela sabedoria advinda dos poetas e suas produções. Ela indica: “o poeta ou o escritor de ficção é admirado por Freud como detendo um saber sobre o homem muito mais direto que aquele arduamente obtido pelo analista na busca de conhecimento que se singulariza em cada tratamento” (RIVERA, 2005, p.7/8).

É interessante notarmos em que medida a palavra do poeta influenciou a construção da metapsicologia. Novamente, ao nos remetermos ao primeiro parágrafo de *As Pulsões e seus destinos* (1915), notamos Freud descrever o processo de elaboração dos conceitos. Ele relata que sua atividade de pesquisador se inicia com a descrição de alguns fenômenos. Tal apreciação do material empírico é associada a certas ideias abstratas que, sem possuir ainda caráter determinado, servem como escopo nesse primeiro momento. A

⁶ No original : “il faut être sans scrupules, s’exposer, se livrer en pâture, se trahir, se conduire comme un artiste qui achète des couleurs avec l’argent du ménage et brûle les meubles pour chauffer le modele” (FREUD, 1966, p.74).

partir de então, Freud coteja incessantemente esses dois materiais: sua descrição do fenômeno e a ideia abstrata. Ou seja, ele age segundo um movimento de confrontação entre sua descrição do fenômeno empírico e a pura ideia. Ao longo dessa atividade comparativa, a descrição da realidade ganha corpo e se constitui como conteúdo para a ideia abstrata. Esta última, por sua vez, se firma como conceito destinado a abarcar o conteúdo do mundo real. Tal consideração tão importante acerca do processo de pesquisa e de construção teórica de Freud nos é fundamental, uma vez que nos permite considerar a literatura como um dos reservatórios de conhecimento acerca da psique humana e que, destarte, oferece a Freud relatos fundamentais para sustentar as ideias abstratas que mais tarde se tornarão os conceitos da metapsicologia. Ou seja, o material produzido pelo poeta é muitas vezes utilizado por Freud como conteúdo, como reservatório de experiências que constituem o esteio para a elaboração dos conceitos metapsicológicos.

São diversas as vezes em que Freud atribui ao poeta e à sua obra um conhecimento que transpõe o da ciência. Em *O interesse científico da psicanálise* (1913), ele comenta acerca da decisiva contribuição que a psicanálise faz ao estudo a propósito da etiologia sexual do sujeito. Foi fundamental a importância que a psicanálise confere à esfera da sexualidade. Até então, frequentemente a função sexual era concebida a partir dos pressupostos biológicos, dentre os quais se destacava a sua finalidade, pautada na conservação da espécie. A partir de Freud, nota-se como a sexualidade opera segundo mecanismos bem mais complexos do que se imagina e que pode se refletir na vida prática e mental. A necessidade de considerar a sexualidade como um dos fatores principais na vida psíquica humana já fora reconhecida em outras áreas, e o próprio Freud chama a atenção para a sua “importância que foi enfatizada por tantos escritores criativos e por alguns filósofos, mas nunca fora reconhecida pela ciência” (FREUD, 1996, p. 126).

Assim, muitas vezes o psicanalista se dirige ao texto do escritor como reservatório de um certo conhecimento privilegiado acerca dos desconhecidos mecanismos da psique humana. Ele estabelece uma relação entre literatura e psicanálise, em que esta enriquece o corpo literário em suas possibilidades de sentido como também se deixa enriquecer através dos mais astutos exemplos e personagens, que fazem engrandecer tanto a teoria psicanalítica, quanto a prática clínica. Podemos visualizar essa situação no seguinte trecho, oriundo do prefácio à edição brasileira de *Lacan, o escrito, a imagem* (2012):

Pode-se afirmar, portanto, que a posição freudiana em relação à obra de arte apresenta certa ambiguidade: se, por um lado a psicanálise pode ser ‘aplicada’ ao texto literário, por outro lado Freud admite que ela não poderia produzir um

saber que abrangesse todo o ‘conhecimento da mente’. O psicanalista reconhece na expressão artística a sua própria matéria e busca nela o que excede ao seu próprio conhecimento. Por esse duplo movimento, Freud reconhece, a seu modo, que o artista precede o psicanalista. (VILELA e IANNINI, 2012, p.8)

A literatura, portanto, pode ser compreendida como extensão e complemento do material encontrado na clínica. A palavra do poeta aparece como um dos meios privilegiados para a expressão de desejos inconscientes, tal como os sonhos. É como se o artista conseguisse, através da sua obra, escapar à lógica racional e manifestar um certo conhecimento tão ou mais profundo da psique humana do que aquele oferecido por outros modos de conhecimento.

Nesse sentido, as grandes produções literárias nos remeteriam a certas estruturas inconscientes próprias à psique humana, ou ainda, a matrizes subjetivas que operam de maneira permanente na cultura. Isso quer dizer que a obra literária consegue abarcar um certo modo de funcionamento do psiquismo que se encontra em muitas pessoas. Ou seja, certos temas são encontrados repetidamente em diferentes manifestações humanas e a literatura consegue abranger esse estado psíquico através do conteúdo artístico. Em *A interpretação dos sonhos* (1900), Freud traça essa relação:

não há dúvida de que os vínculos entre nossos sonhos típicos, os contos de fadas e o material de outros tipos de literatura criativa não são poucos nem acidentais. Por vezes acontece que o olhar penetrante de um escritor criativo tenha uma compreensão analítica do processo de transformação do qual ele não costuma ser mais do que instrumento. (FREUD, 1996, p. 169).

Em outras palavras, Freud indica o poeta como aquele que possui certa capacidade de perceber características estruturais nas manifestações inconscientes. Trata-se de um mesmo tema, de um assunto que se refere à própria estrutura da psique humana, mas que é abordado de maneiras diferentes, provavelmente devido às transformações históricas e sociais. O seguinte trecho encontrado na obra inaugural esclarece:

o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante separadas, da civilização: o avanço secular do recalado na vida emocional da espécie humana. No Oedipus, a fantasia infantil imaginária que subjaz ao texto é abertamente exposta e realizada, como seria num sonho. Em Hamlet ela permanece recalçada; e – tal como no caso de uma neurose – só ficamos cientes de sua existência através de suas consequências. (FREUD, 1996, p. 226)

Notamos, assim, o recurso à cultura, como enfatiza Mezan, enquanto um dos três elementos fundamentais utilizados por Freud para criar o “estofa” da psicanálise. São eles, a saber: o discurso do paciente, sua autoanálise, e o recurso à cultura. (MEZAN, 1985, p. 138). Em carta remetida a Fliess em 15 de outubro de 1897, Freud evoca a sua

autoanálise enquanto peça fundamental para o desenvolvimento do conhecimento que estava sendo erigido: “descobri, também em meu próprio caso, |o fenômeno de| me apaixonar por mamãe e ter ciúme de papai, e agora o considero um acontecimento universal do início da infância (...)”. Logo depois, ele traça o paralelo com a literatura:

podemos entender o poder de atração do *O edipus Rex* (...) a lenda grega capta uma compulsão que todos reconhecem, pois cada um pressente sua existência em si mesmo. Cada um da plateia foi, um dia, um Édipo em potencial na fantasia, e cada um recua, horrorizado, diante da realização do sonho ali transplantado para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do estado atual. (FREUD, 1986, p. 273)

Rivera (2005) também acredita que a literatura opera enquanto legitimadora de certas impressões e teorias da psicanálise e que o artista consegue universalizar certos sentimentos e questões próprias ao homem. Nas palavras da autora, esse enlace seria capaz de “[ultrapassar] o interesse psicopatológico e terapêutico das formulações freudianas para a criação de uma verdadeira teoria do homem” (RIVERA, 2005, p.8). Mango igualmente indica esse caminho quando, em entrevista, pontua que os elementos basilares para a criação dos conceitos psicanalíticos partem principalmente da autoanálise de Freud, da escuta dos pacientes, mas também da contribuição dos poetas. Ele acredita que a ficção foi responsável pela elaboração de diversos conceitos e conta que Freud “chamava os escritores de ‘os avançados’, os que exploraram antes aspectos importantes do conflito psíquico” (MANGO, 2014).

Percebemos o quanto essas três dimensões, quais sejam, a clínica, a artística e a autoanálise, oferecem condições para a afirmação da teoria psicanalítica. Disso depreende-se que Freud não se volta ao mundo empírico com conceitos pré-formados. Não se trata de conferir, na realidade, segundo uma postura positivista, dados já estabelecidos anteriormente. Ele apreende, através dessas três fontes de expressão da psique, ideias que, não por acaso, se repetem de maneira muito similar. Ao observar o discurso dos pacientes e ao refletir sobre si mesmo, Freud foi capaz de notar uma espécie de matriz subjetiva que se mostra presente não só nele, como em diversos pacientes e que se manifesta, igualmente, por meio de múltiplas obras literárias. Isso sugere definitivamente a importância do poeta para esse novo ramo do conhecimento, que surge a partir de Freud. Tal recurso à cultura e, neste caso, especificamente à literatura, pode ser compreendido no seguinte exemplo de Mezan:

o complexo de Édipo não é ‘ilustrado’ pela peça de Sófocles; sua elaboração por Sófocles é um momento decisivo da invenção do conceito por Freud, fornecendo-lhe não apenas um nome para designá-lo, mas um componente

absolutamente fundamental de todo conceito, a saber, a universalidade. (MEZAN, 1985, 139)

Vale lembrar que não é por mero gosto artístico ou capricho pessoal que Freud busca a literatura. É a complexidade do seu próprio objeto de trabalho, qual seja, o aparelho psíquico humano, que demanda tal esforço na busca de diferentes maneiras de compreensão do discurso. Ou seja, o pai da psicanálise assume a importância do conhecimento oferecido pelo *Ditcher*, este possui um conhecimento privilegiado acerca de certos fenômenos psíquicos e do inconsciente enquanto tal. Notamos, dessa maneira, a literatura enquanto um dos espaços para as manifestações das questões mais íntimas do homem e, ao se voltar para essa produção artística, Freud enriquece o seu conhecimento sobre a psique humana.

A importância conferida ao *Ditcher* também se acha presente no texto contemporâneo à *Gradiva*, intitulado *Escritores criativos e devaneio* (1908 [1907]). Nele, Freud investiga, no período da infância, algo que informe sobre o processo de criação do poeta. Ora, o brincar apresenta-se como uma das principais atividades das crianças. Ao compará-las, Freud percebe que as atividades do brincar e do poetizar são similares, na medida em que ambas se apropriam de elementos da realidade material, transpondo-os em um mundo próprio segundo alterações que são referentes ao criador, seja ele uma criança que brinca ou um adulto que poetiza. Como bem sublinha o autor, o brincar é tratado pelas crianças com seriedade e, por isso, ele não se opõe ao que é sério, mas se opõe àquilo que é real. Assim, uma enorme quantidade de libido é mobilizada nessa brincadeira, que opera projetando seus produtos imaginários sobre objetos da realidade.

Percebemos o quão similares são a atividade do poeta e a prática do brincar infantil: ambas criam um mundo privado onde, através de elementos da realidade, operam uma distorção conforme seus desejos. É justamente aqui que entra em cena a fantasia. Afinal, se uma criança passa sua infância brincando e usufruindo do prazer proporcionado por tal atividade, supõe-se que, ao crescer, essa pessoa deva abandonar tal prática para adentrar as exigências da vida adulta. Mas Freud sabe que dificilmente as pessoas abrem mão deste prazer: “quem conhece a vida psíquica das pessoas sabe que nada é mais difícil do que renunciar a um prazer que nos foi conhecido” (Freud, 1908/2015 p.55). Dessa forma, indica que, se por um lado, o sujeito abandona o brincar, por outro, ele desenvolve, em sua maturidade, o fantasiar. O sujeito, portanto, não abandona a sensação obtida; ele

adota um sucedâneo ou, na linguagem freudiana, recorre a uma formação substitutiva, na qual o fantasiar ocupa o espaço que antes era dedicado ao brincar infantil.

Diferentemente da criança que não teme brincar diante de outras pessoas ou expor suas brincadeiras aos adultos, o fantasiar permanece, na maior parte das vezes, praticado às escondidas. Freud atribui isso ao fato de que, do adulto, é exigido que aja no mundo real e não mais brinque ou fantasie e que, além disso, existem desejos manifestos em suas fantasias de que se envergonha. Assim, ao fantasiar, o sujeito constrói “castelos no ar” e se dedica àquilo que Freud chama de devaneios. Vale notar que esse processo não se mantém inalterável na vida de um sujeito, mas se modifica e é remodelado com o tempo e com a experiência de vida.

Mas se, quando crescem, todos os adultos fantasiam, apenas alguns deles fazem poesia. E aqui podemos indicar que a diferença reside no modo segundo o qual cada um lida com as interdições que a sociedade lhe impõe. Ao atingir a maturidade, a arte passa a ser o único espaço no qual a onipotência dos pensamentos ainda se mantém imperiosa. Através dela, o artista encontra uma maneira de se manifestar, ele consegue, de algum modo, alcançar certa satisfação dos seus desejos recalcados. Em outras palavras, quando crianças, possuíamos a total liberdade para brincar com as palavras, usufruindo igualmente da sua capacidade alucinatória segundo a qual não haveria distinção entre palavra e coisa, imagem verbal e imagem objetual. Através da literatura, o artista também “brinca” com as palavras. Obviamente o “brincar com as palavras” é uma atividade elaborada e exige o complexo trabalho do artista, segundo o qual ele consegue, através da *ars* poética, transformar sua pulsão primária em um objeto relevante culturalmente. Assim, aquilo que a sociedade considera inapropriado é transmutado pelo artista através do que Freud chama de *ars* poética.

Notamos, portanto, que tanto a apreciação quanto a descrição de estados psíquicos sempre foram a atividade fundamental da prática poética e literária em geral, segundo Freud. Daí ele admitir o vasto conhecimento dessa produção artística, que antecipa o da ciência e também serve de alicerce para os estudos sobre a mente humana.

3.3. O saber expresso por Jensen em *Gradiva*

Vemos que a obra de Jensen é imbuída desse saber acerca do inconsciente de tal modo que “descobrimos que todas as suas descrições copiam tão fielmente a realidade, que não

nos oporíamos à apresentação de Gradiva como um estudo psiquiátrico” (FREUD, 1906/1996, p.45). Com poucas exceções, o pai da psicanálise pondera:

reafirmamos que o autor apresentou-nos um estudo psiquiátrico perfeitamente correto, pela qual podemos medir nossa compreensão dos trabalhos da mente – um caso clínico e a história de uma cura que parecem concebidos para ressaltar determinadas teorias fundamentais da psicologia médica (FREUD, 1996, p.46).

Assim, em um primeiro momento, tratamos de apontar para importância que Freud confere às obras de arte, mais especificamente ao saber oriundo do poeta que, por sua vez, é materializado na literatura. No texto sobre Gradiva, o pesquisador não só considera a compreensão da obra a partir das leis dispostas em *A interpretação dos sonhos*, como também acredita que os sonhos e os delírios do personagem fictício ocorrem tais quais os da vida real, ou seja, ele crê que os processos psíquicos descritos por Jensen sucedem como os apresentados nos casos clínicos.

No decorrer da descrição e da análise do romance, inúmeras vezes percebemos Freud sublinhar o conhecimento advindo de Jensen. Por exemplo, quando ele comenta: “se o autor deu-se ao trabalho de descrever a viagem com tantas minúcias, deve valer a pena examinar sua relação com o delírio de Hanold e sua posição na cadeia dos eventos” (FREUD, 1906/1996, p.64). Ou seja, Freud, confiante de que o poeta não diz nada em vão ou aleatoriamente, acata a indicação de Jensen e se debruça com mais atenção sobre a viagem empreendida pelo arqueólogo, a fim de verificar sua importância na trama do romance. Afinal, se Jensen se deteve com tanta minúcia na viagem e nos acontecimentos que transcorrem, é possível dizer que há uma relação entre esse empreendimento e outro componente central da trama, a saber, o delírio. Como sabemos, a viagem foi realmente uma ação empreendida pelo desejo de Hanold em encontrar Gradiva. Freud relembra que o próprio autor do romance indica que o arqueólogo faz tal viagem motivado por forças inconscientes, afirmação que evidencia novamente o conhecimento proveniente do poeta acerca dos processos psíquicos. Um comportamento peculiar que sobressai na viagem do arqueólogo é a sua constante repulsa ao ver qualquer tipo de casal enamorado. Essa situação se dá, como sabemos, devido à força do mecanismo de recalque que atua sobre o seu desejo inconsciente por Zoé/Gradiva. Aqui, novamente, o pai da psicanálise ressalta o saber do poeta que evidenciou tal sintoma atuante no personagem e comenta: “nosso autor (...) como descobrimos há muito, nunca introduz em sua história elementos gratuitos ou inúteis” (FREUD, 1996, p. 66).

Outro elemento interessante utilizado por Jensen na produção do seu romance é o artifício da ambiguidade. Vimos anteriormente, a partir das considerações encontradas em *O significado das palavras antitéticas*, a enorme capacidade que esses termos possuem de carregar conteúdo inconsciente. Freud comenta: “quem quer que leia *Gradiva* certamente notará a frequência com que o autor coloca frases ambíguas na boca de seus dois personagens principais” (FREUD, 1996, p. 77). Dentre vários exemplos encontrados no decorrer da história, podemos citar um dos primeiros momentos, em que, ao encontrar a moça, o jovem comenta que já sabia como soaria a voz dela. Vemos nessa afirmação o resquício inconsciente de que a voz de Zoé é conhecida desde a infância. Outro caso é aquele no qual, ao partilharem um pedaço de pão, Zoé diz que parece ter compartilhado de um pão tal qual aquele há cerca de dez mil anos atrás. Ou seja, remonta invariavelmente à vivência infantil entre os personagens que, quando crianças, partilhavam o lanche. Trata-se daquilo que Freud chama de “ambiguidade intencional” (GRADIVA, 1996, p. 78). Assim, a frase com duplo sentido agrada a ambas correntes: uma delas oriunda da consciência e compatível com o transtorno delirante, a outra proveniente do inconsciente e apontando para um sentido oculto e motivado pelo desejo recalçado. O pesquisador pondera: “essa capacidade de dar expressão ao delírio e à verdade numa mesma frase é um triunfo do engenho e do espírito” (FREUD, 1996, p. 78). O fato de Jensen ter inserido na trama trechos com essa capacidade significativa é de enorme interesse, pois, ao decompor tais frases, obtemos informações importantes acerca de processos inconscientes. Freud, ciente disso, afirma: “o autor agiu de forma correta ao reservar em sua criação um lugar para esse aspecto característico do que ocorre na formação de sonhos e delírios” (FREUD, 1996, p. 79).

Vemos Freud enfatizar o conhecimento de Jensen em outro trecho, no qual indica que o romancista “conhece a natureza básica do delírio melhor do que seus críticos” (FREUD, 1996, p. 81). Essa postura do pesquisador, como podemos notar, enfatiza a importância do saber do poeta frente, por exemplo, aos métodos científicos de sua época. Dessa forma, no que se refere à investigação de certos processos psíquicos, Freud percebeu que a literatura é um vasto reservatório de conhecimento. Sublinha que, no romance de Jensen, a cura do paciente transcorre tal qual na clínica. O pesquisador se refere ao método criado por ele e Joseph Breuer em 1895 e a cujo refinamento ele se dedicou desde então. O surgimento da psicanálise é marcado por uma técnica idêntica à praticada por Zoé no tratamento de Hanold. A saber, como Freud elucida: “fazer chegar à consciência, até

certo ponto forçadamente, o inconsciente cuja repressão provocou a enfermidade” (FREUD, 1996, p. 81). Zoé sucede da mesma maneira, ao trazer, aos poucos, as lembranças recalçadas à memória do arqueólogo. É apenas quando tais eventos são trazidos à esfera consciente que surge a possibilidade de cura do personagem: após relembrar tais vivências e de notar que Gradiva na verdade é a própria Zoé, Hanold consegue se restabelecer e o delírio se desvanece. O fato de Zoé assumir o papel de terapeuta e atuar de modo semelhante e eficaz, bem como na clínica, fornece-nos mais uma ocasião para considerar o conhecimento do poeta. Com efeito, o conteúdo literário, que concerne à esfera fictícia, é coerente e advém justamente do autor do romance. Existem, sim, diferenças fundamentais entre o trabalho feito por Zoé e um executado por um médico. Zoé, por exemplo, já possuía um conhecimento anterior da história do jovem e isso facilitou sua intervenção. Além disso, Zoé era justamente componente do conteúdo recalçado e fonte de desejo do arqueólogo. Já o analista, como Freud diz, “[é] um estranho e deve esforçar-se para voltar a sê-lo depois da cura” (FREUD, 1996, p. 82). No entanto, sobressai a similitude entre o romance de Jensen e a prática psicanalítica. Fato que aponta invariavelmente para o conhecimento advindo do poeta e expresso na literatura. No que se refere a tal compatibilidade entre o psicanalista e o escritor, Freud observa: “provavelmente bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método. A concordância entre nossos resultados parece garantir que ambos trabalhamos corretamente” (FREUD, 1996, p.83). Tal afirmação nos fornece diversos componentes importantes; se Freud diz que, provavelmente, bebe da mesma fonte do poeta, trata-se de considerar a imaginação como fonte de criação. Consideração que ponderamos ao indicar o estilo de Freud enquanto traço fundamental para erigir a psicanálise e para seu envolvimento com a literatura. Além disso, o pesquisador sublinha que tanto o psicanalista quanto o escritor trabalham com o mesmo objeto, a saber, o psiquismo humano. O fato de ambos utilizarem métodos, ou seja, caminhos diferentes, não parece ser um fator decisivo para o resultado alcançado, visto que tanto um quanto outro concordam nas respostas obtidas. Portanto, “a conclusão evidente é que ambos, tanto o escritor quanto o médico, ou compreendemos com o mesmo erro o inconsciente, ou compreendemos com igual acerto. Essa conclusão é muito valiosa para nós” (FREUD, 1996, p. 84).

3.4. O saber que não se sabe do poeta

Se, por um lado, cabe afirmar a superioridade e a relevância do conhecimento do escritor em detrimento de outras disciplinas; por outro lado, também é o caso de sublinharmos que o tal saber expresso pelo poeta não é consciente. Ou seja, é um saber que se manifesta sem o uso de qualquer técnica, método ou preparo prévio. Nesse sentido, torna-se igualmente importante compreendermos de quais fontes esse conhecimento pode advir.

Em um primeiro momento, podemos nos remeter ao método psicobiográfico. Para adentrarmos essa discussão, é basilar o trecho que Ernani Chaves nos traz. Trata-se da fala de Freud proferida em um dos encontros da “Sociedade das Quartas-Feiras”, em 1907: “a psicanálise – disse ele – merece ser colocada acima da patografia, pois ela inquire acerca do processo de criação. Todo escritor pode ser objeto de uma patografia, mas esta não nos ensina nada de novo” (CHAVES, 2015, *apud* FREUD, 1907, p.11). Vemos transparecer, nessa fala, a superioridade não só da psicanálise frente à patografia, posto que é capaz de oferecer uma perspectiva mais rica sobre a obra e seu autor, mas também da própria obra artística em relação à patografia, uma vez que essa última não contribui significativamente para a compreensão da primeira.

Muitos outros estudiosos de psicanálise se inspiraram em Freud e se esforçaram no sentido de propor uma patografia dos autores: René Laforgue, Ernest Jones, Marie Bonaparte e, dentre eles, talvez o mais próximo a Freud, Otto Rank. Mas, se por um lado, essa repercussão evidencia a influência e a importância das teorias freudianas na época, por outro lado, diversas leituras inadequadas dessas concepções vulgarizam o saber então proposto originalmente. Assim, muitos aspectos de uma psicobiografia segundo os parâmetros freudianos não são respeitados, ocorrendo uma distorção nos elementos propostos pela teoria freudiana.

Em *O interesse científico da psicanálise*, é pontuado o alcance e o limite da psicobiografia operada a partir dos parâmetros freudianos. Ele assinala que o emprego dos pressupostos psicanalíticos mune o analista da capacidade de identificar, a partir da obra, as unidades afetivas, as forças pulsionais em causa. A partir de então, torna-se possível verificar as transformações operadas pelo sujeito nessas pulsões originárias até atingir seu produto final. Também há a possibilidade de presumir, “com mais ou menos certeza” (FREUD, 1913/1996, p. 124), traços da personalidade de um artista através da análise da sua obra. É o que ele quer dizer quando exemplifica que a psicanálise pode indicar, mesmo nas teorias filosóficas, que acreditam advir do pensamento “lógico

imparcial”, suas motivações íntimas e individuais existentes. Mas, como bem ressalta, “o fato de uma teoria ser psicologicamente determinada não invalida em nada sua verdade científica” (FREUD, 1996, p.126). Ou seja, a capacidade elucidatória e epistemológica de uma teoria científica não é reduzida uma vez detectada, através da patografia, as motivações pessoais do pesquisador. Disso podemos igualmente depreender que a consideração dos fatores psicológicos de um poeta em nada diminui o alcance estético da sua obra de arte. Em outras palavras, a detecção das motivações pulsionais presentes no momento da construção da obra não diminui o efeito que ela causa no espectador.

O intuito de Freud não é o de indicar o distúrbio do sujeito em causa, mas ele é capaz de perceber que tanto a neurose, como a arte têm a mesma origem: a pulsão. Ou seja, elas são elaboradas sobre o mesmo esteio, entretanto, de maneiras diferentes. É o que Freud quer dizer quando, em *Totem e Tabu* (1913), afirma que “uma histeria é uma caricatura de uma obra de arte, uma neurose obsessiva, a caricatura de uma religião, e um delírio paranoico, de um sistema filosófico” (FREUD, 2013, p. 72). O que diferenciaria, portanto, o transtorno psíquico da produção cultural é o destino que o sujeito dá às suas forças pulsionais. Ou seja, o sujeito, ao se deparar com o estímulo pulsional, vai lhe conferir um destino, um caminho, uma fonte de “escoamento”, mesmo que provisório. Esse estímulo pode se manifestar, como Freud menciona, através da arte, da religião ou da filosofia, por exemplo. Cada uma dessas fontes de conhecimento, cabe ressaltar, possuem uma estreita relação com certos distúrbios psíquicos. Tanto a produção cultural quanto o distúrbio psíquico parecem, de certa maneira, atuar de forma similar no modo de apreender o mundo. O que separa uma obra de arte de uma pessoa histérica, nesse caso, é a capacidade que tal sujeito possui, ou não, de sublimar sua pulsão. Nesse sentido, a utilização de métodos psicanalíticos nos fornecem condições para compreendermos, mesmo que de modo limitado, o autor a partir de sua obra. Assim, obtemos um vislumbre de suas motivações internas para a produção do romance, uma vez que “a obra engendra aquele que é seu pai, pois os personagens devem ser compreendidos como duplos dele, projeções de seus fantasmas e de seus ideais” (KOFMAN, 1996, p.51). Em outras palavras, trata-se de reconhecer que a obra de arte é produzida a partir de inúmeros elementos, dentre eles, as experiências do próprio criador. Nesse sentido, podemos dizer que o conhecimento expresso por ele advém, dentre outras fontes, de suas vivências.

Freud diz que procura investigar “o material de lembranças e impressões no qual o autor baseou a obra, e os métodos e processos pelos quais converteu esse material em

obra de arte” (FREUD, 1996, p. 87). Contemporâneo a Freud, Jensen foi interrogado pelo psicanalista no intuito de traçar tais paralelos entre o autor e a obra, contudo o poeta negou qualquer cooperação e mesmo algum conhecimento acerca da psicanálise no momento de confecção da obra. Ora, isso não fez o pesquisador desistir de encontrar, no vasto material produzido pelo poeta, pistas que apontassem para o inconsciente do poeta. É assim que Freud nota que, em diversas histórias escritas pelo romancista, surgem aspectos semelhantes com a obra *Gradiva, uma fantasia pompeiana*. Uma delas chama-se *Der rote Schirm (A sombrinha vermelha)*, história que apresenta características compartilhadas com *Gradiva* na medida em que, por exemplo, dá ênfase à flor branca dos mortos, aos objetos esquecidos, à importância de pequenos animais, às cenas ocorridas em ruínas, mas principalmente pelo fato de que, nas duas obras, surge, no sol quente do meio dia, uma mulher falecida. Outra obra de Jensen, intitulada *Im Gotischen Hause (Na mansão gótica)*, fora publicada, em um mesmo volume, com os contos de *Gradiva* e *Der rote Schirm* sob o nome de *Übermächte (Poderes Superiores)*, o que, para Freud, indica um sentido oculto que as transpassa. O psicanalista pondera: “é fácil perceber que essas três histórias tratam do mesmo tema: o desenvolvimento do amor (em *Der rote Schirm*, a inibição do amor) como consequência posterior de uma íntima ligação infantil de natureza fraternal” (FREUD, 1996, p.87/88). Freud encontra, em uma resenha de autoria da condessa Eva Baudissin, o relato segundo o qual, no último romance de Jensen, intitulado *Fremdlinge unter den Menschen (Estranhos entre Homens)*, narra-se acerca da infância do próprio autor e nessa história é abordada justamente a situação de um homem que “vê uma irmã na mulher que ele ama”.

Freud sublinha, no *Pós-escrito à segunda edição* (1912) de *Gradiva*, que Jensen assume se entregar à atividade de fantasiar no momento de criação da obra e, além disso, comenta acerca do deleite proveniente de sua realização. Tal relato parece confirmar o mecanismo pelo qual Freud propõe compreender o processo de produção artística. Em *Escritores criativos e devaneio* (1908), o psicanalista nos indica que o fantasiar ocupa o lugar do brincar infantil. Na confecção da obra, o autor fantasia livremente. Nesse processo, ocorre aquilo que o pai da psicanálise chama de “gratificação substitutiva”, ou seja, o escritor realiza seus desejos recalçados através de suas fantasias empregadas no material artístico, prática que lhe dá prazer.

Assim, Freud percebe algumas conexões entre o autor e a sua obra, apesar de Jensen ter lhe negado não só o diálogo, como também o conhecimento de qualquer preceito

metapsicológico. O que ocorre na situação do poeta é que, do cerne de suas experiências íntimas, ele constrói um material que, ao ultrapassar sua vivência pessoal, consegue afetar outras pessoas. Trata-se da capacidade que a literatura possui, como vimos, de universalizar uma certa composição psíquica. Eis uma das características provenientes do conhecimento do poeta, que, ao invés de provir da razão e da consciência, é inconsciente e intuitivo. Kofman pondera:

para admitir esta ‘ciência’ de Jensen é preciso que já se leia seu romance aplicando o método analítico: o texto não nos mostra literalmente o sentido que Freud lhe confere. Reencontramos aqui o círculo da interpretação: a obra de Jensen corrobora as descobertas psicanalíticas sob a condição de que já se admita a verdade destas e de que elas sejam ‘aplicadas’ a obra. Quer dizer que o autor emprega o saber sem o possuir, e é por isso que faz uma obra de arte; não surpreende, portanto, que ele tenha denominado sua obra de fantasia e que seja preciso uma interpretação psicanalítica para revelar seu sentido. (KOFMAN, 1996, 51)

Assim, quando o poeta baixa a guarda da consciência e se permite fantasiar no momento de criação de uma obra literária, vemos brotar um conhecimento que lhe escapa. Ao acompanharmos tal reflexão com Kofman, notamos que esse tipo de conhecimento denominado por Freud “endopsíquico” é aquele proveniente “dos poetas, dos homens primitivos, de certos doentes, dos supersticiosos” e não se refere ao conhecimento racional, linear, contínuo, lógico, ou a qualquer ditame da consciência: “em caso nenhum ele se dá como tal, e sim indiretamente, projetado nas obras de arte, nos mitos, nos delírios paranoicos; ele se dá sempre deformado e deslocado do interior para o exterior” (KOFMAN, 1996, p.55). Logo, Freud acredita que o poeta não possui domínio do conhecimento que comunica. A sua intenção consciente ao produzir a obra pouco importa para o psicanalista, pois a verdadeira intenção é inconsciente e se manifesta através da obra e sua estrutura formal. Kofman sustenta: “Freud descontrói a concepção metafísica do sujeito: não é ele quem fala, é o texto (o que não significa que este deva ser tomado em sua literalidade)” (KOFMAN, 1996, p. 16).

Destarte, não é por acaso que, ao ser questionado, Jensen nega qualquer conhecimento sobre as teorias metapsicológicas e sua aplicação ao material literário. O autor do romance sente-se, de certo modo, mal-humorado com tal pergunta feita por Freud, visto que todo o desenvolvimento de sua obra deve-se única e exclusivamente ao devanear, fato que transparece no subtítulo da obra, *fantasia pompeiana*. Por conseguinte, “que o próprio autor ignore essas intenções não deve causar espanto, porque ele escreve desconhecendo o seu próprio saber” (KOFMAN, 1996, p. 57).

O conhecimento proveniente do escritor não é, portanto, intencional: “o artista não sabe verdadeiramente o que diz e diz mais do que acredita estar dizendo” (KOFMAN, 1996, p.59). Em um dos últimos parágrafos do material acerca do romance de Jensen, o pesquisador comenta que, se é verdade que há uma estreita relação entre o trabalho do psicanalista e o do escritor, existe, por outro lado, uma forma diferente de apreensão do inconsciente. O médico se compromete a analisar certos processos psíquicos no intuito de apreender suas leis. Já o escritor não recalca sua pulsão, mas lhe confere outro destino, sublimando-a a partir da obra de arte; volta-se para seu próprio inconsciente e “experimenta a partir de si mesmo o que aprendemos de outros: as leis a que as atividades inconscientes devem obedecer” (FREUD, 1996, p. 84). No entanto, o que percebemos no decorrer da investigação é que tal saber expresso pelo poeta não é intencional: “ele não precisa expor essas leis, nem dar-se claramente conta delas; como resultado da tolerância de sua inteligência, elas se incorporam a sua criação” (FREUD, 1996, p. 84). Nesse sentido, podemos concordar com Kofman, que afirma que “as descrições dos poetas podem servir para ilustrar o saber, mas elas não podem ficar no lugar dele” (KOFMAN, 1996, p. 60). Por fim, se é verdade que Freud reconhece, sublinha e utiliza o conhecimento oriundo dos escritores, o pesquisador também indica a peculiaridade desse saber e em que medida ele é somado à psicanálise.

Conclusão

Ao levar em conta o diálogo entre a psicanálise a literatura, a pesquisa desenvolvida nos permite elucidar, sem, no entanto, esgotar, algumas discussões que permeiam esse assunto. A oportunidade de trazer para a investigação o texto *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), nos permite observar mais de perto algumas questões de grande valia para compreendermos a parceria entre a psicanálise e a literatura.

O fenômeno dos sonhos ganha foco ao abordarmos a obra literária. Sua importância transparece já no título do texto freudiano. Além disso, como abordamos anteriormente, tanto o sonho quanto a obra de arte são produções inconscientes, outra característica que indica a importância da elucidação da teoria dos sonhos na atual pesquisa. O sonho demonstrou ser um importante meio para vermos com mais clareza características do inconsciente que não se revelam facilmente, uma vez que representam desejos recalçados do sonhador. A elucidação de algumas regras de interpretabilidade dos sonhos nos possibilita reler o romance de Jensen a partir de uma outra perspectiva, a saber, a psicanalítica, que nos permite visualizar o conteúdo profundo do material do

sonho. A manifestação onírica possui tanta importância para o psiquismo que foi possível detectarmos que, no romance de Jensen, ela foi a válvula desencadeadora do delírio. Em sua análise dos sonhos de Hanold, Freud nota que o autor da obra parecia possuir certos conhecimentos prévios acerca da teoria psicanalítica, tamanha proximidade do desenvolvimento realizado no material. Ele nota, mais do que isso, que o poeta, não raras vezes, ultrapassa até mesmo o conhecimento científico-positivista no que se refere ao psiquismo humano.

O delírio, outra manifestação psíquica regida pelo inconsciente, mostra sua importância para nossa perquirição, afinal ele exprime deliberadamente aquilo que o paciente acredita. Ora, o delírio é nutrido pelas fantasias do sujeito e por isso não coaduna com a realidade empírica, mas ressalta a importância da realidade psíquica. Quando esse fenômeno começa a surgir ele ocorre apenas na mente do sujeito, conforme ganha força, passa a se expressar no mundo externo. Foi possível esclarecer que o amor por Zoé/Gradiva era o que estava por detrás do delírio, o processo de recuperação do personagem foi obtido sob ajuda da moça amada, que descobrimos ser também a causa da aquisição do baixo relevo. Ao falarmos de realidade psíquica é possível compreender certas questões. A final, ela indica a validade do delírio para a compreensão do psiquismo. Ela demarca a plausibilidade de abordarmos uma obra literária, uma vez que a ficção, em contraposição ao mundo empírico, também nos oferece um vasto saber sobre o homem. A abordagem do Caso Dora nos oferece as condições para indicar a importância da realidade psíquica para compreendermos conceitos tais quais interpretação e construção, afinal a realidade psíquica constituída de fantasias possui mais relevância e incide mais sobre o sujeito do que acontecimentos empíricos. Discernir entre interpretação e construção nos possibilita compreender o método segundo o qual Freud se direciona não só ao relato dos seus pacientes, como também na análise de obras literárias. Notamos, portanto, o caráter contingente do psiquismo, uma vez que não é determinado apenas por eventos empíricos, mas também pela realidade psíquica do sujeito, que por sua vez pode ser resignificada através da construção empreendida pelo psicanalista.

Em função da importância da realidade psíquica, a fantasia é outro termo importante para o diálogo entre a psicanálise e a literatura. As fantasias conscientes, se formam a partir de conteúdos oriundos do presente, do passado e do futuro: o sujeito elucubra situações que envolvem esses três tempos. Tal divagação é por Freud tida como uma espécie de “sonhos diurnos” (FREUD, 1996, p. 104). Além disso, a fantasia é um

dos elementos principais para a confecção da obra de arte e em especial da literatura, como também para a compreensão das próprias ideias do autor do material.

Um dos grandes impulsionadores da confecção da literatura é a pulsão. A pulsão, como vimos, possui alguns destinos. Dentre eles, a sublimação merece destaque, uma vez que podemos dizer que toda obra de arte é oriunda desse processo sublimatório. O recalque, outro destino da pulsão, também nos esclarece certas questões no diálogo com a literatura. A função operada por esse mecanismo, a saber, a capacidade de afastar ideias que causam certo desconforto no sujeito, não atua com eficácia total, visto que a literatura pode ser considerada enquanto manifestação de ideias recalçadas. Mas elas não se manifestam diretamente; é necessário buscar o conteúdo latente por detrás do material literário. Também o efeito causado pela obra envolve o mecanismo de recalque. Pode-se dizer que o poder que arte possui no espectador, ou seja, a força com a qual ela sensibiliza o sujeito, se vincula, dentre outros aspectos, ao conteúdo recalçado que ela carrega. Tal conteúdo repercute naquilo que as demais pessoas possuem de igualmente recalçado e assim elas se sentem afetadas.

Após assumirmos a importância da literatura para a psicanálise, foi possível verificar, no romance selecionado, as diretrizes para abordar a discussão. Alguns conceitos se apresentaram como basilares para adentrar esse assunto e, desse modo, foi possível notar duas características que emergiram da empreitada desenvolvida. Uma delas é assumir o estilo de abordagem freudiano como fator vital para a relação existente entre a psicanálise e a literatura. O método ímpar de Freud diante do ambiente acadêmico que habitava foi capaz de construir uma nova perspectiva de questões importantes acerca do psiquismo. A outra conclusão que obtivemos é que o vasto conhecimento do poeta diante da mente humana possui certo limite de abrangência; o conhecimento psicanalítico deve, portanto, preservar sua singularidade. Se o poeta exprime um determinado saber sobre o psiquismo, vale ressaltar que tal conhecimento não é consciente, não utiliza métodos ou quaisquer técnicas; esse saber é inconsciente e intuitivo, e suas vivências pessoais são uma das possíveis fontes desse conhecimento. Trata-se daquilo que Kofman (1996) relata enquanto “conhecimento endopsíquico”, um certo conhecimento que não se apresenta de maneira racional, linear e contínua, mas que aparece em diversas manifestações inconscientes, bem como na literatura, nos mitos, nos delírios, etc. Foi o que nos possibilitou afirmar que o poeta possui um conhecimento que não sabe. E eis uma das principais diferenças com o psicanalista. Esse último usa um método próprio, procura

apreender as leis do inconsciente e comunicá-las, enquanto o poeta, a partir de suas experiências, não procura detectar leis, mas as representa entrelaçadas ao conteúdo literário. Daí assumir a importância do conhecimento poético não impede de preservar a identidade do saber psicanalítico e visualizar em que medida a literatura agrega à psicanálise.

Referências:

ASSOUN, Paul-Laurent. *Introdução à epistemologia freudiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

BRAZIL, Horus Vital. *Dois ensaios entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BIRMAN, Joel. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CARONE, André Medina. *A lucidez imperfeita: ensaio sobre Freud como escritor*. 2008, Tese (doutorado em filosofia) – Departamento de filosofia e metodologia das ciências, UFSCar, São Carlos.

_____. O escritor Freud e a psicanálise. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 61, n. 2, 2009. Disponível em:

<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252009000200017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 18 de dez. 2016.

CHAVES, Ernani. “O paradigma estético de Freud”. In. *Obras incompletas de Sigmund Freud: arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CRUXÊN, Orlando. *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003

FRANÇA, Eduardo Melo. Psicanálise e literatura: fundação e função. *Revista Remate de Males*, Campinas, v.34, n. 1, p.263-282, 2014.

FREUD, Sigmund. “Estudos sobre histeria”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Volume II.

_____. “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. “O poeta e o fantasiar”. In. *Obras incompletas de Sigmund Freud: arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

_____. “A dinâmica da transferência”. In. *Obras completas de Sigmund Freud*, Ed. Cia das letras, 2012, v. 10.

_____. “Escritores criativos e devaneios”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Volume IX.

_____. “Totem e Tabu”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIII.

_____. “O interesse científico da psicanálise”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIII.

_____. “O Moisés, de Michelangelo”. In. *Obras incompletas de Sigmund Freud: arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. “O recalque”. In. *Obras completas de Sigmund Freud*, Ed. Cia das letras, 2012, v.12.

_____. *Obras incompletas de Sigmund Freud: As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. “O inquietante”. In. *Obras completas de Sigmund Freud*, Ed. Cia das letras, 2012, v. 14.

_____. “Dostoiévski e o parricídio”. In. *Obras incompletas de Sigmund Freud: arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

GUIRE, William Mc, org. *A correspondência completa de Sigmund Freud e Carl. G. Jung*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

IANNINI, Gilson. “Epistemologia da pulsão: fantasia, ciência, mito.” In. *Obras incompletas de Sigmund Freud: as pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Ciência e arte como modelos de formalização para a racionalidade psicanalítica. Investigação acerca do estatuto epistemológico do conceito de Pulsão*. 2014. Projeto de pós doutorado, Faculdade de filosofia, Letras e ciências humanas, USP, São Paulo.

LAPLANCHE, Jean, J.-B. Pontalis. *Fantasia originária, fantasia das origens, origens da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

LOUREIRO, Inês Rosa Bianca. *O carvalho e o pinheiro: Freud e a escrita romântica*. São Paulo, Escuta: Fapesp, 2002.

MANGO, Edmundo Gómez. Freud se nutriu de Shakespeare, diz autor de estudo sobre o psicanalista: depoimento [22/02/2014]. Folha de São Paulo. São Paulo: entrevista concedida a Raquel Cozer.

MANGO, Edmundo Gómez, J.-B. Pontalis. *Freud com os escritores*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

NASCIMENTO, Luis Vinícius do; Maria das Graças Leite Vilela Dias; Denise Maurano Mello. O estilo e a criação artística em Freud: pelas mãos do poeta. *Psicanálise & Barroco em revista*, v. 9, n.2, p. 23-43, 2011.

REGO, Cláudia de Moraes. Freud e a literatura. *Revista Letra Freudiana*, n. 6, p.66-70, 1989.

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. Ensaio sobre a sublimação. *Revista Discurso*, n. 36, 2007, p. 311-324, 2007.

_____. *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*. Jorge Zahar., 2005.

ROAZEN, Paul. *Freud e seus discípulos*. São Paulo: Cultrix, 1974.

ROUDINESCO, Elizabeth e Michel Plon. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHNEIDER, Monique. *Afeto e linguagem nos primeiros escritos de Freud*. São Paulo: Escuta, 1994.

SOUZA, Paulo César de. *Freud, Nietzsche e outros alemães*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TAVARES, Pedro Heliodoro. “Sobre a tradução do vocábulo Trieb”. In. *Obras incompletas de Sigmund Freud: as pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

VILELA, Yolanda e Gilson Iannini. “Prefácio”. In. *Lacan, o escrito, a imagem*. Ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2012.