

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC – SP

Alexandra Nakano de Almeida

Os primeiros quebra-cabeças de Freud: um estudo sobre o papel da arte na constituição da psicanálise

DOUTORADO EM PSICOLOGIA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia (Psicologia Clínica) sob orientação do Prof. Dr Renato Mezan.

SÃO PAULO

2012

Banca Examinadora

Agradecimentos

Muito obrigada a todos que de alguma forma contribuíram para realização deste trabalho: professores, colegas, amigos, familiares!

Agradeço especialmente ao meu orientador, Renato Mezan, quem eu muito admiro, por sua generosidade e sabedoria; à Ines Loureiro pela atenção e por sua leitura cuidadosa e sugestões em meu exame de qualificação; assim como ao Paulo Carvalho, por aquilo que pude com ele aprender da atividade da pesquisa acadêmica; ao Franklin Goldgrub, quem há mais de duas décadas, com suas aulas, fez despertar em mim o interesse pela obra de Freud; à Maria Lucia Cacciola, por sua atenção e participação na banca de defesa; à Andrea Masagão, por nossa amizade adolescente de ontem e de hoje, e por suas fecundas contribuições à tese; à amiga Regina Moura, por sua atenção, paciência e apreço que tem pela língua portuguesa; aos colegas e amigos da PUC-SP que estiveram ou estão nesta mesma dura empreitada, Liz Mirim e Adriana Barin; ao pessoal de casa, meus queridos Ayao Okamoto e Mariana de Almeida Jacinto, pelo carinho e compreensão cruciais que a mim foram dispensados; e aos meus pais, Renato Rua de Almeida e Katsuko Nakano, pela torcida, como sempre, incondicional.

Agradeço, ainda, ao CNPq pela bolsa de estudos que por vinte e quatro meses a mim foi concedida; e às pessoas físicas que também muito favoreceram a logística da pesquisa.

Resumo

Almeida, A. N. *Os primeiros quebra-cabeças de Freud: um estudo sobre o papel da arte na constituição da psicanálise*

Este trabalho pretende investigar algumas das primeiras relações que a psicanálise manteve com o campo das artes. Para tanto, estabelece-se uma interlocução com o pensamento de Thomas Kuhn considerando que a disciplina criada por Sigmund Freud operou uma ruptura com o campo do conhecimento dos fenômenos psíquicos. À luz de alguns conceitos cunhados pelo historiador das ciências norte-americano, reflete-se sobre o papel das referências que Freud faz às artes no contexto da constituição da psicanálise. Examinam-se, pois, referências a obras de arte, bem como analogias estabelecidas entre procedimentos psíquicos e procedimentos artísticos que comparecem na construção teórica freudiana da obra paradigmática “A interpretação dos sonhos” (1900). Examinam-se, ainda, algumas minutas das sessões da Sociedade Psicanalítica de Viena, investigando deste modo, o papel que as referências às artes desempenharam no início do processo de institucionalização da psicanálise, ou, em outros termos, na dimensão sociológica da sua constituição. Examinam-se por fim, dois dos primeiros trabalhos de Freud em que a arte é de alguma forma submetida à investigação psicanalítica: “Delírios e sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen” (1907) e “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”(1910). Considerando-os como tentativas de resoluções de quebra-cabeças no sentido proposto por Kuhn, investigam-se os pressupostos psicanalíticos e propósitos que subjazem a estes trabalhos. Procura-se, pois, sustentar que as primeiras relações estabelecidas entre a psicanálise e o campo das artes estiveram a serviço da constituição e do desenvolvimento da psicanálise, para a qual Freud aspirava a condição de ciência natural.

Palavras-chave: psicanálise; Freud; Kuhn, artes, quebra-cabeças.

Abstract

Almeida, A. N. *The first Freud puzzles: a study on the role of arts in psychoanalysis formation*

This paper aims to investigate some of the first relationships that psychoanalysis had with arts. To do so, a dialogue with the thinking of Thomas Kuhn is established considering that the subject conceived by Sigmund Freud operated a disruption to the field of knowledge regarding psychic phenomena. Considering some of the concepts minted by the American science historian, the role of Freud references to arts in the context of psychoanalysis formation is reflected. Therefore references to artwork, as well as, analogies made between psychic and artistic processes - which can be found in Freud's theoretical construction of the paradigmatic book "The *Interpretation of Dreams* " (1900), are examined. Some drafts from Vienna's Psychoanalytic Society sessions are also examined, thereby investigating the role that the references to arts played in the beginning of the process of psychoanalysis institutionalization, or in other words, the sociological dimension of its formation. Lastly, it is examined two of Freud's early work, where art is somehow subjected to psychoanalytic investigation: "*Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva*" (1907) and "*Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood*" (1910). Considering them as attempts to *puzzle solving* activities in the sense proposed by Kuhn, it is analyzed the psychoanalytic assumptions and purposes that underlie these works. Thus, it is tried to support the idea which the first relationships established between psychoanalysis and the field of arts helped with setting up and developing psychoanalysis, which Freud aspired to be considered a natural science.

Keywords: psychoanalysis, Freud, Kuhn, arts, puzzles.

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo I	
A perspectiva kuhniana e a invenção da psicanálise.....	7
1. Das ciências normais às pesquisas extraordinárias.....	21
2. As analogias nas pesquisas de Freud.....	32
Capítulo II	
Analogias e referências às artes em <i>A Interpretação dos Sonhos</i>	40
1. A referência a <i>Édipo Rei</i>	49
2. Referências a procedimentos artísticos.....	60
Capítulo III	
Sobre a formação da comunidade psicanalítica.....	71
1. Algumas sessões da Sociedade Psicanalítica de Viena.....	79
Capítulo IV	
Duas resoluções de quebra-cabeças.....	102
1. Os sonhos e delírios de Norbert Hanold.....	108
2. O enigma de Leonardo da Vinci.....	125
Considerações finais.....	150
Bibliografia.....	155

Introdução

Esta pesquisa teve como pergunta inicial a possibilidade da interpretação psicanalítica da arte. Num primeiro momento, o interesse esteve voltado para o problema do método psicanalítico quando seu objeto é externo ao *setting* analítico, e, especificamente quando esse objeto é uma obra de arte. Deparamo-nos então com a discussão em torno da psicanálise aplicada. Os nossos primeiros estudos sobre o tema levaram-nos à constatação da ampla recusa quanto ao procedimento de aplicação; isto é, quanto ao procedimento que toma uma obra de arte como um objeto de estudo e sobre este aplica um corpo teórico psicanalítico.

Em linhas gerais, dentre os problemas que o procedimento de aplicação apresenta, estaria o fato de que ele prescinde de elementos que são próprios da interpretação psicanalítica, como a “associação livre do analisando” e a “contratransferência do analista”. De modo que a psicanálise aplicada à arte se afastaria da técnica de interpretação psicanalítica original. Do lado das artes, o problema de tal procedimento estaria justamente no pressuposto de que a arte é um objeto de estudo que teria uma verdade a ser decifrada mediante interpretação psicanalítica.

Essa questão remeteu-nos à investigação das primeiras interpretações psicanalíticas da arte. Pois, se o objetivo da pesquisa era pensar a possibilidade da interpretação psicanalítica da arte — e quais os parâmetros para uma prática que não viole os pressupostos próprios do saber psicanalítico, e que tampouco suprima a natureza da obra de arte, isto é, a sua “autonomia”— era bastante razoável que nos dirigíssemos para o estudo das origens de tal procedimento; ou seja, para o estudo das primeiras interpretações freudianas da arte. Isso porque, alguns autores fizeram com que atentássemos para o fato de que haveria diferenças fundamentais entre os propósitos envolvidos na prática da psicanálise aplicada de Sigmund Freud e aqueles da “psicanálise aplicada pós-freudiana”, além, é claro, das diferenças internas ao próprio conjunto das obras em que Freud interpreta obras de arte. Desse modo, a pesquisa se voltou para o estudo da “psicanálise aplicada original”; isto é, para o estudo das primeiras aproximações entre a psicanálise e as artes

empreendidas por Freud a fim de se compreender o contexto e os pressupostos que permitiram que as artes viessem a ser também objeto de estudos psicanalíticos.

Como se sabe, as primeiras investigações de Freud ainda no século XIX que o encaminharam à criação da psicanálise estiveram pautadas por problemas oriundos da clínica, especificamente a etiologia e o tratamento da histeria. Aliada a essa pesquisa clínica, que visava à explicação de fenômenos patológicos, havia também a preocupação de se formalizar uma teoria geral do funcionamento psíquico dos “homens sãos”, o que, portanto, implicava o projeto de se conferir universalidade à disciplina recém-inventada. Sabemos também, que as referências às artes, especialmente à literatura, têm lugar nos escritos de Freud muitos anos antes da primeira submissão de uma obra de arte à interpretação psicanalítica; portanto, muito antes, da publicação de “Delírios e sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen” (1907). Seja nas correspondências a Wilhelm Fliess, seja nas sessões da Sociedade Psicanalítica de Viena, e, sobretudo na obra “A Interpretação dos Sonhos” (1900), as artes comparecem não raras vezes. Voltamo-nos, pois, para o estudo dessas primeiras referências às artes. A pergunta que se formulava rumava-nos, então, tanto para as relações que as referências às artes teriam mantido com a própria invenção da psicanálise, quanto para as relações que essas mesmas referências às artes viriam estabelecer com a psicanálise aplicada.

Vê-se que fazíamos um “recuo” em relação ao problema inicial da pesquisa, uma vez que o situávamos em terrenos hodiernos. O problema da interpretação psicanalítica da arte conduziu-nos às origens da psicanálise aplicada, o que por sua vez, encaminhou-nos para o estudo das origens da própria psicanálise. O exame das primeiras interpretações psicanalíticas de obras de arte seria adiado para que investigássemos os fundamentos que as nortearam. A ideia que se configurava era a de que as referências e primeiras interpretações freudianas da arte estiveram a serviço da psicanálise, na medida em que se apresentavam atreladas à construção e desenvolvimento dos conceitos fundamentais que compuseram a disciplina psicanalítica. Pois, como bem expõe Renato Mezan, “todos os conceitos forjados por Freud provêm da tripla referência à clínica, à auto-análise e à cultura”.¹ De modo que se os primeiros trabalhos de psicanálise aplicada de

¹ R. Mezan, *Freud, pensador da cultura*, p.162.

Freud visavam à comprovação e ilustração das teses psicanalíticas, antes disso, as referências às artes foram um elemento constituinte da teoria psicanalítica.

Já havíamos iniciado, de certa forma, um estudo sobre as origens da psicanálise na nossa pesquisa de mestrado. Com objetivos distintos, pesquisamos alguns aspectos da formação de Freud e as primeiras construções teóricas psicanalíticas. E no curso do mestrado tivemos também oportunidade de estudar a obra “A estrutura das revoluções científicas” de Thomas Kuhn e estabelecer uma aproximação entre aquilo que o físico norte-americano nomeia como revolução científica e a invenção da psicanálise.² À época, esta reflexão ainda incipiente levou-nos a formular a ideia de que a disciplina criada por Freud teria operado, em termos kuhnianos, uma ruptura com o campo do conhecimento dos fenômenos psíquicos. A prática da psicanálise e a construção teórica formalizada na obra “A Interpretação dos Sonhos” teria rompido, grosso modo, com os saberes médicos próprios do século XIX. Essa questão, pois, impunha-se novamente em meio à pergunta pelo lugar das referências e aplicações às artes na invenção da psicanálise. A concepção kuhniana de que “o desenvolvimento científico [ocorre] como uma sucessão de períodos ligados à tradição e pontuados por rupturas não-cumulativas”,³ nos parecia bastante profícua para se pensar a invenção da psicanálise. Do mesmo modo que o conceito kuhniano de paradigma e o problema da psicanálise aplicada acenavam-se mutuamente.

A pesquisa fazia, então, além de um “recuo” para as origens da psicanálise, um “desvio” para a filosofia da ciência. Recuo e desvio estes, que iriam configurar o problema que propomos nesta pesquisa: o papel das referências às artes e das primeiras aplicações da psicanálise a obras de arte na criação da disciplina que acabou por operar uma revolução no sentido proposto por Kuhn. Se é verdade que as referências às artes são constituintes da psicanálise — seja na gênese de seus conceitos paradigmáticos ou no desenvolvimento destes — e se é verdade que a psicanálise operou uma ruptura no conhecimento ocidental — seja no campo dos fenômenos psíquicos, seja como “descentramento do sujeito da razão” —, podíamos, no mínimo, entender que as artes tiveram um papel em tal ruptura.

² Trata-se de um trabalho realizado na disciplina “História da Ciência, Epistemologia e Lógica” (2º semestre de 2005) ministrada pelo prof. Dr José Luiz Goldfarb no Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Ciência – PUC-SP.

³ T. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p.258.

Desse modo, empreendemos o estudo do pensamento de Kuhn e de alguns dos primeiros textos de Freud. No estudo da obra “A interpretação dos sonhos” privilegiaram-se algumas passagens em que o autor faz referências às artes a fim de se examinar em que medida estas referências intervieram na teorização freudiana e na constituição daquilo que podemos chamar de paradigma do sonho.⁴ Também realizamos o estudo de algumas minutas da Sociedade Psicanalítica de Viena de sessões que tiveram lugar entre 1906 e 1911. Sabíamos, como foi dito, que comparecia assiduamente o tema das artes nas reuniões entre Freud e os primeiros psicanalistas. Tomamos inicialmente este material (as minutas) como uma fonte complementar do estudo das primeiras referências às artes. E é bem verdade que o estudo das minutas foi, inicialmente, nesta pesquisa, alimentado muito mais por uma curiosidade que este material inevitavelmente desperta no pesquisador, do que propriamente dirigido por um objetivo específico em relação ao mesmo. Desse modo, num segundo momento do estudo das minutas buscamos uma aproximação entre a Sociedade Psicanalítica de Viena e a dimensão sociológica que o conceito de paradigma kuhniano prevê. Para Kuhn, um dos sentidos do termo paradigma é “sociológico” porque é entendido como um conjunto de crenças, valores, técnicas etc., partilhados pelos membros de uma comunidade científica determinada. Ou seja, é intrínseca ao conceito de paradigma (matriz disciplinar) a noção de comunidade científica. Nesse sentido, passamos a examinar as referências às artes presentes nas minutas no contexto da formação daquilo que chamamos de comunidade psicanalítica, o que seria a dimensão sociológica da invenção e da institucionalização da matriz disciplinar psicanalítica.

A pesquisa acabou por se configurar em dois grandes momentos quanto ao lugar das referências às artes nas construções teóricas freudianas. Ainda que esta divisão seja um tanto artificial, ela nos auxilia na exposição do problema desta pesquisa e se justificará ao longo da tese. Um primeiro momento é o da invenção da psicanálise, cujas referências às artes são entendidas como constituintes da matriz disciplinar psicanalítica, uma vez que intervêm na construção teórica freudiana. Um segundo momento é aquele em que há já, por assim dizer, alguns paradigmas

⁴ Cabe esclarecer que para o estudo da obra “A interpretação dos sonhos” e para os outros textos de Freud, usamos a tradução espanhola editada pela Biblioteca Nueva. As citações das obras de Freud que comparecem na tese são traduções livres que realizamos, portanto, da edição espanhola. Algumas passagens foram cotejadas com a tradução argentina editada pela Amorrortu e com a tradução brasileira editada pela Imago.

psicanalíticos estabelecidos. As investigações de Freud podem, em termos kuhnianos, serem consideradas nesse segundo momento como atividades de ciência normal. Dessa forma, os primeiros trabalhos freudianos de interpretação psicanalítica da arte — em que a arte é de alguma forma submetida à investigação — são entendidos como tentativas de resoluções de problemas.

Assim, esta tese está estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, inicialmente, apresentamos o pensamento de Thomas Kuhn. Descrevemos os principais conceitos desenvolvidos na obra “A estrutura das revoluções científicas” e em alguns artigos em que o autor reconsidera suas ideias. Em seguida apontamos o sentido que tomará a aproximação entre o pensamento de Kuhn e o problema da pesquisa, isto é, o lugar das referências às artes no processo de invenção da psicanálise. Posteriormente, recortamos um momento específico do processo de invenção da psicanálise enfatizando as características daquilo que Kuhn nomeia como “pesquisa extraordinária”. Descrevemos o problema da histeria entendido como um problema de pesquisa que Freud constrói a partir das ciências médicas e cuja tentativa de solução implicará descobertas e a construção de conceitos que concorrerão para a criação da teoria psicanalítica. Ainda no primeiro capítulo, tratamos brevemente de alguns princípios daquilo que podemos chamar de “epistemologia freudiana” a fim de compreender os usos de analogias nas investigações freudianas. Isso porque, como se sabe, Freud recorre constantemente a analogias as quais se apresentam em momentos e com funções distintas na obra freudiana: de uma mera ilustração que auxilia a exposição de um argumento a recursos analógicos especulativos que fazem operar soluções de problemas teóricos. E aquilo que viemos até aqui chamando de referências às artes parece não se restringir na obra de Freud a alusões às artes cuja função seria tão somente a de um recurso retórico.

No segundo capítulo examinamos algumas das várias referências e analogias que se apresentam em meio à construção da teoria dos sonhos na obra de 1900 privilegiando a referência que Freud faz a *Édipo Rei*. A analogia que Freud estabelece entre fenômenos observados na clínica e a tragédia de Sófocles é anterior à obra de 1900, assim como é posterior à constituição do paradigma edípico. Examinamos, pois, esta referência no contexto da teorização que se apresenta na obra “A Interpretação dos sonhos”. Também nesse capítulo

destacamos algumas analogias que comparecem na descrição dos procedimentos do trabalho do sonho.

O terceiro capítulo é dedicado à constituição da Sociedade Psicanalítica de Viena. Buscando aproximá-la à noção kuhniana de comunidade científica, bem como levando em conta a especificidade da invenção da psicanálise, descrevemos e analisamos algumas minutas a fim de caracterizar as atividades dos “primeiros psicanalistas” que se reuniam em torno da obra e da figura de Freud na Viena do início do século XX. Como foi dito, a preocupação nesse capítulo é compreender o lugar que ocuparam as referências às artes nesta dimensão coletiva.

Dissemos que as minutas examinadas compreendem sessões ocorridas entre 1906 e 1911; período este, em que Freud publica “Delírios e Sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen” (1907) e “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910). O exame dos propósitos e pressupostos que subjazem a esses dois trabalhos, ou a estes dois “quebra-cabeças psicanalíticos” em que arte é submetida à interpretação, tem lugar no quarto e último capítulo desta tese.

Capítulo I

A perspectiva kuhniana e a invenção da psicanálise

A escolha de se trazer o pensamento de Thomas Kuhn para esta pesquisa requer algumas considerações preliminares. Em primeiro lugar, faz-se necessário situarmos a obra de Kuhn no contexto da história e da filosofia ciência e apresentar os principais conceitos desenvolvidos pelo autor. Um segundo ponto a ser considerado, é a discussão acerca das possibilidades de se fazer uma análise da psicanálise à luz do referencial kuhniano. E uma terceira questão, derivada das anteriores, seria justamente a explicitação da reflexão que pretendemos desenvolver, uma vez que, não se trata da adoção da teoria kuhniana como chave de leitura para a psicanálise freudiana; trata-se sim, do estabelecimento de uma aproximação entre a filosofia da ciência e a psicanálise, tendo como fio condutor a própria invenção da psicanálise e o como interlocutor privilegiado, o pensamento kuhniano.

Como se sabe, é em “A estrutura das revoluções científicas”⁵ de 1962 que Thomas Kuhn — recorrendo principalmente a exemplos da história da física — expõe a tese de que as revoluções científicas seriam momentos decisivos da história da ciência e que, decorrentes de “pesquisas extraordinárias”, culminariam no estabelecimento de novos paradigmas. Esses novos paradigmas trariam consigo uma série de novos compromissos e representariam transformações radicais no seio de uma disciplina científica. Uma vez estabelecidos, os paradigmas norteariam as pesquisas de uma nova ciência normal.

Kuhn nomeia “ciência normal” o conhecimento científico vigente de uma determinada disciplina num determinado momento histórico, estabelecido por realizações científicas e reconhecido por uma comunidade científica. Os cientistas, que fazem uma determinada ciência normal partilham paradigmas, os quais seriam os modelos aceitos que regem uma determinada prática científica e que inclui leis, teorias, procedimentos, instrumentos, aplicações. As resoluções de enigmas, de “quebra-cabeças”, guiadas por paradigmas e compromissos de investigação seriam a atividade da ciência normal por excelência. As revoluções científicas ocorreriam

⁵ Referiremo-nos a esta obra como “A estrutura” e “Estrutura”.

como resultado de investigações extraordinárias que seriam precedidas de momentos de crise face à impossibilidade de se resolver problemas com base nos paradigmas estabelecidos. A pesquisa extraordinária faria, desse modo, emergir novos paradigmas, e, portanto, novos problemas a serem resolvidos.

É possível desde já perceber que os conceitos kuhnianos como o de paradigma, ciência normal, entre outros, implicaram uma oposição aos programas da filosofia da ciência dominantes nas primeiras décadas do século XX. Fazendo uso dos termos de Epstein,⁶ a “metaciência normativa” — representada principalmente pelo empirismo lógico do Círculo de Viena — tinha como ideal a unificação da ciência e os princípios de verificação como critério de cientificidade.

E se para Kuhn a cientificidade é assimilada à vigência de paradigmas que são partilhados por uma comunidade científica, isso significa que os critérios de cientificidade são outros e, portanto, é outra a concepção de ciência. O fato é que com o conceito de paradigma, Kuhn traz a questão da cientificidade para uma “dimensão externa”, na medida em que o paradigma é também produto de um acordo de um grupo. Em outros termos, esta dimensão “sociológica” que está pressuposta no conceito de paradigma kuhniano permite a discussão do que é ciência e do que não é ciência fora do âmbito exclusivamente lógico.

Além disso, se em Kuhn os paradigmas são passíveis de mudança e esta significa também mudança de “visão de mundo”, então Kuhn nos fala de “ruptura” como um modo possível de desenvolvimento da ciência. E se, então, a ciência se desenvolve não só por processos cumulativos, mas também como consequência de pesquisas extraordinárias, isto é, por meio de revoluções, a concepção kuhniana de progresso prescinde de uma linearidade ascendente. Em linhas gerais podemos dizer que a teoria kuhniana representou uma crítica ao neopositivismo lógico que fundamentava a filosofia da ciência e que orientava as historiografias das ciências.

A obra “A Estrutura” teve grande repercussão no meio acadêmico da época, especialmente entre os estudiosos da filosofia da ciência, resultando em críticas e debates entre Kuhn e seus contemporâneos.⁷ A controvérsia em torno da

⁶ I. Epstein, “Thomas S. Kuhn: A cientificidade entendida como vigência de um paradigma” in *Epistemologia: a cientificidade em questão*, p.103-129.

⁷ A repercussão e o debate em torno da obra de Kuhn podem ser conferidos em *A crítica e o desenvolvimento do conhecimento* que é o quarto volume das atas do Colóquio Internacional sobre Filosofia da Ciência, realizado em Londres em 1965. Os sete ensaios críticos (de John Watkins, Stephen Toulmin, L.Pearce Williams, Karl Popper,

“Estrutura”, como coloca o próprio Kuhn, resultou em reconsiderações de conceitos de sua obra original, embora não representassem modificações fundamentais. Mesmo o conceito de paradigma foi objeto de explicitação por parte de Kuhn em pelo menos dois trabalhos posteriores à “Estrutura”.⁸

Ao descrever as características da ciência normal e os problemas que lhe são próprios, Kuhn coloca que a pesquisa normal não visa a novos fenômenos e a invenção de novas teorias. Isso não significa, entretanto, que da pesquisa normal não possam advir descobertas de fenômenos imprevistos e a formulação de novos conceitos. Paradoxalmente, a prática da pesquisa normal pode, inclusive, favorecer a emergência de novos paradigmas. A questão é que atividade da ciência normal pressupõe uma “confiança no paradigma” estabelecido, de modo que o paradigma seria uma promessa de sucesso na resolução de problemas. Nos termos do autor:

“A ciência normal consiste na atualização dessa promessa, atualização que se obtém ampliando-se o conhecimento daqueles fatos que o paradigma apresenta como particularmente relevantes, aumentando-se a correlação entre fatos e as previsões do paradigma e articulando-se ainda mais o próprio paradigma”.⁹

Se a investigação científica normal tem como foco a tentativa de ampliar o conhecimento dos fatos relevantes e correlacioná-los para aperfeiçoar as previsões que o paradigma estabelece, é a articulação dos fatos e da teoria do paradigma que seria o mais importante, segundo Kuhn, para o sucesso na resolução de “quebra-cabeças”.

A ideia de que a ciência normal se caracteriza principalmente pela tentativa de “solucionar quebra-cabeças” e que tal atividade não está voltada para a descoberta de novidades é um elemento crucial da tese kuhniana acerca das revoluções científicas. Em primeiro lugar, “solucionar um quebra-cabeça” é um desafio para o cientista normal porque testa a sua engenhosidade para resolver problemas, o que envolve também um teste quanto ao uso dos instrumentos que o paradigma prevê. É neste sentido que o autor faz a seguinte afirmação: “O critério

Margaret Masterman, Imre Lakatos e Paul Feyerabend) foram objeto de uma réplica de Kuhn intitulada “Reflexões sobre meus críticos” que também está presente nessa publicação.

⁸ No Posfácio de 1969 que é incluído na edição de 1970 da “Estrutura” e no artigo de 1974 “Reconsiderações acerca dos paradigmas”

⁹T. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p. 44.

que estabelece a qualidade de um bom quebra-cabeça nada tem a ver com o fato de seu resultado ser intrinsecamente interessante ou importante”.¹⁰

A analogia do quebra-cabeça é bastante elucidativa. Basta pensarmos que quando estamos diante de um *puzzle*, o que nos motiva a tentar solucioná-lo é a certeza de que ele tem solução e que esta solução (a formação da figura) depende da posição adequada das peças. Do mesmo modo: o que motiva o cientista é a convicção de que resolverá um problema, pois como já colocado, o paradigma é uma “promessa”, e, por isso para Kuhn, “resolver um problema da pesquisa normal é alcançar o antecipado de uma nova maneira”.¹¹

Mas como já afirmamos, anteriormente, a pesquisa normal traz também novidades quanto a fatos e teorias. A ciência normal é cumulativa, pois embora se ocupe com a resolução de enigmas, descobertas (acidentais ou não) e invenções ocorrem no interior da pesquisa normal.

O ponto é que para Kuhn o desenvolvimento da ciência não se dá exclusivamente por descobertas da ciência normal. Ao contrário, a mudança de paradigmas que resulta em revoluções científicas decorre, historicamente, dos empreendimentos daquilo que o autor nomeia como pesquisa extraordinária. Essa, por sua vez, seria aquela pesquisa que emergiria face à “crise” da ciência normal. Essas crises seriam períodos de insegurança em relação aos paradigmas e técnicas estabelecidos, provocadas pelo insucesso constante na resolução de quebra-cabeças.

O período de transição entre a crise e o estabelecimento de novos paradigmas é propriamente a ocorrência de uma revolução científica. Nesse sentido, a crise é pré-condição para a mudança de paradigmas. Mas não basta a crise: a rejeição do paradigma é simultaneamente a aceitação de uma alternativa teórica, que é incompatível com a anterior. E para que isso ocorra, a “anomalia” identificada numa ciência normal não pode ser considerada pelos cientistas como mais um quebra-cabeça.

O autor, ao tratar dos efeitos da crise, afirma que esses são invariavelmente “o obscurecimento de um paradigma e o conseqüente relaxamento das regras que orientam a pesquisa normal”.¹² E a crise pode terminar de três

¹⁰ *Ibid.*, p.59.

¹¹ *Ibid.*, p.59.

¹² *Ibid.*, p.115.

formas: A ciência resolve o problema, a ciência normal não resolve o problema isolando-o para ser resolvido por gerações futuras e, por fim, há a emergência de um novo candidato a paradigma.

É importante destacar que, para Kuhn, o modo como se dá essa passagem da crise a uma nova ciência normal é variável. O trabalho de Lavoisier sobre a combustão do oxigênio é fornecido como um exemplo de situações em que a crise e a emergência de novos candidatos a paradigma não estão bem delimitados; ou seja, a crise não teria chegado a se desenvolver ou a ser reconhecida enquanto tal e já surgia um novo paradigma. Nos termos de Kuhn: “O que ocorreu entre a primeira percepção do problema e o reconhecimento de uma alternativa disponível deve ter sido em grande parte inconsciente”.¹³ Muito diferente é o “caso Copérnico”, pois há um tempo considerável entre a primeira consciência do fracasso do paradigma ptolomaico e a emergência do novo paradigma.

Outra característica que a pesquisa extraordinária pode apresentar, é que ela pode vir acompanhada de pesquisas de outras áreas do conhecimento distintas daquela em que se situa a crise. Kuhn fala especificamente da filosofia, pois, segundo ele, a pesquisa normal não recorre à reflexão acerca dos seus próprios fundamentos: ela se ocupa da resolução de enigmas. De modo que a busca de fundamentação filosófica ou a busca de evidências em outras áreas do conhecimento são procedimentos de uma ciência cujos paradigmas ainda não se consolidaram enquanto tais.

O importante aqui é observar que a pesquisa extraordinária tem manifestações diversas, tal como é variável o modo com que se relaciona com os paradigmas anteriores. De tal sorte que segundo Kuhn: “Algumas vezes a forma do novo paradigma prefigura-se na estrutura que a pesquisa extraordinária deu à anomalia”.¹⁴

Também é importante observar que a natureza da pesquisa extraordinária é diferente da pesquisa normal. E é nesse sentido que para Kuhn as revoluções científicas pressupõem a existência de crise, pois revoluções na ciência ocorrem quando há esta mudança de “natureza da pesquisa” que levam ao posterior estabelecimento de novos paradigmas.

¹³ *Ibid.*, p.118.

¹⁴ *Ibid.*, p.121.

A tese kuhniana, de que esses episódios não cumulativos de desenvolvimento da ciência (as revoluções) são mudanças de paradigmas, exige que se explicita a especificidade do conceito de paradigma de Kuhn. Mesmo porque os sentidos do termo como são hoje amplamente empregados não se confundem com a noção kuhniana.

O próprio Kuhn entendeu que era necessário elucidar o conceito. No pós-escrito de 1969 Kuhn menciona um ensaio crítico que aponta a polissemia que ele atribui ao termo paradigma.¹⁵ O autor propõe, portanto, dois sentidos diferentes para “paradigma” (de acordo com o que já estava posto no texto de 1962), isolando-os da questão das comunidades científicas. Pois a circularidade trazida pelo conceito de paradigma assimilado às comunidades científicas (é paradigma aquilo que é partilhado por um grupo científico e um grupo científico é aquele que partilha paradigma) seria uma das principais origens das dificuldades em relação ao conceito kuhniano.¹⁶ Assim, um primeiro sentido do termo paradigma seria mais global e refere-se a tudo aquilo (valores, crenças, técnicas, etc) que é partilhado pelos membros de uma comunidade científica e por isso é nomeado como “sociológico”. O segundo sentido de paradigma diz respeito às soluções concretas de quebra-cabeças que se tornaram exemplos para outras soluções de enigmas de uma ciência normal; é o que ele chama de “realizações passadas dotadas de natureza exemplar”.¹⁷ Kuhn proporá o termo “matriz disciplinar” para nomear o primeiro sentido de paradigma: “Todos ou quase todos os objetos de compromisso grupal que meu texto original designa como paradigma, partes de paradigma ou paradigmáticos, constituem essa matriz disciplinar e como tais formam um todo, funcionando em conjunto”.¹⁸

Kuhn diz que uma matriz disciplinar teria vários constituintes, dos quais em “Reconsiderações acerca dos paradigmas,” destaca: as generalizações simbólicas, os modelos e os exemplares. Estes últimos seriam os componentes principais de uma matriz disciplinar e seria o sentido mais fundamental do termo paradigma.

¹⁵ Trata-se do ensaio de Margaret Masterman, “A natureza de um paradigma”, em que a autora aponta que Kuhn emprega “paradigma” em não menos que 21 sentidos.

¹⁶ Em “Reconsiderações acerca dos paradigmas”, o autor considera, em nota de rodapé, que tal circularidade tem consequências prejudiciais quando distingue na “Estrutura” as comunidades científicas de períodos pré-paradigmáticos e pós-paradigmáticos, e esclarece que atribui a ideia de que um paradigma é patrimônio de uma comunidade científica, mesmo de períodos pré-paradigmáticos.

¹⁷ T. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p. 220.

¹⁸ *Ibid.*, p.229.

Vejamos por quê. As generalizações simbólicas seriam os “componentes formais ou facilmente formalizáveis” e que se apresentam na forma de leis (por exemplo, $f=ma$) que também podem ser expressas em palavras, e enquanto definições dos termos empregados. Os modelos “fornecem ao grupo as analogias preferidas ou, quando profundamente definidos, uma ontologia”.¹⁹ Por isso o autor chama de “partes metafísicas dos paradigmas”, pois pressupõem uma crença nos modelos, sejam eles de caráter heurístico ou ontológico. As analogias ou metáforas fornecidas pelos modelos determinam o que será aceito como a solução de enigmas, assim como apontarão quais os quebra-cabeças a serem resolvidos.

Já foi dito que, segundo Kuhn, quando um cientista se propõe a resolver um quebra-cabeça, o que está em jogo é a sua habilidade para resolvê-lo, isto é, o que está sendo testado é a sua capacidade e não a capacidade do paradigma. Não se trata, entretanto, de um subjetivismo, no sentido de atribuirmos o desenvolvimento da ciência a performances individuais. Pois tal atividade cognitiva — a resolução de quebra-cabeças — pressupõe um certo saber que passa necessariamente pela aquisição de um conjunto de “exemplares”, e estes, por sua vez, são aqueles autorizados pelo grupo científico. O que os “exemplares” possibilitam não é tão somente a destreza na aplicação das regras de uma teoria sobre um objeto, mas a habilidade de reconhecer a semelhança entre a situação exemplar e outras situações. Como exemplo, Kuhn propõe que a fórmula $f=ma$ acaba sendo apenas um esboço de uma lei, pois à medida que os estudantes de uma ciência passam de uma situação a outra, tal generalização simbólica pode ser manipulada, modificando-a: por exemplo, no caso de queda livre, $f=ma$ torna-se $mg = m \frac{d^2s}{dt^2}$. O que o autor está propondo, é que a capacidade de manipular uma generalização simbólica, implica, em primeiro lugar, a possibilidade de se identificar estes termos (no exemplo, força, massa e aceleração) numa variedade de situações “novas” e elaborar uma versão apropriada da generalização simbólica em questão. Nos termos de Kuhn:

“Uma vez percebida a semelhança e apreendida a analogia entre dois ou mais problemas distintos, o estudante pode estabelecer relações entre os símbolos e aplicá-los à natureza segundo maneiras que já tenham demonstrado sua eficácia anteriormente. O esboço de lei, digamos, $f=ma$ funcionou como instrumento, informando ao estudante que similaridades procurar, sinalizando o contexto (gestalt) dentro do qual a situação deve ser examinada. Dessa aplicação

¹⁹ *Ibid.*, p.358.

resulta a habilidade para ver semelhança entre uma variedade de situações, todas elas submetidas à fórmula $f=ma$ ou qualquer outra generalização simbólica. Tal habilidade me parece ser o que de mais essencial um estudante adquire, ao resolver problemas exemplares, seja com lápis e papel, seja num laboratório bem planejado”.²⁰

Verifica-se, portanto, que “aprender” a solucionar quebra-cabeças não é apenas aprender generalizações simbólicas e adquirir regras. Ao solucionador de quebra-cabeças, está previsto, sobretudo, a aquisição de “exemplares”, pois estes, ao funcionarem como “conteúdos empíricos” das generalizações simbólicas, permitem que analogicamente os conceitos fundamentais de um grupo científico sejam apreendidos. De modo que são os “problemas concretos e suas respectivas soluções” que possibilitam aos homens de ciência fazerem ciência.

Nesse sentido, os exemplares têm uma função cognitiva essencial para a resolução de quebra-cabeças; daí o papel central que ocupa enquanto componente de uma matriz disciplinar. Os exemplos compartilhados são centrais para o conhecimento porque é através desses que se aprende a *ver*. O sentido de *ver* ao qual Kuhn se refere não se restringe à sua literalidade: “Tanto no sentido metafórico como no sentido literal do termo “visão”, a interpretação começa onde a percepção termina”.²¹ O aprender a *ver* é, então, aprender a interpretar, o que só pode ser feito a partir de exemplares: “Os dois processos não são o mesmo e o que a percepção deixa para a interpretação completar depende drasticamente da natureza e da extensão da formação e da experiência prévias”.²²

Assim, se a atividade da ciência normal é por excelência a resolução de problemas, e se a resolução de problemas implica a habilidade para *ver* analogicamente, e ainda, se para poder *ver* similaridades entre problemas é necessária a aquisição de exemplos, então a prática de ciência normal depende dos seus exemplares. E é nesse sentido que Kuhn afirma que “um aspecto central de qualquer revolução reside no fato de que algumas das relações de similaridades mudam”.²³

As mudanças que ocorrem nas revoluções científicas são distintas daquelas que ocorrem com o desenvolvimento cumulativo da pesquisa normal, pois envolvem não só transformações de *visão* dos problemas que já foram examinados

²⁰ *Ibid.*, p.236-237.

²¹ *Ibid.*, p.246.

²² *Ibid.*, p.246.

²³ *Ibid.*, p.249.

à luz de paradigmas anteriores, mas porque dirigem o olhar para novos objetos de investigação. E esse novo modo de *ver* será incompatível com o modo de *ver* anterior. Fica claro, assim, por que estas mudanças de *visão* pressupõem crises e momentos de desorientação, pois são necessárias certas adaptações à nova *visão*. O paralelismo entre a revolução política e a científica proposto por Kuhn ilustra bem este momento de transição: “E, nesse ínterim, a sociedade não é integralmente governada por nenhuma instituição. De início, é somente a crise que atenua o papel das instituições políticas, do mesmo modo que atenua o papel dos paradigmas”.²⁴ Isso quer dizer que a revolução embora envolva um evento abrupto e não estruturado, a *visão* ou o empreendimento interpretativo orientado por um novo paradigma se estabelecerá gradativamente.

No ensaio “O que são revoluções científicas?” de 1981, Kuhn examina três eventos da história da ciência para demonstrar as características das mudanças revolucionárias. O primeiro exemplo apresentado pelo autor — a passagem do paradigma aristotélico ao newtoniano — além de mais acessível, é suficiente para aqui se explicitar o fato de que as mudanças revolucionárias são mudanças não só das leis científicas, mas dos próprios conceitos e dos critérios que enredam os termos das leis à natureza. Partindo de alguns princípios da física aristotélica, o autor demonstrará que é necessária às mudanças de paradigmas, a mudança dos pressupostos sobre os quais estão alicerçados. Em outros termos: a concepção aristotélica de movimento (que é não só referida às mudanças de posição de um corpo físico, mas a mudanças em geral) e a inversão da hierarquia ontológica de matéria e qualidade são pressupostos articulados a outros princípios que conformam uma doutrina que a torna “incomensurável” em relação à física newtoniana. Nesse sentido, uma primeira característica das mudanças revolucionárias seria justamente o fato de serem “holísticas”, isto é, as mudanças revolucionárias envolvem a revisão de um conjunto de generalizações inter-relacionadas. Trata-se, portanto, de uma mudança na linguagem, no significado dos termos que relacionam as palavras e expressões à natureza. No caso da física aristotélica e da física newtoniana, a mudança que temos, entre outros vários aspectos, estaria justamente no próprio significado de movimento. Ou seja: faz toda diferença o fato de movimento para Newton ser um uma mudança de posição de um corpo físico e para Aristóteles

²⁴ *Ibid.*, p.127.

movimento ser mudança de estado ou de qualidade assimilada a mudanças de todos os tipos. Essa transformação do significado de um termo, ou, um novo conceito, implicará conseqüentemente novos objetos e situações que estarão ligados ao termo: “O que tinham sido exemplos paradigmáticos de exemplos de movimento para Aristóteles — da bolota para o carvalho, ou da doença para a saúde — não eram, de modo algum, movimento para Newton”.²⁵ Assim, neste artigo publicado quase vinte anos depois da “Estrutura”, Kuhn diz o que caracteriza as revoluções científicas:

“(...) é a mudança em várias das categorias taxonômicas que são pré-requisitos para descrições e generalizações científicas. Essa mudança, além do mais, é um ajuste não apenas dos critérios relevantes para a categorização, mas também do modo por que determinados objetos e situações são distribuídos entre as categorias preexistentes. Uma vez que tal redistribuição sempre envolve mais do que uma categoria, e uma vez que essas categorias são interdefinidas, esse tipo de alteração é necessariamente holístico”.²⁶

Ainda nesse texto de 1981, concluindo, o autor afirma que a mudança mais importante que ocorre numa revolução é o fato de que envolve “uma mudança central de modelo, metáfora ou analogia”, de tal forma que altera o modo de se ver as similaridades entre objetos e situações, ou, em outros termos, o modo de se identificar “o que é similar a quê.”

Essa exposição dos principais pontos do pensamento kuhniano permite que passemos à questão da extensão de tais teses às ciências humanas, e, especificamente à psicanálise. Pois, como foi dito, Kuhn elaborou sua teoria a partir da descrição histórica das “ciências maduras”. E o autor não deixa de mencionar o caso das ciências humanas em seus escritos. Iniciemos, então, com as palavras do próprio Kuhn a respeito de tal questão.

No pós-escrito de 1969, ainda respondendo às críticas que “A Estrutura” teria recebido, o autor diz o seguinte quanto às possibilidades de aplicação da teoria:

“Na medida em que o livro retrata o desenvolvimento científico como uma sucessão de períodos ligados à tradição e pontuados por rupturas não-cumulativas, suas teses possuem indubitavelmente uma larga aplicação. E deveria ser assim, pois essas teses foram tomadas de empréstimos a outras áreas. Historiadores da literatura, da música, das artes, do desenvolvimento político e de outras

²⁵ T. Kuhn, “O que são revoluções científicas” in *O caminho desde A Estrutura*, p.42.

²⁶ *Ibid.*, p.42-43.

atividades humanas descrevem seus objetos de estudo dessa maneira desde muito tempo”.²⁷

O autor, em nota de rodapé, nos remete a outro artigo, “Comentário sobre as relações entre ciência e arte,” no qual, segundo ele, fará uma discussão mais ampla acerca “do que é particular às ciências” e também do seguinte ponto: “Suspeito, por exemplo, de que algumas dificuldades nas artes poderiam desvanecer-se se as pinturas pudessem ser vistas como modeladas umas nas outras, em lugar de produzidas em conformidade com alguns cânones de estilo”.²⁸ Neste artigo também de 1969, referindo-se especificamente à pintura, Kuhn examina as particularidades da ciência e da arte a partir de três grandes áreas inter-relacionadas, o “produto” do cientista e do artista, as “atividades” destes e a “resposta do público”. Um contraste entre arte e ciência que se mostra bastante claro, diz Kuhn, é a relação que estabelecem com o “passado” e que envolve as diferenças nas três áreas mencionadas. As obras de arte do passado teriam “um papel vital tanto na formação do gosto público e na iniciação de muitos artistas no seu ofício”.²⁹ Ao contrário, os livros e textos científicos não “interessariam” nem ao público e nem aos cientistas; interessariam apenas ao historiador. E, nesse sentido, diz Kuhn, “a ciência destrói o seu passado.” O autor argumenta que o “passado” não interessa à ciência justamente porque a atividade do cientista é a resolução de enigmas, e, como tal, pressupõe a noção de “erro”, de “solução errada” contrapondo-se à “solução correta.” De modo que, se a atividade do cientista é por excelência resolução de enigmas, os “produtos do passado”, isto é, as tentativas anteriores de soluções perdem importância para esta atividade. Na arte, uma tradição artística não se torna “errada” quando há rompimento com esta, e seria por esta razão que “a arte pode suportar, muito mais facilmente um certo número de tradições ou escolas simultâneas”.³⁰

Ainda nesse artigo, Kuhn afirma que a “diferença mais profunda” entre arte e ciência é “o valor radicalmente diferente dado à inovação. Na ciência a inovação é uma resposta a desafios postos por enigmas concretos. Na ciência é a “crise” que anuncia a necessidade de inovação, na arte ela é um valor primordial. Ou seja, a

²⁷ T. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p.258.

²⁸ *Ibid.*, p.258.

²⁹ T. Kuhn, “Comentário sobre as relações entre ciência e arte” in *A tensão essencial*, p.413.

³⁰ *Ibid.*, p.416.

atividade do artista que é a produção de “objetos estéticos” teria como valor primordial a expressão de algo novo, de novas formas. E é justamente este componente primordial, a inovação, que talvez tenha contribuído na arte para algo semelhante às crises internas que promoveram a revolução na ciência. Por fim, o autor frisa que nunca pretendeu “limitar as noções de paradigma e revoluções ‘a grandes teorias’”. São os exemplos concretos que podem, para Kuhn, trazer uma compreensão mais completa de acontecimentos não cumulativos. E é neste sentido que Kuhn entende que as suas teses e a noção de paradigma (exemplares) podem contribuir para a história da arte. Ou seja, se para o historiador da ciência a compreensão de acontecimentos não cumulativos — das rupturas, portanto — é fecunda quando a noção de paradigma é assimilada não às teorias mas às soluções de problemas reais, para o historiador da arte são as próprias pinturas e não os estilos que servirão de paradigmas.

Vinte anos depois, no artigo “As ciências naturais e as ciências humanas” o autor apresenta a questão da aplicabilidade de suas teses não às artes, mas às ciências humanas nos seguintes termos:

“As ciências naturais, portanto, embora possam requerer o que chamei de uma base hermenêutica, não são, elas próprias atividades hermenêuticas. As ciências humanas, por sua vez, freqüentemente o são e podem não ter alternativa. Mesmo que esteja correto, contudo, pode-se ainda perguntar, com procedência, se estão restritas à hermenêutica, à interpretação. Não seria possível que aqui e ali, com o passar do tempo, um número crescente de especialidades encontrasse paradigmas que viabilizassem a pesquisa normal, solucionadora de quebra-cabeças?

Quanto à resposta a essa pergunta, estou totalmente incerto. Mas arriscarei duas observações que apontam para direções contrárias. Em primeiro lugar, não estou ciente de qualquer princípio que barre a possibilidade de uma ou outra parte de alguma ciência humana encontrar um paradigma capaz de viabilizar a pesquisa normal, solucionadora de quebra-cabeças. E a probabilidade da ocorrência dessa transição é, para mim, aumentada por um forte sentimento de *déjà vu*. Muito do que ordinariamente é dito para defender a impossibilidade de uma pesquisa solucionadora de quebra-cabeças nas ciências humanas já foi mencionado há dois séculos, para negar a possibilidade de uma ciência da química, e repetido um século depois, para mostrar a impossibilidade de uma ciência dos seres vivos. Muito provavelmente, a transição que estou sugerindo já está em andamento em algumas especialidades das ciências humanas.

Minha impressão é a de que, em partes da economia e da psicologia, isso já possa ter ocorrido”.³¹

No artigo “Lógica da Descoberta ou Psicologia da pesquisa” posterior à “Estrutura” Kuhn discute pontos de concordância e discordância entre a sua concepção de desenvolvimento da ciência e a de Karl Popper. E é neste artigo, que o autor faz, especificamente, uma referência à psicanálise.³² Ao explicitar as diferenças entre sua posição e a de Karl Popper acerca dos critérios de cientificidade, Kuhn cita como exemplo a psicanálise, sobre a qual ambos concordam que ela não é ciência, embora as razões sejam distintas:

“Ao examinar os casos incômodos, por exemplo, a psicanálise ou a historiografia marxista, para os quais, segundo Sir Karl, os seus critérios foram inicialmente projetados, concordo que não lhes pode atualmente chamar de ‘ciência’. Mas chego a esta conclusão por um caminho muito mais seguro e direto do que o seu. Um pequeno exemplo pode sugerir que, dos dois critérios, a prova e a solução de enigmas, o último é ao mesmo tempo menos equívoco e mais fundamental”.³³

Kuhn não desenvolverá seu argumento sobre o “caso incômodo” da psicanálise, nem sobre a historiografia marxista, optando por um “caso” que, segundo ele, é análogo a esses: a astrologia. E comparando historicamente a astrologia à astronomia, o autor argumentará que a primeira não é ciência. Não por que a astrologia não oferecia condições de testabilidade, e que deste modo, não seria falseável, e tampouco por que a astrologia falhava em seus prognósticos; mas, sobretudo, porque não tinha enigmas a resolver, aproximando-se mais de uma técnica.

³¹ T. Kuhn, “O Caminho desde A estrutura” in *O caminho desde A Estrutura*, p.272-273.

³² Kuhn faz referência à psicanálise também na longa entrevista autobiográfica de 1995: “Fiz análise naqueles anos em Harvard com um sujeito que, em retrospecto, odeio, porque acho que se comportou de maneira extremamente irresponsável comigo. Ele costumava pegar no sono e, quando eu o surpreendia roncando, ele agia como se eu não tivesse nenhum motivo para estar furioso ou perturbado com isso. Por outro lado, eu tinha lido anteriormente a *Psicopatologia da vida cotidiana* de Freud. Nem por um momento gosto das categorias teóricas que ele apresenta, nem sinto que, para mim, ao menos, elas tenham alguma importância. Mas a *técnica* de compreender as pessoas e capacitá-las a se compreender melhor – não estou certo de que produza algum tipo real de terapia – é, com certeza pra lá de interessante! Eu mesmo acho que teria muita dificuldade em documentar isso, mas acho que muito do que comecei a fazer como historiador, ou o nível de minha capacidade para fazê-lo – “entrar na cabeça de outras pessoas” é uma expressão que eu usei vez por outra – veio de minha experiência com a psicanálise. Assim, nesse sentido, acho que devo muitíssimo a ela. Lastimo que esteja ganhando a péssima reputação que está adquirindo atualmente, embora pense que ela muito a mereceu; mas acho que o que acaba sendo esquecido é que há um ofício, um aspecto prático nela, para o qual não conheço nenhuma outra rota, e que tem uma enorme relevância intelectual.” T. Kuhn, “Um debate com Thomas S. Kuhn” in *O Caminho desde A estrutura*, p.339.

³³ T. Kuhn, “Lógica da Descoberta ou Psicologia da pesquisa” in *A tensão essencial*, p.332.

É possível verificar que a questão da aplicabilidade da teoria kuhniana às ciências humanas é bastante complexa. Em relação à arte e à sua história, assim como em relação às ciências humanas ou pelo menos em relação a “partes da economia e da psicologia”, parece que a posição de Kuhn é mais clara, admitindo a possibilidade de aplicação. No que tange à psicanálise, o que se pode dizer, considerando a obscura posição de Kuhn em relação a ela, é que o físico e historiador da ciência norte-americano parece não considerar a disciplina criada por Freud uma ciência normal.

Entretanto, como afirmamos, a natureza da ciência normal ou o critério de cientificidade para Kuhn, é a prática de resolução de enigmas. E este não seria justamente o universo das pesquisas de Freud? É o que demonstra Pacheco Filho, refutando a colocação do próprio Kuhn.³⁴ Nesse artigo, o autor aponta aspectos da produção freudiana que dizem respeito ao que Kuhn denominou como “pesquisa extraordinária” e que teria promovido a “revolução científica” no campo dos fenômenos psíquicos.

Zeljko Loparic³⁵ visando à descrição da “crise do paradigma freudiano” que teria dado lugar a um novo paradigma, o winnicottiano, afirma: “mesmo que a psicanálise tradicional não possa ser considerada uma ciência factual madura parece-me frutífero olhar para ela na perspectiva kuhniana, procurando por formas incipientes de um paradigma e por crises, seguidas de pesquisa revolucionária”.³⁶

No artigo “Paradigmas na história da psicanálise,” Leopoldo Fulgêncio analisa os usos por parte de vários autores da noção de paradigma e de outros conceitos kuhnianos entendendo que esses “podem servir para a comunicação e o diálogo entre as diversas perspectivas teóricas da psicanálise, num momento em que diversos autores estão de acordo em reconhecer que há uma crise de comunicabilidade e de desenvolvimento da psicanálise”.³⁷ Fulgêncio pergunta pela possibilidade de se caracterizar a psicanálise como uma unidade paradigmática e pela existência de novos paradigmas no desenvolvimento da psicanálise pós-freud. De modo que as referências “mais significativas” dos conceitos kuhnianos para o

³⁴ R. A. Pacheco Filho, “O método de Freud para produzir conhecimento: revolução na investigação dos fenômenos psíquicos?” in *Estudos em história da psicologia*, p.33-63.

³⁵ Z. Loparic, “De Freud a Winnicott: aspectos de uma mudança paradigmática” in *Natureza Humana* v.8, p.21-47.

³⁶ *Ibid.*, p.23.

³⁷ L. Fulgêncio, “Paradigmas na história da psicanálise” in *Natureza Humana*, p 97-128.

estudo da psicanálise e de sua história, citadas e comentadas pelo autor, estão situadas no âmbito de uma discussão interna à psicanálise.

Os artigos de Loparic e Fulgêncio são mencionados aqui justamente porque nos auxiliam na elucidação quanto à possibilidade de interlocução entre os conceitos kuhnianos e a psicanálise e sua história, que é o que propomos nesta tese. Mas o referencial kuhniano servirá aqui não para examinar a “crise do paradigma freudiano”, mas para examinar a sua constituição.

É sob quatro aspectos da história da psicanálise que estabelecemos um diálogo com as teses kuhnianas. Um primeiro aspecto diz respeito ao caráter extraordinário das primeiras pesquisas de Freud, isto é, aos problemas iniciais das investigações freudianas que se formulam no contexto dos paradigmas das ciências médicas do século XIX. Um segundo aspecto, ainda no contexto da invenção da psicanálise, é a construção da teoria psicanalítica, e, especificamente, algumas referências à cultura e às artes que comparecem na elaboração teórica dos principais componentes da matriz disciplinar psicanalítica que se apresentam na obra “A Interpretação dos Sonhos”. Um terceiro aspecto é o da dimensão sociológica da invenção da psicanálise em que examinamos o papel das referências às artes na formação da “comunidade psicanalítica”. E um quarto aspecto diz respeito aos primeiros trabalhos de aplicação da psicanálise à arte, entendidos como “resoluções de problemas” em que a arte é submetida à investigação psicanalítica.

1. Das ciências normais às pesquisas extraordinárias

Podemos afirmar que a invenção da psicanálise pressupõe os paradigmas das ciências médicas do século XIX. Dentre outras razões, é porque Freud era adepto dos paradigmas da ciência normal que a psicanálise foi inventada. Mezan expressa esta ideia nos seguintes termos: “Freud aprendeu neurologia e psicopatologia com seus professores, e a história da invenção da psicanálise é a história de como ele rompe com o que aprendeu e ao mesmo tempo o transforma, usando por assim dizer a ciência do seu tempo contra ela própria”.³⁸

Atribuir a um momento preciso a criação da psicanálise é bastante difícil, pois ao fazê-lo, estaremos sempre privilegiando um aspecto ou um fato

³⁸ R. Mezan, “Sobre a epistemologia da Psicanálise” in *Interfaces da Psicanálise*, p.490.

(metodológico ou teórico) do processo de constituição da psicanálise. Do mesmo modo, também não é possível definir precisamente o momento de ruptura ou a “data da revolução” empreendida pela psicanálise. Como já foi dito, segundo Kuhn o período de transição entre o estabelecimento de uma crise no interior de uma ciência normal e a emergência de novos paradigmas é a ocorrência de uma revolução científica. E tal período de transição pode ser bastante longo.

O que se coloca é que qualquer tentativa de se atribuir a um fato específico ou a um momento que em si concentre a *causa* de um rompimento é, obviamente, uma parcialidade. E a criação da psicanálise envolve uma série de continuidades e descontinuidades em relação aos saberes anteriores, assim como retificações conceituais e metodológicas. Mas, fazendo uso dos termos de Kuhn, poderíamos afirmar que as pesquisas freudianas da última década do século XIX são predominantemente de cunho extraordinário e que as pesquisas psicanalíticas das primeiras décadas do século XX passam a ter propriamente as características de pesquisa normal?

Como se sabe, as primeiras pesquisas do criador da psicanálise situavam-se na área da biologia. Ingressando no curso de medicina da Universidade de Viena em 1873, Freud realizou pesquisas em biologia marinha sob orientação do médico e zoólogo alemão Carl Klaus e posteriormente pesquisas no Laboratório de Fisiologia de Ernest Brücke, um dos representantes da fisiologia mecanicista alemã (escola de Helmholtz). Médico no Hospital Geral de Viena entre 1882 e 1885, Freud que realizava pesquisas sobre anatomia cerebral na clínica psiquiátrica de Theodor Meynert, receberia o título de docente (*Privadozent*) em neurologia em 1885.

É a partir de problemas da pesquisa normal no campo da neurologia e da psiquiatria, que emergem as pesquisas extraordinárias de Freud. Estas, por sua vez, romperão com os próprios paradigmas sobre os quais se formulou o problema inicial, qual seja, o fenômeno da histeria. Nesse sentido, privilegiaremos aqui as pesquisas freudianas acerca do fenômeno da histeria, com o qual Freud passa a ocupar-se ainda na década de 80. Se a etiologia e o tratamento a histeria se tornaram um problema a ser solucionado por Freud, tratava-se, sobretudo, de um problema da neurologia do final do século XIX.

Podemos afirmar que a histeria era um enigma no sentido kuhniano posto à neurologia do final do século XIX que tinha a anatomopatologia como modelo

paradigmático de investigação. Como uma *anomalía* interna às ciências médicas, o fenômeno da histeria não respondia ao modelo anatomopatológico na medida em que não apresentava o correspondente orgânico para a explicação da afecção.

A historiografia da psicanálise aponta que os estudos de Freud no hospital Salpêtrière junto a Jean-Martin Charcot foram decisivos para a criação da psicanálise. Entretanto, a herança de Charcot não se restringe tão somente a uma aquisição teórica (a histeria traumática) ou instrumental (a hipnose). O que Freud herda de Charcot é “o grande quebra-cabeça” da neuropatologia: o enigma da histeria. Em outros termos, é a partir de 1886 que as pesquisas freudianas sobre a histeria se desenvolvem ao tomar de empréstimo o problema já formulado por Charcot. E será a partir deste problema, inicialmente posto em continuidade às investigações neuropatológicas do final do século XIX, que emergirão outros problemas a serem solucionados; o que, por sua vez, implicará a necessidade de se renovar os instrumentos.

Sabemos que antes mesmo da ida de Freud a Paris, a histeria já tinha sido a ele apresentada por Josef Breuer, e, especificamente o “caso Ana O.” Mas como diz Freud na *Autobiografia*,³⁹ entre 1886 e 1891, abandonou quase por completo a “investigação científica” para dedicar-se à clínica. As “investigações científicas” às quais Freud se refere são artigos das pesquisas em neurofisiologia desenvolvidas no laboratório de Meynert. De modo que podemos dizer que a histeria se tornará o “problema de pesquisa,” ou o centro das investigações freudianas a partir desse período.

Assim, a ida de Freud a Paris consolida, definitivamente, a atividade clínica. E é neste sentido que Ernest Jones afirma que o laboratório da Salpêtrière “era praticamente o fim da sua atividade com o microscópico: daí por diante haveria de tornar-se um mero clínico”.⁴⁰

Michel Foucault em “O Nascimento da clínica” descreve o estabelecimento do modelo de investigação anátomo-clínico na medicina do século XIX. O desenvolvimento da anatomia patológica se torna o fundamento da clínica. Segundo Foucault, a prática médica do século XVIII estava restrita à sintomatologia. Desse modo, a doença que era definida a partir da observação clínica, pela descrição dos sintomas, passará a ser uma relação entre uma sintomatologia e um órgão

³⁹ S. Freud, *Autobiografia*, p.2767.

⁴⁰ E. Jones, *Vida e obra de Sigmund Freud vol.I*, p.227.

patológico. É nesse sentido que Foucault afirma que “a experiência médica vai substituir o *registro das frequências* pela *demarcação do ponto fixo*.”⁴¹ Assim, a doença tem, sob a investigação anatomopatológica, uma localização, uma sede. E esta sede, de acordo com Foucault, seria “o ponto a partir de que a organização patológica se irradia. Não *causa* última, mas *foco primitivo*”.⁴²

Isso posto, a anatomopatologia deixava problemas a serem resolvidos, entre os quais, as doenças que não apresentavam um órgão lesionado, como era o caso das “doenças nervosas”. A histeria era um caso à parte porque nem mesmo *status* de doença lhe era conferido. Será no Salpêtrière que a histeria obterá um *status* de doença nervosa, ao se mostrar como um problema de investigação a Charcot.

Segundo Étienne Trillat, as investigações de Charcot acerca do fenômeno da histeria tiveram início em 1870, quando passou a ocupar-se do problema do diagnóstico diferencial entre a histeria e da epilepsia.⁴³ Face ao pressuposto anatomopatológico, ambas as afecções não apresentavam lesões orgânicas do cérebro e apresentavam um parentesco também quanto à sintomatologia. Desse modo, segundo a autora, a partir de 1870, as investigações de Charcot voltam-se para a descrição e semiologia da histeria, elaborando um “inventário clínico das manifestações histéricas”.

Entre 1877-1878 a histeria é submetida a experimentações, o que conduzirá Charcot ao uso da hipnose, técnica herdada do século XVIII. O que é relevante para nós em relação ao uso da hipnose por Charcot é o fato de que era muito mais um procedimento de demonstração do que um tratamento. A hipnose, ao permitir que Charcot produzisse artificialmente sintomas histéricos, era a demonstração da descoberta da especificidade dos sintomas histéricos: a histeria seria decorrente de perturbações funcionais ou dinâmicos do sistema nervoso. Mas por que isso é o relevante para nós? Em primeiro lugar, porque a prática de demonstrações experimentais pode ser considerada como um elemento paradigmático importante das ciências normais médicas tendo em vista o experimentalismo de Claude Bernard assimilado pela medicina do final do século XIX. E será justamente por meio do modelo experimental que Charcot produzirá o

⁴¹ M. Foucault, *O nascimento da clínica*, p.158.

⁴² *Ibid.*, p.160.

⁴³ E. Trillat, *História da Histeria*, p.140.

que poderíamos chamar de “exemplares histéricos.” De modo que as demonstrações de Charcot que muito impressionaram Freud, como ele relata na “Autobiografia”, permitiram que visse o problema que estava colocado pela histeria. E retomando a ideia de Kuhn sobre a atividade de resolução de enigmas, a possibilidade de ver similaridades entre problemas implica a aquisição de exemplares. É claro que Freud não diz isto, mas na “Autobiografia” afirma que:

“De tudo o que vi ao lado de Charcot, o que mais me impressionou foram suas últimas investigações sobre a histeria, uma parte das quais se desenvolveu ainda na minha presença, ou seja, a demonstração da autenticidade e normalidade dos fenômenos histéricos (*Introite et hic dii sunt*) e a frequente aparição da histeria em sujeitos masculinos, a criação de paralisias e contraturas histéricas por meio da sugestão hipnótica e a conclusão de que estes produtos artificiais mostram exatamente os mesmos caracteres que os acidentais e espontâneos, provocados com frequência por um trauma”.⁴⁴

A hipótese da origem traumática para a histeria desenvolvida por Charcot é uma aquisição importante para as pesquisas extraordinárias de Freud e, portanto, para a criação da psicanálise. As investigações de Charcot, a partir de paralisias consecutivas a traumatismos físicos, culminaram na formulação da hipótese de que tais paralisias estariam relacionadas ao evento traumático sofrido (enquanto produção psíquica) e que permaneceria “incubado”, como um parasita, no aparelho psíquico. Isso porque o “estado mental” no momento do choque traumático, sendo equivalente ao estado hipnótico, tornava o indivíduo suscetível a ideias auto-sugestivas. Desse modo, havendo disposição hereditária e “agentes provocadores,” qualquer um poderia ser histérico. Inclusive homens. A reprodução experimental por meio da sugestão hipnótica de paralisias do mesmo tipo daquelas encontradas em pacientes traumatizados era a comprovação de que a paralisia histérica era uma paralisia traumática.

Afirmamos anteriormente que além dessas aquisições teóricas, Freud teria herdado, principalmente, “o quebra-cabeça da histeria”. Inicialmente Freud procurará resolver o enigma com as mesmas peças a partir das quais o problema fora formulado, isto é, no campo da neurologia. E é claro que essas mesmas peças não se restringem à neuropatologia francesa.

⁴⁴ S. Freud, *Autobiografia*, p.2764.

Paul-Laurent Assoun, ao propor uma “abordagem genealógica dos modelos e referentes” que possibilitaram a constituição daquilo que nomeia como a “identidade epistêmica de Freud”, diz que os “modelos e referentes, longe de serem padrões servilmente copiados, funcionam como paradigmas graças aos quais a linguagem do inédito se refrata (...)”.⁴⁵ E especificamente em relação a este momento, Assoun afirma que a aquisição essencial da viagem Freud a Paris é “a descoberta da clínica”. Afirma também que a “identidade epistêmica” nesse momento se revelava mista, constituída por um duplo referente, duas abordagens conflitivas das quais surgirá um novo campo epistêmico: “Globalmente, Freud herdava a tradição da psicologia e da psiquiatria alemãs pela inspiração psicopatológica; e herdava a inspiração da psiquiatria francesa pelo fascínio da clínica”.⁴⁶ De modo que a constituição do “novo objeto” que emergiria desta “mistura explosiva” ou deste “barroco epistemológico” não seria o resultado da soma de seus componentes, mas uma ruptura em relação aos próprios componentes.

O artigo de Freud “Estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas” publicado apenas em 1893 foi resultado de um trabalho iniciado anos antes. E o “problema” do trabalho já havia sido objeto de conversas com Charcot como Freud afirma no “Relatório sobre meus Estudos em Paris e Berlim”. No artigo, podemos ver concretamente uma continuidade em relação ao problema e às hipóteses de Charcot, mas também é possível identificar já uma descontinuidade em relação ao próprio campo epistêmico em que se originou o problema, de tal forma que neste curto artigo há já uma “solução original” de Freud, ainda que permaneça no âmbito das ciências normais médicas.

Como dissemos, a distinção da histeria de outras afecções e o estabelecimento de uma sintomatologia específica da histeria, era propriamente o problema das investigações de Charcot. E de acordo com Freud, na apresentação do artigo em questão, o estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas foi realizado por uma incumbência dada por Charcot para que se pudesse melhor estabelecer a natureza da histeria.⁴⁷ Descreveremos, a seguir, os principais pontos desse artigo.

⁴⁵ P.-L. Assoun, *Introdução à epistemologia freudiana*, p.15.

⁴⁶ *Ibid.*, p.132.

⁴⁷ Vale observar que esse artigo pré-psicanalítico cujo título original é “*Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices, organiques et hystériques*” foi publicado na revista dirigida por Charcot “Archives de Neurologie”.

Na primeira e segunda parte do artigo temos um preâmbulo da exposição do problema, e o autor expõe as premissas a partir das quais fará a comparação entre as paralisias orgânicas e as histéricas. Freud inicia o artigo distinguindo dois tipos de paralisias motoras orgânicas conhecidas pela neurologia clínica: a paralisia periférico-medular (ou bulbar) e a paralisia cerebral. A diferença essencial entre ambas seria o fato de que a primeira é uma paralisia “individualizada” (*détaillée*), à qual atribui o nome de paralisia de projeção; e a segunda é uma paralisia em massa, à qual atribui o nome de paralisia de representação. Isso significa que a primeira pode afetar um músculo ou parte de um órgão e a segunda, ao contrário, afetaria uma parte extensa da periferia, um membro, um aparelho motor inteiro. Freud faz esta descrição dos tipos de paralisias orgânicas para compará-las às paralisias histéricas, e observa que as paralisias histéricas jamais simulam as paralisias de projeção e que compartilham as características das paralisias em representação orgânicas, embora não sigam as leis que a regem. Freud conclui nesta primeira parte do artigo que a paralisia histérica seria uma paralisia de um tipo especial de representação.

Na segunda parte, Freud expõe, então, algumas características da paralisia histérica, demonstrando por que são distintas das paralisias orgânicas. O primeiro ponto é que na histeria as paralisias se apresentam fracionadas, isto é, podem ser verificadas isoladamente (por exemplo, as monoplegias). De forma que as paralisias histéricas têm uma delimitação precisa e uma intensidade excessiva, ao mesmo tempo. Também, as paralisias histéricas são frequentemente acompanhadas de distúrbios de sensibilidade (anestesia ou analgesia).

O problema do artigo será formalizado na terceira parte: como explicar a especificidade das paralisias histéricas que as fazem divergirem das paralisias orgânicas? Em outros termos: como explicar as paralisias histéricas prescindindo dos “fatos da anatomia”, da extensão e localização da lesão? A hipótese de Charcot entra em cena: se não é possível verificar uma lesão no tecido nervoso das histéricas, então a lesão só pode ser de outra ordem, isto é, dinâmica ou funcional. No entanto, de acordo com Freud, falar em lesão no caso das paralisias histéricas não deve ser entendido do mesmo modo que as lesões das paralisias orgânicas, ainda que funcionais. A lesão das paralisias histéricas é de outra natureza, uma vez que “deve ser completamente independente da anatomia do sistema nervoso, posto

que a histeria se comporta em sua paralisia e demais manifestações como se a anatomia não existisse ou como se não tivesse conhecimento dela”.⁴⁸ A justificção para esta afirmação está justamente no fato de que a paralisia histérica é “leiga”, não obedece à lógica do funcionamento nervoso tomando os órgãos no sentido popular (por exemplo, um braço é aquilo que popularmente conhecemos como braço). A “lesão dinâmica ou funcional” seria, portanto, uma alteração de uma propriedade funcional, como, por exemplo, “uma diminuição na excitabilidade ou na qualidade fisiológica que em estado normal permanecem constantes ou variam dentro de limites determinados”.⁴⁹

Será na última e quarta parte do artigo que o autor propõe as diretrizes para a solução desse problema. Para tanto, Freud recorre à psicologia de Janet cuja aquisição pode ser resumida na ideia de que a paralisia histérica seria a alteração da concepção de um órgão (de braço, por exemplo) causada pela impossibilidade desta associar-se a outras ideias do eu. O próximo passo é, então, saber por que há a abolição da acessibilidade associativa da concepção (de braço). Freud inicia sua argumentação propondo que os processos associativos carregam um valor afetivo. A explicação de Freud se dá nos seguintes termos:

“Se a concepção do braço envolve uma associação de um grande valor afetivo, será inacessível ao livre jogo das demais associações. *O braço estará paralisado na proporção da persistência desse valor afetivo ou de sua diminuição por meios psíquicos apropriados.* Esta é a solução do problema que levantamos, pois em todos os casos de paralisia histérica se comprova que o órgão paralisado ou a função abolida estão envolvidos numa associação subconsciente que é provida de um grande valor afetivo, e pode ser demonstrado que o braço tem seus movimentos liberados tão logo esse valor afetivo seja eliminado”.⁵⁰

Essa solução do problema, ainda que possa ser considerada como um refinamento de teorias vigentes ou como aprimoramento da ideia de lesão funcional (paradigma para a explicação das neuroses) apresenta já elementos que estão orientando as pesquisas extraordinárias de Freud. Não se sabe exatamente por que este trabalho iniciado por Freud em 1888 só seria publicado em 1893, mas o fato é que parece condensar justamente a proposição do problema herdada por Charcot e uma solução em que já estão presentes elaborações da pesquisa que se desenvolve

⁴⁸ S. Freud, *Estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas*, p.19.

⁴⁹ *Ibid.*, p.19.

⁵⁰ *Ibid.*, p.20.

na década de 90. O que vemos é a transição de um problema que era originalmente da medicina do final do século XIX configurar-se num “problema de Freud”.

É claro que o problema da distinção da histeria em relação às afecções de origem lesional não era um problema exclusivo de Charcot, assim como também as hipóteses que se configuram para a etiologia da histeria não eram exclusivas de Freud. Não se trata aqui, evidentemente, de se chegar à “paternidade da solução do problema da histeria”, e sim de se explicitar as continuidades, heranças, e, sobretudo, as descontinuidades que caracterizam as pesquisas extraordinárias.

De acordo com Kuhn, é sinal de que temos investigações extraordinárias quando uma *anomalia* é considerada pela comunidade científica como algo a mais do que um novo quebra-cabeça.⁵¹ De fato, o fenômeno da histeria, não era qualquer quebra-cabeça e tampouco era um “novo” quebra-cabeça. Kuhn coloca que este tipo de anomalia (propulsora de pesquisas extraordinárias) leva, geralmente, a vários cientistas passarem a dedicar-se à investigação de tal anomalia, e que quando esta resiste à análise fundamentada em paradigmas vigentes, a sua resolução passa a ser objeto de estudo específico de uma disciplina. Kuhn acrescenta ainda que “para esses investigadores a disciplina não parecerá mais a mesma de antes”.⁵² Isso porque as atenções concentradas para a investigação da anomalia fazem com que haja mudanças na natureza das soluções que se apresentam como tais. À medida que a anomalia resiste às soluções existentes, cada vez mais, há articulações dos paradigmas internos à disciplina, adaptações de paradigmas, e, portanto, soluções divergentes. O que, por sua vez, leva ao obscurecimento do paradigma e a uma indistinção das regras da ciência normal. Trata-se, por conseguinte, da transição da “crise” de uma ciência normal para a ciência extraordinária.

Retornemos ao artigo de 1893. Neste artigo, pode ser visto o deslocamento do fenômeno da histeria para fora do âmbito exclusivo da medicina. Quando Freud recorre à psicologia de Janet (mesmo que divergindo quanto às causas das dissociações históricas), está se referindo a uma matriz disciplinar “que não é mais como era”. Quando Freud atribui um valor afetivo aos processos cognitivos associativos (mesmo não sendo uma novidade à época) visando à explicação das paralisias históricas, está se referindo a uma mudança da natureza das soluções. Quando Freud afirma que o afeto está envolvido numa associação subconsciente

⁵¹ T. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p.113.

⁵² *Ibid.*, p.114.

(mesmo que “subconsciente” ainda esteja figurando como adjetivo), está se referindo a um campo outro de investigação.

Consideramos essa mudança na natureza das soluções para o problema da histeria como um primeiro movimento das investigações extraordinárias de Freud. Precisamente, em termos kuhnianos, poderíamos dizer que se trata de uma primeira manifestação da *tensão essencial* que caracteriza a investigação científica e que marcará as pesquisas freudianas da década de 1890. Kuhn, referindo-se às ciências básicas, propõe a ideia de que a investigação científica pressupõe uma *tensão essencial* entre um pensamento convergente e um divergente, entre a tradição e a inovação. Para Kuhn, um empreendimento científico inovador, ou mesmo uma ruptura, tem como condição o empenhamento de um cientista (ou de um grupo) numa tradição científica que não tem, paradoxalmente, uma natureza inovadora. E ocupar-se com as resoluções de enigmas do interior da tradição científica significa, em última instância, a elucidação da própria tradição científica em que se formaram. No entanto, de acordo com Kuhn: “Muitas vezes, a tentativa renovada de elucidar uma tradição habitualmente recebida tem afinal produzido uma dessas alterações na teoria fundamental, no campo do problema e nos padrões científicos, a que antes chamei de revoluções científicas”.⁵³

Assim, podemos afirmar que as anomalias percebidas no interior de uma tradição científica geralmente recebem, por parte dos cientistas, um tratamento no sentido de adaptá-las a estruturas paradigmáticas. E aquelas “anomalias graves” serão reconhecidas e avaliadas justamente no contexto de um “empenhamento firme para com a tradição científica”. Por isso para Kuhn: “(...) o cientista produtivo deve ser um tradicionalista que gosta de jogar intrincados jogos com regras preestabelecidas, para ser um inovador com êxito que descobre novas regras e novas peças com que jogar”.⁵⁴

Nesse sentido, quais eram os principais elementos do terreno tradicionalista a partir do qual serão descobertas novas regras e novas peças e que conduzirão à criação da psicanálise? Sabemos que as investigações de Freud acerca da etiologia da histeria junto a Josef Breuer tinham como peça fundamental a hipótese dos estados hipnoides para explicação da dissociação histérica e o método catártico como correspondente técnico.

⁵³ T. Kuhn, “A tensão essencial: tradição e inovação na investigação científica” in *A tensão essencial*, p. 285.

⁵⁴ *Ibid.*, p.289.

Se Freud, como foi posto anteriormente, prescindia do “elemento paradigmático da localização” nos seus estudos sobre a histeria, e expandia suas investigações para o campo da psicologia, isso não significa que se divorciava de um certo “naturalismo” subjacente à matriz disciplinar médica. Pois, podemos afirmar que o problema com o qual Freud se depara é justamente decorrente do pressuposto de que a explicação da dissociação histeria é a alteração de um estado de consciência, e, sobretudo, uma alteração fisiológica.

Os estados hipnoides são considerados por Freud e Breuer um fenômeno fundamental da histeria, tal como afirmam na “Comunicação preliminar” em 1893.⁵⁵ Análogos aos estados de consciência produzidos pela hipnose, os estados hipnoides explicariam a ocorrência da dissociação psíquica face ao evento traumático vivido. Este, sendo muito mais do que um “agente provocador,” impediria a reação de descarga emocional adequada, de modo que este afeto permaneceria estrangulado. Os estados hipnoides são o fenômeno fundamental porque é a condição para a descarga inadequada do afeto. Mesmo não havendo predisposição para esta alteração do estado da consciência, o trauma pode causar tal dissociação psíquica, isolando as representações penosas da consciência. E a eficácia do método catártico estaria no fato de que permitiria a descarga do afeto estancado. O que cabe assinalar por enquanto, é que a tese dos estados hipnoides sendo condição para a produção da sintomatologia histérica é, ao mesmo tempo, um “fundamento tradicionalista” e um pressuposto a partir do qual as teses inovadoras de Freud emergirão.

Sabemos que a prática clínica baseada no método catártico (cuja sustentação teórica era a tese dos estados hipnoides) conduziu as pesquisas freudianas a descobertas a partir das quais Freud reformulou hipóteses. Sabemos também, de acordo com Kuhn, que as descobertas são geralmente precedidas pela identificação de anomalias. Podemos afirmar, portanto, que o uso da hipnose e do método catártico, bem como a tese dos estados hipnoides, possibilitou a Freud a identificação de anomalias na sua prática clínica e no curso da sistematização teórica que visava a explicação das especificidades das neuroses. A identificação de algumas anomalias (como o insucesso em alguns tratamentos, ou a impossibilidade de se hipnotizar algumas histéricas) se não precede cronologicamente a descoberta

⁵⁵ S. Freud, *Estudios sobre la histeria*, p.41-50.

da *resistência*, com esta está intimamente relacionada. Do mesmo modo: a identificação de anomalias face à tese dos estados hipnoides, se não precede a elaboração da ideia de defesa, com esta se confunde.

A ideia de *defesa* que Freud elabora entre 1894 e 1896 e que enfraquecerá a tese dos estados hipnoides significa uma mudança crucial para as investigações extraordinárias de Freud. O conceito de *defesa*, ainda que a defesa seja “voluntária” num primeiro momento, implicará uma mudança que é da ordem dos pressupostos dos problemas que está procurando solucionar. Ora, se os pressupostos são outros, serão outros também os problemas de investigação. No artigo “As neuropsicoses de defesa” de 1894, Freud propõe a distinção entre a histeria de defesa, a histeria de retenção e a histeria hipnoide. A histeria de defesa, com a qual Freud se ocupará neste artigo, é segundo ele, “adquirida”, pois as pacientes por ele analisadas “gozavam de saúde mental até o momento em que houve uma ocorrência de incompatibilidade em sua vida representativa”.⁵⁶ O esforço fracassado de expulsar estas representações incompatíveis do pensamento, levaria a diversas reações patológicas observáveis também em outras afecções. Especificamente na histeria de defesa, a representação intolerável (que faz suscitar afetos penosos e que quase sempre estão relacionadas a experiências sexuais) seria convertida para uma inervação motora ou sensorial. A “capacidade de conversão” passa a ser, portanto, o que caracteriza a histeria, e não mais a “dissociação psíquica”.

Nesse sentido, o conceito de defesa, ao ser colocado em primeiro plano (já que é o princípio das neuroses em geral), trará novos problemas às pesquisas extraordinárias de Freud do final da década de 90 e que culminarão na hipótese do inconsciente formalizada na obra “A Interpretação dos Sonhos”.

2. As analogias nas pesquisas de Freud

Dissemos anteriormente que no “pós-escrito” Kuhn propõe o termo “matriz disciplinar” para o sentido global que o conceito de paradigma apresenta, sendo constituída de vários componentes. Entre os componentes de uma matriz disciplinar estariam o que Kuhn nomeia como “partes metafísicas do paradigma” ou “paradigmas metafísicos”. Esses pressupõem compromissos coletivos, crenças em

⁵⁶ S. Freud, *Las Neuropsicosis de Defensa*, p.170.

“modelos” que fornecem as analogias e metáforas a serem usadas, e que também podem ser objeto de empenhamento metafísico. Por isso, esses modelos, de acordo com o autor, teriam funções similares e poderiam assumir um caráter heurístico ou ontológico dependendo da intensidade do compromisso que se estabelece com o “modelo”. Diz Kuhn que teria um caráter heurístico a asserção: “um gás comporta-se como uma coleção de bolas de bilhar microscópicas” e um caráter ontológico: “todos os fenômenos perceptíveis se devem ao movimento e à interação de átomos”.⁵⁷

Leticia Olga Minhot, em sua tese de doutorado intitulada “Uma reconstrução das teorias psicanalíticas de S. Freud segundo as categorias da matriz disciplinar de T. Kuhn” examina “as partes metafísica da psicanálise freudiana” no capítulo “A Metafísica” que tem como subcapítulos “A heurística” e “A ontologia”. No subcapítulo “A heurística” a autora analisa analogias de momentos distintos da obra freudiana que teriam como função “expressar os cânones explicativos que determinam os problemas a se resolver e as soluções a que se pode chegar”. A autora distingue, entretanto, uma “heurística biológica” de uma “heurística física”, pois a primeira não se restringiria a uma heurística. O modelo físico teria um caráter auxiliar e cumpriria tão somente uma função heurística, pois a similaridade entre o psíquico e o físico “seria apenas estrutural”; a heurística mecânica serviria à descrição da estrutura psíquica. O biológico, por sua vez, não se restringiria a uma heurística, pois na medida em que “é entendido como genético” haveria uma “ontologização do modelo biológico”.⁵⁸ Em outros termos, a concepção de que os fins do psíquico são análogos aos fins do biológico ou que à existência de ambos subjaz uma “luta pela sobrevivência” não se restringe a um modelo heurístico, trata-se de uma “ontologia do biológico”. O que é próprio, diz a autora, do esquema conceitual do século XIX.

Assoun, ao propor uma epistemologia freudiana como “investigação sobre as condições do saber psicanalítico”, estabelece três grandes pilares sobre os quais este saber teria sido construído; estes três fundamentos — o monista, o fisicalista e o agnóstico — seriam as teses prévias a partir das quais modelos e referentes foram “tomados de empréstimo” para a construção de um objeto epistêmico original. O ponto ao qual queremos aqui chegar diz respeito àquilo que Assoun chama de “o

⁵⁷ T. Kuhn, “Reconsiderações acerca dos paradigmas” in *A tensão essencial*, p.358.

⁵⁸ L. O. Minhot, *Uma reconstrução das teorias psicanalíticas de S. Freud segundo as categorias da matriz disciplinar de T. Kuhn*, p.47.

cerne do paradoxo da epistemologia freudiana”: a condição de ciência natural imputada à psicanálise pressupõe uma adesão a modelos e referentes que fundamentam a pesquisa freudiana, mas pressupõe paradoxalmente um certo agnosticismo. Se ciência é, para Freud, ciência natural, e se a psicanálise é ciência, então ela só pode ser ciência natural — e não uma ciência do espírito.

O autor francês descreve como o *monismo*, o *fisicalismo* e o *agnosticismo* chegam a Freud pela medicina via fisiologia num momento (final do século XIX) em que correntes dualistas (sobretudo com Rickert e Dilthey) se impunham reivindicando um método próprio para as ciências do espírito. O “naturalismo” ao qual Freud estava alinhado, grosso modo, pressupunha um monismo epistemológico — e em última instância um monismo ontológico (unidade do ser) — que implicava uma redução dos fenômenos aos fenômenos naturais. De modo que, o modelo físico-químico, segundo Assoun, fundamenta a epistemologia freudiana na medida em que são *requisitos* e não *aquisições*. A questão é que esta concepção de ciência — que a fazia distinta das ciências do espírito — implicava justamente uma certa incognoscibilidade do seu objeto, herança da asserção kantiana da “coisa em si”. Daí o fundamento agnosticista, isto é: a asserção Kantiana da “coisa em si” assimilada por Freud pela epistemologia de Ernst Mach implicava uma concepção de ciência como um saber provisório, passível de retificações e que prescinde de uma predisposição totalizante.

Para Ines Loureiro esse agnosticismo de Freud entendido como uma “consciência e aceitação dos limites do conhecimento” e pelo reconhecimento da impossibilidade de um conhecimento totalizador seria um ponto crucial das diferenças entre Freud e os saberes românticos. Pois, se por um lado o empreendimento romântico visa de alguma forma ultrapassar o interdito kantiano, por outro, os limites de um campo de conhecimento são acatados pela tradição agnóstica. E, nesse sentido, “o limite, aqui, é menos um cerceamento sufocante do que uma demarcação propiciadora”.⁵⁹

E segundo Assoun, esse agnosticismo assimilado por Freud, sobretudo pela epistemologia de Mach, faria com que a *especulação* tivesse lugar como um momento possível do método científico. Se na filosofia a *especulação* “é ponto de partida”, isto é, um conhecimento “sem base na experiência”, na ciência, a abstração

⁵⁹ I. Loureiro, *O carvalho e o pinheiro - Freud e o estilo romântico*, p.286.

filosófica pode ser útil no estabelecimento das relações entre os achados da realidade empírica. Assoun relacionará esta posição epistemológica de Mach — que admite uma certa “imaginação científica” — ao “*phantasieren freudiano*” como “atividade particular da racionalidade metapsicológica”.⁶⁰

Para Fulgêncio, o procedimento especulativo de Freud herdeiro do programa de pesquisa Kantiano reiterado por Mach é um momento necessário da construção da psicanálise freudiana. A especulação metapsicológica seria justamente o procedimento que completaria as lacunas deixadas no entendimento pela pesquisa empírica, pois, “para Freud, só a tarefa descritiva dos fenômenos psíquicos apresenta um conjunto de dados e relações insatisfatórias, quando se tenta fornecer uma explicação completa da série de determinações causais que explicariam a produção de determinado fato (comportamental ou psíquico)”.⁶¹ Nesse sentido, para o autor, o procedimento analógico de Freud é entendido como parte do método especulativo na construção da psicanálise. As analogias, isto é, as estruturas do tipo “como se”, seriam recursos teóricos que auxiliariam a construção do edifício teórico e um procedimento heurístico próprio dos parâmetros das ciências naturais. O autor apresenta como questão a natureza e a função das analogias na obra de Freud. Recusando a atribuição do uso de analogias por Freud a um “estilo literário”, Fulgêncio conclui que

(...) para Freud, as analogias exercem, num sentido, uma função pedagógica ou intelectual, tornando possível compreender determinada situação ou conjunto de relações; noutro, elas oferecem um guia para procurar relações, procurar termos que faltam a uma relação; e, além disso, elas tornam possível fornecer conteúdos intuitivos a certos conceitos e/ou modelos meramente especulativos aos quais estes não seriam aplicáveis aos problemas empíricos aos quais se referem enquanto instrumentos heurísticos, instrumentos para ajudar na descoberta de relações efetivas (empíricas) entre os fatos observáveis”.⁶²

Desse modo, Fulgêncio propõe uma classificação das analogias usadas por Freud, de acordo com o tipo de estrutura analógica, distinguindo analogias especulativas, analogias empíricas e analogias mistas. As analogias especulativas seriam aquelas em que os dois domínios em comparação são especulativos (por exemplo, as pulsões como um análogo de forças). As analogias empíricas

⁶⁰ P.-L. Assoun, *Introdução à epistemologia freudiana*, p.102-103.

⁶¹ L. Fulgêncio, *O método especulativo em Freud*, p.184.

⁶² *Ibid.*, p.392.

envolveriam dois domínios empíricos (por exemplo, analogias entre dinâmicas psicopatológicas) e, por fim, as analogias mistas em que estariam misturados os dois domínios.

Assim, de acordo com o autor, é porque o psiquismo foi “tomado como um objeto passível de ser entendido como qualquer outro das ciências naturais” que o procedimento analógico de Freud operava com sistemas naturalizados.⁶³ Tal “naturalismo” é atribuído a uma concepção heurística de ciência, própria do homem de ciência cuja formação se deu no século XIX.

Face ao exposto, o problema que se coloca neste momento versa sobre a função das “analogias culturais”. Pois, como foi dito, se são os modelos físicos e biológicos (variando o grau de compromisso em relação aos mesmos) que fornecem analogias para a formulação de hipóteses e resolução de problemas, a pergunta se refere ao papel das analogias com a cultura, e especificamente, com as artes.

Antes, porém, faz-se necessário definir a própria noção de “analogia” a fim de se estabelecer as especificidades deste procedimento. Nicolas Abbagnano distingue dois significados fundamentais para este termo: o primeiro teria “o sentido próprio e restrito, extraído da matemática (equivalente a *proporção*) de *igualdade de relações*” e o segundo teria “o sentido de *extensão provável* do conhecimento mediante o uso de semelhanças genéricas que se podem aduzir entre situações diversas”.⁶⁴

Para refinar este segundo sentido de analogia proposto por Abbagnano recorreremos ao filósofo Chaïm Perelman.⁶⁵ Ao tratar das técnicas argumentativas, o autor distingue procedimentos de “ligação” e de “dissociação”. As “ligações argumentativas” seriam aqueles processos em que elementos independentes são aproximados, estabelecendo uma solidariedade entre eles. Dentre as “ligações argumentativas”, estariam “as ligações que fundamentam a estrutura do real”. O autor distingue ainda, os “argumentos que fundamentam a estrutura do real pelo caso particular” dos “argumentos por analogia”. Vale expor brevemente estas distinções e alguns pontos da discussão que o autor propõe, pois auxiliarão a análise que se fará no capítulo seguinte.

⁶³ *Ibid.*, p.392.

⁶⁴ N. Abbagnano, “Analogia” in *Dicionário de Filosofia*, p.55.

⁶⁵ C. Perelman, *Tratado da argumentação*, p.399- 459.

Para Perelman os “fundamentos pelo caso particular” têm funções diferentes, mas servem à ciência para formular uma lei ou para corroborá-las. O *exemplo* e a *ilustração* seriam fundamentos por casos particulares, mas teriam funções distintas, pois o exemplo levaria à generalização e à formulação de uma lei, e a ilustração, por sua vez, seria chamada para reforçar a adesão a uma regra conhecida e aceita. Por isso, “enquanto o exemplo deve ser incontestável, a ilustração, da qual não depende a adesão à regra, pode ser duvidosa, mas deve impressionar vivamente a imaginação para impor-se à atenção”.⁶⁶ A ilustração seria então “verdadeiramente um caso particular”, pois visa aumentar concretamente a presença de uma regra abstrata, e é nesse sentido que pode ser entendida como uma “imagem”.

Em relação à analogia, o autor inicia a sua exposição observando que a analogia “é reconhecida por todos como um fator essencial da invenção,” embora tradicionalmente, em algumas filosofias (como os pensadores empíricos) seja entendida como uma semelhança imperfeita, fraca, incerta. O valor da analogia estaria no fato de possibilitar a formulação de uma hipótese que seria verificada por indução. Para Perelman, a analogia pode ter um valor de prova e este se evidencia se a considerarmos como uma similitude de estruturas. À fórmula mais genérica “A está para B assim como C está para D” o autor propõe que se chame de *tema* o conjunto de termos A e B e de *foro* o conjunto de termos C e D. Assim, “normalmente, o *foro* é mais bem conhecido que o *tema* cuja estrutura ele deve esclarecer, ou estabelecer o valor, seja de conjunto, seja de valor respectivo dos termos”.⁶⁷ Em alguns casos, afirma o autor, é difícil dizer se é o *tema* ou o *foro* que é o mais conhecido.

Perelman propõe ainda, que para haver uma analogia, *tema* e *foro* tendem a pertencer a áreas diferentes, pois ao pertencerem a uma mesma disciplina podem ser subsumidas sob uma estrutura comum, de modo que analogia seria trocada por um exemplo ou por uma ilustração. Uma analogia dentro de uma mesma disciplina seria um problema mais delicado, segundo o autor. Problema este, que é ilustrado pelo autor com duas noções da Biologia, a noção de “homologia” (ex: braço e asa) e a noção de “analogia” (ex: similitudes provocadas pela vida aquática de indivíduos de gêneros diferentes). De modo que:

⁶⁶ *Ibid.*, p.407.

⁶⁷ *Ibid.*, p.425.

“No primeiro caso, temos um tema estrutural que constitui um sistema natural, que engloba e subsume os casos individuais aparentados, sistema determinado ao mesmo tempo pela anatomia, embriologia, paleontologia, que une os indivíduos num mesmo domínio. No segundo caso, o pensamento vai de um gênero animal a outro, considerados em seu isolamento relativo”.⁶⁸

Assim, para o autor o essencial em uma analogia “é a confrontação do *tema* com o *foro*”, confrontação esta, que “não implica, em absoluto que haja uma relação prévia entre os termos de um com o outro”. O papel importante desempenhado pela analogia na invenção e na argumentação estaria no desenvolvimento e prolongamentos que ela favorece a partir do *foro*, permitindo a estruturação do *tema*.

O autor descreve algumas formas através das quais esses prolongamentos da analogia podem ocorrer. Alguns prolongamentos de analogias podem, inclusive, fazer com que elas se desfaçam. Nesse sentido, a analogia é um instrumento “instável”, pois ela pode permanecer uma simples analogia, como pode também ser “superada”. A superação da analogia se dá quando se estabelece uma “relação de participação” entre *tema* e *foro*, isto é, “o *foro* é apresentado como símbolo, como figura, como mito, realidades cuja própria existência deriva da participação deles no *tema* que eles devem permitir apreender melhor”.⁶⁹ E é nesse sentido que na ciência, a analogia, “fornece unicamente um ponto de apoio para o pensamento criador”, pois na ciência trata-se justamente de superá-la, fazendo reunir num mesmo campo de investigação *tema* e *foro*.

A analogia é, então, na ciência um meio de invenção, uma etapa que tende à unificação das áreas em que *foro* e *tema* estavam situados de modo que esses se transformem em exemplos e ilustrações de uma lei mais geral. E essa unificação e integração dos termos do *tema* e do *foro* numa mesma classe os tornam intercambiáveis, o que implica o desaparecimento de qualquer assimetria entre *tema* e *foro*, e, portanto, o desaparecimento da própria analogia.

Retornemos mais uma vez ao artigo “Estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas”. O artigo foi anteriormente examinado porque apresenta um ponto de partida oriundo das ciências normais e uma conclusão advinda das pesquisas extraordinárias de Freud. Aqui, é mencionado novamente

⁶⁸ *Ibid.*, p. 426.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 447- 448.

justamente por que Freud faz uma referência à cultura para conceder conteúdo empírico à ideia de dissociação psíquica que está desenvolvendo. O caráter exclusivamente ilustrativo desta referência cultural é apontado por Mezan ao citar os seguintes exemplos apresentados por Freud:

“É conhecida a história cômica do súdito entusiasta que jurou não mais lavar a mão que seu soberano se dignara a apertar. A relação da mão com a idéia do rei parece tão importante para o indivíduo, que o mesmo se recusa a fazê-la entrar em outras relações. Nós obedecemos ao mesmo impulso quando quebramos o copo utilizado para brindar à saúde dos noivos. Da mesma forma, as antigas tribos selvagens, que, junto com o cadáver do chefe, queimavam suas armas, seu cavalo e até suas mulheres, obedeciam a essa idéia de que ninguém deveria tocá-los depois dele”.⁷⁰

De acordo com Mezan, esta referência à cultura nesse artigo surge “ainda sem outra função que a de exemplo, para ilustrar a concepção dinâmica que começa a se formular, pela via da ‘dissociação psíquica’ e do ‘segundo estado de consciência’”.⁷¹ E, segundo o autor, tal procedimento se observa também em relação a mitos, literatura e arte que passará a integrar a elaboração da teoria psicanalítica.

Nesse sentido, analisamos no capítulo seguinte algumas “analogias com a cultura e as artes” que se apresentam na obra “A Interpretação dos sonhos”, procurando compreender a função destas ou como estão relacionadas à constituição de componentes da matriz disciplinar psicanalítica que assumirão um caráter paradigmático.

⁷⁰ S. Freud *apud* R. Mezan, *Freud, pensador da cultura*, p.171.

⁷¹ R. Mezan, *Freud, pensador da cultura*, p.171-172.

Capítulo II

Analogias e referências às artes em *A Interpretação dos Sonhos*

Thomas Kuhn inicia o primeiro capítulo da “Estrutura” fazendo referência a obras clássicas da ciência: *A Física* de Aristóteles, o *Almagesto* de Ptolomeu, os *Principia* e a *Óptica* de Newton, a *Eletricidade* de Franklin, a *Química* de Lavoisier e a *Geologia* de Lyell. Diz Kuhn que “esses e muitos trabalhos serviram, por algum tempo, para definir implicitamente os problemas e métodos legítimos de um campo de pesquisa para gerações posteriores”.⁷² Assim, essas obras tornaram-se paradigmáticas porque partilhavam realizações que foram “suficientemente sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-os de outras formas de atividades científicas dissimilares”, e, “simultaneamente, suas realizações eram suficientemente abertas para deixar toda a espécie de problemas para serem resolvidos pelo grupo redefinido de praticantes da ciência”.

A ideia de inconsciente concebida como um sistema e assimilada à elaboração de um aparelho psíquico que se apresenta na obra “A Interpretação dos Sonhos” pode ser considerada como uma realização com as características às quais Kuhn se refere. Podemos dizer também que, em termos kuhnianos, a obra “A Interpretação dos Sonhos” traz todos os principais componentes de uma matriz disciplinar (generalizações simbólicas (leis), partes metafísicas, valores e exemplares) e que mesmos estes componentes deixaram uma série de problemas a serem resolvidos pelos praticantes da matriz disciplinar psicanalítica.

Examinaremos, pois, neste capítulo algumas referências e analogias com a cultura e com artes que Freud apresenta nesta obra paradigmática, a fim de compreender os papéis que desempenham na constituição da matriz disciplinar psicanalítica.

Sabemos que a descoberta de Freud de que “o sonho é uma realização de um desejo” se deu a partir da análise dos sonhos de pacientes, e, principalmente, a partir da análise dos seus próprios sonhos, cujo modelo de interpretação é “O sonho da injeção de Irma”. Esta descoberta de Freud, que pode ser considerada, em termos kuhnianos, como uma generalização simbólica (uma lei) dá nome ao terceiro

⁷² T. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p.30.

capítulo da obra “A Interpretação dos sonhos”. Freud inicia o capítulo III apresentando como primeira preocupação justamente a possibilidade de se atribuir universalidade a esta descoberta. Ou seja, a questão é saber se todos os sonhos seriam realizações de desejos. Desse modo, inicia a demonstração por meio de descrições de sonhos (sonhos de conveniência, sonhos de crianças) em que a realização de desejo se mostra bastante clara, “sem disfarces”, e que, portanto, não apresentam grandes problemas nas suas resoluções. O problema seguinte será então a sustentação de tal proposição para os casos em que os sonhos têm conteúdos aflitivos, os sonhos de angústia, ou então os sonhos cujo conteúdo é irrelevante. Ao refutar estas possíveis objeções, Freud esclarece que a teoria que propõe não está baseada nos “conteúdos manifestos” dos sonhos, mas nos pensamentos que estão por trás deles (conteúdo latente). De modo que o conteúdo manifesto pode ser aflitivo ou irrelevante, sem que deixe de ser uma realização de desejo. E aí o acréscimo de um termo à formulação inicial, ao “esboço de lei”: “o sonho é uma realização *disfarçada* de um desejo”. O problema passa a ser então o da origem da distorção onírica, ou, em outros termos, *por que e como* nos sonhos a satisfação do desejo é realizada mediante um disfarce.

O *porquê* da distorção onírica dirá respeito ao processo defensivo imposto ao desejo. Ou seja, em alguns sonhos os conteúdos latentes *precisariam* passar por um processo de dissimulação *porque* a censura impede que o desejo se manifeste enquanto tal, isto é, na sua “forma original”. Daí decorre uma outra questão: por que são erguidas defesas que impedem que a realização dos desejos se dê às claras? Do que tratam os sonhos cuja realização de desejos *precisa* ser disfarçada? É nesse sentido que desenvolveremos a ideia de que as analogias com a arte são elementos constituintes do paradigma do sonho, seja enquanto elementos para a construção de hipóteses seja como “prova” da universalidade do material dos sonhos. Mas a arte é também, e, sobretudo, constituinte do paradigma do sonho na medida em que o “trabalho da arte” é análogo ao “trabalho do sonho”, isto é, na arte realiza-se a distorção onírica necessária à dissimulação dos desejos, tal como nos sonhos. Seria possível dizer que a arte e os sonhos, mais do que uma relação analógica, possuem uma relação de identidade, isto é, a arte opera do *mesmo* “modo” os *mesmos* “assuntos” que os sonhos?

Ainda em relação à distorção onírica, Freud recorre a uma situação da vida social para explicitar a dissimulação operada pelo sonho face à ação da *censura*. Diz Freud que as relações sociais que implicam relações de poder e que portanto exigem precauções na expressão de ideias, têm como condição a deformação dos atos psíquicos ao exteriorizá-los. Diz também que “a cortesia que estamos habituados a observar cotidianamente é em grande parte senão esta dissimulação”.⁷³ E ainda: “ao comunicar aos meus leitores as interpretações dos meus sonhos me vejo forçado a levar a cabo tais deformações”.⁷⁴ Diz Freud que “em análoga situação encontra-se o escritor político quando quer dizer umas quantas verdades desagradáveis ao Governo”.⁷⁵ Mas não é apenas o autor da obra “A Interpretação dos Sonhos” e o escritor político que se veem à voltas com estas dificuldades de ter que operar tais deformações. Citando versos do *Fausto* de Goethe, diz Freud: “Desta necessidade de disfarçar nosso pensamento se lamentava também o poeta: Afinal, o melhor do que você sabe, não pode ser dito aos meninos”.⁷⁶

No capítulo V, intitulado “O material e as fontes dos sonhos” Freud demonstra que o conteúdo onírico é, na verdade, “antigo”. A ideia é a de que o conteúdo latente, sobre o qual a censura opera, estaria necessariamente vinculado a experiências remotas. A primeira seção deste capítulo trata justamente do material recente dos sonhos entendido como uma forma de distorção onírica, isto é, como uma forma para se fazer despistar o conteúdo remoto. Freud parte da constatação de que os elementos dos sonhos teriam uma estreita relação com experiências do “dia do sonho”. Essas impressões diurnas nada mais seriam do que atualizações de experiências remotas; e, nos sonhos seriam selecionadas e manifestas como impressões irrelevantes. Freud introduz aí uma forma específica de deformação onírica, qual seja, o *deslocamento*. Por meio deste procedimento, haveria um deslocamento da intensidade psíquica de uma representação para outra representação passível de aceder à consciência. E este fenômeno não é exclusivo da elaboração onírica, pode ser observado inclusive, em personagens da literatura:

“A solteirona sem família que transfere sua afeição para seus animais caseiros, o solteirão que se torna um apaixonado

⁷³ S. Freud, *La interpretación de los sueños*, p.434.

⁷⁴ *Ibid.*, p.434.

⁷⁵ *Ibid.*, p.434.

⁷⁶ *Ibid.*, p.434.

coleccionador, um soldado que defende até a morte algo que na realidade nada mais é que um pano colorido, nas relações amorosas um aperto de mão prolongado durante um segundo que nos enche de felicidade ou um lenço perdido que produz em *Otelo* um ataque de ira, são exemplos de deslocamentos psíquicos que nos parecem incontroversos”.⁷⁷

Dessa forma, o trabalho do sonho mediante procedimentos como o deslocamento e a condensação impediria o acesso à “verdadeira fonte dos sonhos” (e dos sintomas) que poderia ser revelada apenas por meio de interpretação. Esta, enquanto trabalho oposto e simétrico do trabalho do sonho operando sobre o relato do sonho e as respectivas associações, permitiria que se acesse ao conteúdo relevante.

Se, para Freud não há sonhos ingênuos, e se, manifestos ou não, os sonhos sempre tratam de conteúdos psiquicamente importantes, que matéria-prima seria esta que se faz dissimular nos sonhos, nos sintomas e nas composições dos poetas? A segunda seção do capítulo da obra “A Interpretação dos Sonhos” citada anteriormente é dedicada ao “material infantil como fonte dos sonhos” e Freud demonstra que o conteúdo dos sonhos não só nunca são ingênuos, como também têm sempre uma certa “antiguidade”. Isso significa que mesmo que o sonho realize um desejo recente, este mesmo desejo remonta a experiências remotas, infantis.

Mas antes de tratar desta matéria-prima comum aos sonhos de todos os sonhadores, Freud faz uma discussão acerca das “fontes somáticas dos sonhos”. É na terceira seção do capítulo em pauta que é apresentada a solução para o papel das fontes somáticas nas elaborações oníricas. É a necessidade de dormir que é a condição somática do trabalho do sonho face à lei da realização de desejos. De modo que os estímulos somáticos não são responsáveis pela produção onírica, são materiais que se ajustam à composição dos sonhos, e que, assim, atendem à necessidade de dormir.

Freud retoma a revisão da literatura científica apresentada na introdução da obra em questão, refutando as teorias dos estímulos somáticos. De acordo com Freud, mesmo as teses dos autores que não ignoram o fato de que não há possibilidade das fontes oníricas derivarem na sua totalidade de estímulos exteriores são insuficientes porque não esclarecem o elo existente entre as fontes oníricas

⁷⁷ *Ibid.*, p.455.

somáticas e o conteúdo das representações dos sonhos. A indeterminação e as variações com que os estímulos somáticos intervêm nas representações oníricas não decorrem de uma incapacidade interpretativa de tais estímulos sensoriais no estado de sono. Freud considera mais plausível a ideia de que haveria uma “falta de interesse” em relação a tais estímulos durante o sono. Argumenta ainda que a insuficiência da teoria dos estímulos somáticos pode ser demonstrada também pelo fato de que nem todos os estímulos externos provocam sonhos, o que implica afirmar que diante de um estímulo externo, a formação onírica é uma possibilidade entre outras. O que, por sua vez, implica afirmar que a “essência” do sonho é de outra ordem.

Ainda na discussão acerca das teorias dos estímulos somáticos da literatura científica, Freud cita as teses de autores que teriam situado novamente “a essência [do sonho] no anímico e em uma atividade psíquica”.⁷⁸ Para Scherner, segundo Freud, a elaboração onírica tenderia a representar simbolicamente a natureza do órgão do qual estímulo provem de tal forma que seria possível deduzir, a partir das imagens oníricas, as sensações somáticas e os estados orgânicos e de excitação que provocaram tais imagens. O problema deste tipo de interpretação seria o fato de que esta se conformaria numa “chave dos sonhos” para decifração dos sonhos, o que permitiria interpretações arbitrárias. Freud não recusa a ideia de que há sonhos em que há simbolizações de órgãos e funções somáticas, a objeção apresentada por Freud diz respeito à fixidez que um léxico dos sonhos imporia à interpretação.

Para Freud, são várias as combinações possíveis dos estímulos oníricos que simultaneamente operam na elaboração onírica de modo a atender à exigência da realização de desejos. Os estímulos somáticos tenderiam a ter um papel análogo ao dos “restos diurnos” na medida em que a atualidade destas fontes oníricas estaria a serviço da realização de desejo. Mesmo aqueles sonhos em que a elaboração onírica opera claramente para satisfazer a um estímulo somático, estão, em última instância, a serviço da realização de desejo, pois na medida em que o estímulo somático é satisfeito no sonho, atende a uma exigência fisiológica fundamental: a necessidade de dormir. E se atende ao desejo de dormir, isto é, dá

⁷⁸ *Ibid.*, p.484.

continuidade ao sono, então a satisfação do estímulo somático é solidária à realização de desejo.

Desse modo, os estímulos somáticos atuam na formação dos sonhos como “um material de escasso valor”, isto é, ajustando-se ao conteúdo das representações das fontes psíquicas dos sonhos. A fonte onírica psíquica, ao contrário, atuaria como “um material precioso” porque determinaria por si próprio as formas de sua utilização. A relação entre o papel determinante do “material precioso” que prescreve por si as normas do seu emprego e o papel secundário do “material de escasso valor” é explicitado por Freud com uma analogia: um escultor ao criar uma obra de arte com uma pedra rara, “o tamanho da pedra, sua cor e suas águas contribuirão para determinar a figura ou a cena a ser nela esculpida, enquanto que, dado um material mais amplo e uniforme — mármore ou granito — tem o artista que ajustar-se a normas distintas da sua espontânea inspiração”.⁷⁹

Se formos analisar essa analogia de acordo com o esquema proposto por Perelman, teremos como *foro* o “material precioso” e o “material barato e abundante” e como *tema* (que é aquilo que se quer esclarecer) a fonte psíquica e a fonte somática; de modo que o material precioso está para o material barato assim como a fonte psíquica está para a fonte somática. E se o material precioso determina a figuração e o material barato ajusta-se à figura que o artista criará, do mesmo modo, a fonte psíquica determina o que será representado no sonho e a fonte somática ajusta-se àquilo que foi representado.

Esse “material precioso”, responsável pela produção onírica e que determina *a priori* a forma que a criação onírica assumirá, em alguns sonhos se revelam idênticas. Na quarta seção do capítulo em pauta Freud tratará dos “sonhos típicos” e as obras literárias comparecerão precisamente como *prova* da universalidade da matéria-prima dos sonhos. Inicialmente, Freud observa que embora o trabalho do sonho opere disfarces singulares de acordo com as peculiaridades individuais, há sonhos que se apresentam da mesma forma em diferentes indivíduos. Freud observa também, que esta especificidade dos sonhos típicos apresenta, muitas vezes, uma dificuldade quanto à técnica de interpretação que teria como condição indispensável as associações dos sonhadores. Na seção intitulada “A representação simbólica no sonho. Novos sonhos Típicos” do capítulo

⁷⁹ *Ibid.*, p. 492.

VI⁸⁰ Freud esclarecerá que a técnica de associações livre torna-se ineficaz para a solução de elementos simbólicos do conteúdo manifesto, de modo que estes elementos simbólicos — presentes também nos mitos, nas fábulas, no folclore de uma cultura — exigiram uma interpretação auxiliar ou complementar baseada no conhecimento dos “significados constantes” dos símbolos. Mas Freud salienta que tal interpretação complementar não poderia prescindir, obviamente, do contexto em que tais elementos simbólicos foram incluídos, assim como a significação dos elementos simbólicos podem variar de acordo com o caso.

Um primeiro sonho típico apresentado por Freud diz respeito aos sonhos em que há a “sensação penosa de estar despido”. Esta nudez que causa a “vergonha” sentida pelo sonhador pode ter substitutos, como a inadequação de uma vestimenta usada. O ponto relevante desse tipo de sonho apontado por Freud é a contradição entre o sentimento de vergonha do sonhador e a indiferença dos espectadores em relação à nudez. E o que a análise de neuróticos demonstrou, afirma Freud, é que, estes sonhos típicos dizem respeito a fantasias infantis de exibição. São estas experiências da infância remota que subjazem a estes sonhos típicos. O que está em jogo nos “sonhos de exibição”, portanto, é este desejo infantil que remete às experiências de uma época em que não se tinha vergonha da nudez. E não é apenas a criação onírica, o sintoma neurótico, a paranoia, e a perversão que atualizam esses desejos infantis: a criação literária também o faz.

Freud traz uma fábula — *A Roupas Nova do Imperador* de Andersen — para ilustrar a contradição dos elementos manifestos dos “sonhos típicos de exibição”. A realização de desejos nos sonhos de exibição seria responsável pela deformação parcial do material onírico, isto é, a realização de desejo teria suprimido parcialmente o afeto penoso de estar despido, pois há a vergonha da nudez, mas paradoxalmente, o espectador lhe é indiferente. E é justamente esta contradição que faz despistar o significado de tal material onírico que o conto de Andersen vem comprovar. No conto, falsários oferecem ao rei uma roupa que é visível apenas para as pessoas boas e honradas, de modo que as pessoas que o veem nu fingem não percebê-lo (com exceção de uma criança, como observa Freud em nota de rodapé).

⁸⁰ Observa-se que na edição brasileira e argentina consta que esta seção do capítulo “O trabalho do sonho” não faz parte da primeira edição da obra em questão (com exceção de dois parágrafos). De acordo com nota do editor inglês James Strachey, grande parte do material desta seção foi acrescentada nas edições de 1909 e 1911 na seção “Sonhos Típicos” do capítulo V e a presente seção foi constituída em 1914.

Assim, Freud afirma que esta fábula é “ponto por ponto a situação de nosso sonho”, e que o “falsário é o sonho; o rei, o sujeito mesmo, e a tendência moralizadora revela um obscuro conhecimento de que no conteúdo latente há desejos ilícitos, vítimas da repressão”.⁸¹

Desse modo, a criação literária, tal como a criação onírica transforma o material onírico cuja origem remonta à infância. Se a fábula de Andersen comparece como comprovação das transformações que a elaboração onírica opera a partir de desejos infantis de exibição, a comprovação da origem infantil, do “caráter primitivo” dos sonhos de exibição é apresentada por meio de uma passagem de uma obra do escritor suíço Gottfried Keller.⁸²

O livro de Keller que aparece na obra de 1900 é “Heinrich, o Verde” em que há uma referência a Homero. Freud após citar uma passagem da obra de Keller, afirma:

“Esta eterna e mais profunda essência do homem que todo poeta tende sempre a despertar em seus ouvintes, se acha constituída por aqueles impulsos e sentimentos da vida anímica, cujas raízes penetram no precoce período infantil considerado logo como pré-histórico. Atrás dos desejos do expatriado, irrepreensíveis e livres de toda objeção, irrompem no sonho os desejos infantis, reprimidos e proibidos, razão pela qual termina sempre em sonho de angústia, sonho este que a lenda de Nausíaca objetiva”.⁸³

O interessante é que nessa ilustração do “caráter primitivo” dos sonhos de exibição, Freud faz referência a Keller que faz referência a Homero. Ou seja, Keller que é autor de “bons livros” ao tratar de “verdades humanas significativas”, o faz aqui expressando “as raízes dos sonhos de nudez”, recorrendo a Homero.

⁸¹ *Ibid.*, p.495.

⁸² Cabe mencionar que este escritor é autor de um dos dez “bons livros” da lista feita por Freud atendendo à solicitação do livreiro vienense e membro da Sociedade das Quartas-feiras, Hugo Heller. E Sobre o pedido do livreiro e a resposta de Freud, vale trazer o comentário de Sergio Paulo Rouanet: “Heller se limitara a falar em ‘dez bons livros’, sem maiores explicações, e Freud se queixa de que com isso ficava com o ônus de interpretar o significado do pedido. Mas não seja por isso: Freud sabe como proceder. ‘Habitado a prestar atenção a pequenos indícios’, analisa o adjetivo ‘bom’, e com isso decide que Heller estava dando um duplo recado. Por um lado, ‘bom’ estava sendo usado em oposição a ‘ótimo’, ou ‘sublime’. É um adjetivo sóbrio, modesto, que exclui superlativos. Nesse sentido, Heller não estava querendo uma lista dos dez maiores livros da literatura universal, mas apenas daqueles que considerássemos satisfatórios, com os quais pudéssemos aprender algo, sem nos sentirmos esmagados com a superioridade alheia. Por outro lado, na linguagem comum o adjetivo exprime um atributo moral, e não uma qualidade estética.(...)‘Bom’ diz-se de um livro edificante, mas não necessariamente belo. É neste sentido que Heller usava o termo. Ele estava interessado em livros que por seu conteúdo remetessem a verdades humanas significativas, e não naqueles que por sua forma provocassem um prazer meramente literário.” S. P. Rouanet, *Os dez amigos de Freud vol. I*, p.13-14.

⁸³ S. Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 497.

Outros sonhos típicos são os “sonhos com a morte de pessoas queridas”. Freud inicia a seção distinguindo os sonhos com a morte de irmãos, pais, filho, em que o sonhador não é afetado pela tristeza daqueles sonhos em que sonhador fica abalado com a morte sonhada das pessoas queridas. Os sonhos típicos, diz Freud, são do segundo tipo, cujo sentido “é o que aparece manifesto em seu conteúdo, ou seja, o desejo de que morra a pessoa a que se refere”.⁸⁴ Freud dá início à argumentação com a ressalva de que este desejo não é um desejo do presente, mas que se refere a um desejo infantil. E é partindo da observação de crianças que o autor descreve os sentimentos hostis para com irmãos e irmãs. E aqui vale comentar algumas observações feitas por Freud em notas de rodapés. Em nota de 1909, por exemplo, há a citação da “fala” do pequeno Hans ilustrando os sentimentos de ciúme e rivalidade entre irmãos. E em meio a esses depoimentos de crianças, há também o depoimento de um poeta numa nota de 1914. O mais interessante, porém, é que nesta nota, antecedendo a citação do poeta suíço Carl Spitteler, temos a seguinte afirmação de Freud: “Desde a data em que escrevemos estas linhas, foram realizados e publicados na literatura psicanalítica inúmeras observações sobre esta primitiva atitude hostil das crianças em relação aos seus irmãos”.⁸⁵ Ou seja, mesmo havendo registros na literatura psicanalítica de observações de crianças, é o poeta que aí eleito para testemunhar esta típica conduta infantil.

Depois de tecer considerações sobre a ideia de morte para as crianças, Freud demonstra que face ao egoísmo infantil, o desejo de morte seria, na verdade, o desejo de ter ausente um rival. Freud inicia, então, a argumentação para o desejo de morte dos pais. A primeira observação que faz é a de que os sonhos com a morte dos pais geralmente são com a morte do genitor do mesmo sexo do sonhador. Embora não seja regra absoluta, diz Freud, a predominância de sonhos com a morte do genitor do mesmo sexo leva-o “a buscar sua explicação em um fator de alcance universal”.⁸⁶ Diz Freud: “Em termos gerais, diríamos, pois, é como se desde a tenra idade surgisse uma preferência sexual; isto é, como se o menino visse no pai e a

⁸⁴ *Ibid.*, p.499.

⁸⁵ *Ibid.*, p.501.

⁸⁶ *Ibid.*, p.503.

menina na mãe, rivais do seu amor, cuja desapareção não pudesse deixar de ser vantajosa”.⁸⁷

O passo seguinte é, então, tratar das relações entre pais e filhos. Freud propõe tratar a relação entre pai e filho, recorrendo à mitologia grega que tem como tema o “poder despótico do pai” para comprovar a hostilidade inerente à relação entre pai e filho. A referência que comparece nesta passagem é em relação a “Cronos que devora seus filhos” e a “Jupiter que castra seu pai e lhe arrebatou o trono”.⁸⁸ E esta luta antiquíssima entre pai e filho quando posta em primeiro plano, diz Freud, pelo poeta (Ibsen), certamente terá um efeito no público.

Assim, o desejo de morte do genitor do mesmo sexo, decorrente da rivalidade inerente à relação conflituosa entre pais e filhos, teria suas raízes na infância. Como argumento, Freud apresenta “observações de crianças” em que se pode constatar tal hipótese. Também, apresenta sonhos de pacientes cuja interpretação faz comprovar que este desejo remonta à infância. Freud conclui, pois, que os pais e o conflito vivido na infância — a paixão pelo genitor do sexo oposto e ódio pelo genitor do mesmo sexo — são determinantes na vida anímica infantil e nos sintomas neuróticos ulteriores. O que, entretanto, também se observa nos indivíduos normais.

Chega-se, então, à emblemática passagem desta seção do capítulo sobre o material e as fontes dos sonhos em que Freud faz uma longa referência ao *Édipo Rei* de Sófocles como comprovação de que o que subjaz ao sonho com a morte do genitor mesmo tem suas raízes na infância e que engendra um conflito universal. Analisaremos a seguir especificamente a referência a esta tragédia grega, procurando discutir não o conceito de complexo de Édipo, mas o “uso” de *Édipo Rei* no contexto da obra de 1900.

1. A referência a *Édipo Rei*

Em carta a Fliess de 15/10/1897, Freud se refere a uma descoberta que teria um “valor geral”. Afirmando que *também* encontrou nele mesmo, sentimentos amorosos em relação a sua mãe e de ciúme em relação ao seu pai, Freud faz já

⁸⁷ *Ibid.*, p.503.

⁸⁸ *Ibid.*, p.504.

nesta correspondência a referência a *Édipo Rei* com o mesmo sentido que comparece na obra de 1900.

Em “A Interpretação dos Sonhos” Freud apresenta as suas descobertas sobre as fantasias incestuosas infantis e o seu papel a formação dos sintomas neuróticos no contexto da descrição dos “sonhos sobre pessoas queridas”. Diz Freud que a sua experiência mostrou que os sentimentos amorosos e hostis em relação aos pais também são observados em crianças normais.⁸⁹ Assim, a “observação” de suas pacientes e do comportamento das crianças permite uma generalização e a construção da hipótese de que este fenômeno é determinante na vida psíquica de todos os indivíduos. Mas esta hipótese — a de que este fenômeno ocorre em todos os indivíduos — teve também como elemento constituinte a “observação” do mito de Édipo. Nos termos de Freud: “Em apoio a esta descoberta, nos proporciona a antiguidade uma lenda cuja impressão geral sobre o ânimo dos homens, apenas por uma generalidade análoga à hipótese discutida, aqui nos parece compreensível”.⁹⁰

Podemos dizer que esta analogia, ela mesma, concorreu para a descoberta do complexo de Édipo e para a hipótese do seu caráter universal. É nesse sentido que Mezan afirma que esta “referência cultural” à peça de Sófocles é uma etapa necessária — e não é apenas uma ilustração — para a invenção do conceito.⁹¹

Na obra “A interpretação dos Sonhos” esta referência comparece como um elemento confirmador de fenômenos observados na clínica. Assim, a analogia estabelecida entre tais fenômenos e o mito de Édipo assume, nesta obra, um *status* de “prova”. Como diz Perelman, a analogia fecunda tende justamente ao seu próprio desaparecimento na medida em que *tema* e *foro* passam a integrar o mesmo campo de investigação. E na ciência, a analogia que é uma etapa ou um meio para a invenção de um conceito, a tendência é a de que as áreas dos termos sejam unificadas e os termos da analogia tornam-se exemplos e ilustrações de uma lei mais geral. Não estaria Freud fazendo superar já a analogia, reunindo *tema* e *foro* num “mesmo campo de investigação” — o dos fenômenos psíquicos — quando afirma que “há uma inequívoca indicação de que a lenda de Édipo procede de um

⁸⁹ *Ibid.*, p.506.

⁹⁰ *Ibid.*, p.506.

⁹¹ R. Mezan, *Freud, pensador da cultura*, p.161.

antiquíssimo tema onírico, em cujo conteúdo se reflete esta dolorosa perturbação, a que vínhamos nos referindo, das relações filiais em virtude dos primeiros impulsos da sexualidade”?⁹²

Freud diz que o que confirma sua hipótese é a lenda do *Édipo Rei* e a tragédia de Sófocles nela baseada.⁹³ De modo que Freud faz uma distinção entre o mito e a tragédia, o que implica uma dupla referência, uma dupla analogia, ou pelo menos, uma referência que pode ser desdobrada em duas direções. De um lado a referência ao Édipo mítico convoca o “pensamento do mito” a revelar uma figura central para um modelo teórico, legitimando, portanto, aquilo que se tornará um paradigma. De outro, o Édipo trágico comove profundamente o espectador por tratar-se de um “processo de revelação” comparado ao trabalho de uma psicanálise.

Vale trazer aqui a crítica de Jean-Pierre Vernant à leitura que Freud faz do mito de Édipo. O título do artigo “Édipo sem Complexo” já sugere a direção que a argumentação do helenista francês tomará. A crítica do autor incide principalmente sobre a interpretação do mito de Édipo que teria prescindido de quaisquer considerações acerca do contexto sociocultural — a Atenas do século V a.c. — “para confirmar observações de um médico do século XX sobre a clientela de doentes que freqüentavam seu consultório”.⁹⁴ Vernant argumenta que o surgimento da tragédia no fim do século VI a.c. se dá em um contexto bastante específico, pois seria o momento em que o homem “no quadro da cidade” está às voltas com a sua condição de agente, “mais ou menos autônomo em relação às potências religiosas que dominam o universo, mais ou menos senhor de seus atos, tendo mais ou menos meios de agir sobre seu destino pessoal e político”.⁹⁵ De modo que a tragédia seria justamente a forma de expressão desta “interrogação angustiante” do homem em relação aos seus atos. Em relação ao efeito trágico de *Édipo Rei*, este não estaria ligado à matéria utilizada por Sófocles, mas à maneira de dar forma à matéria; o que implicava um jogo complexo de conflitos, reviravoltas, de ambiguidades apreendidas através de uma série de tensões trágicas.

Ainda nesse artigo, o autor critica os psicanalistas que, segundo ele, como Freud, fazem da chave edipiana, instrumento de leitura da mitologia. O autor faz,

⁹² S. Freud, *La interpretación de los sueños*, p.508.

⁹³ *Ibid.*, p.506.

⁹⁴ J-P Vernant, “Édipo sem Complexo” in *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, p.53.

⁹⁵ *Ibid.*, p.55.

então, também um exame crítico de um estudo de Didier Anzieu intitulado “Édipo antes do complexo ou a interpretação psicanalítica dos mitos”. Desse debate estabelecido entre Vernant e Anzieu, o que se quer destacar a seguir, é o artigo de Anzieu de 1970, “Freud e a mitologia”, que é uma resposta ao “Édipo sem Complexo”. Se o que Vernant reivindica é o contexto do mito de Édipo que Freud não teria considerado ao interpretá-lo, Anzieu responderá justamente examinando o contexto desta interpretação no pensamento de Freud em relação aos mitos. Em outros termos: é a partir do contexto das obras de Freud que tratam da mitologia que Anzieu desenvolverá a sua argumentação. De modo que os psicanalistas (Freud e Anzieu) não ignoram os contextos dos seus objetos de investigação, eles os levam em conta assim como os mitólogos; diz Anzieu: “O psicanalista e o mitólogo aplicam na verdade mesma regra em seus respectivos trabalhos: o sentido de um texto (o do sonho de um paciente, o de uma tragédia de Sófocles) só pode ser decifrado a partir do contexto”.⁹⁶

Anzieu, nesse artigo, propõe três grandes etapas do desenvolvimento do pensamento de Freud em relação aos mitos assimilando-as às obras *A Interpretação dos Sonhos*, *Totem e Tabu* e *Moisés e o monoteísmo*. Diz Anzieu que o mito em um primeiro momento — o da obra “A Interpretação dos Sonhos” — “confirma a verdade das descobertas freudianas”. É no período que compreende a invenção da psicanálise (1895-1899) — que é também, e, sobretudo, o momento em que progride a autoanálise de Freud — que se desenvolve o seu interesse pela mitologia. Mas este interesse pelos mitos, segundo Anzieu, não é um “interesse especializado”; ou seja, faz parte de uma curiosidade mais geral de Freud por tudo o que é arcaico e a busca pelo “passado da humanidade figura simbolicamente a busca, que ele empreendeu em seus tratamentos, do passado mais primitivo do indivíduo”.⁹⁷ O que se quer frisar é, mais uma vez, o caráter constituinte do mito de Édipo para a invenção da teoria psicanalítica. O mito de Édipo, antes de assumir a sua função de prova na obra “A Interpretação dos Sonhos”, é um dos termos de uma analogia que concorreu para a criação do conceito de complexo de Édipo.

Anzieu examina a concepção freudiana de mitologia em 1900 e o desenvolvimento desta. No contexto da *Traumdeutung* a concepção da mitologia de Freud estaria relacionada ao processo primário de “figuração simbólica”, processo

⁹⁶ D. Anzieu, “Freud e a Mitologia” in *Psicanalisar*, p. 90.

⁹⁷ *Ibid.*, p.61.

este evidenciado pela interpretação dos sonhos e que “pertence a uma lógica mais geral, a do inconsciente”. Esta “simbólica” está presente nos mitos, nos contos, nas lendas, no folclore, nas expressões idiomáticas, na sabedoria proverbial, nas piadas habituais e, sobretudo, nos sonhos. De modo que, essa “mesma simbólica está em funcionamento por toda parte” validando a hipótese da universalidade do inconsciente e autorizando a interpretação não só dos sonhos e dos sintomas. Anzieu observa que “Freud não atribuiu nenhuma especificidade ao mito” (e considera que esse é um dos pontos que mais pesou nas relações posteriores entre psicólogos e antropólogos) ignorando a características próprias do mito (e do conto).

Vale trazer o que o autor diz sobre a concepção freudiana da mitologia “depois de 1900” porque as mudanças desta concepção por ele apontadas reafirmarão a especificidade da analogia mitológica no contexto da invenção da psicanálise.

Para Anzieu várias ideias enriqueceram a concepção freudiana da mitologia “depois de 1900”, entre as quais a ideia de “recapitulação.” A ideia de que a “ontogênese recapitula (reproduz) a filogênese” é um princípio da biologia do século XIX cuja presença é constante nos textos de Freud, segundo o autor. Esse princípio da teoria evolucionista de Ernest Haeckel no final do século XIX era amplamente aplicado fora do campo da biologia. Em Freud, diz Anzieu, a ideia de recapitulação “se particulariza da seguinte maneira: existem similitudes fundamentais entre o pensamento do neurótico, o da criança e o do selvagem”. De forma que, “dessas similitudes, Freud tende a concluir por uma identidade: a onipotência mágica do pensamento fundaria o narcisismo na criança, o totemismo primitivo, a expressão por meio dos sintomas no neurótico”.⁹⁸

Nessa perspectiva, prossegue Anzieu, “os mitos são os sonhos da humanidade”. Essa concepção de mitologia freudiana é, portanto, mais do que uma analogia entre os mitos e os sonhos, há uma certa homologia entre o pensamento do mito e o pensamento inconsciente, pois o mito nos falaria da pré-história da civilização e o inconsciente (o sonho) da pré-história do indivíduo.

Ainda em relação a esta segunda fase, de 1906 até aproximadamente 1920, Anzieu observa que é um período em que há uma grande produção de trabalhos mitológicos de discípulos de Freud, como “Sonhos e Mitos” de Abraham

⁹⁸ *Ibid.*, p.76.

(1909), “Hamlet e Édipo” (1910) e “Representação simbólica do princípio de prazer e do princípio de realidade” (1912) de Ferenczi. Anzieu menciona também a criação da revista *Imago* em 1911 em que abundavam artigos mitológicos. No entanto, em relação a Freud, Anzieu afirma que há uma certa mudança de atitude no tocante a este tipo de investigação. Freud, nesse período, dá “curtas contribuições sobre o tema do simbolismo nas produções culturais” e “já se notam em Freud sinais de desinteresse” pelos “paralelos mitológicos”.⁹⁹ O autor apresenta quatro razões essenciais para este distanciamento de Freud em relação a este tipo de trabalho, que descrevemos sinteticamente e comentamos a seguir.

Em primeiro lugar, diz Anzieu, Freud “elabora a segunda tópica (o Isso, o Eu, o Supereu) e elabora-a apoiando-se essencialmente em dados clínicos, ao passo que os mitos ilustravam, sobretudo, as relações entre o inconsciente, o pré-consciente e o consciente (primeira tópica)”.¹⁰⁰ Em segundo lugar, Freud passa a relacionar esses dados clínicos não mais com mitos ou outras produções culturais, os dados clínicos são remetidos à dinâmica dos grupos. Em terceiro lugar, Freud passaria a ver uma certa “esterilidade dos paralelos entre o simbolismo do pênis e das fezes, do incesto e do parricídio, do nascimento, do amor e da morte por um lado, e dos fragmentos de textos de mitos por outro”.¹⁰¹ Para Anzieu, se “os primeiros discípulos de Freud contentavam-se em elaborar catálogos dos símbolos inconscientes”, para Freud “esta tarefa puramente descritiva esgota-se rapidamente e acaba mostrando-se desprovida de interesse científico se for tomada como um fim em si mesma, em vez de constituir uma etapa preliminar da explicação”.¹⁰² A quarta razão apresentada pelo autor é justamente a mudança de caminho no estudo das relações da psicanálise com a vida social que “Totem e Tabu” representou. Para o autor, “o interesse de Freud desloca-se portanto do mito para rito, isto é do discurso para o sintagma e também para as instituições”.¹⁰³

Entendemos que essas razões apresentadas por Anzieu dizem respeito a uma razão essencial: a natureza das investigações freudianas que levam à elaboração da primeira tópica é distinta da natureza daquelas investigações que levam à segunda tópica. De modo que colocamos em relevo a terceira razão

⁹⁹ *Ibid.*, p.78.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.78-79.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.79.

¹⁰² *Ibid.*, p.79.

¹⁰³ *Ibid.*, p.80.

apresentada por Anzieu, salientando que é principalmente porque as investigações que levam à elaboração da primeira tópica são de “cunho extraordinário” que os “paralelos com os mitos” têm interesse para Freud. Como já dissemos anteriormente, a analogia com o mito de Édipo é constituinte do conceito de complexo de Édipo; em 1900 é apresentado por Freud como prova e paulatinamente assumirá um caráter paradigmático. A questão é que o procedimento de comprovação que visa conferir universalidade para uma descoberta faz parte das preocupações e atividades propriamente “extraordinárias”. E se o mito figura como “prova”, então, como tal, ele tende a desaparecer no contexto das pesquisas normais. Isso não significa dizer que Freud não se interessará mais pelo estudo dos mitos e tampouco significa dizer que o complexo de Édipo foi comprovado pelo mito de Édipo e que por isso se tornou um paradigma. Significa sim, que é da natureza das atividades e preocupações do pesquisador extraordinário a justificação de uma descoberta. E o complexo de Édipo se tornou um paradigma da matriz disciplinar psicanalítica à medida que passa a ter uma eficácia explicativa. Mas a passagem da condição de uma descoberta à condição de conceito e de um esquema explicativo implica o desenvolvimento de outros conceitos a partir das tentativas de resolução de novos problemas. De acordo com Kuhn, nenhuma teoria resolve todos os problemas e é justamente esta “imperfeição”, isto é, esta impossibilidade de se resolver todos os enigmas que caracteriza a atividade da ciência normal. Uma teoria ou um esquema conceitual são paradigmáticos porque dão condições para se resolver os quebra-cabeças e não por que os resolve perfeitamente e sempre. Por isso, para Kuhn, “é precisamente a adequação incompleta e imperfeita entre a teoria e os fatos que define, em qualquer momento, muitos dos quebra-cabeças que caracterizam a ciência normal”.¹⁰⁴

Desse modo, os casos clínicos que Freud procura resolver nas duas primeiras décadas do século XX podem ser entendidos como quebra-cabeças no sentido kuhniano.¹⁰⁵ A resolução de quebra-cabeças, como atividade da ciência normal, pressupõe “generalizações simbólicas”, entendidas como “esboços de lei”. E esses “esboços de lei” — passíveis de retificações — são justamente instrumentos de resolução de problemas porque permitem identificá-los enquanto tais. A

¹⁰⁴ T. Kuhn, *A Estrutura das revoluções científicas*, p.188.

¹⁰⁵ Vale frisar que, neste sentido, a “resolução de quebra-cabeça”, isto é, a “resolução dos casos” não quer dizer necessariamente “sucesso terapêutico.”

resolução de um quebra-cabeça, não é, portanto, tão somente a aquisição de uma teoria que, mediante regras, empreende-se a sua aplicação; ela pressupõe a própria identificação de que aquele fato é um problema, ou a própria construção do problema. Neste sentido, podemos dizer que a resolução dos casos clínicos (e dos “casos não clínicos”) pressupõe um certo “esboço de lei edípico” que servirá não como chave de leitura que “faz ver em todo lugar a mesma coisa” (como diz Anzieu em relação à objeção de Vernant), mas como possibilidade de fazer ver as particularidades que o caso possui necessárias para a sua solução. E parece ser neste sentido que Anzieu responde a Vernant:

“O inconsciente e, mais particularmente, a problemática edípica fundam a identidade e a comunidade humanas. Mas a clínica psicanalítica descreve formas invertidas ou precoces do complexo de Édipo. Mostra como os componentes desse complexo acentuam-se diferentemente segundo organizações neuróticas. No histérico, o amor, a sedução incestuosa, desempenham o papel principal. No obsessivo, o desejo de morte do rival constitui, ao contrário, o problema chave. Na fobia, tudo gira em torno da angústia de castração. Um tratamento psicanalítico consiste na explicitação, em um sujeito singular, dos acontecimentos, das lembranças, da organização defensiva, que fizeram do complexo de Édipo uma experiência singular para aquele sujeito”.¹⁰⁶

O mito de Édipo, portanto, comprovará o “esboço de lei edípico” que será um dos instrumentos para as soluções de problemas posteriores. Mas por que especificamente *Édipo Rei* pôde servir como prova para os fenômenos observados na clínica?

Retomemos, pois, a referência a *Édipo* no texto de 1900 para uma discussão em torno do argumento de Freud quanto ao “efeito trágico” da peça de Sófocles. Para Freud, a explicação sobre o que faz comover profundamente tanto o público moderno quanto os gregos contemporâneos de Sófocles não “reside na oposição mesma entre o destino e a vontade humana, mas sim no caráter peculiar da fábula em que tal oposição se objetiva”.¹⁰⁷ Diz Freud que é o destino de Édipo que nos comove, e este nos comove porque “poderia ser o nosso destino”. Para Freud, o destino de Édipo que se revela na peça diz respeito à realização dos nossos desejos infantis reprimidos.

¹⁰⁶ D. Anzieu, *op.cit.*, p.89.

¹⁰⁷ S. Freud, *La interpretación de los sueños*, p.507.

Nesse sentido, como observa Andre Green, “Freud nos fala do *Édipo* de Sófocles e não do Édipo mítico”, do mito de Édipo mediado pelo trágico.¹⁰⁸ Diz Green: “De fato, a escritura trágica faz com que o mito mude de espaço. Ela o extrai do grande livro das fábulas para dar à memória que ele representa uma forma atual, perceptível, quase real”.¹⁰⁹ Portanto, é no contexto do espaço teatral, do mito representado que se apresenta a função “realizadora” à qual Freud se refere. Para Green, “Freud fala do teatro, e da tragédia, como de um espaço do mundo exterior onde o ‘teatro particular’ do mundo se realiza, assim como a encenação do sonho realiza o desejo”.¹¹⁰

Assim, podemos dizer que a referência à tragédia de Sófocles em 1900 é apresentada como prova dos fenômenos que observou na clínica porque esta tragédia, especificamente, tem esta possibilidade realizadora. Em outros termos: a comprovação não se dá tão somente porque há uma analogia entre o que observou na clínica (os desejos infantis) e o “tema” da peça. Pois é por meio do argumento em relação aos “efeitos” que ela causa no espectador que a referência comparece como prova; ou seja, é porque esta tragédia “pode” realizar desejos reprimidos, e, portanto, emociona a todos e em épocas diferentes que ela universaliza o que foi evidenciado pela clínica. É nesse sentido que Freud afirma que outros poetas da época moderna são pouco exitosos na tentativa de promover tal efeito dramático. E em *Édipo Rei*, “enquanto que o poeta traz à luz, no processo de investigação que constitui o desenvolvimento de sua obra, a culpa de Édipo, nos obriga a uma introspecção em que descobrimos que aqueles impulsos sexuais existem ainda em nós, ainda que reprimidos”.¹¹¹ De modo que o espectador de *Édipo Rei* não permanece indiferente à ação da peça que é “constituída exclusivamente pela descoberta paulatina e retardada com suprema arte — *processo comparável ao de uma psicanálise* — de que Édipo é assassino de Laio e ao mesmo tempo que é seu filho e de Jocasta”.¹¹²

Diz Freud que outras grandes criações trágicas tratam também desta matéria — a das fantasias infantis — e examina *Hamlet*. Nesta tragédia, ao contrário

¹⁰⁸ A. Green, “Édipo, Freud e nós” in *O desligamento Psicanálise, Antropologia e Literatura*, p.71.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.71.

¹¹⁰ A. Green, “O mito: um objeto transicional coletivo” in *O desligamento Psicanálise, Antropologia e Literatura*, p.125.

¹¹¹ S. Freud, *La interpretación de los sueños*, p.507.

¹¹² *Ibid.*, p.507. Itálicos nossos.

de *Édipo Rei*, a fantasia infantil é recalcada. Se em *Édipo Rei* o “processo de revelação” faz realizar estas fantasias, em *Hamlet* ela faz permanecer inconsciente — como é o caso dos neuróticos. De modo que *Édipo Rei* não só trata “desta matéria”, mas a trata de forma a permitir a realização de desejos infantis. Daí o efeito perturbador da peça e a possibilidade de comprovação do complexo de Édipo, pois o efeito universal demonstra justamente a “atualidade” destes desejos “antigos” recalçados.

O filósofo Jacques Rancière também pergunta pelo uso de *Édipo Rei* por Freud em “O inconsciente estético”. Vale trazer aqui, ainda que sinteticamente, o argumento do autor. No início deste ensaio, diz Rancière que pretende examinar por que a interpretação de textos literários e obras plásticas ocupam um lugar estratégico na demonstração da pertinência dos conceitos freudianos e das formas de interpretação analíticas. Assim, em relação a *Édipo Rei* a questão do autor é saber o que permite a Freud afirmar uma adequação entre as universalidades do esquema dramático edipiano, dos desejos infantis e de uma tendência geral à repressão desses. Rancière pensa as referências literárias e artísticas de Freud relacionando-as às mudanças do “regime do pensamento das artes” ocorridas a partir do Romantismo, mudanças estas, que o autor chama de “revolução estética”. Para o autor, “a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse ‘inconsciente’”.¹¹³

Ou seja, Rancière parece atribuir a um certo contexto estético as referências literárias e artísticas de Freud. Mas, diz o autor, que não se trata de atribuir uma dependência do inconsciente freudiano à arte e à literatura da época, trata-se sim, diz o autor, de “assinalar as relações de cumplicidade e conflito que se estabelecem entre o inconsciente estético e o inconsciente freudiano”.

Esse “regime histórico específico de pensamento da arte”, pano de fundo das referências artísticas de Freud, teria revogado “a ordem clássica”, “o regime representativo da arte”, ou ainda aquilo que o autor nomeia como “o pensamento do poema”. E segundo o autor, “para que Édipo seja o herói da revolução psicanalítica, é preciso um novo Édipo, que invalide aqueles de Corneille e de Voltaire e que

¹¹³ J. Rancière, *O inconsciente estético*, p.11.

pretenda reatar — para além da tragédia à francesa, bem como da racionalização aristotélica da ação trágica — com pensamento trágico de Sófocles”.¹¹⁴ Diz o autor que esta concepção clássica de tragédia pressupunha um regime representativo que implicava uma determinada ideia de pensamento que excluía justamente “o fundamental da performance edipiana, o *pathos* do saber”. Por isso, para Rancière é uma “nova” ideia de tragédia que reata com o pensamento da tragédia grega — como, por exemplo, aquela proposta por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* — que permitirá a Édipo ser “testemunha de certa selvageria existencial do pensamento, na qual o saber se define não como ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão, ou mesmo uma enfermidade do vivente”.¹¹⁵

Para o autor, Édipo é um herói exemplar porque emblematiza radicalmente a “identidade de contrários”, isto é, “é aquele que sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente”. Daí o paradoxo da equivalência trágica entre *saber* e *sofrimento* encarnado pelos “doentes do saber” — Édipo, Hamlet e Fausto. E a psicanálise, por sua vez, “é inventada nesse ponto em que a filosofia e medicina se colocam reciprocamente em causa para fazer do pensamento uma questão de doença e da doença uma questão de pensamento”.¹¹⁶

Assim, entendemos que esta breve apresentação do argumento de Rancière, assim como o debate estabelecido entre Vernant e Anzieu, demonstra a especificidade do uso de *Édipo Rei* feito por Freud. A crítica de Vernant à leitura de Freud, assim como a leitura de Rancière, ajuda a explicitar as particularidades das preocupações de Freud quando se refere a *Édipo Rei* justamente porque, como contrapontos, marcam diferentes contextos a partir dos quais é possível ler a tragédia de Sófocles. Estabelecendo interlocuções com outros campos de saber, ou então “monólogos cruzados” ulteriores como diz Mezan, a referência de Freud a *Édipo Rei* numa análise *interna* à construção da matriz disciplinar psicanalítica, e, especificamente interna à obra de 1900 parece comparecer sob um propósito bastante pontual. Vale lembrar que a referência a Édipo é uma passagem da subseção “Sonhos sobre a morte de pessoas queridas” da seção “Sonhos típicos” do capítulo “O material e as fontes dos sonhos” da obra “A Interpretação dos

¹¹⁴ *Ibid.*, p.25.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.26.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.26.

Sonhos”. Em outras palavras, a referência à tragédia nesta obra parece comparecer precisamente para comprovar a tese de que os desejos dos quais falam os sonhos são desejos infantis e indestrutíveis.

2. Referências a procedimentos artísticos

Analizamos a seguir algumas analogias com a cultura e com as artes usadas na constituição da matriz disciplinar psicanalítica. Como ponto de partida, recorreremos ao resumo que Paul Ricoeur apresenta em relação àquilo que concede um caráter paradigmático ao sonho. Na Segunda Parte da obra “Da Interpretação: ensaio sobre Freud”, o autor tratará da interpretação freudiana da cultura e inicia justamente destacando o “privilégio do sonho”.

Para Ricoeur o que faz do sonho um modelo é, em primeiro lugar, o fato de o sonho ter um sentido. Mas porque o sonho é a “satisfação despistada de um desejo recalçado”, ele só pode ter o seu sentido revelado mediante interpretação, o que nomeia como “hermenêutica da decodificação”. Este despistamento é operado pelo sonho por meio de “procedimentos bem precisos” (deslocamento, condensação, figuração sensível, elaboração secundária) que “abrem o caminho para analogias estruturais jamais entrevistas”. De modo que, “se, com efeito, a interpretação do sonho pode servir a toda interpretação, é porque o próprio sonho é o paradigma de todas as astúcias do desejo”.¹¹⁷ E o fato de o desejo representado no sonho ser necessariamente infantil, dá acesso ao fenômeno geral da regressão, que implica não só uma explicação do funcionamento do aparelho psíquico, como abre a possibilidade para a “revelação dos arcaísmos de qualquer espécie”. Por fim, o sonho permite elaborar, diz Ricoeur, “uma arquitetônica da função simbólica”, e esta “língua do desejo” alimentada fundamentalmente pela sexualidade e sedimentada pelo símbolo “constitui como que o traço, no psiquismo do indivíduo, do grande sonho acordado dos povos que se chama folclore e mitologia”.¹¹⁸

Em outras palavras, podemos dizer que o sonho se faz paradigmático na construção da psicanálise porque é um fenômeno que, como objeto de investigação, implicou descobertas, elaboração de hipóteses e invenções. Mas o sonho, no

¹¹⁷ P. Ricoeur, *Da interpretação: ensaio sobre Freud*, p. 139.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.140.

processo de constituição da psicanálise não se restringe à condição de objeto de investigação. É que a investigação freudiana do sonho faz constituí-lo modelo de investigação daquilo que é também objeto. Pois se o objeto de investigação são os fenômenos oníricos, a descrição e a explicitação dos procedimentos do trabalho do sonho é também a descrição do método de sua própria investigação. E, mais do que isto, estes procedimentos implicarão, ainda, a proposição de novas investigações e novos problemas a serem solucionados. Assim, das várias nuances que se poderia dar ao privilégio do sonho, partiremos do trabalho do sonho, destacando, especificamente, as analogias com a cultura e com a arte que Freud apresenta para demonstrar os procedimentos de despistamento do sonho.

Como se sabe, para Freud, o sonho possui uma lógica que se distingue daquela que opera a consciência. Lógica essa que procederá as transformações do material essencial do sonho face ao imperativo da censura. E estas transformações — o trabalho do sonho — pressupõem fatores ou procedimentos que são observados também na formação de outras produções psíquicas como o sintoma, o chiste e a arte.

Será no capítulo VI da obra “A Interpretação dos Sonhos” que Freud se dedicará à tarefa de investigar os processos de transformação dos pensamentos oníricos latentes em conteúdos manifestos. O primeiro procedimento de disfarce do sonho apresentado pelo autor é a *condensação*. Freud inicia, pois, tratando da desproporção que se observa entre o conteúdo do sonho e os pensamentos dos sonhos, uma vez que o trabalho de interpretação revela que os pensamentos oníricos podem ser muito mais extensos do que o conteúdo que se faz manifesto. Daí a hipótese de que no trabalho do sonho haveria um intenso processo de condensação do material psíquico. Mas se o trabalho de interpretação proporciona “novas” associações, então a questão é se estas ligações entre o conteúdo manifesto e os pensamentos oníricos são originadas no processo de elaboração onírica ou se estas cadeias associativas surgem na análise. Diz Freud que “essas novas ligações só se estabelecem entre ideias que já estavam ligadas de alguma forma nos pensamentos do sonho”.

Por meio da *sobredeterminação*, a condensação seria operada a partir de um “ponto nodal sistemático” pela representação dos pensamentos oníricos em

vários elementos do sonho, assim como, também, os elementos dos sonhos podem representar repetidas e várias vezes os pensamentos oníricos.

O segundo procedimento do trabalho do sonho apresentado por Freud, ao qual já nos referimos anteriormente, é o *deslocamento*. Diz Freud que a análise dos sonhos também evidencia o fato de que os elementos do sonho que se destacam no conteúdo manifesto não têm o mesmo “valor psíquico” nos pensamentos do sonho. De modo que o conteúdo essencial do sonho, como tal, pode não estar representado nos elementos manifestos do sonho. Haveria, pois, um deslocamento de intensidade psíquica de uma representação para outra representação cujo valor psíquico seria inferior, de menor importância em relação àquela dos pensamentos latentes. Esse procedimento, a serviço da censura, seria neste sentido, o procedimento essencial para a distorção dos sonhos.

E o deslocamento onírico ao operar a substituição de uma representação por outra aparentemente irrelevante, privilegiaria aquelas que admitem a sua representabilidade em imagens visuais. E é nesse sentido que Freud apresenta como um terceiro fator do trabalho do sonho aquilo que nomeia como “consideração à representabilidade” e que dá nome à quarta seção do capítulo em pauta.

A “consideração à representabilidade” já comparece, entretanto, na seção intitulada “Os meios de representação do sonho” em que o autor tratará da peculiaridade da “lógica do sonho” demonstrando os meios de representação das relações lógicas estabelecidas entre os pensamentos do sonho. O sonho, diz Freud, não dispõe dos mesmos modos de representação das conexões lógicas a que a estrutura verbal recorre para enunciar relações causalidade, contradição, condição etc. A questão é, pois, o que ocorre com as conexões lógicas no trabalho do sonho, já que prescinde das conjunções lógicas do tipo “se”, “porque”, “ou...ou”. Essa impossibilidade de se representar estas relações lógicas da mesma forma que a palavra, diz respeito à natureza do material psíquico a partir dos quais os sonhos são elaborados. Desta vez a analogia que Freud apresenta é em relação à pintura, que comparada à poesia teria uma “desvantagem”, já que a poesia pode servir-se da palavra como forma de expressão. A diferença estaria, portanto, no “material por meio de cuja elaboração tende a exteriorizar algo”. Assim,

“antes que a pintura chegasse ao conhecimento de suas leis de expressão, se esforçava em compensar esta desvantagem fazendo sair da boca de seus personagens pequenas etiquetas em que

constavam escritas as frases que o pintor perdia a esperança de poder exteriorizar com a expressão de suas figuras”.¹¹⁹

Lê-se dessa analogia que o sonho, assim como a pintura, faz uso de materiais que prescindem de conjunções lógicas como forma de expressão. E isso que seria num primeiro momento uma “desvantagem” em relação à poesia — e que o pintor procurava compensá-la introduzindo artificialmente a escrita na obra — foi “superada” pela arte da pintura quando encontrou os seus meios próprios de expressão. Do mesmo modo, o sonho que também prescinde dos termos e conjunções que operam as ligações lógicas de um discurso, recorreria a outros meios para representar as ligações lógicas entre os pensamentos oníricos.

A elaboração onírica ocupa-se do conteúdo das ideias latentes despojando – se de suas conexões lógicas e da coerência tal como se apresentam na vigília. E será por meio da *interpretação* que se poderá reconstruir a coerência que a elaboração onírica destruiu.

No entanto, a coerência lógica — “perdida” — estabelecida entre os elementos do conteúdo latente pode ser indicada ou reproduzida por *simultaneidade* no tempo e no espaço. Eis o primeiro procedimento onírico, descrito por Freud, que representa as relações lógicas entre elementos do material onírico e que é ilustrado pelo procedimento do pintor. Diz Freud, que a coerência lógica do sonho que se apresenta como *simultaneidade* é como uma pintura em que estão representadas num mesmo quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso as figuras de todos os filósofos ou poetas. Ou seja, embora a cena pintada jamais pudesse existir de fato, o grupo de filósofos e de poetas existe enquanto conceito, o qual é representado figurativamente pela *simultaneidade*, todos ao mesmo tempo no mesmo lugar. Do mesmo modo, é por meio da imagem figurativa que o sonho opera pela *simultaneidade* a representação das relações lógicas entre ideias do pensamento do sonho.

Assim, nesse contexto, podemos dizer que tanto à pintura figurativa, quanto ao sonho, a representabilidade se apresenta como uma condição. E, nesse sentido, esta relação estabelecida entre o procedimento da pintura figurativa e o “procedimento geral de representação do sonho” poderia ser entendida como uma relação que ultrapassa o limite de uma simples analogia? Se os principais

¹¹⁹S. Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 536.

procedimentos do sonho — o deslocamento e a condensação — têm como condição, ou pelo menos privilegiam a transformação dos pensamentos do sonho em representações visuais, e, se o procedimento do pintor visa justamente à representação de suas ideias por meio de imagens visuais, então a *figuração* pressupõe ambos os procedimentos — o da formação do sonho e o da criação pictórica. Mas, por outro lado, a *figuração* é uma condição de ambos os procedimentos por razões distintas; para o trabalho do sonho é uma condição porque a ela tende, e para a atividade do artista é uma condição porque a ela visa. Então, embora o procedimento de *figuração* no sonho e na obra pictórica ocorra da mesma forma, haveria uma diferença quanto aos fins, pois para o artista figurativo a produção da imagem visual é, ela mesma, o fim; e para o sonhador, a construção da imagem visual é um meio para atender ao seu fim.

Voltando ao capítulo VI, vemos que Freud se refere à diferença existente entre a produção de uma figura imaginária na vigília e no sonho. O contexto da referência é o da formação de imagens compostas (mistas). A “composição” é um dos meios de se representar a relação de semelhança, que é operada pelo trabalho da condensação. Na formação de imagens compostas — diferentemente da “identificação” em que a figura de uma pessoa representa outras pessoas com as quais têm pontos comuns, encobrando-as — há a unificação de características de pessoas ou coisas numa imagem. Diz Freud que este processo de composição pode dar-se de várias maneiras; a figura composta pode combinar características físicas de uma pessoa com características comportamentais de outra, ou o nome de uma com traços visuais de outra. O fato é que ambos os procedimentos estão a serviço do imperativo da censura que faz operar o disfarce justamente ao impedir que o elemento comum seja representado.

E são as formações mistas que, sobretudo, dão frequentemente ao sonho o seu caráter fantástico, “pois com tais formações passam ao conteúdo manifesto elementos que não poderiam ser jamais objetos de percepção”.¹²⁰ De modo que, para Freud, “o processo psíquico que corresponde à formação mista no sonho é, evidentemente, o mesmo que se desenvolve no estado de vigília, quando imaginamos um centauro ou um dragão”. Assim, “a única diferença” entre “a criação fantástica da vigília” e a “formação composta do sonho”, é que a primeira é regida

¹²⁰ *Ibid.*, p.543.

pela própria impressão a que se propõe produzir e a segunda é “determinada por um fator externo ao da sua conformação, isto é, pela comunidade existente nas ideias latentes”.¹²¹ As diferentes formações de “novas imagens” oníricas dependerão, portanto, de como o procedimento da condensação operou o disfarce do sonho mediante modos distintos de composição dos “elementos comuns” dos pensamentos do sonho. E uma “nova criação pode resultar totalmente absurda ou constituir, pelo contrário, uma bela fantasia”.

Podemos dizer, pois, que as analogias que Freud estabelece entre o procedimento de figuração e alguns procedimentos artísticos têm exclusivamente uma “função heurística”? Se essas analogias por um lado favorecem ao esclarecimento dos procedimentos do trabalho do sonho, por outro, acabam por sua vez, demonstrando a aptidão do sonho para transformar os pensamentos dos sonhos em imagens visuais. Na seção “Consideração à representabilidade” o autor trata justamente desta condição a que estão submetidos certos tipos de *deslocamentos* em que expressões abstratas são substituídas por expressões plásticas e concretas. As expressões abstratas oferecem à representação onírica dificuldades tal como a dificuldade que se ofereceria para um ilustrador de um jornal que tivesse que representar em linguagem pictórica o conteúdo de um editorial político. O plástico ou a linguagem pictórica no sonho é justamente aquilo que é suscetível à representação, de modo que este tipo de substituição favorece também a condensação e a censura. Os “termos concretos” são mais ricos em conexões do que os “termos abstratos”, isto é, as ideias latentes quando expressas em “termos concretos” estabelecem mais facilmente contatos e identidades com o restante do material onírico. E o trabalho do poeta vem ilustrar o caráter determinante de uma ideia latente expressa em termos concretos sobre a forma de expressão de outras ideias. Diz Freud que quando a forma de expressão de uma ideia por alguma razão se fixa, isto é, permanece inalterada, exerce “uma influência de distribuição e seleção sobre as possibilidades de expressão de outra, e isto quiçá desde o início, como acontece no trabalho do poeta”.¹²² Na composição de um poema — entendido como uma composição rimada — a segunda série de versos têm de satisfazer a duas condições: “expressar o sentido que lhe corresponda e encontrar para este

¹²¹ *Ibid.*, p.543.

¹²² *Ibid.*, p.553.

uma expressão consonante com os versos da primeira série”.¹²³ E completa Freud que os melhores poemas são aqueles em que não percebemos a intenção da rima, havendo sido a “escolha” de ambos os pensamentos (do sentido e da forma) feita de antemão, por “indução recíproca”.

Os sonhos não sendo produzidos com a intenção de serem entendidos “não apresentam a seus tradutores maior dificuldade do que os antigos hieróglifos aos seus leitores”.¹²⁴ De modo que para interpretar um elemento onírico é geralmente duvidoso se ele deve ser tomado como uma relação antitética, como uma reminiscência, simbolicamente, e ainda se ele tem uma dependência em relação ao seu enunciado literal. Freud apresenta, então, um sonho que demonstra que das várias conexões firmadas entre as ideias latentes, dá-se preferência àquelas que permitem uma representação visual favorecendo o procedimento de condensação e o estabelecimento de outras conexões.

Diz Freud que o trabalho do sonho ao efetuar essas substituições de modo que a representabilidade seja isenta de censura não realiza nada de original, pois, neste caso,

“faz senão que seguir os caminhos que encontra já traçados de antemão no pensamento inconsciente, preferindo aquelas do material reprimido que também se podem tornar conscientes sob a forma de chistes ou alusões, e de que se acham tão repletas as fantasias dos neuróticos”.¹²⁵

Há sim, pois, uma certa constância entre o que se apresenta no conteúdo manifesto do sonho e as suas traduções. Freud faz aí então mais uma vez referência a Scherner concordando com este autor quanto à frequência com que representações relacionadas ao corpo aparecem nos sonhos. Diz também que não são exclusivas dos sonhos as fantasias sobre o próprio corpo e que pela análise de seus pacientes neuróticos considera a simbolização do corpo como derivada de uma curiosidade sexual. A constância do “sentido sexual” ocultados por elementos corriqueiros e inocentes dos quais os sintomas dos neuróticos fazem uso, leva a crer que há simbolizações já presentes no pensamento do sonho, em virtude de sua representabilidade, e também em geral, por escaparem da censura. Assim, a neurose ao servir-se de tais disfarces faz senão “que seguir os caminhos por onde

¹²³ *Ibid.*, p.553.

¹²⁴ *Ibid.*, p.554.

¹²⁵ *Ibid.*, p.557.

passou toda a humanidade em antigos períodos da civilização, caminhos que sob uma ligeira camada de terra acumulada por séculos, continuam existindo em nossos dias como provam a linguagem, as superstições e os costumes”.¹²⁶

É, então, porque Freud observou nas análises dos sonhos a constância na forma com que certos pensamentos do sonho são representados, que faz comparecer aí, no texto de 1900, a questão do simbolismo dos sonhos. Em outras palavras, é porque observou que sonhadores distintos se servem *grosso modo* dos “mesmos disfarces” nos seus trabalhos do sonho, que, portanto, os símbolos não são exclusivos dos trabalhos do sonho. Ou ainda, como coloca Anzieu no texto examinado anteriormente, “a interpretação psicanalítica dos sonhos põe em evidência, entre outros processos primários, o da ‘figuração simbólica’”. A simbólica não é própria do sonho. Pertence a uma lógica mais geral, a do inconsciente.¹²⁷ Assim, a universalidade simbólica, no texto de 1900, serve à construção da hipótese da lógica do inconsciente. A figuração simbólica, como procedimento universal, vem, então, corroborar a prerrogativa da representabilidade.

Mas como explicar esta peculiaridade dos sonhos para transformar o conteúdo de suas representações em imagens sensoriais? A explicação virá com a descrição da noção de *regressão*, no capítulo VII. Sabe-se que nesse capítulo intitulado “A psicologia dos processos oníricos”, o autor apresenta hipóteses acerca do funcionamento geral do aparelho psíquico; o que teria implicado a exposição dos fundamentos daquilo que é conhecido como *primeira tópica*. Aqui, no entanto, o que se quer marcar é especificamente a “solução psicológica” para a “consideração à representabilidade”.

A descoberta de Freud de que “o sonho é realização de um desejo” que se deu mediante a interpretação de seus sonhos e de sonhos de pacientes, e que se conformaria em um “esboço de lei”, teria que dar conta também daqueles sonhos em que a realização de desejo, no seu conteúdo manifesto, se mostra irreconhecível. A explicação apresentada no capítulo IV intitulado “A distorção nos sonhos” de que o trabalho do sonho opera *distorções* nestes sonhos — por imposição da censura — fazendo dissimular o desejo a ser realizado, autorizava a ideia de que há duas forças psíquicas atuando na formação dos sonhos. Pois, uma destas forças ou sistemas seria responsável pela criação do desejo a ser expresso de forma

¹²⁶ *Ibid.*, p.557.

¹²⁷ D. Anzieu, *op.cit.*, p.70.

distorcida, e a outra, responsável, justamente, pela distorção. No capítulo VII Freud ao descrever a estrutura do aparelho psíquico, afirma: “Vimos que só foi possível explicar a formação dos sonhos aceitando a existência de duas instâncias psíquicas, uma das quais submeteria a uma crítica a atividade da outra; crítica da qual resulta a exclusão desta última da consciência”.¹²⁸

A aquisição de que os sonhos remontam à infância, é, por sua vez, descrita na seção “O material infantil como fonte dos sonhos” do capítulo V. Diz Freud nesse capítulo que “as experiências ao analisar sonhos” permitiram que inferisse que os sonhos ligam o conteúdo manifesto a experiências recentes, enquanto que o conteúdo latente está ligado a experiências antigas — o que é confirmado pela clínica da histeria.

Era necessária, então, a criação de um hipotético aparelho psíquico para solucionar os problemas relativos aos processos oníricos. Assim, Freud explicitando que não se trata de atribuir anatomicamente um lugar onde ocorreriam estes procedimentos distintos do sonho, propõe um aparelho psíquico cujo funcionamento apresentamos sinteticamente a seguir.

Para descrever o aparelho psíquico, Freud parte do modelo do aparelho reflexo em que estaria disposto em uma extremidade o sistema responsável pela recepção de estímulos externos ou internos, e, em outra extremidade, o sistema responsável pelas atividades motoras. No entanto, o aparelho psíquico muito mais complexo do que isso, pressupõe percepções que, como “traços mnêmicos”, consistem em “modificações permanentes dos elementos dos sistemas”.¹²⁹ Assim, Freud propõe uma distinção entre o sistema perceptivo e o sistema dos traços mnêmicos, pois um mesmo sistema não poderia reter “ao mesmo tempo” as modificações de seus elementos e receber novas percepções. Haveria, então, uma distinção entre as funções do sistema perceptivo, “sem memória”, que se ocuparia da recepção de estímulos perceptivos e aquelas do “sistema de memória,” que se ocuparia da transformação de tais estímulos em traços permanentes. Este sistema de memória operaria “associações” entre os “traços mnêmicos” mais ou menos dificultadas pela resistência, e estaria por trás do sistema perceptivo. E os traços mnêmicos de impressões causadoras de maior efeito (aquelas da infância remota) não se tornariam conscientes.

¹²⁸ *Ibid.*, p.674.

¹²⁹ *Ibid.*, p.673.

A suposição de que haveria duas instâncias, uma submetida à outra, leva à conclusão de que “a instância crítica mantém com a consciência relações mais estreitas do que a criticada, situando-se como uma tela entre esta última e a consciência”.¹³⁰ Assim, tendo em vista o esquema que havia proposto, o sistema crítico estaria na extremidade motora, uma vez que esta diz respeito às atividades voluntárias, da vida da vigília. Ademais, a investigação acerca da formação dos sonhos havia evidenciado um procedimento do trabalho do sonho — a *elaboração secundária* — que diferentemente da condensação, deslocamento e figuração, teria a função de minimamente conferir inteligibilidade ao sonho e esta função crítica só poderia ser assimilada às atividades da vigília.

Freud denomina, então, *pré-consciente* a instância crítica e *inconsciente* a instância criticada. O *inconsciente* seria um sistema cujo conteúdo só teria acesso à consciência através do *pré-consciente*, ou seja, submetendo-se às modificações impostas pelo sistema pré-consciente.

E, segundo Freud, “a força propulsora da formação dos sonhos é fornecida pelo sistema *inconsciente*”.¹³¹ De modo que na vigília esta força é barrada pela censura, não acedendo à consciência; o que não acontece durante o sono. Mas como explicar o caráter alucinatório dos sonhos, se estes “são da ordem das ideias”? Daí a noção de *regressão* como explicação. Diz Freud que enquanto que na vigília a excitação se move em direção progressiva, isto é, em direção à extremidade motora, no sono a excitação se move em direção à extremidade sensorial. E, nesse sentido, “os sonhos têm um caráter ‘regressivo’”.

Assim, para Freud, “falamos de ‘regressão’ quando a representação é retransformada, no sonho, na imagem sensorial de que originalmente derivou”.¹³² E a *regressão*, que não é exclusiva do sonho, explica, enfim, a dificuldade de expressão das relações lógicas dos pensamentos oníricos, pois “a *regressão decompõe em sua matéria-prima a trama dos pensamentos oníricos*”.¹³³ Esta retransformação dos pensamentos oníricos em sua matéria-prima, isto é, em imagens perceptivas, refere-se a pensamentos “que se ligam intimamente a lembranças que foram suprimidas ou permanecem inconscientes”. E a clínica já

¹³⁰ *Ibid.*, p.674.

¹³¹ *Ibid.*, p.675.

¹³² *Ibid.*, p.676

¹³³ *Ibid.*, p.676.

havia evidenciado que estas lembranças que permanecem inconscientes são principalmente as infantis.

Face ao exposto, acreditamos já ser possível trazeremos a “solução psicológica” que Freud apresenta para a “consideração à representabilidade”:

“Se agora tivermos presente qual é o papel desempenhado nos pensamentos oníricos pelas experiências infantis ou pelas fantasias nelas baseadas; com qual frequência ressurgem os fragmentos das mesmas no conteúdo latente, e como os mesmos desejos oníricos aparecem muitas vezes delas derivados, não poderemos descartar a probabilidade de que, também nos sonhos, a transformação dos pensamentos em imagens visuais seja consequência da atração que a lembrança representada visualmente, e que tende a ressuscitar, exerce sobre as ideias desligadas da consciência e que lutam por encontrar expressão. Segundo esta hipótese, o sonho poderia ser descrito como o substituto de uma cena infantil, modificada por sua transferência para uma experiência recente”.¹³⁴

Visávamos, pois, neste nosso segundo capítulo, ao exame da especificidade do papel das referências e analogias com as artes e a cultura presentes na obra “A interpretação dos Sonhos” considerada como obra-marco da criação da matriz disciplinar psicanalítica. E para concluir, podemos dizer que, no texto de 1900, as analogias culturais descritas são elementos epistemológicos relevantes à construção de hipóteses e comprovação das mesmas, relativas à investigação dos sonhos. Podemos dizer ainda, que as analogias estabelecidas entre os procedimentos artísticos e os procedimentos dos sonhos são analogias que fazem desaparecer a própria relação analógica à medida que unificam os seus termos numa lei geral do inconsciente; o que por sua vez, exige uma “solução psicológica”. Desse modo, por um lado, as referências às artes participam da ruptura que a psicanálise operou no campo dos fenômenos psíquicos enquanto operadores epistemológicos que conduzem à proposição de um sistema inconsciente, por outro, autorizam a interpretação psicanalítica das artes.

Assim, analisaremos a submissão da arte como objeto de investigação no capítulo IV. Antes, porém, no capítulo a seguir nos ocuparemos do papel *constituente* das referências às artes para a invenção da psicanálise na sua dimensão sociológica. Não mais no contexto da teorização e formalização dos componentes da matriz disciplinar psicanalítica, mas no início do processo de sua institucionalização.

¹³⁴ *Ibid.*, p.678.

Capítulo III

Sobre a formação da comunidade psicanalítica

Em 1902 um pequeno grupo de médicos vienenses passou a se reunir em torno de Freud “com o propósito manifesto de aprender, exercitar e difundir a psicanálise”.¹³⁵ Freud relata que este grupo teria se formado a partir da sugestão “de um de seus colegas” que havia se submetido à análise. Relata ainda, que esse pequeno círculo, a “Sociedade Psicológica das Quartas-feiras”, ampliava-se, havendo várias mudanças em relação à formação inicial. Não cita, entretanto, os nomes dos integrantes originais, com exceção de Otto Rank, quem se tornaria o secretário da Sociedade e quem Freud declara ter incentivado a “dedicar-se a aplicações não médicas da psicanálise”. Segundo Ernest Jones,¹³⁶ Rank passou a integrar o grupo em 1906, apresentado por Alfred Adler (participante da formação inicial) levando a Freud um manuscrito do seu pequeno livro “A Arte e o Artista”.

Freud relata que nesses primeiros anos da Sociedade participavam “não só médicos, mas também outras pessoas cultas que haviam visto na psicanálise algo importante: escritores, artistas, etc”.¹³⁷ Freud afirma ainda que “A Interpretação dos Sonhos”, “O Chiste” e outros trabalhos, “havia mostrado desde o princípio que as teorias da psicanálise não podiam permanecer limitadas ao campo da Medicina, mas que eram suscetíveis de aplicação a outras diversas ciências do espírito”.¹³⁸

Herman Nunberg¹³⁹ coloca que esse grupo heterogêneo era formado de um lado, por Freud que buscava sair do isolamento e compartilhar suas descobertas, e, de outro, por intelectuais que buscavam novas ideias e um mestre. Nunberg relata também que os membros do grupo faziam exposições e discutiam sobre temas diversos, como biologia, psicologia animal, psiquiatria, sociologia, mitologia, religião, arte e literatura, educação e criminologia. Ressalta que as discussões eram baseadas nos primeiros trabalhos de Freud, apontando o fato de que esses primeiros participantes não possuíam experiência como psicanalistas.

¹³⁵ S. Freud, *Historia del Movimiento Psicoanalítico*, p.1905.

¹³⁶ E. Jones, *Vida e obra de Sigmund Freud* v.II, p.373.

¹³⁷ S. Freud, *Historia del Movimiento Psicoanalítico*, p.1906.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 1906.

¹³⁹ H. Nunberg, *Les premiers psychanalystes — Minutes de La Société Psychanalytique de Vienne I (1906-1908)*, p.12.

Divergências e disputas marcaram as relações entre os primeiros membros do grupo. Peter Gay descreve esse “clima” dizendo: “As reuniões estavam ficando irritadiças, e mesmo acrimoniosas, à medida que os membros disputavam posições, alardeavam a própria originalidade ou expressavam antipatia pelos colegas com uma hostilidade brutal, disfarçada de franqueza analítica”.¹⁴⁰ Freud atribui grande parte dessas dissensões à “dificuldade do ensino prático da psicanálise”. Refere-se também à sua condição de criador de uma disciplina ainda incipiente; diz Freud: “Eu mesmo não me atrevia a expor uma técnica ainda inacabada e uma teoria em constante desenvolvimento com a autoridade que teria sido necessária para afastar os demais de certos caminhos equivocados, cujas consequências foram, em alguns casos, erros definitivos”.¹⁴¹

De acordo com Freud, seria a partir de 1907 que mudanças importantes aconteceriam no círculo. Freud refere-se ao interesse que seus trabalhos despertaram entre os médicos da Escola de Zurique e que seria a partir da interlocução com esses que, de fato, a psicanálise começaria a ser difundida.

Em 1907 a “Sociedade Psicológica das Quartas-feiras” foi dissolvida e se transformaria em “Sociedade Psicanalítica de Viena” em 1908. Em 1910 seria criada a “Associação Psicanalítica Internacional”.

Faz-se necessário desde já explicitarmos por que trouxemos aqui a criação da Sociedade Psicanalítica de Viena. Se no capítulo anterior procuramos analisar as referências e analogias culturais no contexto da construção da matriz disciplinar psicanalítica, este capítulo é dedicado à discussão das referências à cultura e às artes no âmbito da formação da “comunidade psicanalítica”. De modo que a preocupação aqui incide sobre a “dimensão sociológica” que a ideia kuhniiana de paradigma (matriz disciplinar) traz, e, conseqüentemente na concepção de revolução que essa ideia implica; já que “envolve um certo tipo de reconstrução dos compromissos de grupo”. Assim, a pergunta deste capítulo poderia ser formulada nos seguintes termos: a presença não rara da cultura e da arte nas sessões da Sociedade enquanto objeto de discussão e de aplicação teriam tido relevância também no início do processo de institucionalização da psicanálise? E, se sim, que tipo de relevância?

¹⁴⁰ P. Gay, *Freud Uma vida para o nosso tempo*, p.169.

¹⁴¹ S. Freud, *Historia del Movimiento Psicoanalítico*, p.1906.

Para esta discussão, cabe, em primeiro lugar, analisarmos em que se constituiu, mais precisamente, esta “comunidade psicanalítica” nos seus primeiros anos de existência. Ou seja, procuraremos esclarecer as características e particularidades da formação da “Sociedade Psicanalítica de Viena”, a fim de se examinar o papel das referências a cultura e a arte no bojo de tal formação.

Assim, em um primeiro momento retomamos o pensamento de Thomas Kuhn, a fim de se destacar o que autor diz em relação às características das comunidades científicas, buscando uma aproximação entre estas e a “comunidade psicanalítica”.

Como foi dito anteriormente, Kuhn apresenta dois sentidos para o termo paradigma: o primeiro sentido, “sociológico”, cujo emprego do termo é mais global, diz respeito à ideia de matriz disciplinar; o segundo sentido, mais preciso, diz respeito às soluções concretas de problemas que, como modelos ou exemplos, seriam o principal componente de uma matriz disciplinar. E uma comunidade científica, que pode existir em vários níveis, consiste em um grupo de cientistas que partilham paradigmas, isto é, que compartilham uma matriz disciplinar.

Ao descrever a estrutura de uma comunidade científica, Kuhn pressupõe uma certa estabilidade e horizontalidade em relação aos membros que compõem uma comunidade; ou seja, os membros seriam “submetidos a uma iniciação profissional e educação similares” e teriam absorvido “a mesma literatura técnica e dela retiraram muitas das mesmas lições”.¹⁴² De modo que, partilhando dos mesmos paradigmas, os membros de uma comunidade científica estariam ocupados com a solução de quebra-cabeças, o que ocorreria após a transição de um período pré-paradigmático para o pós-paradigmático.

As atividades de uma comunidade científica, isto é, as soluções de problemas pressupõem a aquisição de “exemplares”, pois para solucionar problemas, não basta adquirir regras e aplicá-las. É necessária uma habilidade para ver similaridades entre situações distintas e por esta razão Kuhn fala em “esboços de lei”. Esta habilidade, diz o autor, é o que o estudante de uma ciência deve ter e o que só ocorre por meio de “soluções de problemas bem sucedidos”, os exemplares. Portanto, a solução de problemas pressupõe a aquisição de exemplares, o que por sua vez, envolve uma *prática*.

¹⁴² T. Kuhn, “Pós-fácio -1969” in *A estrutura das revoluções científicas*, p.222.

O autor faz uma observação quanto à identificação biunívoca entre “comunidade científica” e “objetos de estudo”. Kuhn argumenta que, historicamente, tal identificação não se sustenta, reforçando a ideia de que uma comunidade científica é regida por paradigmas. O exemplo é da física: os objetos de estudo “óptica física”, “eletricidade” e “calor” sugerem que tenham sempre pertencido a uma comunidade da física. No entanto, segundo Kuhn, “não havia nenhuma comunidade de cientistas ligados à física antes da metade do século XIX, tendo então sido formada pela fusão de partes de duas comunidades anteriormente separadas: a da matemática e da filosofia natural (*physique expérimentale*)”.¹⁴³

E, nesse sentido, para Kuhn uma comunidade científica não é constituída em torno de um objeto de estudo, mas por consensos e compromissos em relação a uma matriz disciplinar; isto é, em relação a toda uma “constelação de crenças, valores, técnicas, etc”.

Os *valores*, diz Kuhn, “são mais amplamente partilhados por diferentes comunidades do que as generalizações simbólicas ou os modelos”. Diz também que “contribuem bastante para proporcionar aos especialistas em ciências naturais um sentimento de pertencerem a uma comunidade global”. Em outros termos, podemos dizer que para Kuhn os valores são aqueles componentes de uma matriz disciplinar que podem conceder aos cientistas de especialidades distintas o pertencimento a uma comunidade mais ampla do que aquela de suas especialidades. Kuhn se refere a valores relacionando-os às “escolhas científicas” que os membros de uma comunidade fazem em relação a uma disciplina. Nesse sentido, os valores operariam como critérios epistemológicos na identificação de uma crise ou nas escolhas relativas à prática de uma disciplina, ou ainda, no julgamento de uma teoria. Diz Kuhn que “provavelmente os valores aos quais os cientistas aderem com mais intensidade são aqueles que dizem respeito a predições” e os valores que atuam nas escolhas de teorias seriam aqueles relacionados à possibilidade de formulação de quebra-cabeças e de soluções, como por exemplo, a coerência interna, a plausibilidade.¹⁴⁴

O artigo “Objetividade, juízo de valor e escolha teórica” possibilita uma melhor apreensão sobre o que Kuhn pensa sobre os valores partilhados por uma comunidade científica. Neste artigo, o autor trata da questão da “escolha científica”

¹⁴³ *Ibid.*, p. 225.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.231-232.

discutindo os critérios coletivos para a adesão de um grupo científico a uma nova teoria. Kuhn apresenta cinco características de uma “boa teoria científica” e que formariam, aliadas a outras características, a base para as escolhas teóricas: a exatidão, consistência, alcance, simplicidade e fecundidade. O autor afirma que concorda com a “visão tradicional” de que estes critérios padronizados desempenham um papel na escolha de uma nova teoria. No entanto, para Kuhn, estes critérios tão somente não esclareceriam a escolha teórica. A “exatidão”, por exemplo, dependeria da área de aplicação, do contexto. Ademais, se analisados em conjunto, estes critérios poderiam entrar em conflito; uma teoria pode apresentar precisão, mas não um alcance esperado, por exemplo. A questão é que para Kuhn haveria uma negligência em relação aos “fatores subjetivos”, idiossincráticos, ao se pensar a questão da escolha teórica. O que não quer dizer, por sua vez, que o autor despreze os “critérios objetivos”, mas sim que eles podem variar quanto a sua aplicação por conta das especificidades dos contextos científicos e das diferenças individuais dos cientistas. Mais do que isso: “O que a tradição considera como imperfeições elimináveis nas suas regras de escolha, considero-o em parte como resposta à natureza essencial da ciência”.¹⁴⁵ E é nesse sentido que Kuhn entende que “os critérios de escolha funcionam não como regras que determinam a escolha, mas como valores que a influenciam”.¹⁴⁶

Assim, para passarmos ao exame do “nosso caso”, isto é, ao exame dos primeiros anos da comunidade psicanalítica, faz-se necessário frisar que Kuhn ao tratar das comunidades científicas, refere-se à estrutura de comunidades praticantes de ciência normal. A ideia de comunidade científica está associada à concepção de ciência normal e o autor faz algumas considerações sobre as características e o comportamento das comunidades científicas no contexto da mudança de paradigmas ou de escolha científica. Além disso, o autor faz distinções entre o comportamento de comunidades de “cientistas ligados às ciências da natureza” e de “comunidades de cientistas sociais”.¹⁴⁷ Uma das características das “comunidades científicas amadurecidas” seria o isolamento destas em relação aos não especialistas e à vida cotidiana. O trabalho dos cientistas (da natureza) tenderia a ter como audiência apenas os “colegas” com os quais partilha um conjunto específico

¹⁴⁵ T. Kuhn, “Objectividade, Juízo de valor e escolha teórica” in *A Tensão Essencial*, p. 394.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.395.

¹⁴⁷ T. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p.208.

de critérios. Isso porque o trabalho do cientista normal não necessitaria da aprovação por parte dos leigos ou de outro grupo. Esta “insulação da comunidade científica frente à sociedade” estaria ligada à própria natureza do trabalho do cientista. Os “cientistas sociais”, por sua vez, teriam uma necessidade maior de justificar e defender a escolha dos seus objetos de pesquisa frente à sociedade do que os “cientistas ligados às ciências naturais”, pois as soluções de problemas de um engenheiro, de um médico ou de um teólogo teriam consequências distintas e mais incisivas para a sociedade do que as soluções de problemas relativos à natureza. Daí a ideia de que as comunidades de cientistas ligados às ciências naturais tenderiam a um certo isolamento, uma vez que teriam uma necessidade menor da aprovação externa à comunidade científica. Kuhn diz também que este isolamento frente à sociedade global seria intensificado pela natureza do aprendizado da ciência que estaria restrita aos “manuais”. Ao contrário da arte e da literatura — cujo aprendizado se daria pela exposição dos estudantes aos trabalhos de outros artistas e aos trabalhos de época anteriores — a educação em ciência prescindiria do estudo dos “clássicos” da disciplina. Isso porque a literatura científica da qual derivam os manuais não teriam relevância à atividade de “resolução de problemas”. É neste sentido que pergunta Kuhn retoricamente:

“Por que deveria o estudante de física ler, por exemplo, as obras de Newton, Faraday, Einstein ou Schrödinger, se tudo que ele necessita saber acerca desses trabalhos está recapitulado de uma forma mais breve, mais precisa e mais sistemática em diversos manuais atualizados?”¹⁴⁸

Já é hora de nos voltarmos à Sociedade Psicanalítica de Viena. Podemos dizer que pelo menos nos seus primeiros anos a “comunidade psicanalítica” não possuía as características de uma comunidade científica descritas por Kuhn. Em primeiro lugar, seria difícil afirmar que nos primeiros anos do século XX havia, de fato, uma “matriz disciplinar psicanalítica” que fosse objeto de compromisso entre os membros da Sociedade Psicanalítica de Viena. Também seria temerário afirmar que os membros da Sociedade praticavam ciência normal. Pois, mesmo se considerarmos que já eram realizadas algumas análises de casos clínicos e de “casos não clínicos”, estas interpretações poderiam ser entendidas propriamente como soluções de quebra-cabeças? A prática da ciência normal — que é a

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.209.

resolução de problemas — pressupõe a aquisição prévia de exemplares. E os primeiros membros (exceto Freud) não tinham, de modo geral, soluções de problemas (casos clínicos e/ou “não clínicos”) bem sucedidos a serem compartilhados como modelos.

Mas, por outro lado, não seria possível negar que havia outros elementos que compõem uma matriz disciplinar compartilhados pelo grupo de intelectuais que se reuniam em torno da obra e da figura de Freud na Viena da primeira década do século XX, como por exemplo, alguns “valores”. Kuhn destaca a *fecundidade* de uma teoria como critério de escolha científica. Uma teoria fecunda, para o autor, seria aquela capaz de “desvendar novos fenômenos ou relações anteriormente não verificadas entre fenômenos já conhecidos”.¹⁴⁹

Poderíamos, talvez, tentar aproximar a Sociedade Psicanalítica de Viena à ideia de uma “comunidade científica pré-paradigmática”. Para Kuhn, a revolução científica é uma mudança que envolve uma reconstrução (e construção) de compromissos de um grupo de pesquisadores. Uma comunidade científica dedicada à pesquisa extraordinária tem como preocupação justamente a fundamentação dos “novos paradigmas”, e, como diz Kuhn, para isso tendem a recorrer a outras áreas do conhecimento, como a filosofia. E isso poderia explicar a presença constante de temas externos à clínica nas sessões da Sociedade; como se os membros da Sociedade estivessem procurando fundamentar os novos paradigmas por meio de referências culturais.

Poderíamos, ainda, tentar aproximar esta “comunidade pré-paradigmática” a uma “comunidade de cientistas sociais”, conforme o que foi colocado anteriormente. Ou seja, a comunidade psicanalítica estaria mais próxima de uma “comunidade de cientistas sociais” porque as suas resoluções de problemas teriam implicações sociais (na prática clínica), e, portanto, haveria a necessidade de se justificar a escolha do seu objeto de pesquisa para a sociedade. E isso também poderia explicar a presença constante do tema da arte, literatura, e aplicações como uma forma de justificação e divulgação da psicanálise.

Faz-se necessário, então, que nos voltemos às particularidades da Sociedade Psicanalítica de Viena, o que passa necessariamente pelo entendimento das particularidades da própria criação da psicanálise. A criação da psicanálise a

¹⁴⁹ T. Kuhn, “Objectividade, juízo de valor e escolha teórica” in *A tensão essencial*, p. 385.

partir da tripla referência (à clínica, à autoanálise e à cultura) descrita por Mezan, marca a especificidade da disciplina criada por Freud. Assim, se partirmos desta especificidade da criação da matriz disciplinar psicanalítica para a compreensão do início processo institucionalização da psicanálise, poderemos dizer que esta tripla referência que concorreu para a criação da teoria freudiana, marcará também — ainda que paradoxalmente — a criação da comunidade psicanalítica. De acordo com o que foi colocado nos capítulos anteriores, grosso modo, o problema das investigações freudianas adveio da prática clínica e as referências à cultura foram elementos cruciais para a formalização teórica freudiana. E, como se sabe, a autoanálise de Freud no bojo da construção do paradigma do sonho e da tese do complexo de Édipo implicou um projeto que não se restringiu à elaboração teórica sobre um determinado objeto. Implicou, usando os termos de Cornelius Castoriadis, um “projeto de transformação”.¹⁵⁰ E este projeto de transformação, diz Castoriadis, “que só pode realizar-se em um processo de elucidação caminhou a par, desde a origem, com um projeto de elucidação do seu objeto e dela mesma em termos universais, isto é, com o projeto de constituição de uma teoria”.¹⁵¹

Assim, é partir desta especificidade da criação da psicanálise, cuja gênese se dá no seio da articulação constante de suas três fontes, que entendemos ser possível compreender em que se consistia a Sociedade Psicanalítica de Viena e a presença frequente de temas externos à clínica, como o da arte, em suas sessões. Pois o início do processo de institucionalização e de difusão da psicanálise se deu a partir de discussões dos conceitos criados por Freud, e, portanto, prescindindo de elementos que são próprios da constituição do saber psicanalítico. Como coloca Michel Schneider,¹⁵² o grupo que se reunia em torno de Freud foi formado por “psicanalistas sem psicanálise”, uma vez que não tinham experiências como analistas e tampouco como “analisandos”. Schneider relata, por exemplo, que Victor Tausk ensinava psicanálise na Universidade desde 1912, mas que se submeteria à análise apenas em 1919. Wilhelm Stekel e Paul Federn começariam a exercer a psicanálise por volta de 1904 -1905.¹⁵³

¹⁵⁰ C. Castoriadis, “Epilegômenos a uma teoria da alma que se pôde apresentar como ciência” in *As Encruzilhadas do Labirinto vol. 1*, p. 50.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.52.

¹⁵² M. Schneider, “Préface Le trouble des commencements” in *Les Premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome IV 1912-1918*, p.XIII.

¹⁵³ *Ibid.*, p.XII.

Foi, sobretudo, pelo veio da teoria que se criou a Sociedade Psicológica das Quartas-feiras. A “horda selvagem” formada pelos “primeiros psicanalistas não psicanalistas” dedicava-se a apreender a teoria freudiana, divulgá-la e ainda a tentar desenvolvê-las. E para Elisabeth Roudinesco, “dentro do círculo das quartas-feiras, a troca teórica era o movimento pelo qual um vínculo transferencial unia uma comunidade, recalçando aquilo que a fazia manter-se”.¹⁵⁴

Nesse sentido, podemos dizer que as discussões em torno do tema da arte, serviam como uma forma de “iniciação” à psicanálise para os primeiros “psicanalistas sem psicanálise”. Funcionando quase como um pretexto para a apreensão da teoria freudiana, as referências à arte eram abundantes e as interpretações muitas vezes precipitadas. De modo que, se por um lado, o tema da arte fomentava as discussões acerca dos fundamentos da teoria freudiana, por outro, operava muitas vezes como “negação” desses mesmos fundamentos, na medida em que incitava “interpretações selvagens” e colocava em cena “resistências” à própria teoria freudiana.

1. Algumas sessões da Sociedade Psicanalítica de Viena

As “Minutas da Sociedade Psicanalítica de Viena” ajudam a caracterizar os primeiros anos da formação da comunidade psicanalítica. Assim, descrevemos resumidamente o conteúdo algumas minutas a fim de se examinar, especificamente, o papel da arte e da cultura no início do processo de institucionalização da psicanálise.

Preliminarmente, cabem algumas observações acerca do material aqui examinado. Herman Nunberg esclarece que não há os registros do conteúdo das sessões de 1902 a 1906, à época “Sociedade Psicológica das quartas-feiras”. E que entre 1906 e 1915, Otto Rank, secretário oficial da Sociedade, era o relator das sessões; de modo que o conteúdo das minutas desse período são sínteses das intervenções dos participantes registradas por Rank.

Assim, face à inexistência de registros das sessões dos cinco primeiros anos (outubro de 1902 a setembro de 1906) examinamos o papel das referências à cultura e às artes nos primeiros anos de formação da comunidade psicanalítica em

¹⁵⁴ E. Roudinesco, *História da Psicanálise na França* v.I, p.101.

algumas minutas de sessões que vão de 1906 a 1911. Como se sabe, este período compreende justamente a primeira publicação de “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907), além de trabalhos como “O poeta e os sonhos diurnos” (1908) e “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910). Salientamos, pois, que o exame destes trabalhos de Freud é objeto do capítulo seguinte. De modo que este capítulo e o seguinte abarcam mais ou menos o mesmo período e o mesmo “tema”, sendo que aqui as primeiras relações estabelecidas entre a psicanálise e arte são analisadas no contexto da formação da comunidade psicanalítica, como uma “atividade coletiva” a partir de minutas de sessões da Sociedade.

Nas minutas temos a data da sessão, os nomes dos presentes, comunicações administrativas, sínteses das conferências e das intervenções dos participantes. As conferências eram proposições de temas a serem discutidos ou apresentações de estudos que os participantes estavam desenvolvendo. Das sínteses das conferências segue-se, nas minutas, a seção “discussão” em que lemos as sínteses das falas dos participantes que intervieram na sessão.

Iniciemos, pois, com a minuta da sessão de 21/11/1906. Esta sessão teve como orador o educador Philipp Frey que apresentou a conferência intitulada “Da megalomania no indivíduo normal”. Na minuta consta que na sua exposição, Frey refere-se aos indivíduos que são normais do ponto de vista social, mas que não o são do ponto de vista psicológico, como é o caso da megalomania. Fazendo referência a Freud, Frey quer que a aparente contradição do título de sua conferência seja entendido tendo em vista o sentido colocado na “Psicopatologia da Vida Cotidiana” em que Freud teria chamado a atenção para os “indivíduos seminormais”. Em linhas gerais, a tese de Frey é a de que a megalomania é uma compensação de um sentimento de inferioridade. E aí vemos que o orador fornece um exemplo para esta ideia de compensação, recorrendo a um personagem de uma peça de Ibsen, “O pato Selvagem” de 1884 (o personagem da peça teria uma força de vontade e o desejo de trabalhar abaixo do normal o que seria compensado com a sua própria ilusão mística de que era um inventor destinado a cumprir grandes feitos). De acordo com Frey, esse fenômeno de compensação pode ser observado em algumas profissões em que o indivíduo se encontra numa posição intermediária, entre o poder e a subordinação; do mesmo modo, este fenômeno não é observado em pessoas que têm um trabalho e uma vida satisfatória. Frey conclui mencionando

a megalomania de certas profissões. O médico Max Kahane abre a discussão observando que o expositor não teria se referido à megalomania dos escritores, atores e artistas. Para Kahane a megalomania teria sua origem num sentimento de “insignificância” e que as pessoas mais suscetíveis à megalomania seriam aquelas que correm o risco de subestimação, que é o caso do ator que teme constantemente o não reconhecimento do público. Wilhelm Stekel atribui a megalomania do indivíduo subalterno à identificação com o seu superior, e, para o médico, a megalomania teria uma origem sexual. Na intervenção do médico Eduard Hitschmann, comparece a “Ressurreição” de Tolstoi e “O Sofrimento de Werther” de Goethe. O personagem da prostituta da obra de Tolstoi ilustraria a ideia de que em algumas profissões haveria uma certa presunção ou vaidade que estaria no lugar do sentimento de desonra reprimido. O que se destaca nesta minuta são as referências a “obras da cultura” como ilustrações do fenômeno em questão nas intervenções dos participantes, o que contrasta com a intervenção de Freud cuja preocupação é a origem da megalomania. Assim, Rudolf Reitler, referindo-se a Freud quanto à ideia de autoerotismo, empenha-se no estabelecimento de uma relação entre masturbação na puberdade e autoconfiança. E aí a referência a um poema de Schiller, “*Männerwürde*”, em que, para Reitler, se veria claramente a relação entre a sexualidade e a autoconfiança. E finalizando sua fala, Reitler observa que no ator o componente sexual é evidente. Rank e Frey fazem ainda algumas observações acerca das relações entre megalomania e o sentimento de inferioridade que se observa na cultura. Temos então a apresentação de um caso de paranoia “extremamente instrutivo” e é Freud quem a faz. A intervenção de Freud, porém, não se restringe ao relato do caso; ele faz considerações gerais sobre as características da paranoia. Essa seria incurável por meio da psicoterapia e as suas produções patológicas seriam conscientes; teriam um valor de realidade se comparadas à histeria em que permanecem inconscientes tendo acesso à consciência apenas sob uma forma disfarçada. A descrição desta minuta parece suficiente para destacar o fato de que as conjeturas dos participantes acerca do fenômeno em questão e as referências à cultura parecem fazer as vezes de uma introdução a uma “aula” de Freud. Ou seja, o que é interessante notar nesta minuta é justamente o desenvolvimento da sessão. Inicialmente o orador propõe o tema da megalomania à luz da teoria freudiana trazendo exemplos externos à clínica (assim como outros

participantes) para a sessão ser finalizada com uma exposição de Freud. Exagerando, é como se os “dados empíricos” dos participantes para a discussão se restringissem à “observação da cultura”. E as intervenções permaneceram quase que restritas a analogias culturais até a exposição do caso clínico, de sua “solução” e de considerações teóricas gerais.

Isso não significa, porém, que Freud não incentivasse os membros do grupo para que desenvolvessem trabalhos de aplicação da psicanálise a “obras da cultura”. Ao contrário, esse era um projeto comum ao grupo, era uma forma de se divulgar a jovem disciplina. Muito embora, por assim dizer, servisse aos membros do grupo como ensejo para a apreensão da teoria freudiana. Consta na minuta de 10/10/1906 que Freud teria comunicado aos participantes que faria a leitura da introdução daquilo que seria a coleção “Contribuições à psicologia aplicada” e que teria pedido aos primeiros psicanalistas para que contribuíssem com trabalhos para tal coleção. Em nota de rodapé lemos que esse material viria a ser o prefácio da primeira edição do trabalho “Delírios e sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen”.

Verifica-se que as tentativas de aplicação da psicanálise a objetos externos à clínica serviam à explicitação da especificidade da teoria freudiana. Na minuta da sessão de 04/12/1907, por exemplo, consta que o médico Isidor Sadger apresentou “um estudo patográfico-psicológico” do poeta suíço Konrad Ferdinand Meyer (1825-1898).¹⁵⁵ A tese do orador é a de que há dois fatores decisivos na vida do escritor: a hereditariedade e o erotismo. Para Sadger, Meyer teria sofrido por toda a sua vida o amor por sua mãe e que seria apenas após a morte dela e com a independência financeira adquirida na mesma época, que o talento como escritor pôde se manifestar. Aí percebemos ainda que através desse breve resumo a que o orador se propõe: trata-se da análise do próprio poeta. A primeira intervenção é do escritor e musicólogo Max Graft que critica o trabalho de Sadger incisivamente, ressaltando, entre outros aspectos, o fato de que seria necessário verificar a relação entre a personalidade do poeta e sua obra, com o que Freud concordará na sua intervenção. O trabalho de Sadger é também criticado de modo veemente por outros participantes; seja porque seu trabalho não seria nada mais do que uma biografia detalhada, seja porque partiria de pressupostos hereditários não provados. Para Stekel, o trabalho seria, inclusive, prejudicial à “causa psicanalítica”. Para Rank,

¹⁵⁵ Observa-se que em algumas minutas há omissões de partes da sessão ou um resumo muito breve da exposição do orador, como é o caso desta minuta.

seria necessário que Sadger apresentasse suas ideias de modo mais fundamentado, tendo em vista o grande público. O médico Paul Federn aponta que o orador nada teria mencionado sobre o desenvolvimento sexual do poeta. Assim, é muito provável, pois, que Peter Gay se refira a esta sessão quando afirma: “Reconhecidamente, algumas patografias de artistas e poetas produzidas no círculo vienense eram ingênuas e precipitadas, e por vezes suscitavam a irritação manifesta de Freud”.¹⁵⁶ Freud, na sua intervenção, concorda com as críticas feitas à patografia de Sadger, salientando que o procedimento de Sadger não traz nenhum esclarecimento acerca da personalidade do escritor. De modo que a crítica de Freud parece incidir para além do trabalho específico de Sadger; ou seja, tratava-se de uma recusa dos próprios pressupostos que o procedimento das patografias implicava. Na pena de Rank, Freud teria dito: “Quando se conhece já muito bem os mecanismos psíquicos, pode-se estudar o aspecto patológico, mas somente como um fenômeno residual”.¹⁵⁷ É como se Freud tivesse ainda que dizer a alguns membros da comunidade psicanalítica que, para ele, a diferença que separa a normalidade da psicopatologia não é tão grande como se pensava ser.

Vale trazer a minuta da sessão da semana seguinte, de 11/12/1907, em que Graf, propõe a conferência “Metodologia da psicologia dos escritores” face ao debate da sessão anterior em torno do trabalho de Sadger. Graf entende que há a necessidade de se clarificar algumas questões como a dos objetivos que subjazem ao estudo da psicologia dos escritores, assim como a possibilidade de se definir certos limites para este método. Graf inicia sua exposição criticando os pressupostos das patografias, cuja origem estaria nas pesquisas de Cesare Lombroso e da “escola francesa de psicologia” adepta da “*dégénéré supérieur*”, distinguindo-as das “novas descobertas psicológicas” de Freud. Para Graf, “as ideias fundamentais [de Freud] não são aquelas de um médico das doenças nervosas, mas de um conhecedor da alma humana”.¹⁵⁸ Assim, Graf expõe a diferença entre o procedimento de Freud e o das patografias, dizendo que Freud, cujo interesse é a “alma humana” e o “o organismo psíquico”, faz “análises psicológicas”, e Lombroso e os “psicólogos franceses” fazem nada mais que ver no escritor um neurótico.

¹⁵⁶ P. Gay, *op. cit.*, p.291.

¹⁵⁷ H. Nunberg; E. Federn (Ed.), “Séance du 4 décembre de 1907” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome I*, p.273.

¹⁵⁸ *Idem*, “Séance du 11 décembre de 1907” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome I*, p.276.

Prossegue o orador da sessão apresentando “o método psicanalítico e sua aplicação aos artistas”, argumentando que é necessário tomar a obra do artista como ponto de partida. Para Graf, “o artista supera suas inibições psíquicas senão pela criação”.¹⁵⁹ Assim, Graf expõe “o seu método” propondo que se parta dos “temas poéticos” que se repetem nas obras de um autor, dando vários exemplos de temas e personagens típicos na obra de autores da música, da literatura, da pintura. Também, para o orador, haveria “temas típicos” entre os autores de épocas e culturas distintas; ou seja, haveria “temas universais” com os quais os artistas se ocupam. A preocupação de Graf era, pois, manifestadamente, a de se chegar a uma “teoria da criação artística.” Freud, na sua intervenção, concorda com princípio exposto por Graf e propõe alguns pontos sobre a questão da “criação literária” a fim de precisá-los. Diz Freud que as patografias não ensinam nada de novo e que a psicanálise, por sua vez, traz esclarecimentos acerca do processo de criação. Freud faz referência a sua conferência apresentada poucos dias antes na livraria do editor Hugo Heller e que seria publicada em 1908 sob o título “O poeta e os sonhos diurnos” para dizer que a produção literária se serve do mesmo mecanismo que os sonhos diurnos. Acrescenta que os temas dominantes aos quais Graf havia se referido são os desejos que predominaram ao longo da vida do escritor. Outro ponto da fala de Freud que se quer aqui destacar é a “retificação” que Freud faz em relação à ideia de Graf de que a produção artística emanaria do inconsciente, dizendo que o musicólogo confundira “inconsciente” e “reprimido.” Ainda na intervenção de Freud, há a referência a “Gradiva” de Jensen como um exemplo de “tema típico”, demonstrando como o “tema típico”, ainda que de formas distintas, comparece em mais duas outras obras do autor. Há ainda nesta sessão a intervenção do escritor Fritz Wittels (que considera que seria mais frutífera a aplicação da teoria de Freud à vida mesma e à compreensão das pessoas que não têm suas necessidades sexuais satisfeitas); a de Sadger (que contesta o método proposto por Graf, concluindo que o método puramente psicanalítico não explica absolutamente nada) e as de outros participantes. Freud teria feito ainda uma intervenção criticando Sadger “por ter introduzido no debate um problema muito

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.278.

maior e mais vasto acerca da relação entre o inconsciente e o consciente. Problema este, que só pode ser resolvido pela teoria”.¹⁶⁰

Podemos dizer, pois, a partir destas duas minutas, que subjacente à discussão em torno das patografias, à criação artística e ao método de aplicação da psicanálise à literatura, havia, em última instância, uma discussão e exposição dos fundamentos da teoria freudiana. É nesse sentido que entendemos que o papel da arte e da cultura na formação da comunidade psicanalítica é o da iniciação à psicanálise, funcionando como um meio de apreensão dos conceitos freudianos. O que estava em jogo na discussão do trabalho de Sadger, por exemplo, mais do que críticas às patografias, era a própria concepção freudiana acerca dos fenômenos psicopatológicos. Do mesmo modo, a discussão em torno da criação literária e do método de aplicação da psicanálise a obras literárias, implicava a discussão do próprio método psicanalítico.

É claro que outros temas eram também objeto de discussão e os “exercícios de aplicação” não se restringiam às artes. E que a apreensão da teoria freudiana não se dava exclusivamente por meio da discussão em torno das artes. O tema da última sessão do ano de 1907, por exemplo, nada teve a ver com as artes e tampouco se verifica referências a elas nas intervenções dos participantes da sessão. Consecutiva à sessão em que Graf apresentou a conferência “Metodologia da psicologia dos escritores”, a sessão de 18/12/1907 — em que, aliás, esteve presente, como visitante, Karl Abraham — teve como orador Hitschmann que apresentou a conferência “Discussão sobre os traumatismos sexuais e a educação sexual”. Na sessão seguinte, já em 08/01/1908, também se verifica a ausência de quaisquer referências às artes tendo como orador Stekel que apresentou a conferência “Os limites da psicose”. E na minuta desta sessão lemos a comunicação de que fora admitido à Sociedade o médico Rudolf Urbantschitsch, quem proferirá, já na sessão seguinte, em 15/01/1908, uma conferência, por assim dizer, bastante peculiar. Intitulada “Meu desenvolvimento até o casamento”, a conferência de Urbantschitsch teve como tema o seu próprio desenvolvimento sexual até o casamento, baseado em passagens do seu diário. Não consta, pois, o conteúdo da exposição do médico na minuta em questão, apenas os registros das intervenções dos participantes. Como numa discussão de caso, a sexualidade do orador é

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.284.

analisada pelos presentes, à luz da teoria freudiana. O orador, por sua vez, recusará na última intervenção da sessão, as referências feitas “à sua ‘homossexualidade’ e à sua perversão”.¹⁶¹ Freud, na sua intervenção, apresenta também hipóteses sobre o “caso Urbantschitsch”, mas precedida da observação de que o orador não poderia conhecer muito sobre si mesmo “sem análise”.

Menos de um mês depois dessa sessão peculiar, em 05/02/1908, estaria na ordem do dia a apresentação das moções para reorganização das sessões. A primeira das resoluções aprovadas era a abolição da obrigatoriedade de intervenção dos participantes nas sessões, pois entendia-se que a participação voluntária proporcionaria ao grupo uma “autodisciplina” nas sessões. A justificativa para a mudança de regra era a de que “a obrigação de falar” fazia com que alguns participantes saíssem precipitadamente das sessões; e, além disso, incitava aqueles participantes que “não tinham nada para falar” a “ataques e ingerências pessoais”. Assim, com a nova regra, quem tivesse, de fato, algo de relevante para falar sobre o tema em pauta, poderia se aprofundar mais.¹⁶² É como se a regra abolida permitisse “falar tudo o que vem à cabeça”, o que fazia fomentar as dissensões entre os primeiros psicanalistas. Também como resolução, haveria sessões dedicadas à comunicação de publicações recentes (artigos e livros) e apresentação de casos. Cada membro informaria o grupo acerca da bibliografia consultada, discorrendo brevemente, sobre o conteúdo das obras. Em relação às conferências, ficaria definido que a proposição das mesmas deveria ser anunciada com pelo menos duas semanas de antecedência para que os membros pudessem preparar também eventuais exposições sobre o tema da conferência.

Na minuta da sessão de 19/02/1908 consta que a literatura a ser consultada regularmente pelos membros do grupo deveria contemplar periódicos franceses e ingleses sobre doenças nervosas e mentais, além de revistas de psicologia e da “*Zeitschrift für Sexualwissenschaft*”. Consta também que deveriam se dedicar também às “disciplinas avizinhas”, entre estas, a pedagogia, a sociologia, a filosofia, as *belles-lettres*. E os periódicos a serem consultados ficariam divididos entre os membros da Sociedade por disciplinas. Assim, na sessão de 04/03/1908 há

¹⁶¹H. Nunberg; E. Federn (ed.), “Séance du 15 janvier 1908” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome I*, p.301

¹⁶²*Idem*, “Séance du février 1908” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome I*, p.329.

já breves relatórios e sugestões bibliográficas sobre temas diversos. Entre os títulos apresentados por Adler, por exemplo, está “A doença de Fritz Reuter” de Paul Albrecht. Rank, por sua vez, faz a leitura de uma passagem de uma carta de Schiller escrita a Körner, que caracterizaria precisamente a natureza e o significado da associação livre no sentido freudiano. Hitschmann faz referência à Terceira Dissertação (“Do ideal ascético”) da obra “A Genealogia da Moral” de Nietzsche, assinalando o profundo conhecimento psicológico que se constata nesta obra, sugerindo-a como objeto de uma exposição e discussão. Stekel faz referência a um romance de Otto Gysae em que o herói resolve o conflito causado por ideias incestuosas em relação a sua irmã casando-se com uma prima. Adolf Deutsch e Hugo Heller também fazem referências a obras de literatura. Embora não haja aí maiores observações sobre os temas das obras propostas e tampouco a que a discussão das mesmas serviria, é possível dizer que elas servem à ilustração de conceitos freudianos, e têm, portanto, uma “função heurística” para os primeiros psicanalistas.

Tomemos, pois, a minuta da sessão de 01/04/1908 em que Hitschmann apresenta a conferência sobre a obra de Nietzsche, tal como havia proposto face ao “profundo conhecimento psicológico” que a obra do filósofo faz testemunhar, segundo o médico. Hitschmann inicia sua exposição colocando que um sistema filosófico é produto de uma pulsão interior e que, neste sentido, não difere de uma obra artística. Coloca também, que Nietzsche não seria propriamente um filósofo, mas um moralista que se distingue por um espírito agudo pouco comum. Posteriormente, traz algumas informações da vida de Nietzsche para estabelecer uma relação entre a obra e aspectos da personalidade do filósofo. A ideia é que seu comportamento na vida cotidiana contrastaria com o tema e a forma dos seus escritos. Especificamente em relação à Terceira Dissertação, a interpretação de Hitschmann é a de que a crítica e a leitura psicológica que o filósofo faz dos “ideais ascéticos”, preconizando uma vida sem opressão e saindo em defesa dos instintos, contrastaria com a tendência ascética e de abstinência sexual da sua própria vida. Os ideais de Nietzsche corresponderiam aos seus próprios desejos irrealizados; de modo que para Hitschmann as ideias de um filósofo poderiam ser explicadas por traços da sua experiência pessoal. O orador questiona por fim, o que em geral faria um homem vir a tornar-se um filósofo. Assim, a discussão em torno de Nietzsche e

de sua obra se estendeu para uma discussão mais ampla acerca dos possíveis fatores da constituição psicosexual dos filósofos. Sadger inicia a sua intervenção afirmando que o filósofo em geral, tendo em vista a sua atividade, é um obsessivo, sendo que, se for mais importante a questão da punição, o indivíduo torna-se um jurista, e se for a “mania de rinação”, torna-se um filósofo. Adler que argumenta contra a vinculação de uma filosofia a uma só neurose, coloca que de todos os filósofos, Nietzsche seria o mais próximo do modo de pensar psicanalítico. Graf diz que Nietzsche não é um bom exemplo para se ilustrar as condições que levam a uma pessoa a tornar-se um filósofo. Fazendo referência à trajetória atípica de Nietzsche, Graf relaciona o abandono da filologia e a adesão aos pensamentos de Wagner e Schopenhauer à sexualidade do filósofo. Federn, na sua intervenção, afirma que Nietzsche teria antecipado certas ideias de Freud, como o primeiro a descobrir a importância da “ab-reação”, do “recalque”, da “negação” na doença e das pulsões sexuais normais e sádicas. Freud, por sua vez, inicia a sua intervenção colocando a sua própria “relação singular com a filosofia”. Teria dito Freud, que a natureza abstrata da filosofia lhe é antipática, o que teria feito com que renunciasse ao seu estudo. E o que queremos marcar nesta minuta, é menos o conteúdo das intervenções dos participantes, e mais o fato de que a discussão em torno de Nietzsche acaba justamente sendo um ensejo para Freud expor e reforçar a origem clínica da psicanálise. Freud, de acordo com Rank, teria feito um relato de como suas ideias sobre a etiologia sexual das neuroses foram elaboradas, fazendo referência a Breuer, Charcot e Chrobak.

É necessário frisar que nesse mesmo mês de abril de 1908 aconteceria a primeira reunião internacional dos primeiros psicanalistas em Salzburg, como consequência da interlocução estabelecida anos antes entre Freud e “os estrangeiros”. Entre 1906 e 1909 — período que Jones nomeia como “O início do reconhecimento internacional” — a comunidade psicanalítica ampliava-se para fora de Viena. E, como diz Freud na “História do Movimento Psicanalítico”, a expansão espacial da psicanálise era acompanhada da expansão do seu conteúdo, estendendo-se a outros campos de investigação. Assim, se as tentativas e os exercícios de aplicação da psicanálise a outros saberes serviam aos primeiros psicanalistas como uma forma de introdução aos conceitos freudianos,

declaradamente, ela era um meio de difusão da disciplina à medida que expandia espacialmente.

Na sessão de 13/01/1909, por exemplo, Wilhelm Stekel apresenta partes do seu trabalho intitulado “Poesia e neurose”. Embora não conste o conteúdo da exposição de Stekel, pelas intervenções podemos perceber que a ideia do orador é a de que a neurose seria uma condição para a criação literária; generalização esta, recusada pelos participantes. Maximilian Steiner, especialista em doenças venéreas e da pele, critica o orador afirmando que a ideia de que a atividade do poeta é um sintoma não pode ser explicada teoricamente, nem confirmada por exemplos práticos. Graf também recusa a ideia de Stekel, criticando o trabalho. Esse teria um “estilo descuidado”, “falta de coerência”, “asserções banais” e careceria de uma opinião precisa sobre a questão. Diz Graf que a relação entre o poder criativo literário e a doença mental pode ser diferente, como a inibição da criação. Os exemplos para a inibição da criação literária seriam os poetas alemães Christian Dietrich Grabbe e Zacharias Werner; e Mozart exemplificaria os casos em que não há neurose. E, terminado sua intervenção, Graf cita Richard Wagner: “O poeta é aquele que conhece o inconsciente”.¹⁶³ Freud inicia a sua intervenção afirmando que não tem dúvida de que a conferência, uma vez publicada, impressionaria positivamente o público pela abundância de “material interessante”. No entanto, para Freud, o trabalho é superficial; algumas teses de Stekel não são novas e outras carecem de fundamentos como é o caso da tese de que todos os escritores são histéricos. Freud aponta que Stekel considera a repressão como característica exclusiva da histeria, o que é uma propriedade de todos os outros processos psíquicos. Freud argumenta ainda, que há grandes escritores paranóicos e obsessivos, e também pessoas normais entre os escritores. O exemplo para um escritor obsessivo é Émile Zola e para um escritor normal é Schiller. Hitschmann também criticando a exposição de Stekel observa que o orador não teria levado em conta o trabalho de Freud sobre a criação literária e o sonho diurno. A última intervenção que consta na minuta é do próprio Stekel, quem, face às críticas recebidas, diz que havia apenas apresentado partes de um trabalho relativamente grande, o que teria deixado a sua exposição precária. Acrescenta que foi mal compreendido por todos, pois a sua ideia era a de que “a necessidade de criar é, em

¹⁶³ *Idem*, “Séance du 13 janvier 1909” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome II*, p.107.

parte, o produto da neurose latente de todo ser humano”.¹⁶⁴ Diz ainda que concorda com a tese de que uma neurose realmente grave inibe a criação literária. E, finalizando a sua intervenção e a sessão, diz que o seu trabalho não tinha a pretensão de aprofundar a questão, e que era um texto de divulgação para leigos, visando trazer novos esclarecimentos por meio de uma forma facilmente inteligível.

Ao tratar da “história do movimento psicanalítico” ou da formação da comunidade psicanalítica não é possível ignorar a questão das dissensões. E Jones, no capítulo da biografia de Freud dedicado às dissensões, referindo-se a Stekel diz que o mesmo tinha uma “falha séria no seu caráter que o tornava inadequado a um trabalho no plano acadêmico: não possuía nenhuma consciência científica”.¹⁶⁵ Assim, a minuta descrita poderia ser uma anedota da participação desse membro nas sessões da Sociedade. No entanto, ela comparece aqui para ilustrar a preocupação dos participantes (e de Freud) relativas à divulgação da psicanálise e, principalmente, que a divulgação se dava por meio dos trabalhos que estabelecem uma interface entre a psicanálise e a arte. É interessante notar que Stekel tenta justificar a inconsistência científica do seu trabalho alegando que este tinha como finalidade a divulgação da psicanálise junto aos leigos. Trabalho que, para Freud, “impressionaria o público” pela abundância de “material interessante”. É como se o único mérito deste trabalho de Stekel fosse o de levar à discussão um “material interessante” propício à divulgação da psicanálise.

Mais consistente parece ter sido a interpretação de uma peça de teatro que Stekel apresenta na sessão de 31/03/1909. Trata-se de uma aplicação dos conhecimentos psicanalíticos aos personagens da obra. No início do relato da conferência intitulada “Da psicopatologia de Griselda de Hauptmann”,¹⁶⁶ vemos que o orador assistiu à peça e que afirma ter compreendido porque esta recebera violentas críticas. Stekel apresenta suas impressões sobre a peça e coloca que se trata de um drama que introduz uma forma específica de ciúme, comparando-a a outras peças que também tratam do ciúme. Descrevendo os atos da peça, Stekel expõe a ideia de que os dois personagens principais formavam um casal com tendências sado-masoquistas. A gravidez da condessa Griselda traria outro rumo

¹⁶⁴ *Idem*, “Séance du 31 mars 1909” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome II*, p.190.

¹⁶⁵ E. Jones, *op. cit.*, p.480.

¹⁶⁶ Trata-se da peça “Griselda” (1909) do romancista e dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1882-1946) ganhador do prêmio nobel de literatura em 1912.

para o até então feliz casamento. O conde tomado pelo ciúme do seu filho que ainda não tinha nascido, confessa a um médico que nutria sentimentos de ódio em relação à criança porque o privaria do amor de sua mulher. Com o interesse voltado para explicitação desta forma de ciúme, bem como de suas fontes, a interpretação formulada por Stekel é a de que o conde era um neurótico marcado pela terrível aversão a mulheres nobres, remontando a uma identificação destas com a sua mãe. Impotente diante da mulher nobre, o parto do seu filho seria a consumação do ato sexual entre a mãe e o filho, de modo que ele via o filho como um castigo do destino. A ideia geral de Stekel era, portanto, a de que o ciúme estava intimamente ligado ao sadismo. O ponto a ser destacado desta minuta é a primeira intervenção sobre a interpretação de Stekel. É Freud quem abre a discussão, salientando que não conhece a peça. Freud sistematiza a sua intervenção propondo que se analise a exposição de Stekel a partir de três aspectos: primeiro Freud fala do autor da peça, em seguida sobre a leitura de Stekel e por fim trata da questão trazida na conferência. O interessante aí é que Freud faz uma crítica ao próprio Hauptmann enquanto autor de uma criação artística, uma vez que ele não teria tido êxito naquilo que é próprio da arte, isto é, a possibilidade de apresentar problemas psicológicos de modo velado, obtendo a partir deles, efeitos poéticos. O autor teria declinado como poeta, ao tentar “tratar” as questões psicológicas na peça, pois esta seria uma tarefa dos analistas. Freud faz então a seguinte observação: a psicanálise teria autoridade para analisar a obra de um poeta, mas os poetas não teriam autoridade para utilizar o conhecimento psicanalítico na criação das suas obras. Em relação a Stekel, Freud diz que ele “merece elogios por ter abordado este tema e que ele comentou a obra de modo adequado” auxiliado pela “transparência incômoda” do poeta. Acrescenta Freud que “o orador se impôs a prudente reserva de interpretá-la e suas conclusões são irrecusáveis, ao considerar a obra não como uma criação literária, mas como um ‘caso’”.¹⁶⁷ Federn diz que a peça impressiona como obra de arte porque contém problemas profundamente humanos, como o ciúme. Trazendo dados biográficos do autor, Federn coloca que a neurose é um entrave para a sua criação literária e que a sua arte leva a supor que ele tinha de fato noções da teoria de Freud. Rank diz que no que concerne à arte poética moderna, ele mesmo já observara que a arte deixa de existir quando se torna consciente. Diz ainda, que o

¹⁶⁷ H. Nunberg; E. Federn (ed.), “Séance du 31 mars 1909” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome II*, p.187.

problema não é propriamente uma falta de talento do autor, mas um sinal de um declínio da arte face ao progresso da consciência. Freud faz outra intervenção e respondendo aos que tentaram defender Hauptmann fazendo dele um neurótico, o compara a Ibsen, dizendo que Ibsen é um grande poeta e que Hauptmann nada mais seria que um neurótico que representa a si mesmo.

Assim, dessas duas sessões do início de 1909 queremos destacar, em primeiro lugar, que o tema da arte era entendido como um meio eficiente de divulgação da psicanálise e que esta era uma preocupação que estava na ordem do dia. Em segundo lugar, destacamos mais uma vez o fato de que os “exercícios de aplicação” eram um meio de apreensão da teoria freudiana e do método psicanalítico. E que esse exercício de aplicação da psicanálise a uma obra literária seria exitoso desde que os personagens da obra fossem tomados “como um caso”.

O tema da arte e as aplicações da psicanálise à arte tinham, então, também a função de divulgar a psicanálise; ou seja, além de um papel interno à comunidade psicanalítica, tinham também a função de difundi-la para fora da mesma. E se a divulgação da psicanálise estava na ordem do dia, não seria necessário divulgá-la especialmente junto à “comunidade médica”? É o que propõe Hitschmann na sessão de 21/04/1909. Para o orador da sessão, era necessária a produção de um compêndio das teorias de Freud visando propagá-las entre os médicos, pois o conhecimento das teorias de Freud por parte dos praticantes da medicina estava restrito à leitura dos “Estudos sobre a histeria” fazendo com que tivessem uma ideia equivocada acerca da psicanálise. Este compêndio deveria atrair aqueles especialistas que frequentemente se deparavam com a neurose. A ideia de Hitschmann seria a de uma síntese esquemática, não histórica, das teorias de Freud, em linguagem acessível, detalhando-se os pontos sobre os quais eram habitualmente feitas objeções banais. Esta síntese iniciaria com uma breve descrição do estado em que se encontravam as pesquisas sobre a neurose, culminando na tese de que há senão “neuroses sexuais”, com a descrição da explicação totalmente nova de Freud para as “neuroses atuais”. Este compêndio deveria também contemplar a exposição dos fundamentos necessários à compreensão das psiconeuroses, como o de inconsciente e sexualidade. E isso,

“nos termos de uma ciência puramente empírica”.¹⁶⁸ Poderia ainda transmitir alguns conhecimentos sobre os sonhos, chistes e da vida cotidiana. Diz o orador ainda que seria necessário referir-se à análise como um método que permitia aceder ao inconsciente e que pressupunha o conhecimento da hipnose, da sugestão e da dupla consciência. Sugere o orador que a descrição da origem da histeria e da neurose obsessiva poderia ser feita nos moldes do artigo de Ferenczi (“Neurose atuais e psiconeuroses à luz das pesquisas de Freud e da psicanálise” de 1908). E, finalizando diz Hitschmann que seria necessário mencionar as relações com as psicoses e ainda algumas palavras sobre a metodologia da análise. A primeira intervenção é de Federn que considera esse trabalho realmente necessário face aos “ataques vãos dos ignorantes”. Federn sugere que se faça menção à impotência sexual como recalçamento parcial que se produz em todos os casos de neurose e salienta que o trabalho deveria se referir apenas àquilo que tinham certeza. Freud, na sua intervenção, diz que poderia colocar à disposição do orador material para elaboração do trabalho, considerando que esta tarefa seria não só passível de realização, como seria também louvável. Freud faz algumas observações: esse trabalho deveria ser feito somente por uma pessoa que receberia a sua assistência e autorização. Além disso, esta pessoa deveria evitar algumas tentações: a de se fazer uma apresentação da psicanálise como um sistema fechado e a de admitir claramente, por exemplo, que a hipocondria é ainda obscura. Mas a pessoa deveria sim atrair explicitamente a atenção dos leitores para os limites dos conhecimentos da psicanálise. E, por fim, essa pessoa deveria abster-se de expressar suas próprias ideias. Sugere ainda Freud: “Um breve capítulo deveria tratar das diferenças entre o nosso olhar e aqueles que estão atualmente em curso”.¹⁶⁹ Também não poderiam faltar algumas observações sobre os erros e mal-entendidos (em relação à psicanálise) incluindo refutações às objeções mais usuais. Alguns membros dizem não acreditar muito no sucesso desse empreendimento, como, Sadger, Steiner, Heller e Stekel. Sadger afirma ter dúvidas quanto à possibilidade de popularização (da psicanálise) e observa que exemplos são mais persuasivos do que os argumentos teóricos. Já para Steiner, os interessados pelo assunto leriam as obras originais e, além disso, para ele a síntese de uma obra já seria em si a sua

¹⁶⁸ *Idem*, “Séance du 21 avril 1909” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome II*, p.206.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.206.

adulteração. Heller acredita que o trabalho não contribuiria para dissipar os preconceitos ou facilitar a compreensão das obras já existentes e que os exemplos só seriam convincentes para aqueles que já estivessem abertos à doutrina (às teorias de Freud). Para Stekel, o trabalho teria êxito se fosse apresentado de um modo artístico, tal como a história de Dora que causa uma profunda impressão. Freud faz mais uma intervenção dizendo que não se deveriam subestimar as objeções de Sadger e Steiner. No entanto, para Freud, “um tal escrito não deveria ser convincente”, isso porque só seríamos convencidos pelas nossas próprias experiências. E, para Freud, esse trabalho antes de tudo visaria impedir que as pessoas falassem de uma coisa que não conhecessem realmente. A intervenção de Freud é finalizada com a observação de que os o uso dos exemplos (histórias de doenças) deveriam ser usadas com parcimônia. A última intervenção é a do orador da sessão que diz que não pretendia jamais colocar as suas próprias ideias. Hitschmann acredita que o trabalho teria como objetivo incitar os médicos a se preocuparem com a etiologia e patogênese das neuroses e que a compreensão do significado dos problemas a elas relacionados no círculo médico traria ganhos enormes ao mesmo. Consta em nota de rodapé que o orador realizou o trabalho, sob o título “A teoria das neuroses de Freud: resumida de acordo com seu estado atual”, publicado em 1911.

Essa minuta ajuda, pois, a caracterizar a comunidade psicanalítica da primeira década do século XX. E aí destacamos um aspecto bastante evidente que é a preocupação da comunidade como um todo em relação à divulgação da disciplina e das ideias de Freud, e, nesta minuta, especificamente, junto à comunidade médica. Distintas das atividades próprias de uma “comunidade científica amadurecida”, a divulgação, o debate com “escolas competidoras”, assim como a necessidade de justificar e apresentar os fundamentos da disciplina, são atividades de uma “comunidade científica pré-paradigmática”. Nesse sentido, tendo em vista esse projeto comum e estas atividades comuns à Sociedade Psicanalítica de Viena, podemos dizer que os primeiros psicanalistas não tinham como atividade, a pesquisa normal. Por outro lado, “individualmente”, são claras as diferenças e a heterogeneidade das atividades dos membros da Sociedade. Se do ponto de vista coletivo, a comunidade psicanalítica caracterizava-se como uma comunidade pré-paradigmática havia já, “individualmente”, pesquisas orientadas para a solução de

problemas. Não se trata aqui de apontar quais dos primeiros psicanalistas ocupavam-se já efetivamente com a resolução de problemas, e tampouco se trata de discutir quais membros viriam a trazer contribuições para a psicanálise. Trata-se sim, de se destacar a centralidade de Freud na Sociedade relacionando tal centralidade à atividade do pesquisador normal. E é neste sentido que a psicanálise aplicada à arte de Freud será analisada no próximo capítulo seguinte. Ou seja, a aplicação entendida como atividade de resolução de enigmas, e, portanto, como atividade da ciência normal.

Não seria o “caso Leonardo da Vinci” um trabalho de pesquisa normal, de resolução de problemas? A sessão de 1/12/1909 teve como orador Freud que apresentou a conferência “Um fantasma de Leonardo da Vinci”, trabalho esse, que seria publicado em 1910 sob o título “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”. Como já foi dito, a análise desse trabalho de Freud terá lugar no capítulo IV desta tese, por isso prescindimos aqui da descrição mais detalhada da exposição de Freud. Viemos até aqui procurando demonstrar que as referências às artes para a comunidade psicanalítica, de uma forma ou de outra, serviam à introdução e apreensão da psicanálise por parte dos primeiros psicanalistas. É possível observar o cunho heurístico que a psicanálise aplicada tinha para os primeiros psicanalistas, e, nesta minuta isso se dá justamente a partir de uma solução de problema de Freud. Ou seja, “o caso Leonardo” é entendido como uma solução de problema do pesquisador normal Freud; e numa perspectiva coletiva pode ser entendido como um meio de aquisição dos vários conceitos que o estudo sobre Leonardo traz, além da aquisição de um exemplar para aplicações da psicanálise à arte.¹⁷⁰ Leonardo da Vinci é o objeto de estudo desta investigação de Freud, tal como coloca no início da sua conferência. Para Freud, Leonardo da Vinci apresenta traços de caráter que teriam motivado o estudo psicanalítico do artista. Esses traços de caráter estariam ligados a sua sexualidade, e por isso seria através do estudo do desenvolvimento sexual do artista que seria possível solucionar os enigmas que permearam a sua

¹⁷⁰ O caráter “exemplar” que “Leonardo da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância” terá para os primeiros psicanalistas aparece com todas as letras no ensaio de Karl Abraham sobre o pintor Giovanni Segantini publicado 1911. No prefácio do ensaio, Abraham esclarece os objetivos subjacentes ao estudo, declarando que este se fará em continuidade às investigações de Freud. Citando o “Leonardo” de Freud, diz Abraham que seu estudo não é mais uma descrição do talento criativo do pintor, mas visa, à luz da psicanálise, a uma “explicação psicológica” do mesmo modo que foi feita no “Leonardo” para revelar as forças instintivas inconscientes que se apresentam na elaboração artística do pintor.

vida. Freud, na sua exposição, apresenta características de Leonardo que comporiam o enigma a ser resolvido: o fato de Leonardo ser um grande pesquisador, o fato de que Leonardo deixava suas obras inacabadas e o fato de que o pintor tinha uma sexualidade inativa que dominava sua vida. A explicação para estas características estaria na sua infância. Assim, baseando-se na bibliografia existente sobre Leonardo e em algumas obras de Leonardo, Freud constrói hipóteses para explicar o enigma da particularidade do seu caráter. Observa-se que nas intervenções, a maioria dos participantes da sessão não poupa elogios ao trabalho de Freud. Tausk, por exemplo, diz que a conferência o impressionou como uma grande crítica de arte e uma “grande psicanálise”. Observa-se também que os participantes, nas suas intervenções, ativeram-se a diferentes pontos do trabalho de Freud. Friedjung e Jekels, por exemplo, ativeram-se à questão da sexualidade infantil. Friedjung pergunta se a educação sexual poderia tolher a “atividade indagadora da criança” (o que posteriormente viria a ser o trabalho de pesquisa do adulto). Graf, por sua vez, intervém trazendo outros pintores à discussão (Michelângelo e Rafael). Já Heller, parece ter como preocupação, a questão da negligência dos artistas em relação às suas próprias obras. Reitler ateve-se à interpretação de Freud acerca da lembrança de Leonardo em que o artista refere-se a um abutre, fazendo uma citação que ilustraria que a referência de Leonardo ao abutre seria consciente. Rank limita-se ao agradecimento à conferência de Freud e tece alguns comentários sobre a intervenção de Friedjung acerca da educação sexual. Muito diferente é a intervenção de Adler, que a inicia a dizendo que gostaria de abordar alguns pontos e deslocá-los para o campo das neuroses. Diz Adler, por exemplo, que a negligência de Leonardo com suas obras seria uma característica frequentemente observada na neurose, acompanhada, contudo, na maior parte dos casos, do seu contrário (uma exatidão pronunciada) que se expressa na disposição capciosa de Leonardo. Stein diz querer apenas expressar o seu agradecimento pelas abundantes sugestões e pelo convite para aquela sessão, restringindo-se a uma pergunta: “se o fato de Leonardo não acabar as suas obras deveria ser interpretado como um símbolo da inatividade sexual”.¹⁷¹ Há ainda intervenções de outros participantes, como a de Stekel, Sadger, Furtmüller e Federn, mas já é possível observar o quão diversos foram os comentários suscitados por esse

¹⁷¹ H. Nunberg; E. Federn (ed.), “Séance du 1^o décembre 1909” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome II*, p. 345.

trabalho de Freud. Podemos, então, trazer a última intervenção da sessão. É Freud quem a faz; e Rank a relata nos seguintes termos: “O Dr Freud agradece, para concluir, a atenção que a ele foi concedida e a participação ativa, lamenta somente que a discussão não tenha colocado mais material à sua disposição”.¹⁷² Estaria Freud com esta curiosa afirmação expressando a sua própria insatisfação em relação ao seu ensaio sobre Leonardo da Vinci? Ou estaria Freud queixando-se dos primeiros psicanalistas vienenses? Em nota de rodapé, o editor faz o seguinte comentário: “É surpreendente que apesar do fato de que Freud ter terminado o seu trabalho sobre a neurose obsessiva pouco tempo antes desta sessão, nem ele nem quaisquer outros participantes chamaram atenção para os traços de caráter evidentemente obsessivos de Leonardo”.¹⁷³ Gay, por sua vez, comenta que um dia depois desta sessão Freud teria escrito a Jung, “com uma mescla de alívio e auto-crítica, que não gostara de sua palestra, mas esperava que, agora que havia se libertado dela, sua obsessão lhe daria uma folga”.¹⁷⁴

O fato é que Freud preparava a redação desse trabalho para publicação no início do ano de 1910, e também no início desse mesmo ano, aconteceria o Segundo Congresso Psicanalítico Internacional em Nuremberg em que seria apresentada, por Sandor Ferenczi, a proposta para a fundação de uma associação internacional. Jones no início do capítulo “A Associação psicanalítica Internacional (1910-1914)” diz que “a parte científica [do congresso] propriamente dita foi altamente bem sucedida e mostrou quão fecundas eram as novas idéias”.¹⁷⁵ Relata Jones, no entanto, que “devido a certas propostas de caráter administrativo, o Congresso realizou-se numa atmosfera muito menos cordial do que o primeiro”. Ferenczi, em seu discurso, teria feito críticas aos analistas vienenses indicando Carl Jung para a presidência da Associação Psicanalítica Internacional cuja sede seria em Zurique, tendo como secretário outro psiquiatra suíço, Franz Riklin. Gay descreve esses fatos na seção intitulada “Viena versus Zurique” do capítulo “Política Psicanalítica”.¹⁷⁶ Ambos, Jones e Gay, descrevem os protestos e a oposição dos primeiros psicanalistas vienenses em relação a estas mudanças administrativas. Freud, ao expor os motivos que o levaram a considerar que era necessário deslocar

¹⁷² *Ibid.*, p.346.

¹⁷³ *Ibid.*, p.346.

¹⁷⁴ P. Gay, *op.cit.*, p.258.

¹⁷⁵ E. Jones, *op.cit.*, p.417.

¹⁷⁶ P. Gay, *op.cit.*, p.209.

o centro do movimento psicanalítico para Zurique, menciona a “viva oposição dos psicanalistas vienenses” ao projeto da associação internacional cuja finalidade era: “Estudo e promoção da ciência psicanalítica fundada por Freud, tanto em sua qualidade de Psicologia pura como em sua aplicação à Medicina e às ciências do espírito e o mútuo apoio aos associados quanto à aquisição e difusão dos conhecimentos psicanalíticos”.¹⁷⁷ Freud cita Adler como um dos opositores às novas mudanças administrativas, pois, para os vienenses, tais mudanças eram “uma censura e uma restrição à liberdade científica”. Assim, após o Congresso de Nuremberg as dissensões internas à Sociedade Psicanalítica de Viena ficariam mais acirradas, sendo que no final de fevereiro de 1911 Adler renunciaria à presidência da Sociedade Psicanalítica de Viena e Stekel, o vice-presidente, faria o mesmo.

É nesse contexto, pois, que as sessões da Sociedade Psicanalítica de Viena aconteceram nos primeiros meses de 1911. Em algumas minutas desse período fica bastante claro o acirramento das divergências entre Freud e alguns dos primeiros psicanalistas, como, por exemplo, na minuta da sessão de 1/02/1911. Esta sessão teve Adler como orador apresentando a conferência “O protesto masculino como o problema central da neurose”. Observa-se na minuta, que o orador faz uma detalhada apresentação do seu trabalho, seguida de uma também longa intervenção de Freud apresentando várias críticas à doutrina de Adler. Diz Freud que das objeções fundamentais, a mais importante seria o fato de que “toda a representação da neurose é vista [por Adler] do ponto de vista do ego e considerada a partir do ego”,¹⁷⁸ o que não era o ponto de vista da psicanálise. Mas nas minutas desse mesmo período, verifica-se também a presença de “novos nomes” participando das sessões que não constavam nas primeiras minutas. Verifica-se ainda, que esses “novos membros” se ocupavam justamente de conferências e de discussões que tinham como tema a aplicação da psicanálise à arte. O jurista Hanns Sachs, por exemplo, admitido à Sociedade Psicanalítica de Viena em 12/10/1910, apresentaria a conferência “Da possibilidade de aplicar a psicanálise a obras poéticas” em 15/02/1911. Admitidos na mesma data que Sachs, Herbert Silberer seria orador da

¹⁷⁷ S. Freud, *Historia del movimiento psicoanalítico*, p.1917.

¹⁷⁸ H. Nunberg; E. Federn (ed.), “Séance du 1^o février 1911” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome III*, p.153.

sessão de 18/01/1911 com a conferência “A magia e outros temas aparentados” e o estudante de medicina Richard Wagner apresentaria a conferência “Sobre Lanval” (drama do poeta alemão Eduard Stucken) em 19/04/1911. Já o jurista e estudante de medicina, Bernhard Dattner, menos de um mês após a sua admissão à Sociedade proporia a conferência “Problemas psicanalíticos do Raskolnikov de Dostoievski” que aconteceria na sessão de 08/11/1911.

Assim, se é verdade que a discussões em torno da arte serviram aos primeiros psicanalistas como uma forma de iniciação à psicanálise, não é estranho que esses “novos membros” se dedicassem a esse tema. E para finalizar a nossa incursão pelas minutas da Sociedade Psicanalítica de Viena, descrevemos, a seguir, a minuta da sessão de 15/02/1911. Sachs orador da sessão e um dos criadores da revista *Imago* (dedicada aos trabalhos de psicanálise aplicada às ciências do espírito) apresentou a conferência “Da possibilidade de aplicar a psicanálise a obras poéticas”. Após fazer uma introdução ao tema, observando que deixará em suspenso a questão de se considerar o poeta como um sonhador ou como um neurótico, Sachs apresenta uma breve análise de um poema de Heinrich Heine, “*Die Lorelei*” que é uma versão de um conto de fadas. Em nota de rodapé o editor resume o conteúdo do poema:

“Uma linda moça, Lorelei, está sentada sobre um rochedo à margem do Reno, penteando seus longos cabelos louros e cantando canções agradáveis. Atraído por sua voz encantadora, um barqueiro aproxima-se do rochedo; enfeitiçado, ele esquece seu barco e esmaga-se contra as rochas traiçoeiras do rio”.¹⁷⁹

Sachs vê o poema como “uma lembrança de infância, de uma época em que a mãe sentada, parcialmente despida, à beira do leito da criança adormecendo, penteia seus cabelos e canta uma canção de ninar”.¹⁸⁰ O orador coloca em questão o efeito profundo que este poema proporciona para os seus receptores. Diz Sachs que a Estética não pode explicar o efeito, mas a psicanálise, ao considerar que o poema remete à fantasia de uma criança que se volta para o seu objeto de amor (a mãe) que não pôde satisfazê-la, já deu um grande passo na compreensão do efeito estético de uma obra de arte. Sachs recusa a ideia de que a obra de arte seja interpretada como um sonho e propõe que se considere a obra de arte relacionada

¹⁷⁹ *Idem*, “Séance du 15 février 1911” in *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne Tome III*, p.165.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.165.

ao sonho diurno, levando em conta que o sonho diurno tem um caráter “egoísta” e a obra de arte é social. Assim, para o orador a obra de arte permitiria ao artista e ao seu público dar plena expressão às moções reprimidas sem entrar em conflito com a censura. Sachs faz ainda uma comparação entre “esta satisfação das moções inconscientes” que se observa na arte e o fenômeno da sugestão tal como já havia proposto Ferenczi: na sugestão, “as moções sexuais são transferidas para o hipnotizador e são satisfeitas sem se tornar conscientes”.¹⁸¹ Assim, fazendo referência à ideia de sublimação, Sachs finaliza a sua exposição questionando, em outras palavras, por que os artistas teriam preservada esta possibilidade sadia de expressão de conteúdos recalcados e os neuróticos não. Foi o estudante de filosofia Gustav Grüner quem abriu as discussões desta sessão. Grüner admitido à Sociedade na mesma data em que o orador, em 12/10/1910, inicia sua intervenção frisando que quando afirmou que a obra poética deveria ser interpretada como um sonho, “quis dizer que ela é estruturada conforme os mesmos mecanismos que Freud demonstrou existir nos sonhos”. Acrescenta que os complexos inconscientes presentes em *Lorelei* que proporcionariam um “efeito universal” encontram-se por toda parte. Sadger em sua intervenção, fazendo referência a Bleuer — que teria, à época, opinado sobre o tema — argumenta que é possível tratar da “vida e da obra de todo grande gênio exatamente como qualquer outro comum mortal”, com a condição de que este procedimento enriquecesse os seus conhecimentos e que fosse estabelecido por provas. Sadger acrescenta que o sentimento estético é dominado pela sexualidade numa medida muito maior daquela que se supõe. Alguns participantes questionam qual seria o proveito para a psicanálise destas tentativas de interpretações e se a psicanálise poderia explicar a especificidade do efeito obra de arte. Tausk, por exemplo, afirma que estas tentativas poderiam, inclusive, conduzir a um empobrecimento e à perda da atitude inconsciente e estética. Para a médica Margarete Hilferding, primeira mulher a ser admitida à Sociedade (em maio de 1910), “a obra de arte exige ainda algo mais, que se encontra na forma e é provavelmente de natureza puramente estética não tendo nada a ver com os complexos [infantis]”. Hilferding diz acreditar que “este tipo de pesquisa [como a interpretação de *Lorelei*] é fecundo, e o estudo biográfico pode servir para fundamentar certos pontos”. Já Gaston Rosenstein, filósofo e sociólogo admitido na

¹⁸¹ *Ibid.*, p.166.

Sociedade em dezembro de 1910, entende que a psicanálise é insuficiente no que concerne a estas questões e que o efeito produzido por uma obra de arte não pode em caso algum ser explicado pela psicanálise, ainda que ela permita eventualmente a compreensão do artista. E, para o filósofo, “é verdade que a obra de arte origina-se dos complexos, mas ela é relativamente independente”.¹⁸² Friedjung é o último a intervir antes de Freud tomar a palavra e considera que esses trabalhos não servem à psicanálise e tampouco à estética, pois permanece sem explicação o fato de que um indivíduo com os mesmos complexos que outro se torne um artista e o outro, um neurótico. Freud, como descreve Otto Rank, inicia sua fala “resolvendo psicanaliticamente o sentimento de resistência que se percebe a respeito de interpretações desse gênero”. Freud diz que a análise revela que esta resistência é composta por sentimentos de indignação e de insatisfação intelectual. Esta indignação surge quando temos a impressão de um aviltamento porque alguém acedeu a algo mais elevado que nós. E a interpretação da obra de arte (que está num nível mais elevado) nos privaria de aceder a esta sublimidade. Daí a insatisfação intelectual na interpretação da obra de arte, pois ela implicaria uma “parcialidade inconsciente” que seria “particularmente dolorosa”, uma vez que “esperamos uma análise completa e não obtemos nada mais que uma análise elementar”.¹⁸³ Sobre o trabalho de Sachs, o essencial para Freud, foi o fato de que o orador mostrou que seria necessário considerar a maneira pela qual a obra de arte origina-se dos complexos e o fato de que este processo é análogo ao trabalho do sonho. Diz Freud que algumas contribuições válidas foram feitas em relação a esta questão. Para Freud a natureza social da obra é o que a distingue de outras produções psíquicas. Freud apresenta ainda três fatores necessários para que um sonho diurno se torne uma obra de arte: “1) é necessário separar-se dos elementos pessoais; 2) é necessário distanciar-se do inconsciente; 3) é essencial oferecer ao intelecto algo que o obrigue a entrar no contexto, como é o caso da piada”. Diz ainda que o prazer obtido na condição de espectador, cuja fonte estaria na forma e que tomamos como um prazer integral, não faria nada mais do que por em movimento um prazer que é determinado pelo inconsciente. Freud, conclui dizendo que se considerados estes aspectos da técnica da obra de arte, o uso da psicanálise estaria justificado e seria possível dizer que uma análise de uma obra de arte foi feita.

¹⁸² *Ibid.*, p.170.

¹⁸³ *Ibid.*, p.170.

Capítulo IV

Duas resoluções de quebra-cabeças

Chegamos ao derradeiro capítulo desta tese. E, para iniciá-lo, destacamos o percurso que fizemos até aqui. Inicialmente, procuramos desenvolver a ideia de que a invenção da psicanálise implicou uma revolução no campo dos conhecimentos dos fenômenos psíquicos ao romper com os próprios pressupostos a partir dos quais a investigação freudiana se originou; considerando que, para a invenção da psicanálise, Freud fez uso de analogias, procedimento esse, próprio da ciência. E que, dentre esses procedimentos analógicos, as analogias com as artes tiveram não só um papel crucial para a criação da matriz disciplinar psicanalítica, como também implicaram uma interlocução da psicanálise com outros saberes. E ainda procuramos desenvolver a ideia de que as referências à arte e as primeiras tentativas de aplicação do conhecimento psicanalítico às artes tiveram também um papel no início do processo de institucionalização da psicanálise — uma vez que desde um ponto de vista coletivo, isto é, no contexto da formação da comunidade psicanalítica, estiveram francamente atreladas à aquisição das teorias freudianas e a um projeto comum de difundi-las.

Assim, neste capítulo nos ocuparemos de alguns trabalhos de Freud em que a arte, de alguma forma, é posta como um objeto de investigação; o que é entendido como uma atividade que é, ao mesmo tempo, a atividade da ciência normal e a assunção de uma relação específica e originária estabelecida entre a psicanálise e as artes. Objetiva-se, pois, uma aproximação de alguns trabalhos de Freud à ideia kuhniana de resolução de problemas. Ou seja, estamos considerando que em “Delírios e sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen” (1907) e em “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910) Freud dedica-se à resolução de enigmas.¹⁸⁴

Cabe, pois, inicialmente explicitar em que medida estamos considerando esses trabalhos de Freud como “resoluções de quebra-cabeças” e, portanto, como atividades da pesquisa normal. Vale retomar, então, a ideia kuhniana de resolução de quebra-cabeças. Thomas Kuhn inicia o capítulo intitulado “A ciência normal como resolução de quebra-cabeças” da “Estrutura” colocando em relevo uma

¹⁸⁴ Referiremo-nos a estas obras como “Gradiva” e “Leonardo”.

característica dos problemas da pesquisa normal: “o seu reduzido interesse em produzir grandes novidades, seja no domínio dos conceitos, seja no dos fenômenos”.¹⁸⁵ Isso porque o cientista que faz pesquisa normal é aquele que possui instrumentos e conceitos já estabelecidos para a resolução de um problema específico empenhado pela crença de que é possível a sua solução. Aliás, os critérios que permitem a identificação do problema enquanto tal já advém do próprio paradigma (matriz disciplinar) com o qual está comprometido. Assim, para os cientistas “os resultados obtidos pela pesquisa normal são significativos porque contribuem para aumentar o alcance e a precisão com os quais o paradigma pode ser aplicado”.¹⁸⁶ A crença de que o paradigma é capaz de resolver quebra-cabeças não significa, porém, que não possa haver um “fracasso” na sua resolução. E é neste sentido que Kuhn diz que o que se testa é a “engenhosidade e a habilidade [do cientista] na resolução de problemas”,¹⁸⁷ e não o paradigma. E é neste sentido também, que Kuhn afirma que o que define “um bom quebra-cabeça nada tem a ver com o fato de seu resultado ser intrinsecamente interessante ou importante”,¹⁸⁸ Ou seja, podemos dizer que para Kuhn os problemas da pesquisa normal não são necessariamente os grandes problemas da humanidade, são “problemas de detalhe” e “operações de acabamento”. Nos termos de Kuhn: “os problemas realmente importantes em geral não são quebra-cabeças (veja-se o exemplo da cura do câncer ou o estabelecimento de uma paz duradoura), em grande parte porque talvez não tenham nenhuma solução possível”.¹⁸⁹ Mas para se caracterizar um quebra-cabeça não basta que o problema tenha uma solução assegurada, a resolução pressupõe “regras”. Regras estas que limitariam “tanto a natureza das soluções aceitáveis como os passos necessários para obtê-las”.¹⁹⁰ A aceitabilidade da solução implicaria a confrontação de resultados obtidos com os enunciados explícitos em leis, conceitos e teorias do paradigma. Os procedimentos e o uso de instrumentos de investigação seriam também definidos pelo paradigma, assim como os “compromissos de nível mais elevado” (“de caráter quase metafísico”). De modo que haveria uma prioridade do paradigma em relação às regras. Mesmo porque, para

¹⁸⁵ T. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p. 57.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.58.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.59.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.59.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.59.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.61.

Kuhn, um paradigma pode orientar as pesquisas sem que haja um “conjunto completo de regras” estabelecido, compartilhado por um grupo.

Ao tratar da “natureza da ciência normal” Kuhn descreve tipos de pesquisas que constituem essencialmente a ciência normal. Para Kuhn, há nas ciências uma “classe de fatos” significativos. Esta “classe de fatos é aquela que “o paradigma mostrou particularmente reveladora da natureza das coisas”.¹⁹¹ E por esta razão esses fatos tornaram-se “merecedores de uma determinação mais precisa, numa variedade maior de situações”.¹⁹² Dentre os exemplos apresentados por Kuhn para esta “classe de fatos” na história da ciência, estariam, na física, “as gravidades e as compressibilidades específicas de materiais, comprimentos de ondas e intensidades espectrais, condutividades elétricas e potenciais de contato”.¹⁹³ Ou seja, esses fatos são significativos porque se mostraram reveladores na resolução de problemas e por esta razão podem ser objetos de investigações no sentido de se aumentar a acuidade e a extensão do conhecimento sobre estes mesmos fatos. Então, um tipo de problema da ciência normal, seria o próprio refinamento dos fatos significativos da disciplina. Mas o tipo de investigação em relação à “coleta de fatos” — a mais importante de todas — é aquela que visa à articulação dos fatos à teoria do paradigma para resolver “ambiguidades residuais” e permitir a resolução de problemas. Trata-se, pois, da articulação do próprio paradigma, isto é, de partes do paradigma para se chegar a versão mais acabada do mesmo.

Diz Kuhn que “frequentemente um paradigma que foi desenvolvido para um determinado conjunto de problemas é ambíguo na sua aplicação a outros fenômenos estreitamente relacionados”. E “nesse caso experiências são necessárias para permitir uma escolha entre modos alternativos de aplicação do paradigma à nova área de interesse”.¹⁹⁴ Ou seja, podemos dizer que a atividade de *aplicação* do paradigma a situações que não aquela que o originou é entendida como um procedimento de refinamento do paradigma, pois implica reformulações de partes do paradigma; como o *método*, por exemplo.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.46

¹⁹² *Ibid.*, p.46.

¹⁹³ *Ibid.*, p.46.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.50.

Estamos considerando, portanto, a resolução de quebra-cabeças como a atividade da ciência em que a *aplicação* do paradigma sobre um objeto investigado é a própria admissão da incompletude do paradigma. Em outros termos, é porque o paradigma é inacabado, passível de refinamento e retificações que novos problemas de pesquisa são construídos pelo pesquisador normal. Esta questão do não acabamento do conhecimento remete-nos ao pensamento do filósofo Gaston Bachelard. Em “A formação do espírito científico” o autor propõe a noção de “obstáculos epistemológicos” a serem transpostos para que o conhecimento científico possa vir a ser distinto da “opinião”. O autor descreve aquilo que considera que sejam os obstáculos epistemológicos à “formação do espírito científico”. Dentre os obstáculos epistemológicos estariam a “experiência primeira” e o “conhecimento geral”, de tal modo que o “espírito científico pode enganar-se ao seguir [estas] duas tendências contrárias: a atração pelo particular e a atração pelo universal”.¹⁹⁵ É no âmbito da formação dos conceitos que estas duas tendências estariam relacionadas, respectivamente, àquilo que nomeia como “conhecimento em compreensão” e como “conhecimento em extensão”. E é nesse sentido que o autor propõe como atitude do pensamento científico para a formação dos conceitos o “pensamento empírico inventivo”. Os conceitos, para Bachelard, não são estáticos; ao contrário, são plásticos e instáveis, de tal forma que “a fecundidade de um conceito científico é proporcional a seu poder de deformação”.¹⁹⁶ Mas esta deformação fecunda do conceito pressupõe uma “nuança intermediária” entre o “conhecimento em compreensão” e o “conhecimento em extensão”. Em outras palavras: “o enriquecimento em extensão” do conhecimento que pode ser obtido por meio da reunião de “fenômenos mais heteróclitos” deve estar articulado à riqueza da compreensão do fenômeno isolado. Nesse sentido, “para incorporar novas provas experimentais, será preciso então *deformar* os conceitos primitivos, estudar as condições de aplicação desses conceitos e, sobretudo, incorporar as *condições de aplicação de um conceito no próprio sentido do conceito*”.¹⁹⁷ Ou seja, podemos dizer que para Bachelard a possibilidade de transcendência da generalidade e de enriquecimento dos conceitos implica um processo de retificação entendido como revisão do próprio método de aplicação dos conceitos.

¹⁹⁵ G. Bachelard, *A formação do espírito científico*, p.75.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.76.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.76.

Feitas essas considerações preliminares, passemos aos “nossos casos”, isto é, aos trabalhos de Freud citados anteriormente os quais estamos considerando como quebra-cabeças que pressupõem a atividade de *aplicação* de paradigmas psicanalíticos passíveis de retificação e aprimoramento. Como se sabe, o procedimento de *aplicação* no “nosso caso,” isto é, na psicanálise, é objeto de ampla controvérsia. Embora não faça parte dos objetivos desta pesquisa esmiuçar os termos desta controvérsia, algumas palavras sobre o problema da psicanálise aplicada são necessárias. Baseando-nos em vários autores¹⁹⁸ — os quais, embora em contextos distintos, tratam da questão — poderíamos dizer que uma primeira preocupação (e crítica) em relação à psicanálise aplicada incide principalmente sobre o procedimento em si, isto é, questiona-se a própria legitimidade da psicanálise aplicada enquanto prática psicanalítica. Isso porque a psicanálise aplicada prescindiria de elementos intrínsecos à experiência psicanalítica, como a associação livre, por exemplo. Assim, a psicanálise aplicada (à arte) operaria nada mais do que uma “analogia estrutural” o que implicaria uma “má psicanálise da arte”, como diz Ricoeur. A psicanálise aplicada à arte ao estabelecer “uma relação epistemológica com a obra de arte de modo unilateral”, como diz Lyotard, relegaria a ela a condição passiva de um objeto de investigação. Esse tipo de aproximação da psicanálise à arte que estaria “a serviço da psicanálise”, como diz Figueiredo, desconsideraria a experiência estética que constitui a obra de arte, pois nada mais seria do que “a aplicação de uma grade interpretativa que pretende esclarecer uma verdade da obra ou do seu autor”, como diz Frayse-Pereira.

Michel Plon entende que a psicanálise aplicada teria se tornado “a depositária exclusiva dos abusos de uma interpretação sistemática e das miragens do pensamento analógico cujas raízes estão em outro lugar”.¹⁹⁹ Essas raízes a que Plon se refere estariam na especificidade epistemológica da psicanálise, num “dualismo do pensamento freudiano” que estrutura o conjunto da obra de Freud. A especificidade epistemológica da psicanálise faz com que ela não se reduza “nem a

¹⁹⁸ Andre Green em *O desligamento Psicanálise, Antropologia*; Ines Loureiro em *A arte no pensamento de Freud*; Jean-François Lyotard em “Freud selon Cézanne” in *Des Dipositifs pulsionnels*; João Frayse-Pereira em *Arte, Dor Inquietudes entre Estética e Psicanálise*; Luis Cláudio Figueiredo nas aulas 2 e 3 da disciplina *A Interpretação psicanalítica: clínica e formações da cultura* (PUC-SP, 1º semestre de 2011); Michel Plon em “A face oculta da análise leiga” in *Ágora* v. II nº1; Paul Ricoeur em *Da Interpretação Ensaio sobre Freud*; Renato Mezan em “Psicanálise e cultura, psicanálise na cultura” in *Interfaces da Psicanálise*, em *Freud , pensador da Cultura* e em “O estranho caso de José Matias” in *Tempo de Muda ensaios de psicanálise* e Sarah Kofman em *A infância da arte*.

¹⁹⁹ M. Plon, “A face oculta da análise leiga” in *Ágora* v. II nº1, p. 105.

uma ciência natural, *Naturwissenschaften*, o que Freud desejava intermitentemente, nem a uma ciência do espírito, *Geisteswissenschaften*, o que Freud recusou de maneira constante”.²⁰⁰ E se manifestaria na obra de Freud na forma de um dualismo entre, por exemplo, a “teoria do trauma que atribui a um acontecimento real a origem da neurose e a teoria do fantasma”, ou ainda, “na volta que Freud ao simbolismo do sonho, particularmente na *Traumdeutung*”. Desse modo, haveria também uma ambivalência de Freud em relação à “deriva interpretativa” e à “generalização analógica”, ora mostrando-se crítico em relação a esses procedimentos, ora utilizando-os. Assim, para Plon, “consciente das fraquezas desses pontos do método, ele [Freud] visava outra coisa cada vez que se autorizava a fazer incursões por domínios externos à psicanálise”.²⁰¹ O autor faz então uma distinção entre “a psicanálise aplicada produzida por Freud e aquela desenvolvida por seus alunos e sucessores”. A diferença, para Plon, estaria no objetivo, pois os trabalhos de psicanálise aplicada de Freud teriam “por objetivo simplesmente desenvolver pontos em sua teoria que estavam obscuros até então”. O exemplo apresentado pelo autor é o “Leonardo”, que teria permitido avanços na teoria sexual, e em particular sobre a questão da homossexualidade. Então, de acordo com Plon, a psicanálise aplicada de Freud se diferenciaria daquela de seus discípulos porque não se restringia a exemplificações ou comprovações do caráter operatório do método, mas visava ao desenvolvimento da teoria psicanalítica.

Dessa forma, é possível compreender a particularidade da psicanálise aplicada de Freud em relação àquela produzida por outros autores. De acordo com Mezan, a fecundidade da psicanálise aplicada de Freud estaria justamente relacionada aos propósitos a que esses trabalhos serviam, pois “a maior parte dos trabalhos de ‘psicanálise aplicada’ de outros autores são meros exercícios de estilo, por vezes servindo a propósitos de divulgação e popularização, sem que neles se exprima uma verdadeira necessidade interior”.²⁰²

Podemos afirmar, nesse sentido, que a preocupação de Freud, ao aplicar a psicanálise à arte, era a psicanálise, e não o estabelecimento de uma interlocução com o campo das artes. Assim, o que está em jogo na resolução de quebra-cabeças como a “Gradiva” e o “Leonardo” é o próprio paradigma psicanalítico, seja enquanto

²⁰⁰ *Ibid.*, p.102

²⁰¹ *Ibid.*, p.104.

²⁰² R. Mezan, *Freud, o pensador da cultura*, p.161-162.

comprovação, seja como refinamento do mesmo. Mas, se uma obra de literatura ou a vida e obra de um artista permitem que partes do paradigma sejam aprimoradas, é porque este mesmo paradigma prevê a possibilidade de figurarem como objetos de investigação. Por outro lado, não é por que o objeto de investigação refere-se ao campo das artes que o método de investigação será outro. Como diz Assoun, *interpretação* para Freud não está dissociada da *explicação*. E diante do “objeto-arte” o procedimento intelectual continua sendo aquele “explica de modo interpretativo ou interpreta fornecendo a causa”.²⁰³ Se Freud toma arte como objeto de investigação psicanalítica, não significa que a psicanálise se afasta da sua condição de ciência natural; e, neste sentido, não haveria o dualismo epistemológico no pensamento de Freud.

A análise que propomos para essas primeiras interpretações freudianas da arte as considera tentativas de resoluções de quebra-cabeças distintas e que, como tais, preveem observação do objeto de investigação, aplicação de conceitos, estabelecimento de relações causais e construção de hipóteses. Mas os objetos de investigação — os sonhos e delírios de um personagem fictício e a personalidade de um artista — apresentarão uma certa “resistência” ao método psicanalítico. Desse modo, trata-se de se examinar os procedimentos e os problemas metodológicos que subjazem aos quebra-cabeças em questão.

1. Os sonhos e delírios de Norbert Hanold

Se “Delírios e sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen” é o primeiro trabalho publicado de aplicação da psicanálise à arte, as referências às artes e mesmo os exercícios de aplicação são bastante anteriores a 1907. É de 1898 o primeiro registro de tal procedimento. Também submetendo uma obra literária (“A Juíza” de Conrad Ferdinand Meyer) à análise, a breve interpretação encontra-se em carta a Fliess.

Sarah Kofman em “A Infância da Arte” considera que essa primeira interpretação, assim como as referências a *Édipo Rei* e *Hamlet* em “A Interpretação dos sonhos” fazem parte de um primeiro momento da atitude de Freud em relação à arte. Esse primeiro momento seria marcado por uma atitude admirativa em relação

²⁰³ P.-L. Assoun, *Introdução à epistemologia freudiana*, p.49.

aos artistas (especialmente os poetas), pois esses teriam um conhecimento “superior” àquele produzido pela ciência, razão pela qual a arte exercia um certo fascínio sobre Freud. Na “Gradiva” “a obra de arte muda do *status* de modelo paradigmático confirmador do conhecimento psicanalítico” e “ela própria se torna objeto de investigação”.²⁰⁴ Nesse sentido, a “Gradiva”, para a autora, seria um “texto divisório” porque Freud neste artigo, passaria “de uma atitude admirativa diante dos artistas para uma certa desilusão”.²⁰⁵ Assim, se o fascínio pelo conhecimento do artista era solidário à comprovação do conhecimento psicanalítico, o fascínio atenuado pelo conhecimento do mesmo será solidário à submissão da arte e do artista como objeto de investigação. A partir da “Gradiva”, segundo a autora, há “uma conversão do olhar” de Freud em relação à obra de arte e em relação ao artista: “mais que do grande homem, o artista está mais próximo do neurótico, do homem primitivo, da criança”.²⁰⁶ E “as descrições do poeta podem servir para ilustrar o saber, mas não podem ficar no lugar dele”.²⁰⁷

Loureiro, no capítulo “Freud e as várias imagens do artista” da sua dissertação de mestrado intitulada “A arte no pensamento de Freud” traz várias passagens da obra de Freud que demonstram a ambivalência dos sentimentos de Freud em relação aos artistas e verifica que “de modo geral, a atitude de Freud em relação aos artistas caracteriza-se por mesclar inveja e admiração , intolerância/irritação e respeito”.²⁰⁸ Em relação à “Gradiva,” Loureiro observa que “Freud enfatiza muito as afinidades entre o poeta e o psicanalista em termos de seu ‘objeto’ (importância do sexual/infantil, os mecanismos de formação dos sonhos/ delírios e até mesmo características do tratamento psicanalítico) e dos resultados a que chegam.”²⁰⁹ Na segunda parte da dissertação, a autora analisa o artigo de Freud em questão. E “com objetivo de acompanhar o processo de feitura de uma aplicação”,²¹⁰ Loureiro examina: as motivações que teriam levado a Freud interessar-se especificamente por este texto de Jensen, os objetivos declarados de Freud, os pressupostos e as preocupações que se apresentam no texto e, ainda, como Freud procede a aplicação neste texto. Assim, na “Gradiva”, apareceriam duas

²⁰⁴ S. Kofman, *A Infância da Arte*, p.59.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.59.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.60.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.60.

²⁰⁸ I. Loureiro, *A arte no pensamento de Freud*, p.70.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.72.

²¹⁰ *Ibid.*, p.134.

possibilidades para se “pensar o que uma obra literária pode oferecer ao psicanalista ao ponto de justificar que seja tomada como objeto de análise”. A primeira delas, “mais evidente e insistentemente assinalada”, seria “a da obra como demonstração/comprovação da validade da teoria”. E a segunda possibilidade “se refere à obra como objeto de cuja investigação se pode obter novos conhecimentos, uma fonte de material trabalhável pela psicanálise”.²¹¹

Já dissemos que estamos aqui considerando esse estudo de Freud sobre o conto de Jensen um trabalho de resolução de quebra-cabeça. De modo que o enigma a ser resolvido na “Gradiva” seria o sentido dos sonhos e delírios criados por um “escritor imaginativo” que é um aliado do psicanalista porque ambos trabalham com o “mesmo objeto” e chegam a resultados semelhantes. E, nesse sentido, podemos dizer que o problema que subjaz ao quebra-cabeça é, justamente, o *método* de interpretação dos “sonhos criados por escritores imaginativos”. Este quebra-cabeça implica o problema do *método* para a sua resolução exatamente porque o psicanalista tem afinidades com o poeta. Pois se o poeta e o psicanalista têm afinidades quanto ao objeto com que trabalham e chegam a resultados semelhantes, o que os distanciam são seus *métodos*. Então o que autoriza o objetivo manifesto de Freud — isto é, a demonstração e comprovação da teoria a partir de uma obra literária — é a afinidade que têm o poeta e o psicanalista. Mas ao operar a demonstração e a comprovação da teoria a partir de uma obra literária permanece justamente “a diferença” entre o método do poeta e do psicanalista. E se o procedimento de resolução do quebra-cabeça visa a demonstrar e comprovar a teoria, este mesmo procedimento será a demonstração do *método* de psicanálise aplicada a uma obra literária e a própria comprovação da possibilidade de tal procedimento. A análise do conto de Jensen feita por Freud pode ser entendida como refinamento do método psicanalítico, uma vez que o método incidirá não propriamente sobre um “novo objeto”, mas num contexto distinto daquele que o originou: o dos sonhos inventados.

Vale trazer o início do ensaio sobre o conto “Gradiva, uma fantasia pompeiana” de Wilhelm Jensen em que Freud norteia-se pelo seguinte raciocínio para apresentá-lo: tendo em vista que “os problemas essenciais dos sonhos foram resolvidos”, “surgiu a curiosidade de se investigar os sonhos que nunca foram

²¹¹ *Ibid.*, p.153.

sonhados”.²¹² Embora esta investigação pudesse parecer “ociosa e um tanto singular”, ela se justificava, diz Freud. E muito embora a ciência não acreditasse que os “sonhos têm um sentido e podem ser interpretados”, as investigações sobre os sonhos o levaram a constatar que “o sonho é uma realização de desejos”, como pode ser verificado na sua obra “A Interpretação dos sonhos”. A ciência, prossegue Freud, “explica os sonhos como simples processos fisiológicos”. Os poetas, por sua vez, parecem estar do lado do autor da obra “A Interpretação dos Sonhos”. Isso porque os escritores,

“quando fazem sonhar os personagens criados por suas fantasias, não só se conformam à experiência cotidiana de que os pensamentos e os sentimentos das pessoas continuam vivos nos sonhos no estado de repouso noturno, como, ao apresentar os sonhos de seus personagens, têm como intenção nada mais que dar a conhecer por meio deles, os estados das almas dos mesmos”.²¹³

Assim, esses “valiosíssimos aliados” dos psicanalistas estariam à frente da ciência, e também da filosofia, pois são detentores de um profundo conhecimento da alma humana; conhecimento este, cuja fonte não é acessível à ciência. As fontes onde bebem os poetas, não parecem fazer parte das preocupações dos mesmos, eles se limitam a mostrar “como a alma adormecida se contorce sob o efeito das excitações que, como restos da vida desperta, nela permaneceram vivas”.²¹⁴ Daí o interesse de Freud pelos sonhos criados por poetas, pela particularidade deste objeto de investigação e pela “natureza da produção poética”.

Podemos dizer que na “Gradiva” a aplicação da teoria dos sonhos serve não só à confirmação das descobertas de Freud quanto aos fenômenos psíquicos, mas também ao refinamento de outras partes do paradigma psicanalítico, e, especificamente o *método* de interpretação. O que implica, por sua vez, uma certa teoria da criação literária. Se as obras dos poetas confirmam os conhecimentos da psicanálise é porque por meio da criação literária se chega a “conhecimentos idênticos” àqueles a que se chega com a “experiência médica”. Mas o meio pelo qual conseguem os poetas alcançar estes conhecimentos não é o mesmo do psicanalista. Se o método de produção de conhecimento da psicanálise “consiste na observação consciente de processos mentais anormais em outras pessoas, com o objetivo de adivinhar e expor as regras a que obedecem”, no método da criação

²¹² S. Freud, *El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen*, p.1285.

²¹³ *Ibid.*, p.1286.

²¹⁴ *Ibid.*, p.1286.

poética, o poeta “dirige sua atenção para o inconsciente do seu próprio psiquismo, ausculta as possibilidades de desenvolvimento de tais elementos e os permite alcançar a expressão estética em lugar de reprimir-los por meio da crítica consciente”.²¹⁵ Novamente: a diferença estaria na natureza dos “métodos” do poeta e do psicanalista. Diferença esta que está posta na própria atividade de submissão da obra de Jensen à investigação psicanalítica. Ao operar o método psicanalítico sobre os sonhos de um personagem “como se fosse um caso clínico verdadeiro”, mostra-se de uma só vez tanto as semelhanças entre o poeta e o psicanalista (o objeto) quanto a diferença de ambos (o método). Podemos dizer, nesse sentido, que na “Gradiva” há a *demonstração* do método psicanalítico de interpretação sobre este objeto específico que é a novela de Jensen.

Em outro trabalho, “O poeta e os sonhos diurnos” (1908), Freud abordará o “método” do poeta, isto é, a criação literária. Freud abre esse texto declarando que tem uma “intensa curiosidade” em relação à atividade do escritor criativo. E que o poeta, se interrogado, não saberia dar uma explicação sobre a natureza da sua própria atividade. Prossegue Freud afirmando que mesmo se obtivéssemos “o máximo conhecimento das condições da eleição do tema poético e da essência da arte poética” em nada isto contribuiria para um leigo se tornar um poeta.²¹⁶ Ou seja, o método do poeta é bastante diferente do método da psicanálise. Pois, além de não ser passível de explicação por quem o opera, não é passível, por assim dizer, de transmissão. Freud inicia sua exposição sobre o método do poeta, aproximando a criação literária à brincadeira infantil. Ambos, o poeta e a criança, criariam um mundo próprio, fantástico, em que desejos seriam satisfeitos. Mais do que uma relação analógica, Freud estabelece entre o brincar infantil e o fantasiar, uma relação de continuidade, pois o adulto, ao deixar de brincar substituiria o prazer extraído do jogo infantil pelo sonho diurno (devaneio), isto é, pela atividade do fantasiar. Haveria uma diferença entre o brincar da criança e o fantasiar do adulto, uma vez que este, ao contrário da criança, necessitaria ocultar suas fantasias que engendrariam desejos insatisfeitos. E é ao psicanalista, por ocupar-se do “tratamento psíquico” de “vítimas de doenças nervosas”, a quem estas fantasias são reveladas. De tal modo que o conhecimento (sobre o fantasiar) do psicanalista advém, sobretudo, da clínica. Diz o autor que é “desta fonte” que provém o seu

²¹⁵ *Ibid.*, p.1335.

²¹⁶ S. Freud, *El poeta y los sueños diurnos*, p.1343.

conhecimento que o levou à construção de hipóteses de que os seus pacientes não comunicam nada que não se possa descobrir nas pessoas saudáveis. Freud apresenta assim, algumas características do fantasiar, entre as quais a relação da fantasia com o tempo, que são expostas nos seguintes termos:

“Pode-se dizer que a fantasia flutua em tempos: os três fatores temporais de nossa atividade de representativa. O trabalho anímico vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião do presente capaz de despertar um dos grandes desejos do sujeito; apreende regressivamente a partir deste ponto a lembrança de um evento pretérito, quase sempre infantil, na qual esse desejo foi realizado, e cria então uma situação referente ao futuro que apresenta o sonho diurno ou a fantasia como a realização do desejo que leva em si as marcas de sua procedência e da lembrança. Assim, pois, o passado, o presente e o futuro aparecem como entrelaçados no fio do desejo, que passa através deles”.²¹⁷

Será essa tese sobre a atividade do fantasiar que se aplicará à atividade do poeta:

“Um poderoso evento no presente desperta no poeta uma lembrança de uma experiência anterior, pertencente quase sempre à sua infância, da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra poética. A própria obra revela elementos da ocasião recente do presente e da lembrança antiga”.²¹⁸

Esse esquema, entretanto, refere-se a uma certa categoria de escritores. Freud diz que a aproximação entre a atividade do poeta e a atividade dos sonhos diurnos é em relação aos poetas que parecem criar seus temas livremente, isto é, que criam “narrações egocêntricas”. De modo que a comparação não é com “os poetas que mais estima a crítica”, mas sim com “outros mais modestos: os escritores de novelas, contos e histórias, os quais encontram, em compensação, mais numerosos e entusiastas leitores”.²¹⁹ Isso porque este tipo de obra literária em que frequentemente há “um protagonista que constitui o foco do interesse” teria características típicas em relação ao enredo, temas e personagens que favoreceriam a aplicação desta formulação sobre o fantasiar. E a explicação para os efeitos emocionais provocados pelas criações dos escritores criativos virá no final do texto — após Freud desculpar-se por ter se ocupado mais das fantasias do que do poeta — retomando a ideia de prazer preliminar já desenvolvida em trabalhos anteriores como em “O Chiste e sua relação com o inconsciente” (1905). Para Freud, o poeta é detentor de uma técnica que opera disfarces em suas fantasias

²¹⁷ *Ibid.*, p.1345.

²¹⁸ *Ibid.*, p.1347.

²¹⁹ *Ibid.*, p.1346.

despojando-as do seu caráter egoísta (e eventualmente repugnante), de tal modo que “nos suborna com o prazer puramente formal, ou seja, estético”.²²⁰ Este procedimento de aliciamento, por assim dizer, que oferece ao espectador este prazer formal seria o facilitador para uma experiência cujo prazer seria ainda maior, oriundo de “fontes psíquicas mais profundas”.

É possível afirmar, então, que para Freud, Wilhelm Jensen, embora fosse um escritor criativo “mais modesto” e autor de uma “pequena novela, carente em si de grande valor”,²²¹ era detentor de “conhecimento endopsíquico” e ainda detentor dessa técnica que permite desfrutarmos de nossas próprias fantasias sem nos envergonharmos ou sem censura alguma.

Assim, esse é também um nível possível para se examinar a “Gradiva” — ou seja, privilegiando Freud como leitor (fruidor) do conto de Jensen. Mezan, ao examinar a “Gradiva”, propõe um “terceiro nível” para a leitura deste trabalho de Freud “que desvenda a dimensão auto-analítica” e que “é apenas sugerido e se efetua de modo latente”.²²² O “primeiro nível” diria respeito ao texto manifesto de Freud quanto às finalidades da interpretação do conto de Jensen e o “segundo nível” diria respeito à interrogação, também manifesta, sobre a natureza criação poética. Nesse sentido, para Mezan, o estudo sobre o conto de Jensen, “apresentando-se como destinado a ilustrar as teses da *Traumdeutung*, realiza ainda duas outras finalidades: introduz a teoria da criação poética e serve de veículo para o prosseguimento da autoanálise de seu autor”.²²³

Ocupamo-nos aqui apenas da finalidade declarada de ilustração das teses presentes na obra “A Interpretação dos Sonhos” e do problema da criação poética que se apresenta no estudo sobre o conto de Jensen. Se a finalidade da “Gradiva” é a confirmação das teses presentes na obra “A Interpretação dos sonhos” — a confirmação das descobertas concernentes aos fenômenos oníricos — é possível dizer que o método de interpretação (dos sonhos) é, ao mesmo tempo, uma tese a ser confirmada e o método de sua confirmação. É uma tese a ser confirmada na medida em que na teoria dos sonhos está engendrado o método de interpretação, isto é, a confirmação da teoria dos sonhos é a própria confirmação do método de

²²⁰ *Ibid.*, p.1348.

²²¹ S. Freud, *Autobiografia*, p. 2795.

²²² R. Mezan, *Freud, pensador da cultura*, p. 273.

²²³ *Ibid.*, p.283.

interpretação que a constituiu, do mesmo modo que a interpretação — enquanto caminho de volta do trabalho do sonho — é própria confirmação da teoria dos sonhos. Dito de outro modo: se as teses a serem confirmadas na “Gradiva” são os processos primários ou os procedimentos do trabalho do sonho que permitem a realização de desejo, e se a interpretação é o trabalho de reconstrução da coerência desfeita pelo trabalho do sonho, então na “Gradiva” confirma-se o método de interpretação, refinando-o, ao fazê-lo operar sobre uma obra ficcional. E a submissão da obra literária à investigação para confirmação das teses psicanalíticas pressupõe que nela estejam contidos conhecimentos análogos àquele que o psicanalista produz; do contrário, a obra ficcional não serviria à comprovação. Mas como foi dito, repetidas vezes, é por meios distintos que o psicanalista e o poeta produzem estes conhecimentos, de tal modo que as semelhanças entre os conhecimentos a que chegam o poeta e aqueles a que chega a psicanálise põem em cena tanto a interrogação sobre o método do poeta — a criação literária — quanto a interrogação sobre o próprio método de interpretação psicanalítico. Isto é, a pergunta pela possibilidade de se operar o método psicanalítico de interpretação sobre os processos psíquicos de um personagem fictício como se fosse um caso clínico. Assim, se é em “Os poetas e os sonhos diurnos” que Freud se ocupa da pergunta pelo método do poeta ao tratar teoricamente da criação literária, é na “Gradiva” que Freud se ocupa da pergunta pelo método psicanalítico de interpretação de uma obra ficcional ao operá-lo sobre ela. E é nesse sentido que afirmamos anteriormente que na “Gradiva” há a *demonstração* do método psicanalítico de interpretação sobre um o objeto obra literária.

Em várias passagens da “Gradiva” observa-se que Freud aplica os conhecimentos psicanalíticos para interpretar os personagens ressaltando a possibilidade da interpretação psicanalítica desta história fictícia. Ou seja, é como se Freud estivesse testando os limites e as possibilidades do método de interpretação psicanalítico quando o objeto é uma obra fictícia. É hora, pois, de retornarmos ao texto de Freud, a fim de se examinar esta questão em algumas passagens da “Gradiva”.²²⁴

²²⁴ Resumidamente, o conto que Freud analisa trata de um arqueólogo, Norbert Hanold, que descobre em Roma uma figura em baixo-relevo que representa uma jovem grega caminhando. O arqueólogo encantado pela figura, especialmente pelo modo de andar da moça, atribui a ela o nome de Gradiva que significa “a jovem que avança”. Hanold começa, então, a imaginar que ela teria vivido em Pompeia e pouco tempo depois ele tem um pesadelo. Nesse sonho terrível, Hanold presencia a destruição da cidade pela erupção do Vesúvio e vê a moça do baixo-

Na primeira parte da “Gradiva”, Freud faz um resumo do conto de Jensen já fazendo alguns comentários e esboçando algumas hipóteses para a resolução do quebra-cabeça do conto. Há, pois, já na primeira parte a aplicação de conceitos psicanalíticos sobre o conto de Jensen, como por exemplo, a aplicação da ideia de repressão ao delírio do personagem Norbert Hanold. Diz Freud que as fantasias do personagem sobre Gradiva (a figura em baixo-relevo) derivam de suas lembranças reprimidas de sua amizade infantil com a personagem Zoe Bertgang, que, ligadas à vida erótica, retornaram na forma de delírio. Também na primeira parte do artigo há já uma interpretação em relação à cura do delírio do personagem. Como se sabe, Freud atribuirá à personagem Zoe a administração de um “tratamento psíquico” em Norbert, análogo ao processo analítico. Assim, Freud ilustra não só os conceitos psicanalíticos quanto à formação das fantasias e sonhos, como também ilustra (e refina) o processo psicanalítico. Ou seja, o método psicanalítico é exposto e demonstrado, tanto no próprio procedimento de interpretação do conto de Jensen, quanto na interpretação do papel de Zoe.

É na segunda parte do ensaio em que mais comparecem as justificativas em relação ao método, isto é, em relação à possibilidade de se interpretar personagens fictícios como se fossem “casos verdadeiros”. Freud abre a segunda parte do ensaio afirmando que do propósito inicial de somente investigar os sonhos do personagem, passou a analisar a totalidade do romance e a examinar os processos psíquicos dos dois personagens principais. Isso porque a investigação do conto de Jensen segue os mesmos procedimentos dos “casos verdadeiros”. Então, se para o exame dos “sonhos reais de uma pessoa real” leva-se em conta o caráter e as experiências desta pessoa, investigando não só as experiências que antecederam ao sonho, mas também as de seu passado remoto, a compreensão dos sonhos de Norbert também segue esses procedimentos. Para Freud é possível analisar o caso Norbert porque as descrições do autor do conto “copiam fielmente a realidade”. Há, entretanto, diz Freud, duas ocasiões em que autor teria se afastado das normas da realidade. Ou seja, haveria duas situações inverossímeis no conto que ameaçariam a validade do pressuposto de que é possível a aplicação da

relevo sendo vitimada na destruição de Pompeia. Assim, Hanold absorto por pensamentos em relação ao sonho que tivera, vê na rua da sua cidade uma “silhueta semelhante à Gradiva” e resolve viajar para a Pompeia. Lá, Gradiva aparece em meio às ruínas, o que deixa Hanold muito perturbado. Hanold encontra-se com Gradiva algumas vezes e conversa com ela. Gradiva é, na verdade, Zoe, uma amiga de infância de Hanold, quem ele “reconhecerá” no fim do conto e com quem ele se casará.

psicanálise a casos fictícios considerando-os como casos reais. Uma dessas inverossimilhanças (o fato de que Hanold encontra com Zoe justamente em Pompeia) é resolvida por Freud com o argumento de que o autor ao fazer intervir o acaso na história não só não se afasta da realidade — já que um evento casual é também determinante na vida real — como concede um “belo sentido poético” àquela fatalidade da vida humana que converte a fuga no meio mais seguro para se deparar com aquilo que se quer evitar.²²⁵ Não é, então, o acaso criado poeta que faria a ficção se afastar de uma história verdadeira. Mais inverossímil, portanto, é a ampla semelhança entre a jovem adulta representada na escultura da antiguidade clássica e “uma pessoa viva de uma época muito posterior”. E “mais fantasiosa” e “totalmente arbitraria” esta criação do poeta se esclareceria mais facilmente se o interrogássemos acerca de suas fontes.

Diz Freud que essas inverossimilhanças não impedem que a criação do autor seja entendida como um estudo psiquiátrico, como “um caso clínico e a história de uma cura”. E afirma que embora não se saiba das verdadeiras intenções do autor, não significa que se atribuirá à “bela fábula poética um sentido que jamais pensou o autor”. Freud faz aí, então, uma observação quanto ao seu *método* a fim de se evitar o distanciamento das intenções do autor, ainda que estas sejam desconhecidas. E tentando “evitar qualquer interpretação tendenciosa”, diz Freud que procurou se ater ao texto original e ao relato do poeta. Podemos dizer, nesse sentido, que o método psicanalítico de interpretação operado na “*Gradiva*”, segundo Freud, embora empregue o “tecnicismo da disciplina psicanalítica” tem como ponto de partida a história criada pelo seu autor. A história criada por Jensen é, para Freud, uma exposição poética da história de uma enfermidade e do seu tratamento. E não poucas vezes, os escritores imaginativos, não só fazem uma acertada descrição da vida psíquica dos homens, como chegam a ser “precursores da ciência psicológica”.²²⁶

É nesse sentido que a história criada pelo poeta e os processos mentais patológicos descritos no conto podem ser considerados “como um estudo psiquiátrico”. Ou seja, o poeta trata com êxito dos fenômenos com os quais a psiquiatria se ocupa (como a exposição do delírio). Mas é a psicanálise que reconhece esta veracidade das descrições do poeta; ou, em outros termos, é das

²²⁵ S. Freud, *El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen*, p.1305.

²²⁶ *Ibid.*, p.1306.

descrições e dos achados da psicanálise que as descrições do poeta estão mais próximas. Diz Freud que a psiquiatria, por sua vez, talvez incluísse o delírio de Hanold “no amplo grupo da ‘paranoia’, classificando-a provavelmente como ‘erotomania fetichista’”, pois, atendo-se ao traço mais saliente, associaria a paixão do personagem por uma escultura ao seu interesse por pés e posições de pés.²²⁷ E, para Freud, todas essas qualificações e divisão dos diversos tipos de delírio de acordo com o seu tema principal são de certa forma inseguras e inúteis. Além disso, diz Freud, o “psiquiatra rigoroso” marcaria o herói da história com o estigma de “degenerado” dada a facilidade com que sua singular paixão pela escultura se converte em delírio. Dedicar-se-ia então, o psiquiatra, à investigação das “taras hereditárias que haviam levado Hanold a tal estado patológico”.²²⁸ Mas não são as “condições preliminares, hereditárias e constitucionais do estado de Hanold” que preocupam Jensen. Esse se aprofunda no “estado mental pessoal que pode dar origem ao delírio”.²²⁹ Desse modo, podemos dizer que aí Freud apresenta um princípio do método de interpretação que opera sobre o conto de Jensen: partir daquilo que é apresentado no texto criado pelo poeta.

E, partindo das “informações” oferecidas pelo texto, Freud apresenta uma explicação para o delírio do personagem. Diz Freud que “os sonhos e delírios surgem da mesma fonte — do que é o reprimido”. Os sintomas do delírio teriam uma dupla determinação e seriam resultantes das transações entre duas correntes anímicas opostas. Uma primeira determinação seria aquilo que se mostra consciente na história ao personagem; ou seja, “o círculo de representações da ciência arqueológica” e a segunda determinação seriam aquelas provenientes das “lembranças infantis reprimidas”. Assim, o erotismo reprimido das relações infantis com Zoe teria sido despertado pelo baixo-relevo entrando em conflito com as forças repressoras, manifestando-se como delírio. O que se quer marcar nesta passagem em que Freud trata do delírio do personagem ilustrando o conceito de repressão são as referências ao “conhecimento” do poeta em relação às origens do delírio e aos processos mentais patológicos. Diz Freud que o autor fez um “relato preciso” em relação ao momento da história em que Hanold se depara com o baixo-relevo. O relato do autor é preciso porque ao encontrar o relevo, Hanold “não se recorda de já

²²⁷ *Ibid.*, p.1307.

²²⁸ *Ibid.*, p.1307.

²²⁹ *Ibid.*, p.1308.

ter visto na amiga de infância aquela forma graciosa de caminhar; não teve lembrança alguma do fato, mas todos os efeitos produzidos pela escultura repousam na conexão com aquela impressão infantil”.²³⁰ Ou seja, o autor demonstra que sabe bem o que é a repressão, “que existem processos anímicos que apesar de ser muito intensos e provocar enérgicos afetos permanecem afastados da consciência”.²³¹ E Jensen, segundo Freud, não só sabe muito bem o que é o processo mental denominado pela psicanálise como repressão, como também encontrou uma “perfeita analogia” para expô-lo: o soterramento de Pompeia. Os acertos do autor e a verossimilhança da história não cessam aí. E Freud diz que a exposição acertada quanto à dedicação de Harold à ciência arqueológica lhe faz admirar o poeta, pois esse mostrou “como o erotismo reprimido surge novamente precisamente entre os mesmos meios postos a serviço da repressão”.²³² Jensen, segundo Freud, teria omitido as razões que levaram à repressão da vida erótica do herói; mas Freud não se queixa do autor por esta omissão, mesmo porque, da investigação das *causas* de uma repressão, ocupa-se o psicanalista.

Observa-se, desse modo, que a interpretação do delírio é acompanhada da preocupação de afirmação da verossimilhança do conto criado pelo autor, o que pode ser entendido, por assim dizer, como uma preocupação metodológica. A demonstração de que esta obra literária é um objeto passível de aplicação da psicanálise é, por sua vez, a demonstração de que ela pode servir à comprovação das descobertas psicanalíticas.

Teria Jensen também uma profunda compreensão da construção dos sonhos como tem em relação ao delírio? O autor, segundo Freud utilizou-se de um “recurso engenhoso e fiel à realidade”, que é a introdução de um sonho para realizar o desenvolvimento do delírio. Ou seja, como em doenças reais, o delírio do personagem desenvolve-se em conexão com um sonho. Ainda nesta segunda parte do ensaio Freud analisará um sonho do personagem não como um “ornamento desnecessário da história”, mas inserindo-o no contexto da história e relacionado-o com o desenvolvimento do delírio do personagem. Diz Freud que para isso será necessário recorrer a sua obra “A Interpretação dos sonhos” e aplicar algumas das regras nela prescritas para a solução dos sonhos. Assim, a interpretação de Freud é

²³⁰ *Ibid.*, p.1309.

²³¹ *Ibid.*, p.1309.

²³² *Ibid.*, p.1310.

a de que este sonho realiza de forma disfarçada o desejo do personagem quanto ao paradeiro da jovem que ele procurava. O disfarce é operado pelo procedimento de *deslocamento* que faz com que no sonho a jovem viva em Pompeia no ano de 79 d.C.. O pensamento onírico distorcido pela censura é o de que é Zoe quem “realmente” Hanold procura, sua amiga de infância e que mora na mesma cidade que ele. De acordo com Freud este sonho “de conteúdo apavorante” (a destruição de Pompeia e a tentativa fracassada de prevenir Gradiva) é um “sonho de angústia”. A hipótese para a angústia deste sonho é apresentada por Freud nos seguintes termos:

“Diríamos que os desejos eróticos do jovem arqueólogo entraram em atividade durante a noite e fizeram um esforço intenso para tornar conscientes as lembranças da amada e para arrancá-lo do delírio; esses desejos, porém, foram novamente repudiados, transformando-se em angústia, a qual, por sua vez, introduziu no conteúdo do sonho as imagens terríveis fornecidas pela erudição histórica do dormente”.²³³

Freud tratará das consequências deste sonho para o desenvolvimento do delírio de Hanold e interpretará um segundo sonho do personagem na terceira parte do artigo. Freud propõe, inicialmente, que se siga o fio da história criada por Jensen em vez de entrar diretamente no exame do sonho. Pois, para se interpretar os sonhos de outra pessoa é necessário ocupar-se detalhadamente das experiências vividas pela mesma.²³⁴ E como o poeta “não inclui em sua narrativa nenhum elemento ocioso ou inútil”, Freud reúne indícios e pormenores fornecidos por Jensen para tecer as suas interpretações. A viagem à Itália que o personagem realiza depois do primeiro sonho, a serviço do delírio, descrita com tantas minúcias pelo autor traz uma situação bastante verossímil, de acordo com Freud. Pois “não é preciso que uma pessoa sofra de um delírio”, para “enganar-se quanto aos motivos de um ato e aperceber-se dos mesmos apenas *a posteriori*”.²³⁵ Hanold, segundo Freud, teria viajado para a Itália por motivos que “o poeta qualifica de inconscientes”. Para Freud, os motivos da viagem seriam desconhecidos pelo próprio Hanold no sentido de que ela corresponderia a uma “enérgica mobilização da resistência” face à emergência dos seus desejos eróticos no sonho. E, neste caso, significava a “vitória para a repressão”, uma vez que a viagem era na verdade uma tentativa de

²³³ *Ibid.*, p.1317.

²³⁴ *Ibid.*, p.1319.

²³⁵ *Ibid.*, p.1320.

fugir da presença física da jovem amada, assim como a atividade investigativa sobre o andar feminino significava uma vitória do erotismo. Esta interpretação de Freud tem como base os indícios fornecidos pelas descrições do autor, como por exemplo, a descrição do estado emocional (mau humor, irritação, tendência assexual) de Hanold na sua viagem à Itália.

Diz Freud que “o poeta mostra-nos seu herói, após esta fuga do amor, num estado de confusão e perturbação semelhante ao que normalmente aparece no período de pico dos estados patológicos”.²³⁶ E, de acordo com Freud, é neste ponto culminante (da história e da doença de Hanold) que o autor traz à cena Gradiva, que intervém para mitigar a tensão e resolvê-la ao empreender a cura do delírio de Hanold. O clímax da tensão na história se dá, portanto, com o aparecimento de Zoe Bertgang que significará a passagem da descrição do desenvolvimento do delírio para a descrição da sua “cura”. Freud interpretará, portanto, a relação que se estabelece entre Zoe e Hanold como um processo análogo ao processo psicanalítico, isto é, Zoe seria a responsável pelo fim do processo delirante de Hanold ao possibilitar que o desejo reprimido de Hanold viesse às claras. Como o psicanalista que intervém ao tratar de seus pacientes, o poeta intervém no delírio de Hanold ao fazer Zoe nele intervir. Podemos dizer nesse sentido, que a questão do método psicanalítico é trazida por Freud nesta parte final da análise do conto de Jensen em dois níveis: o método psicanalítico de Freud ao interpretar o conto de Jensen e o método psicanalítico de Zoe ao operar o tratamento de Hanold. Ou seja, Freud interpreta que Zoe interpreta. Mas Zoe opera o método psicanalítico visando à cura; de modo que Freud demonstra com a personagem Zoe não apenas como se opera o método de psicanalítico de interpretação, mas a sua finalidade original. Finalidade original esta, ausente quando se opera o método sobre um personagem fictício. Seria, então, exclusivamente a “finalidade terapêutica” o que distingue a interpretação psicanalítica de um personagem fictício da interpretação psicanalítica de um personagem não fictício?

O segundo sonho interpretado por Freud teria passado por um procedimento de distorção tal, que se mostra “completamente sem sentido” e “singularmente absurdo”. Como em vários momentos do artigo, Freud transcreve a passagem do conto de Jensen que sintetizaria o conteúdo manifesto do sonho de

²³⁶ *Ibid.*, p.1321.

Hanold: “Gradiva estava sentada ao sol, e enquanto confeccionava um laço de um longo talo de erva para capturar um lagarto, disse: ‘Fique quieto um momento’. Minha colega tem razão. E esse método é realmente eficaz e *ela* já o empregou com êxito”.²³⁷ Freud propõe a aplicação da “técnica regular da interpretação onírica” a este sonho. Vale trazer, nos termos de Freud, em que consiste esta técnica e os seus limites quando é aplicada para a interpretação de um sonho inventado:

“Consiste em não ocupar-se da aparente conexão dos elementos do sonho manifesto, mas investigar separadamente cada um dos elementos e buscar sua origem latente por meio dos dados que nos forneçam as impressões e associações livres do sujeito. Entretanto, como não podemos submeter Hanold a tal exame, teremos de nos contentar em inquirir as relações dos elementos do sonho manifesto e substituir timidamente suas associações pelas nossas”.²³⁸

Ou seja, podemos dizer que Freud, ao deparar-se com o limite do método psicanalítico quando este submete à interpretação um objeto fictício, sugere, ainda que timidamente, que as associações do intérprete podem compor a interpretação psicanalítica de um objeto fictício. E aqui vale fazer referência à noção de *desligamento* proposta por Andre Green. Ao tratar da leitura psicanalítica de um texto literário, Green diz, em outras palavras, que a transferência em relação ao texto é uma condição para lê-lo. De forma que diante de um texto literário haveria a “aparição de uma idéia e de afeto”; “a idéia é de um enigma, e o afeto é o do fascínio do texto na medida em que ele comove”. E se “ambas representam um problema e levam o analista a analisar o fascínio”, “o analista transforma-se então no analisado do texto”. A interpretação do texto passa a ser interpretação dos efeitos que o texto proporcionou para o inconsciente do intérprete, uma vez que ele só pode contar com as suas próprias associações. Daí a noção de *desligamento* proposto por Green: “O analista, a partir das marcas que permanecem visíveis ao seu olhar-escuta, não lê o texto, ele o *desliga*. Quebra a secundaridade para encontrar, aquém dos processos de ligação, o desligamento encoberto pela ligação”.²³⁹

Ora, não parece ser esse o procedimento usado por Freud na “Gradiva”; por outro lado, a observação de Freud acerca do uso de suas próprias associações para interpretar o sonho de Hanold, acena a uma solução para o “problema metodológico” que o objeto fictício apresenta à interpretação psicanalítica.

²³⁷ *Ibid.*, p.1324.

²³⁸ *Ibid.*, p.1324.

²³⁹ A. Green, “O desligamento” in *Psicanálise, Antropologia e Literatura*, p.18.

Dizíamos que o segundo sonho de Hanold era, de acordo com Freud, “singularmente absurdo”. E para interpretá-lo, Freud reúne vários elementos da narrativa, como episódios que antecederam ao sonho (restos diurnos), diálogos e impressões de Hanold apontando as substituições operadas pelos procedimentos do sonho que compuseram a cena onírica transcrita anteriormente e traduzida por Freud como um “convite amoroso”. Assim, o desejo de Hanold e os pensamentos inconscientes que se mostravam distorcidos no sonho e que se expressavam na forma de delírio, serão revelados por meio da intervenção de Zoe.

Mas a analogia estabelecida por Freud entre a intervenção de Zoe e um “tratamento psicanalítico” não se restringe ao processo de intervenção na resistência que torna consciente o que foi reprimido levando à cura. A analogia é estabelecida, sobretudo, entre a “técnica” de Zoe e a do psicanalista. Zoe, diz Freud, “intervém intencionalmente” dispondo, portanto, de uma “técnica”. Diz Freud que “o autor do conto coloca na boca de seus dois personagens principais frases de duplo sentido”.²⁴⁰ Mas Hanold não teria consciência desta ambiguidade, pois estava preso a um primeiro sentido (consciente) daquilo que proferia; é sua interlocutora quem descobre o outro sentido. Freud faz menção a duas falas de Zoe: na primeira ela acata o delírio de Hanold e na segunda ela o questiona, de modo que Zoe dá às palavras de Hanold “o sentido que realmente tem o inconsciente de Hanold”. Parece, pois, que Zoe segue exatamente as recomendações que Freud apresentaria anos depois em “Conselhos ao médico no tratamento psicanalítico”. No artigo de 1912, diz Freud, em outras palavras, que o inconsciente do analista deve se orientar pelo inconsciente do analisando. E que “ambição pedagógica” do analista é inadequada no tratamento psicanalítico, de modo que seria também “equivocado planejar ao analisado um trabalho mental determinado, tal como reunir suas recordações, refletir sobre um período determinado de sua vida, etc. Pelo contrário, tem que aceitar algo lhe pareça muito estranho em princípio”.²⁴¹

O poeta, diz Freud, encarna nas palavras de “duplo sentido voluntário” de Zoe a perfeita claridade espiritual contraposta ao delírio do arqueólogo. E a técnica de Zoe é explicada por Freud nos seguintes termos:

“Um dos sentidos dessas palavras ajusta-se ao delírio de Hanold para facilitar a compreensão consciente do mesmo, e o outro se

²⁴⁰ *Ibid.*, p.1330.

²⁴¹ S. Freud, *Consejos al medico en el tratamiento psicoanalitico*, p.1659.

eleva sobre ele e fornece-nos sua tradução da verdade inconsciente que ele representa”.²⁴²

Vale destacar que Freud afirma que este uso singular de falas de duplo sentido no conto de Jensen não parece ser uma casualidade, mas “conseqüência necessária do desenvolvimento narrativa”. Ou seja, para Freud, este duplo sentido que as falas têm é a “contraparte da dupla determinação dos sintomas”. E estes, como as palavras, “surgem de transações entre o consciente e inconsciente”.²⁴³ Freud acrescenta que a diferença entre a origem do duplo sentido da palavra e o duplo atos é que as palavras mostram mais claramente esta origem.

Na quarta e última parte do artigo, Freud descreve uma diferença entre o tratamento conduzido por Zoe e o tratamento conduzido por um “médico real”. A cura de Hanold não se deu exclusivamente pelo desfazimento do delírio. Ou melhor, o autor do conto, “mais conhecedor da essência do delírio que seus críticos”, estabeleceu “uma íntima ligação entre o desvanecimento do delírio e a ressurreição do desejo erótico”. Assim, para Freud, o procedimento que o poeta fez Zoe adotar para a cura do delírio de Hanold, mais do que uma ampla analogia, mostra uma “total identidade” com o método psicanalítico, uma vez que leva em conta o “despertar dos sentimentos” que um processo de cura implica. E no conto de Jensen, como num tratamento psicanalítico real, “o processo de cura se completa por um ressurgimento do amor”.²⁴⁴ Daí a coincidência, no seu grau máximo, entre o procedimento descrito por Jensen e o procedimento psicanalítico, diz Freud. No tratamento psicanalítico que é “a tentativa de libertar o amor reprimido”, as paixões despertadas, seja amor ou ódio, elegem como objeto invariavelmente a pessoa do médico. E no processo de cura descrito pelo poeta não é diferente. Mas num tratamento psicanalítico real a ascensão das paixões que incide sobre a figura do médico não pode por ele ser correspondida. A recomendação que lemos no artigo de 1912 é, aliás, a de que os médicos “procurem durante o tratamento psicanalítico tomar como modelo a conduta de cirurgião que impõe silêncio a todos os seus afetos”.²⁴⁵ Eis a diferença, de acordo com Freud, entre o tratamento descrito pelo poeta e aquele conduzido pelo psicanalista: “Gradiva podia corresponder ao amor

²⁴² S. Freud, *El delírio y los sueños en la 'Gradiva'*, de W. Jensen, p.1331.

²⁴³ *Ibid.*, p.1331.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.1334.

²⁴⁵ S. Freud, *Consejos al medico en el tratamiento psicoanalítico*, p.1656.

que conseguiu passar do inconsciente à consciência”.²⁴⁶ Podemos dizer que na “Gradiva, uma fantasia pompeiana”, o poeta fez coincidir a precisão cirúrgica da técnica de Zoe no tratamento por ela conduzido com aquela que é recomendável ao psicanalista. Mas no desenlace que cria para a história, o poeta a afasta do psicanalista: Zoe não silenciou os seus afetos.

Freud finaliza o artigo reiterando a semelhança existente entre o conhecimento a que chegam o escritor criativo e o psicanalista, e a diferença entre seus métodos, permanecendo desconhecidas as fontes dos poetas para as suas criações. E como diz Freud no apêndice da segunda edição do artigo em questão (1912), as suas pesquisas posteriores à “Gradiva” sobre as criações dos poetas não tinham mais o propósito de confirmação das descobertas feitas em sujeitos reais neuróticos. Tratava-se, pois, de conhecer “o material de impressões e lembranças do poeta que contribuiu para a criação a obra, e os métodos e processos pelos quais converte esse material em obra de arte”.²⁴⁷ Seriam esses também os propósitos de do estudo de 1910 sobre o artista florentino?

2. O enigma de Leonardo da Vinci

Eduardo Carreira em os “Escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura” distingue duas perspectivas historiográficas que teriam composto o imaginário erudito e popular a respeito da figura de Leonardo da Vinci. A primeira perspectiva seria aquela que “maravilhada com seu gênio” e, “confiante nos relatos de Vasari” teria estimulado “toda sorte de lendas maravilhosas sobre o pintor, que se perpetuou nos manuais e fascículos de arte”. Essa “tradição da historiografia de linhagem vasariana”, e, sobretudo, segundo o autor, aqueles “historiadores empenhados em fazer do movimento renascentista um troféu político do racionalismo ou mesmo de certo nacionalismo”, teriam “sua importância muito mais no que ela impressionou o senso comum, do que nos aportes que ofereceu à reflexão especializada”.²⁴⁸ A segunda perspectiva seria aquela “hipercrítica, desmistificadora, ancoradas nas conquistas filológicas do século passado que

²⁴⁶ *Ibid.*, p.1334.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.1336.

²⁴⁸ E. Carreira, *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, p.30.

denunciou as contradições de Leonardo”.²⁴⁹ Carreira se refere à “desilusão da crítica do século XIX” que teria, em relação a Leonardo da Vinci, colocado “definitivamente sob suspeita, no âmbito da erudição, a importância do seu legado e o sentido de sua criatividade”.²⁵⁰ O autor não desenvolve o que seria esta “desilusão crítica do século XIX”, mas refere-se a descobertas desse mesmo século de precedências nas obras do engenheiro alemão Konrad Keyser (1366 -1405) e do sienês Francesco di Giorgio Martini (1439-1405) em relação às máquinas e engenhos de Leonardo da Vinci. Vale mencionar que estas passagens do texto de Carreira encontram-se numa seção da introdução do livro que ele organiza e que contempla alguns escritos de Leonardo da Vinci por ele também traduzidos e comentados. Nesta mesma seção, intitulada “A personalidade de Leonardo”, o autor refere-se brevemente ao texto de Freud sobre Leonardo alinhando-o à perspectiva historiográfica que teria sido aberta por aquilo que nomeia vagamente de “cientificismo”. De modo que, para o autor, “quando nas primeiras décadas deste século [XX] insistiu nos desvios de Leonardo e tratou-o como um caso clínico, a obra e a personalidade do artista foram objeto de uma devassa e de uma revisão até nunca ocorrida”. E ainda: “Remetendo às insuficiências de uma demanda afetiva boa parte da capacidade criativa de Leonardo, Freud atualizou uma visão romântica do gênio, ainda que às avessas, e fez escola”. Pouparamos das críticas apressadas que o autor faz ao trabalho de Freud. O que aqui se quer colocar é justamente o problema de se considerar este texto de Freud como parte da historiografia da ciência relativa à compreensão da obra de Leonardo, como se ele tivesse sido escrito com esse propósito.

Frayse-Pereira em “Arte, Dor — Inquietudes entre Estética e Psicanálise” também se refere ao “Leonardo” de Freud no preâmbulo que faz à proposição daquilo que nomeia como “psicanálise implicada”. Para o autor, não seria nesse texto de Freud que se poderia “apreender a possibilidade de uma aproximação analítica das obras [de arte]” e sim em “O Moisés de Michelangelo” (1914). O “Leonardo” de Freud ainda estaria dentro de um circuito auto-referente psicanalítico que não interrogaria de fato a obra de arte, fazendo-a, nesta perspectiva, desaparecer. E, neste sentido, a arte seria evocada pela psicanálise “como fonte de interpelações que fazem avançar a própria teoria psicanalítica”. Mas, para o autor, o “Leonardo” de Freud especificamente, apresentaria um problema que é anterior a

²⁴⁹ *Ibid.*, p.30.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.30.

esta relação unilateral que a psicanálise tenderia a estabelecer com as artes. A historiografia do século XIX em que Freud se baseou para realizar o estudo teria feito com que confundisse o “Leonardo que viveu no *Quattrocento* com o artista do *Ottocento*, concebido nos termos de uma Psicologia expressiva que sequer existia nos tempos em que viveu o pintor”.²⁵¹ Essa Psicologia expressiva subjacente ao pensamento dos “historiadores da arte que positivaram e idealizaram os séculos do chamado Renascimento” marcaria a interpretação freudiana das obras de Leonardo, pois “sem nenhuma consideração propriamente plástica”, Freud teria renunciado “a resolver o enigma que os ‘sorrisos leonardescos’ colocam, para se interessar pela fascinação que o sorriso da modelo teria exercido sobre Leonardo”.²⁵²

A interpretação freudiana dos “sorrisos leonardescos” será abordada mais adiante. O que aqui se coloca são os propósitos deste trabalho de Freud. Estamos considerando que o problema ou o quebra-cabeça a ser solucionado neste trabalho de Freud sobre Leonardo da Vinci diz respeito à explicação de algumas características da personalidade do artista; esta marcada por uma “sede insaciável e incansável de conhecimento” e o por uma particularidade da sua atividade artística.

Na primeira parte do artigo, Freud apresenta informações da vida de Leonardo e já um esboço da hipótese para a solução do quebra-cabeça. Na sexta e última parte do ensaio Freud diz que o objetivo do ensaio “era o esclarecimento das inibições na vida sexual e a atividade artística de Leonardo”.²⁵³ Antes de tratarmos da resolução do problema de investigação a que Freud se propõe no estudo sobre Leonardo, cabem algumas palavras sobre as *fontes* a partir das quais são obtidos os “dados” para a construção das hipóteses. Das referências bibliográficas que compõem no “Leonardo” destacam-se as biografias de Leonardo da Vinci escrita por Giorgio Vasari (1511-1574) de 1550 e a escrita por Edmondo Polmi (1874-1912) de 1908, além do romance histórico de Dmitri Sergeievitch Merejkovski (1865-1941) intitulado “Leonardo da Vinci: o nascimento dos deuses” de 1900. Em notas de rodapé da primeira parte do ensaio, Freud faz referência ainda a trabalhos de outros autores, entre os quais, “*Ricerche e Documenti sulla Giovinezza di Leonardo da Vinci (1900)* de Nino Smiraglia Scognamiglio (1876-1953), “*Studies in the history of the Renaissance*” (1873) de Walter Pater (1839-1894), “*Leonardo da Vinci: Der*

²⁵¹ J. A. Frayse-Pereira, *Arte, Dor — Inquietudes entre Estética e Psicanálise*, p.61.

²⁵² *Ibid.*, p. 62.

²⁵³ S. Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, p.1616.

Denker, Forscher und Poet: Nach den Veröffentlichten Handsschriften” de Marie Herzfeld, os ensaios que compõem a publicação “*Leonardo da Vinci Conferenze Fiorentine*” (1910), como “*Leonardo, biologo, e anatomico*” de Filippo Bottazzi (1867-1942).

Mesmo que quiséssemos, não teríamos obviamente condições para examinar um a um estes textos aos quais Freud faz referência. O que aqui se quer inicialmente frisar é muito mais simples: o fato de que o problema a ser solucionado no ensaio diz respeito à personalidade de Leonardo da Vinci e que estas fontes antes de fornecerem dados para a solução do problema, fornecem dados para a própria construção do problema de investigação. É claro que as “informações” sobre Leonardo a partir das quais são construídos o problema de pesquisa e as hipóteses sobre a personalidade de Leonardo, já são, elas mesmas, mediadas pelas historiografias de que Freud dispõe. E a leitura de Freud destas obras sobre Leonardo (e de Leonardo) e a “seleção” de alguns elementos da vida e da obra do artista, podem ser entendidos, por sua vez, também como uma construção da figura de Leonardo. Neste sentido, os termos que constituem a construção das hipóteses sobre o enigma da figura de Leonardo, são, em última instância, os termos que constituem a própria construção do objeto de investigação. Seria, então, o Leonardo examinado por Freud um “personagem fictício”? Podemos dizer que neste quebra-cabeça não se trata mais da aplicação de conceitos psicanalíticos aos processos psíquicos de um personagem fictício criado por um poeta. Trata-se agora de se analisar “uma das grandes figuras da humanidade” cuja personalidade, de acordo com Freud, é um enigma desde a época em que o artista viveu.

No início do texto, Freud refere-se à incompreensão por parte dos contemporâneos de Leonardo da Vinci em relação à sua personalidade e à sua atividade artística. Os homens do seu tempo, de acordo com Freud, teriam reconhecido a sua “intensa influência sobre a pintura”, mas não a sua atitude face à arte. Diz também Freud, que, posteriormente, muitos admiradores de Leonardo tentaram defendê-lo da acusação de inconstância em relação aos seus trabalhos alegando que o fato de deixar obras inacabadas seria uma característica dos grandes artistas. De modo que, para esses admiradores, segundo Freud, Leonardo por conceber “uma suprema perfeição”, não conseguia encontrá-la em suas obras. Vasari, em “Vida dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos, de

Cimabue até os nossos dias” — citado por Freud — refere-se à atividade artística de Leonardo da Vinci nestes termos:

“Consta que Leonardo, por dominar a arte, começou muitas coisas e não terminou nenhuma, parecendo-lhe que a mão não conseguia atingir a perfeição das coisas na arte, tal como as imaginava, de tal modo que ideava algumas dificuldades tão admiráveis, que seria impossível expressá-las com as mãos, por mais excelentes que estas fossem”.²⁵⁴

No entanto, para Freud, “a lentidão com que de Leonardo trabalhava era proverbial”, de tal forma que esta dificuldade na execução definitiva da obra é entendida como um sintoma dessa inibição e um prenúncio de seu subsequente desinteresse pela pintura.

Também era um enigma para os contemporâneos de Leonardo a transferência paulatina do seu interesse pela arte para a investigação científica. Diz Freud que a atividade de Leonardo como pesquisador contribuiu para criar um abismo entre o artista e seus contemporâneos, pois esses consideravam as investigações científicas de Leonardo um diletantismo e um desperdício de tempo que poderia ser usado para a sua arte. Mas nós, diz Freud ainda, por meio dos seus apontamentos, “sabemos quais eram as artes que ele exercia”.²⁵⁵

Dessa forma, podemos dizer que este enigma em relação a esta “dupla natureza de Leonardo” — o Leonardo artista e o Leonardo pesquisador científico — é um problema construído por Freud? Ou um enigma herdado da historiografia que usou? Se a historiografia disponível sobre Leonardo “fornece” os dados para a construção e para solução do problema, omitem ou não tratam dos dados necessários para “uma profunda compreensão da vida anímica do sujeito investigado”²⁵⁶; ou seja, os dados referentes à sua atividade e individualidade sexual. E o pouco que se conhece sobre Leonardo neste setor, segundo Freud, é muito significativo e levam a crer que Leonardo era um exemplo de “fria repulsa sexual.” Os escritos de Leonardo que tratam não só de grandes problemas científicos, mas também de “trivialidades” deixam transparecer também uma abstenção em relação ao tema da sexualidade.

²⁵⁴ G. Vasari, *Vida dos Artistas*, p. 444.

²⁵⁵ S. Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, p.1578.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.1581.

Freud dispõe, portanto, de três “constatações” em relação à personalidade de Leonardo oriundas das *fontes* que investigou: a ânsia pelo conhecimento, uma peculiar displicência em relação às suas próprias obras e uma certa inatividade da sua vida sexual. E é nesse sentido que afirmamos que o problema de investigação de Freud em “Leonardo” é construído por Freud na medida em que a formulação da pergunta e das hipóteses — ao estabelecer uma inter-relação entre estas três “constatações” — já implicam uma certa interpretação das *fontes* a partir das quais partiu; e essas por sua vez, podem ser entendidas também já como interpretações.

Diz Freud que apenas um biógrafo teria se aproximado da solução do problema de Leonardo, Edmondo Solmi. Freud cita Solmi: “O seu insaciável desejo de penetrar no conhecimento de tudo o que o rodeava e de pesquisar com atitude de fria superioridade o segredo mais profundo de toda perfeição condenou a obra de Leonardo a permanecer sempre inacabada”.²⁵⁷ Ou seja, o historiador italiano teria estabelecido, como Freud, uma relação entre as duas “constatações”, a sede de conhecimento e o não acabamento das obras. Mas não apenas Solmi; o escritor russo Merejkovski em sua novela histórica, segundo Freud, teria apresentado uma compreensão de Leonardo da Vinci e “uma concepção da interessantíssima figura do mesmo” sendo “plasticamente exposta em forma poética”.²⁵⁸

A obra de Merejkovski, aliás, comparece na lista dos dez bons livros enviada a Hugo Heller em 1906. É possível dizer, então, que uma *fonte* importante para a construção do problema e da sua solução em “Leonardo” é justamente um romance histórico cujo autor é um “escritor criativo”. Pois se os escritores criativos são profundos conhecedores da alma humana e estão à frente da ciência, não seria estranho que um romance histórico fosse uma *fonte* fecunda para um estudo psicanalítico.

E aqui se faz necessário mencionar o estudo de Rouanet — “O andrógino russo e o andrógino florentino” — em que examina o que “o ensaio [de Freud] deve ao romance [de Merejkovski]”.²⁵⁹ O texto de Rouanet é subdividido em cinco seções: a primeira é dedicada à “vida e obra de Merejkovski”, na segunda o autor trata de “Merejkovski e a psicanálise” (especialmente as referências ao escritor feitas por

²⁵⁷ *Ibid.*, p.1583.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.1583.

²⁵⁹ S. P. Rouanet, *Os dez amigos de Freud Vol.1*, p.194.

Freud); na terceira seção “O Leonardo de Merejkovski” o autor apresenta uma síntese do romance de Merejkovski seguida da síntese do ensaio de Freud em “O Leonardo de Freud”. E, na última seção, o autor examina em que “as duas ‘narrativas’ se superpõem e em que elas divergem”.²⁶⁰

O estudo de Rouanet demonstra, pois, que a leitura de Freud da obra “parcialmente fictícia” do escritor russo teria sido uma fonte relevante para a construção do próprio problema (e das soluções) do enigma do “Leonardo”. Podemos dizer ainda, que Rouanet, cotejando passagens do romance de Merejkovski e do ensaio de Freud acaba por demonstrar justamente o pressuposto de Freud de que o poeta e o psicanalista tratam dos mesmos problemas por meios distintos.

Assim, marcaremos alguns pontos desse estudo de Rouanet à medida que desenvolvemos a exposição do problema e da resolução do enigma de Leonardo apresentada por Freud. Dissemos anteriormente que Freud apresenta já na primeira parte do “Leonardo” o esboço da hipótese para a resolução do enigma da personalidade de Leonardo. Para a resolução do enigma referente aos traços incomuns da personalidade de Leonardo e a relação peculiar que ele teria estabelecido com a arte e a ciência, Freud recorrerá a princípios e conceitos psicanalíticos. Podemos dizer que a inexistência ou as poucas informações quanto à vida sexual de Leonardo da Vinci que levam Freud a pensar numa diminuição da sua vida sexual e numa “homossexualidade ideal” é já uma interpretação das *fontes* das quais dispõe. Em outros termos, se esta *lacuna* quanto à vida sexual de Leonardo constatada nas biografias e nos escritos de Leonardo leva justamente à hipótese de uma conformação particular da sexualidade de Leonardo, é porque subjaz a esta hipótese uma “teoria da sexualidade” que vem não só preencher esta lacuna biográfica, mas, sobretudo, constituir a grande premissa para a resolução do enigma das contradições da personalidade de Leonardo.

Como se sabe, Freud, em os “Três ensaios para uma teoria sexual” (1905) propôs não só a existência da sexualidade infantil, como descreveu as características das manifestações sexuais infantis. Para Freud, as pulsões sexuais cujas raízes são inatas, já estariam presentes na infância, e estas, de acordo com as experiências dos indivíduos, poderiam assumir destinos distintos, como a atividade

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 217.

sexual perversa do adulto ou o recalçamento neurótico. Daí a relativização da necessidade da relação entre a pulsão sexual e o objeto sexual empreendida pela teoria da sexualidade de 1905. As investigações de Freud, o levaram, pois, à proposição de que haveria uma independência da pulsão sexual em relação ao objeto sexual; o que significava uma crítica à concepção de desvio sexual tributária das doutrinas da hereditariedade-degenerescência que embasavam a sexologia do século XIX.

No segundo ensaio, intitulado “A sexualidade infantil”,²⁶¹ Freud refere-se a uma certa “amnésia infantil” a que pessoas na vida adulta tenderiam em relação às impressões infantis. Análoga à “amnésia” que se observa nos neuróticos, diz Freud que o “esquecimento” ou o encobrimento das impressões infantis não seria uma desaparecimento de tais impressões, mas sim a sua exclusão da consciência.

A manifestação da sexualidade infantil seria caracterizada pelo autoerotismo e por uma dispersão das pulsões sexuais em relação aos seus alvos (zonas erógenas). Assim, Freud propõe como manifestação modelar da sexualidade infantil, a atividade de sucção. Tal como outras atividades sexuais infantis, a atividade de sucção seria oriunda de uma necessidade somática vital para só posteriormente torna-se independente dela. Assim, esta atividade autoerótica, “apoiando-se” numa necessidade somática vital, estaria sob domínio de uma zona erógena. Para Freud, haveria, então, zonas erógenas “predestinadas” à satisfação, de modo que na vida sexual infantil, a busca de satisfação orientaria, de forma “desorganizada”, as pulsões sexuais para as suas respectivas zonas erógenas.

Ainda no segundo ensaio dos “Três ensaios”, Freud se refere às “pulsões parciais.” Essas “existem na infância embora com plena independência da atividade sexual erógena” e “mais tarde entram em relações estreitas com a vida genital”.²⁶² Dentre as pulsões parciais, estaria a “pulsão de ver”, isto é, a pulsão do prazer de olhar e de exhibir-se; e também, a “pulsão de saber”. De acordo com Freud, a criança, entre os três e cinco de idade, iniciaria uma “atividade investigatória” em relação a “problemas sexuais”. O primeiro grande enigma do qual a criança se

²⁶¹ É interessante observar que Freud inicia este segundo ensaio fazendo uma crítica aos autores que se dedicam à investigação do desenvolvimento infantil, pois estes negligenciariam o tema da vida sexual na infância em seus estudos. De modo que, se no ensaio “A sexualidade infantil” Freud ocupa-se do capítulo que falta nas obras dos autores que estudam o desenvolvimento infantil, no “Leonardo” Freud ocupa-se justamente do capítulo que falta nas biografias dos autores que estudaram a vida de Leonardo da Vinci.

²⁶² S. Freud, *Tres ensayos para una teoria sexual*, p.1206.

ocuparia — geralmente despertado por um fato importante, como o nascimento de um irmão — seria o da própria origem, isto é, a “origem dos bebês”. A criança investigaria também como se dá o nascimento dos bebês e no que consiste a relação sexual. E diante das respostas quase sempre insatisfatórias dadas pelos adultos para estas perguntas, as crianças elaborariam “teorias sexuais” que são descritas e desenvolvidas no artigo de 1908, “Teorias sexuais infantis”.

No “Leonardo”, Freud faz referência a esse texto de 1908 apresentando três possibilidades diferentes quanto aos destinos ulteriores da “pulsão de investigação” face à repressão sexual. Uma primeira possibilidade seria a inibição da curiosidade intelectual (inibição neurótica); numa segunda possibilidade, haveria a emergência das atividades sexuais de pesquisa sob a forma de uma “obsessão investigadora”. E uma terceira possibilidade, menos frequente e mais perfeita, seria aquela em que “a libido escapa ao destino da repressão, sublimando-se desde o começo, em ânsia de saber incrementando a pulsão de investigação, já muito intensa por si só”.²⁶³

A hipótese, portanto, para a resolução do enigma da personalidade de Leonardo da Vinci é apresentada por Freud ainda na primeira parte do artigo nos seguintes termos: “O fato de que depois da atuação infantil do seu desejo de saber, a serviço de interesses sexuais, conseguiu sublimar a maior parte de sua libido, convertendo-a em ânsia pela pesquisa, constituiria o nódulo e o segredo de sua personalidade”.²⁶⁴

Assim, para a comprovação dessa hipótese, ou para a resolução do enigma da personalidade de Leonardo da Vinci era necessário que se obtivesse “dados” sobre a infância do artista. Freud parte, pois, de uma lembrança da infância Vinci que teria sido registrada por ele nos seus apontamentos científicos. Eis a recordação de Leonardo da Vinci, citada por Freud no início da segunda parte do artigo:

“Parece que eu já estava predestinado a ocupar-me tanto do abutre, pois uma das primeiras lembranças de minha infância, estando em meu berço, um destes animais desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me, repetidamente, entre os lábios”.²⁶⁵

²⁶³ S. Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, p.1587.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.1587-1588.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.1588.

Freud inicia a interpretação deste registro considerando-o não como uma lembrança, mas como uma fantasia. Isso não quer dizer, argumenta Freud, que este “dado” — a fantasia — não traga em si uma “realidade do passado”. As lembranças do adulto em relação a sua infância seriam como as crônicas históricas posteriores a “uma época heroica e sem história”. Ou seja, os relatos históricos posteriores a uma época primitiva — assim como as lembranças dos adultos e as fantasias — operariam distorções e encobrimentos da “realidade do passado”. De modo que as lendas, as tradições e os vestígios do passado ainda que compilados mais tarde sob influências tendenciosas — como as lembranças infantis e as fantasias —, teriam um “conteúdo real” a ser desvendado. Conteúdo real esse, que não só autoriza a interpretação, mas que a requer. Diz Freud que ao se analisar uma fantasia infantil visa-se à separação do “conteúdo mnêmico real” dos “fatores posteriores que o modificam e o deformam”; e que no caso da fantasia de Leonardo ele teria chegado ao conhecimento do “conteúdo real”.

Segundo Rouanet, Merejkovski no seu romance histórico sobre Leonardo da Vinci, também cita a passagem da lembrança. De tal modo que “é perfeitamente possível que tenha sido no romance que Freud encontrou pela primeira vez esse texto, vigorosamente marcado no exemplar que lhe pertenceu, conservado em Londres”.²⁶⁶ Ainda de acordo com Rouanet, o escritor russo teria visto a mesma “improbabilidade do episódio”, isto é, Merejkovski também teria considerado que a lembrança não se tratava de uma “verdadeira reminiscência”. E “a diferença é que Merejkovski exprime sua incredulidade fazendo uma tradução incorreta, em que a recordação é convertida num sonho, e Freud convertendo a reminiscência em fantasia”.²⁶⁷ Além disso, Merejkovski teria fornecido a Freud “dados importantes para a reconstituição da infância de Leonardo”. Segundo Rouanet, Merejkovski destaca em seu romance o papel determinante de Caterina (a mãe de Leonardo), havendo o escritor percebido, inclusive, o caráter incestuoso da relação mãe-filho. E Freud ao apresentar os dados biográficos de Leonardo, diz que muito pouco se sabe sobre Caterina e que apenas o poeta Merejkovski “acreditou encontrar suas marcas”.²⁶⁸ Mas a interpretação que Freud elabora da fantasia de Leonardo pressupõe que ele fora amamentado pela mãe; e como aponta Rouanet, em relação a este “fato” o

²⁶⁶ S. P. Rouanet, *op.cit.*, p. 218.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 218.

²⁶⁸ S. Freud, *Un recuerdo de Leonardo de Vinci*, p. 1588.

romancista e Freud apresentam versões diferentes. No romance histórico de Merejkovski, de acordo com uma passagem citada por Rouanet, Vinci não teria sido amamentado por sua mãe: A Caterina do escritor russo “ficou doente de tristeza e quase morreu depois do parto. Ela não tinha leite”.²⁶⁹ E “para alimentar o pequeno Leonardo — assim foi batizado — mandaram buscar uma cabra no monte albano”.²⁷⁰

Em linhas gerais, Freud interpreta a fantasia de Leonardo nos seguintes termos: Leonardo teria associado “a lembrança de sua suposta experiência com a sua época de lactância”,²⁷¹ de modo que a lembrança seria, na verdade, uma fantasia do ato de ser amamentado por sua mãe que é representada por um abutre. Freud diz que o único “dado seguro” que possui em relação à infância de Leonardo é que ele, “filho ilegítimo”, aos cinco anos de idade residia na casa do pai. Ou seja, não se sabe, segundo Freud, quando Leonardo teria sido acolhido na casa do pai, e, portanto, se separado da mãe. E diz Freud: “a interpretação da fantasia do abutre intervém aqui para nos mostrar que Leonardo não passou os primeiros e decisivos anos com seu pai e sua madrasta, mas com sua mãe verdadeira (...)”.²⁷²

Observa-se que a interpretação de Freud é justamente — como ele próprio diz — o preenchimento de uma lacuna dos dados biográficos relativos à infância de Leonardo. E o “conteúdo real” em relação à fantasia de Leonardo — a relação com a mãe no período de lactância — obtido por meio da interpretação psicanalítica é justamente um dos pontos em que a versão de Freud se distinguirá da versão de Merejkovski, embora o romancista trate da relação de Vinci com a mãe. Neste sentido, podemos dizer que esta lacuna biográfica de Leonardo é preenchida tanto por Merejkovski quanto por Freud ainda que de formas distintas; o que, por conseguinte, significa afirmar que o estudo de Freud sobre Vinci, assim como o romance histórico, são compostos por elementos construídos por seus autores. Pois se os poetas são aliados do psicanalista porque ambos chegam ao mesmo conhecimento só que por meios diferentes, Merejkovski, “aliado de Freud”, teria chegado também à importância da relação de Leonardo da Vinci com a sua mãe só que prescindindo da inferência acerca da existência da época de lactância.

²⁶⁹ D. Merejkovski *apud* S. P. Rouanet, *Os dez amigos de Freud*, p. 220.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.220.

²⁷¹ S. Freud, *Un recuerdo de Leonardo de Vinci*, p.1591.

²⁷² *Ibid.*, p.1593.

Prescindindo, portanto, de pressupostos psicanalíticos; quais sejam, aqueles elaborados na “teoria da sexualidade”.

Mas Freud constrói a interpretação acerca da lembrança de Leonardo não só com os pressupostos da teoria da sexualidade. Dissemos anteriormente, que para Freud há substituições que servem ao disfarce dos sonhos que não são propriamente originais — isto é, haveria uma certa constância entre o que se apresenta no conteúdo manifesto do sonho e suas traduções.²⁷³ E a constância do sentido sexual de elementos simbólicos — que não é exclusivo do sonho — teria sido verificada na análise de sonhos e fantasias de pacientes neuróticos. Aqui, no ensaio de Freud em questão, tal constância é “verificada” na fantasia de Vinci. Como foi dito, para Freud o elemento “abutre” representa o “conteúdo real” da lembrança de Leonardo da Vinci transformado numa situação homossexual.

Na terceira parte do “Leonardo” Freud desenvolve a interpretação da fantasia do abutre apresentando os argumentos para a homossexualidade de Leonardo. Freud interpreta a cena registrada por Vinci — em que a cauda do abutre teria aberto a boca fustigando-o repetidas vezes os lábios — como uma cena erótica. A situação na fantasia corresponderia à “ideia de um ato de *fellatio*”, de modo que a cauda sendo um substituto do pênis colocaria Vinci numa condição passiva. Assim, como nos “sonhos absurdos”, a cena apresentaria um certo disparate, pois ao abutre, que representa o “conteúdo mnêmico real” — isto é, a mãe e o “período de lactância” — foi atribuído um signo de virilidade. O disparate da fantasia estaria, portanto, na transformação do “conteúdo real” (a cena primitiva com a mãe) numa situação homossexual. Freud apresenta, pois, um argumento mitológico para a “escolha” de Vinci pelo elemento substituto do abutre. Na antiguidade egípcia, descreve Freud, o abutre representava a mãe. De acordo com Freud, a deusa egípcia *Mut*, assim como deuses gregos, tinha uma “constituição andrógina”, combinando características femininas e masculinas.

Sabemos que essa interpretação de Freud envolveu um erro de tradução (do termo italiano *Nibio* para abutre, em vez de milhafre). Sabemos também, que esse erro é invariavelmente discutido, ou pelo menos, mencionado em estudos em que este ensaio de Freud é tema. Por isso vale trazer a síntese que Jean Laplanche

²⁷³ Cf. p.66.

faz em relação às atitudes dos autores face ao erro da ave.²⁷⁴ Diz o autor francês que uma primeira atitude é aquela personificada pelo historiador da arte Meyer Schapiro quem, em um artigo de 1956, teria considerado que o “erro de Freud arruinaria praticamente todo o seu estudo”. Uma segunda posição seria oposta, isto é, seria aquela dos psicanalistas, como a de Strachey e a de Kurt Eissler — com a qual Laplanche afirma concordar. Para esses autores, diz Laplanche, “o erro entre o milhafre e o abutre só destruiu parte da argumentação de Freud, aquela que se apoia na mitologia egípcia”. E a terceira posição seria a do psicanalista francês Serge Viderman, quem num estudo de 1970, “*La construction de l’espace analytique*”, considera que “a psicanálise não investiga uma verdade histórica, que ela é construção de uma verdade, que é criação pelo psicanalista ou talvez criação recíproca entre o psicanalista e o psicanalisando”.²⁷⁵ Nesse debate, a posição de Laplanche é a de que “o erro acerca do abutre não anula o essencial da demonstração de Freud”. Para o autor, a relação que Freud estabelece entre a lenda egípcia e a lembrança de Leonardo não é a de que esta última teria sua origem na primeira, mas seria sim uma relação de “concordância” cujo fator comum seria a teoria sexual infantil. E é neste sentido que para Laplanche,

“a fantasia de Leonardo é completamente alheia à hipótese — e à hipoteca — egípcia, encontrando-se as duas, pelo contrário, vinculadas a uma fonte pulsional e ideacional comum: as teorias infantis e o fato de que a criança passa por uma fase em que atribui à mãe a posse de um pênis”.²⁷⁶

Em outras palavras, podemos dizer que o que está em pauta, é, na verdade, as “teorias sexuais infantis”, e, portanto, a teoria da sexualidade. Freud apresenta “a interpretação da ênfase à cauda do abutre na fantasia de Leonardo” nos seguintes termos: “Naquela época em que minha curiosidade afetuosa se dirigia para a minha mãe e eu atribuía a ela um órgão genital igual ao meu...”²⁷⁷ Podemos dizer que esta formulação sobre o significado que a cena do abutre teria para Leonardo parece ser independente e anterior à análise da lembrança registrada por Leonardo. E a transformação do ato de mamar em passividade, isto é, a transformação do “conteúdo real” numa situação homossexual que Freud lê na fantasia de Leonardo “indicaria a existência de uma relação causal entre as relações

²⁷⁴ J. Laplanche, “A ‘lembrança da infância’ e o ‘erro’ de Freud” in *Problemáticas III A Sublimação*, p.58-62.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.62.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.64.

²⁷⁷ S. Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, p.1597.

infantis e sua posterior homossexualidade manifesta, ainda que ideal”.²⁷⁸ No entanto, a hipótese desta relação causal parece ser construída também independentemente do elemento abutre atribuída à fantasia de Leonardo quando lemos a seguinte afirmação de Freud: “Não nos atreveríamos a deduzir uma tal conexão das lembranças deformada de Leonardo se as *investigações psicanalíticas de pacientes homossexuais* não tivessem mostrado a existência de tal relação, estreita e necessária”.²⁷⁹

E os estudos psicanalíticos, ao levarem em conta a gênese psíquica da homossexualidade, observaram que os indivíduos homossexuais masculinos submetidos à análise haviam tido “uma intensíssima ligação infantil, de caráter erótico e esquecido depois pelo indivíduo, com uma mulher, geralmente sua mãe”.²⁸⁰ E, para Freud, esta ligação erótica com a mãe seria por ela provocada ou favorecida pela excessiva ternura da mesma em relação ao filho, e reforçada posteriormente pelo afastamento do pai da vida infantil do filho. Assim, de acordo com Freud, o seguinte mecanismo já seria conhecido pela psicanálise: o amor do menino pela mãe é por ele reprimido e o mesmo se “coloca no lugar dela”. Identificando-se com a mãe, o menino toma a si mesmo como modelo a que devem assemelhar-se seus novos objetos de amor. Desse modo o menino se transformaria num homossexual, uma vez que suas escolhas amorosas seriam escolhas substitutivas e reproduções da sua própria condição infantil.

No caso de Leonardo da Vinci, de acordo com Freud, os poucos detalhes sobre o seu comportamento sexual levam a crer que a sua homossexualidade tenha permanecido “ideal”. Ou seja, embora as escolhas dos objetos de amor de Leonardo seguissem “o caminho do *narcisismo*”, os dados disponíveis “nos mostram Leonardo como um homem cujas necessidades e atividades sexuais eram extremamente reduzidas”.²⁸¹ Freud apresenta, então, *indícios* da “inclinação sexual não transformada” de Leonardo.

Esses *indícios* estariam presentes em alguns registros de Leonardo. Neste caso, trata-se não mais de um registro de uma lembrança, mas de anotações de fatos cotidianos. Freud elege alguns apontamentos de pequenos gastos de

²⁷⁸ *Ibid.*, p.1598.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.1598. Itálicos nossos.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.1598.

²⁸¹ *Ibid.*, p.1599.

Leonardo. Esses gastos, de acordo com Freud, foram tão minuciosamente registrados por Leonardo que levariam a crer que vêm “de um severo pai de família excessivamente cuidadoso e econômico”.²⁸² Nesses apontamentos estavam discriminados os valores a quê e a quem se destinavam as despesas. Algumas anotações revelam que estas despesas teriam sido feitas com alguns discípulos de Leonardo; e, segundo Freud, os comentários dos biógrafos sobre essas contas estranhas eram feitos no sentido de ressaltar a gentileza e a consideração que Leonardo tinha com seus alunos. Mas dentre essas anotações de despesas haveria uma que demonstraria as razões de natureza afetiva que teriam levado Leonardo a fazê-las: as despesas com o enterro de Caterina, a sua mãe. E teria sido apenas “o sutil novelista russo” quem teria concluído que se tratava da mãe de Leonardo.

Observa-se que Freud em nota de rodapé cita Solmi cuja obra apresenta variações importantes em relação a esta mesma conta (nomes da moeda que aparecem no registro), como prova, segundo Freud, da insegurança que se tem quanto às informações da vida íntima de Leonardo. E ainda nesta nota de rodapé, diz Freud que, para Solmi, Caterina teria sido uma criada da casa de Leonardo. Ou seja, as obras de Merejkovski e de Solmi divergem quanto à informação da conta e quanto à informação de quem foi Caterina. Depreende-se, portanto, que Freud, diante da insegurança e divergências das informações sobre a vida de Leonardo, acolhe a versão do poeta.

De acordo com Rouanet, a apatia sexual e a homossexualidade latente são abordadas pelo romancista, assim como “a característica ‘maternal’ do homossexualismo de Leonardo é claramente ressaltada por Merejkovski”.²⁸³ De modo que, segundo Rouanet, “Merejkovski parece antecipar, nos mínimos detalhes, a explicação freudiana para a latência sexual de Leonardo”; e “como se não bastasse foi também Merejovski que inspirou Freud em suas observações sobre a forma camuflada pela qual Leonardo exprimia seu amor pela mãe e pelos discípulos, e sobre a relação existente entre esses dois amores”.²⁸⁴ E a passagem do romance em que o autor russo se refere às anotações de Leonardo sobre o enterro de Caterina sugeria uma indiferença de Leonardo em relação à mãe; diz Rouanet: “Foi

²⁸² *Ibid.*, p.1600.

²⁸³ S. P. Rouanet, *op. cit.*, p. 223.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.223.

Merejkovski que chamou a atenção para a total indiferença com que Leonardo parece tratar a mãe”.²⁸⁵

Para Freud, essa indiferença de Leonardo em relação à sua mãe descrita pelo poeta quando se refere aos apontamentos sobre o enterro, seria a manifestação disfarçada, quase irreconhecível, da tristeza de Leonardo pela morte mãe. E ainda para Freud, essa forma de Leonardo operar disfarces, isto é, por meio de anotações minuciosas remetem aos processos semelhantes que se observa na neurose obsessiva. Pois nesses processos também se verificaria estes intensos sentimentos reprimidos pelas forças a que eles se opõem expressos pela execução compulsiva de atos triviais.

E este mesmo procedimento de disfarce seria operado por Leonardo nas notas sobre seus alunos, de modo que revelariam que os alunos haviam sido também “objetos sexuais” de Leonardo. Essas anotações aparentemente insignificantes *confirmariam* a relação erótica vivida com a mãe e a consequente homossexualidade latente de Leonardo. Na quinta parte do ensaio, Freud apresenta outra anotação que também teria sido a expressão distorcida de afetos reprimidos. Desta vez, a nota refere-se à morte do pai. O *detalhe* posto em relevo é um “pequeno erro na redação” na nota em que Leonardo teria repetido o horário da morte do pai, isto é, teria escrito duas vezes “7 horas”. Como num ato falho, a repetição revelaria os afetos reprimidos de Leonardo em relação ao pai. Freud argumenta que o pai de Leonardo, embora ausente nos primeiros anos da infância de Leonardo, teria exercido influência no seu desenvolvimento psicosexual. Leonardo que passara a conviver com o pai e com a madrasta antes dos cinco anos de idade teria, segundo Freud, vivido relações normais de rivalidade com o pai. A identificação tardia com o pai embora já não mais interviesse na sua vida sexual — nas escolhas dos seus objetos sexuais — teria repercutido na sua vida não erótica. Diz Freud que a “imitação do pai” teria prejudicado a condição de artista de Leonardo na medida em que o artista florentino, como o pai em relação a ele, “criava a obra de arte e depois dela deixava de ocupar-se”. Este declínio da sua atividade artística daria lugar à investigação científica e à ânsia para descobrir os segredos da natureza. E Merejkovski comparece mais uma vez aí no argumento de Freud, já que

²⁸⁵ *Ibid.*, p.223.

o romancista faz uma bela comparação: “[Leonardo] parecia um homem que despertara muito cedo, na escuridão, enquanto os outros ainda dormiam”.²⁸⁶

Para Freud, no curso do desenvolvimento de Leonardo, a pesquisa científica teria tomado o lugar da criação artística “como um processo somente comparável às regressões nos neuróticos”.²⁸⁷ Ao processo que o levou a ser pesquisador, cujas raízes estão na primeira infância, Freud atribui uma “primeira sublimação” de suas pulsões eróticas. E uma “segunda sublimação” no processo de regressão relacionada à identificação com o pai teria, portanto, dado lugar à sublimação original, afastando-o de sua arte. Mas haveria também processos regressivos que favoreceram a arte de Leonardo. E o artista florentino por volta dos cinquenta anos, momento em que geralmente a libido dos homens sofre “enérgicos avanços”, “camadas ainda mais profundas do seu conteúdo anímico tornaram-se cada vez mais ativas”.²⁸⁸ De modo que, para Freud, Leonardo “com a ajuda de seus mais primitivos sentimentos eróticos” teria nesta época consagrado o triunfo de “dominar, uma vez mais, a inibição na sua arte”.²⁸⁹ E este triunfo sobre a inibição é testemunhado por obras como “Mona Lisa” e “Santa Ana”.

No início da quarta parte do ensaio, Freud afirma que a análise da fantasia do abutre não estava terminada. A intensidade da relação erótica com a mãe e o acento da zona bucal fazia entrever na fantasia um segundo “conteúdo mnêmico”, os “beijos apaixonados” recebidos da mãe. De modo que a fantasia de Leonardo seria composta por uma dupla lembrança: a de ser amamentado pela mãe e a de ser beijado por ela. E diz Freud que na obra de Leonardo haveria de ter “algum testemunho daquilo que sua memória conservou com a impressão mais poderosa de sua infância”.²⁹⁰ Freud introduz, então, o estudo sobre as pinturas de Leonardo partindo da obra “Mona Lisa”.

Freud inicia a análise da obra referindo-se ao “sorriso singular” de Mona Lisa; o sorriso “fascinante e enigmático” que causa uma intensa comoção e perplexidade em todos que o contemplam. Freud recorre a diversos autores que descreveram e analisaram essa obra para introduzir a sua leitura sobre a enigmática expressão de Mona Lisa. O que se quer aqui marcar é o fato de que Freud, ao se

²⁸⁶ S.Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, p.1611.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.1617.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.1617.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.1617.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.1603.

voltar para a análise da arte de Leonardo, elege justamente uma obra que “a todos fascina”. Na análise de Mona Lisa não se trata de por em relevo detalhes como aqueles encontrados nos apontamentos de Leonardo. Ou seja, o ponto de partida não são detalhes aparentemente insignificantes e para o qual a atenção do psicanalista se volta. Ao contrário, o contraste que o sorriso de Mona Lisa apresenta, entre a reserva e a sedução, e entre a ternura abnegada e a imperiosa sensualidade, teria sido amplamente observado pelos críticos de Leonardo. Freud parte justamente de uma obra que é ao mesmo tempo, um enigma insolúvel — já que tem infinitas interpretações sem quem nenhuma ainda tenha sido satisfatória — e que universalmente provoca fascínio. Podemos dizer, nesse sentido, que Mona Lisa ao testemunhar “a impressão mais poderosa da infância” de Leonardo, é uma obra que a todos causa *efeitos*. (Aqui não o “efeito trágico” causado pelo destino de Édipo que a todos comove profundamente — porque tal destino poderia ter sido o nosso — mas talvez o “efeito enigmático” causado pelo sorriso de Mona Lisa que a todos enfeitiça — porque é o sorriso que poderíamos também ter recebido.)

Para Freud, o sorriso da florentina Mona Lisa Del Giocondo teria cativado Leonardo da Vinci por lhe ter despertado “em sua alma algo que nela dormia há muito tempo — provavelmente uma antiga lembrança”.²⁹¹ Uma vez despertada, Leonardo nunca mais teria se libertado desta indelével lembrança, obrigando-o a criar contínuas formas para exteriorizá-la. E os biógrafos descrevem que Leonardo teria iniciado suas atividades artísticas representando “duas classes de objetos”: “cabeças de mulheres sorridentes” e “lindas cabeças de crianças”. De acordo com Freud, essas “duas classes de objetos” remeteriam a “duas ordens de objetos sexuais” deduzidos da análise da fantasia do abutre. São essas “duas ordens de objetos sexuais” que teriam emergido ao contemplar o “sorriso estranhamente lindo” da dama florentina. Daí o duplo sentido que se vê nas feições de Mona Lisa. Como se Leonardo tivesse tentado reproduzir a ambivalência a que a recordação da mãe remetia: “a promessa de ternura infinita e ao mesmo tempo a sinistra ameaça”.

Observa-se que Freud em nota de rodapé afirma que a mesma hipótese é aventada por Merejkovski referindo-se ao fascínio que dama florentina teria causado em Leonardo. Porém, diz Freud: o poeta “imaginou para Leonardo uma história infantil muito diferente daquela deduzida por nós na análise da fantasia do

²⁹¹ *Ibid.*, p.1605.

abutre”.²⁹² (Ou seja, conforme o que foi dito anteriormente, no romance de Merejkovski consta que Leonardo não teria sido amamentado pela mãe.) Freud afirma ainda nessa nota: “No entanto, se o sorriso fosse do próprio Leonardo, a tradição não teria deixado de assinalar tão interessante coincidência”. Rouanet esclarece que para Merejkovski o sorriso de Mona Lisa era o próprio sorriso de Leonardo como se nela o artista tivesse “encontrado em sua forma mais perfeita o ‘reflexo da própria beleza’”.²⁹³ O que queremos destacar dessa nota é que Freud recorre a um “argumento histórico” que corroboraria a sua interpretação de que o sorriso de Mona Lisa é a tentativa de reprodução do sorriso da mãe de Leonardo. Ou seja, Freud diz, em outras palavras, que a sua interpretação não contradiz os “fatos históricos”. É como se dissesse que a interpretação psicanalítica da obra de arte, neste caso, tende a ser, por assim dizer, uma aliada da “verdade histórica”.

Freud inicia a exposição da análise da obra “Santa Ana, a Virgem e o Menino” salientando que esta é cronologicamente a obra mais próxima de “Mona Lisa” e que nela também se observa o “sorriso leonardiano” nas fisionomias de ambas as mulheres representadas na obra. A proximidade cronológica das duas obras e a repetição do “sorriso leonardiano” em “Santa Ana” permite a Freud o estabelecimento de uma certa relação de continuidade entre as obras “Mona Lisa” e “Santa Ana”. De modo que a leitura dos elementos figurativos de “Santa Ana” depende da ideia de que a dama florentina teria despertado em Leonardo a lembrança de sua mãe. Como se a reminiscência infantil despertada por Gioconda tivesse levado Leonardo “a criar uma glorificação da maternidade, e a devolver à sua mãe o sorriso que novamente encontrara na esposa de Francesco de Giocondo”.²⁹⁴ Diz Freud que, “examinando com profunda atenção” o quadro “Santa Ana”, chegou a uma “repentina compreensão de sua essência”. De modo que o contemplador da obra “Santa Ana” entende que “apenas Leonardo poderia pintá-la, assim como apenas ele poderia ter imaginado a fantasia do abutre”.²⁹⁵ Freud lê a cena de “Santa Ana” como uma composição que retratava a situação que Leonardo teria vivido na sua infância identificando nas figuras de Santa Ana e de Virgem Maria as suas duas mães (Caterina e sua madrastra), adornando ambas com o sorriso da felicidade

²⁹² *Ibid.*, p.1605.

²⁹³ S. P. Rouanet, *op. cit.*, p.232.

²⁹⁴ S. Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, p.1606.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.1606.

maternal. É porque, para Freud, a lembrança da mãe foi despertada, que Leonardo teria procurado “reproduzir” o sorriso dela no sorriso ambíguo que vemos em “Mona Lisa”. E ao reproduzir o sorriso da mãe no sorriso de Mona Lisa, Leonardo “manteve-se fiel ao conteúdo de sua lembrança mais distante”. Como se o reencontro com a mãe perdida, ensejado pela criação de “Mona Lisa”, permitisse compor a história de sua infância. Em nota de rodapé de 1919, Freud acrescenta que a indefinição dos contornos na figuração das duas mães seria como “imagens oníricas mal condensadas”.²⁹⁶ E em nota de 1923, Freud faz referência ao “desenho de Londres” para o qual Freud acolhe a hipótese que ele seria anterior a “Santa Ana”. É que neste desenho — uma composição diferente do mesmo tema que comparece em “Santa Ana” — “as formas das duas mães se fundem ainda mais nitidamente”. Como se Leonardo tivesse “sentido a necessidade de desfazer sua fusão onírica das duas mulheres”.

Freud finaliza as interpretações das obras de Leonardo da Vinci referindo-se a “São João Batista” e “Baco”. “Variantes do mesmo tipo”, diz Freud, “estes quadros transmitem um misticismo em cujos segredos não se atreve penetrar”. Em conexão com as obras anteriores, nessas obras, “as figuras são novamente andróginas mas não mais no sentido da fantasia do abutre”. Estas figuras, prossegue Freud, “são belos adolescentes de suave morbidez e de formas afeminadas, que em lugar de baixar os olhos, nos olham com uma enigmática expressão de triunfo, como se conhecessem uma imensa felicidade cujo segredo guardam”.²⁹⁷ De modo que, “é possível que com estas figuras Leonardo tenha superado o fracasso de sua vida erótica, representando na beatífica reunião dos caracteres masculinos e femininos a realização dos desejos do menino perturbado pela ternura materna”.²⁹⁸

Se pensarmos no lugar que essas interpretações das obras de Leonardo ocupam na resolução do problema de investigação, podemos dizer que há uma certa independência daquelas em relação a esta última. Ou melhor, as interpretações das obras não levam à explicação da inibição da vida sexual e artística de Leonardo, mas versam justamente sobre o momento, no desenvolvimento de Leonardo, em que teria consagrado o triunfo de “dominar, uma

²⁹⁶ *Ibid.*, p.1607.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.1609.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.1609.

vez mais, a inibição na sua arte”. Em outros termos diríamos que as interpretações das obras de Leonardo não servem diretamente à solução do problema da investigação de Freud, embora as obras testemunhem sobre as impressões mais fortes da infância de Leonardo. Pois, se a atividade de pesquisa no desenvolvimento de Leonardo substituiu a ação e a criação inibindo a atividade artística, o que as obras analisadas por Freud vêm testemunhar é justamente um momento em que há o “triunfo sobre a inibição”. E neste sentido, podemos dizer que Freud ao se dedicar a análise das obras de Leonardo — partindo justamente daquela obra que a todos fascina (e por que não, que a ele também fascina) — a explicação da inibição da atividade artística de Leonardo é também a demonstração das possibilidades, pela arte, do desvanecimento da inibição. A “ternura fatal” da mãe de Leonardo que teria determinado o seu destino — deduzida da análise da fantasia — é confirmada pela análise das obras de Leonardo. E as repetidas tentativas de Leonardo para reproduzir o sorriso em seus quadros se dão justamente quando não está sob o domínio da inibição. Nesse sentido, a um só tempo, as interpretações das obras confirmam as hipóteses quanto às impressões mais fortes da infância de Leonardo e engendram a pergunta pela capacidade de exteriorização destas impressões por meio da criação artística. Subjaz, portanto, à interpretação das obras um certo pressuposto quanto à função da atividade artística.

Mas de acordo com o que se reafirmará no artigo de 1913, “Múltiplo interesse da psicanálise”, no campo da estética a psicanálise ocupa-se de alguns dos problemas da relação entre a arte e o artista. E “outros escapam completamente da sua influência”, como “o problema da origem da capacidade artística criadora”, já que, para Freud, um dos objetos mais atrativos da investigação psicanalítica neste campo, é “a relação entre as impressões infantis e os destinos do artista e suas obras, como reações a tais impulsos”.²⁹⁹

Dessa forma, se no campo da estética a psicanálise ocupa-se das relações entre a o artista e suas obras, se torna clara a relação que a psicanálise freudiana quer manter com o campo da biografia. No entanto, segundo Freud, os biógrafos tendem a realizar um “trabalho de idealização” dos biografados. Assim, os biógrafos apagam “os traços individuais das fisionomias” de seus biografados, despojando-os de todas “imperfeições humanas”, para nos oferecer uma “figura ideal”. Incluindo

²⁹⁹ S. Freud, *Multiple interes del psicoanalysis*, p.1865.

“o grande homem” “na série de seus modelos infantis”, os biógrafos, para Freud, “sacrificam a verdade em benefício de uma ilusão e renunciam em favor de suas fantasias infantis a uma oportunidade de penetrar nos mais fascinantes segredos da natureza humana”.³⁰⁰

Sendo assim, um estudo psicanalítico quando se baseia em dados obtidos por meio dos biógrafos, muitas vezes “não alcança resultados indubitáveis” e “talvez suceda assim no caso de Leonardo”, de acordo com Freud. Mas a esses resultados dubitáveis não se deve atribuir a culpa ao “método empregado tachando-o de insuficiente e defeituoso”, mas à “incerteza e deficiência do material”. De modo que “o único culpado do fracasso é o investigador, por ter obrigado a psicanálise a pronunciar-se sobre um material insuficiente”.³⁰¹

Nesse sentido, cabe a pergunta pelo romance histórico enquanto *fonte* para o estudo psicanalítico sobre Leonardo. Pois se as biografias apresentam incertezas e deficiências porque seus autores fazem dos biografados “figuras ideais”, significa dizer que as biografias se afastam da “verdade histórica” da vida dos biografados. E se o romance histórico é, por definição, “parcialmente fictício”, então é um material incerto como o são as biografias. Mas se o romancista é um aliado do psicanalista porque ambos chegam a conhecimentos semelhantes e no caso do romance histórico ambos se pronunciam sobre o “mesmo material incerto” (as biografias), então o romance histórico estaria ainda mais próximo do estudo psicanalítico. Diz Freud que diante da crítica de que o estudo sobre Leonardo nada mais seria do que uma novela psicanalítica, ele responderia que jamais superestimou a certeza dos seus resultados. E que, como muitos outros, “sucumbiu à atração pelo grande e enigmático Leonardo”.³⁰² Mas se o grande e enigmático Leonardo é uma idealização dos biógrafos, então significa, por assim dizer, que sucumbiu à criação dos biógrafos. E, neste sentido, podemos dizer que o estudo psicanalítico se afasta do romance histórico e aproxima-se da biografia, ainda que cingido por ela. Pois se o estudo psicanalítico tem como objetivo *explicar* as características da personalidade do investigado, a biografia aspira a uma “verdade histórica”; e o romance histórico, por sua vez, não visa à explicação da personalidade dos personagens e tampouco aspira a uma “verdade histórica”.

³⁰⁰ S. Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, p.1615.

³⁰¹ *Ibid.*, p.1618.

³⁰² *Ibid.*, p.1618.

Assim, segundo Freud, a investigação psicanalítica partindo de dados da história de vida do investigado, obteria de um lado, os “fatores acidentais” e “as influências do meio”, e de outro, informações sobre as reações do indivíduo. De modo que, dispondo deste material sobre o indivíduo investigado e apoiando-se nos conhecimentos psicanalíticos acerca dos mecanismos psíquicos,

“tenta-se fundamentar sua personalidade dinamicamente baseando-se em suas reações para descobrir suas forças pulsionais anímicas originárias, assim como as transformações e desenvolvimentos ulteriores das mesmas. Conseguido isso, está esclarecida a conduta vital da personalidade, por ação conjunta da constituição e destino, de forças internas e poderes externos”.³⁰³

Diz Freud que há pontos importantes que uma investigação psicanalítica não poderia explicar. Esses pontos importantes não seriam explicados mesmo que a pesquisa psicanalítica dispusesse de material histórico abundante e pudesse manejar os mecanismos psíquicos com mais segurança. Para Freud, a psicanálise pode *explicar* operações psíquicas e as transformações pulsionais que elas implicam face às experiências de um indivíduo e suas reações, mas não pode estabelecer a *necessidade* daquilo que explica. No caso de Leonardo, as características que não podem ser explicadas pela psicanálise são a “sua tendência muito especial para a repressão das pulsões e sua extraordinária capacidade para sublimar pulsões primitivas”.³⁰⁴ Ou seja, a psicanálise pode *explicar* os singulares processos psíquicos de um indivíduo, mas não o porquê da tendência e da capacidade para essas operações psíquicas deste indivíduo. Diz Freud que a investigação psicanalítica cede aí, neste ponto, lugar à investigação biológica, de modo que a investigação da tendência para a repressão e da capacidade de sublimação de Leonardo remeteria às bases orgânicas do seu caráter. Onde termina a investigação psicanalítica é onde começa a investigação biológica. E se o limite da pesquisa psicanalítica é o “objeto biológico”, a extraordinária capacidade de sublimação de Leonardo faz com que psicanálise se depare com outro limite: o da impossibilidade de explicar a essência da função artística.

E caminhando já para a conclusão deste capítulo, cabe fazer referência a uma passagem dessa última parte do ensaio sobre Leonardo. Trata-se da passagem em que Freud reafirma o que disse na abertura do ensaio. Lá, dizia Freud em outras

³⁰³ *Ibid.*, p.1618.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.1618.

palavras que a sua pesquisa sobre Leonardo não visava depreciar “uma das grandes figuras da humanidade”. E que não tinha “satisfação alguma em diminuir a distância entre a perfeição do grande homem e a insuficiência de seu objeto humano habitual”.³⁰⁵ Submeter à investigação psicanalítica e às leis que regem igualmente as atividades normais e patológicas uma figura como a de Leonardo, de acordo com Freud, não é desonrá-lo; é sim, homenageá-lo, dirá Freud na parte final do artigo. Essa investigação psicanalítica em que se procurou explicar a singularidade da personalidade de Leonardo da Vinci é, aliás, uma homenagem feita a quem e por quem, tinha “amor à verdade” e “sede de conhecimento”.

O estudo de Freud sobre Leonardo da Vinci entendido como solução de quebra-cabeça não tinha, de fato, *objetivo* de confirmar a figura idealizada de Leonardo e tampouco contradizê-la. Nesse sentido, podemos dizer que o *objetivo* da investigação sobre Leonardo da Vinci é, de certa forma, independente da figura do grande homem Leonardo. Dito de outro modo: a excepcionalidade de Leonardo não é o que dirige esta pesquisa de Freud. Ou ainda, não se trata de explicar o gênio Leonardo, como se a genialidade fosse uma verdade preestabelecida e a investigação psicanalítica visasse a ela ascender. É o problema de pesquisa que Freud construiu e a tentativa de solucionar o problema que dirige a pesquisa. E se o ensaio homenageia o artista que teria escrito que o sol não se move, é porque o curso do ensaio é definido justamente pela atividade de investigação. Do mesmo modo, se o ensaio faz entrever o desenvolvimento de conceitos psicanalíticos, é porque, como atividade de resolução de quebra-cabeças, precipita novos problemas de investigação.

Assim, cabe por fim, fazer referência à passagem do último capítulo da obra “A estrutura das revoluções científicas” em que Kuhn propõe uma “concepção alternativa do progresso científico”.³⁰⁶ Para isso Kuhn estabelece uma analogia entre as teorias da evolução e o desenvolvimento das ideias científicas. De acordo com Kuhn, as teorias evolucionistas pré-darwinianas “consideravam a evolução um processo orientado para um objetivo,” de modo que cada estágio do processo evolutivo dos organismos fosse entendido como a realização mais perfeita de um plano definido de antemão. E a teoria da evolução de Charles Darwin ao conceber a evolução e o aumento da complexidade dos organismos como resultantes da “luta

³⁰⁵ *Ibid.*, p.1577.

³⁰⁶ T. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p.216.

pela sobrevivência”, prescinde de uma concepção teleológica de evolução. Daí a analogia entre a concepção darwiniana não teleológica de evolução e o desenvolvimento científico como um processo que não é dirigido por uma verdade previamente e permanentemente fixada. Nesse sentido, Kuhn sugere que talvez o desenvolvimento das ideias científicas possa ser entendido como um processo em que “seleções revolucionárias” são separadas por períodos de pesquisa normal.

Podemos dizer que Freud compartilharia dessa concepção não teleológica de progresso científico? Tudo indica que sim. Afinal, foi dispendioso de uma inegável sede de conhecimento e de uma habilidade incomum para resoluções de quebra-cabeças, que Freud — aliado do poeta e sabedor do não-acabamento da ciência —, acabou por ultrajar, uma vez mais, o amor próprio da humanidade.

Considerações finais

Nesta tese examinamos o lugar das referências às artes para a invenção da psicanálise considerando que a invenção desta disciplina operou uma ruptura em relação ao campo do conhecimento dos fenômenos psíquicos. De modo que buscamos não apenas compreender as relações que a disciplina inventada por Sigmund Freud mantinha com as artes, mas também em que medida poderiam essas referências estar engendradas na ruptura que psicanálise operou. Num primeiro momento as referências às artes foram examinadas como um elemento constituinte da teoria psicanalítica. Na obra paradigmática “A Interpretação dos Sonhos” em que Freud desenvolve os principais componentes da matriz disciplinar psicanalítica (leis, partes metafísicas, exemplares), o papel constituinte das referências às artes pôde ser identificado sob formas distintas. As referências às artes comparecem como ilustrações, isto é, como recurso heurístico no processo de formalização da teoria, mas também como analogias convertidas em provas. Destacamos a referência a *Édipo Rei* a fim examiná-la no contexto da teorização que Freud opera na obra de 1900. Entendemos que essa referência, que tem lugar no curso da argumentação dos sonhos típicos, visa à comprovação de que, dentre as fontes psíquicas dos sonhos, há aquelas que são comuns aos sonhadores. Entendemos também que o caráter paradigmático do complexo de Édipo se estabeleceu à medida que, em resoluções de quebra-cabeças, adquiriu eficácia explicativa. As analogias entre os procedimentos do trabalho dos sonhos e os procedimentos artísticos são entendidos como analogias que acabam, de certa forma, por unificar os seus termos na medida em que passam a se referir a um mesmo campo de investigação. Unificação essa, que conduz à formalização da hipótese do inconsciente como um sistema, e que por outro lado autoriza a submissão da arte como objeto de investigação psicanalítica.

Em um segundo momento, analisamos o caráter constituinte das referências às artes não no contexto da formalização teórica freudiana, mas no processo de formação da comunidade psicanalítica. Nessa “dimensão sociológica” da invenção da disciplina psicanalítica entendeu-se que as referências culturais intervieram no seu processo de institucionalização na medida em que ensejavam o processo de iniciação à disciplina dos primeiros psicanalistas. Considerando a

especificidade da invenção da psicanálise — que conjuga a observação e a intervenção clínica, o processo de auto-análise de Freud e as referências à cultura — é possível afirmar que o início do processo de institucionalização prescinde desta especificidade já que é pelo veio da teoria que é criada a comunidade psicanalítica. Ou seja, entendemos que as referências às artes e as discussões em torno do tema da arte para a criação da psicanálise na sua dimensão sociológica serviram aos primeiros membros da Sociedade Psicanalítica de Viena como uma forma de apreensão da teoria freudiana e de divulgação da psicanálise.

Assim, se num primeiro momento analisamos o papel da arte na constituição da psicanálise enquanto referências e analogias que intervieram na teorização freudiana, num segundo momento analisamos o seu papel na formação da comunidade psicanalítica. E num terceiro momento examinamos o papel da arte no desenvolvimento da psicanálise quando aquela se torna objeto de investigação psicanalítica. Podemos dizer que em “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” — o primeiro trabalho publicado de submissão da arte à investigação psicanalítica — Freud põe em pauta o próprio problema do método psicanalítico quando este tem como objeto uma obra fictícia. A resolução do enigma do sentido dos sonhos e delírios do personagem Hanold que visava à confirmação dos conhecimentos psicanalíticos quanto à “gênese das perturbações anímicas” — como declara Freud — acaba por demonstrar as possibilidades do próprio procedimento que estava sendo operado. Assim, a investigação psicanalítica do conto de Jensen e a resistência que este objeto impõe ao método, fazem precisar tanto a especificidade quanto os limites da interpretação psicanalítica.

O estudo que realizamos acerca do “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua Infância” também fez com que o lêssemos como um estudo que implicou uma certa confrontação com os próprios limites da psicanálise. A tentativa de resolução do enigma da personalidade de Leonardo é a própria demonstração daquilo que se ocupa a psicanálise; ou, pelo menos, dos problemas com os quais Freud ocupava-se em torno de 1910. Quando Freud observa a escassez de dados da vida sexual e da infância de Leonardo da Vinci, profere a especificidade do conhecimento da psicanálise. E em relação ao artista florentino, o que estava em jogo era a explicação da inibição da vida sexual e a atividade artística de Leonardo. Quando Freud queixa-se dos biógrafos por não fornecerem “dados seguros” à

investigação psicanalítica, afirma que a investigação psicanalítica requer “dados verdadeiros”, factuais. E ao afirmar que a investigação requer “dados verdadeiros” para resolver seus problemas, afirma que aspira a uma “resolução verdadeira” do enigma de Leonardo. Mas quando Freud diz que na hipótese dos dados dos biógrafos serem totalmente seguros ainda assim haveria perguntas não respondidas pela psicanálise, delimita o campo dos problemas de investigação para o qual aspira a “resolução verdadeira”.

Se os conhecimentos psicanalíticos passaram já na primeira década do século XX a ser estendidos para outros campos do conhecimento — seguindo a sua expansão espacial, como diz Freud em 1914 na “História do Movimento Psicanalítico” — isso não significa que para Freud a psicanálise aspirasse à “explicação de todos os problemas do nosso ser” de acordo com o que reafirmará em 1933. Podemos dizer que Freud, como um solucionador de quebra-cabeças kuhniano, não visava a tudo explicar, mas ocupava-se de problemas pontuais concernentes à disciplina que inventou.

Por que então reivindicar anacronicamente dos ensaios de 1907 e de 1910 um pronunciamento sobre aquilo que não diz respeito aos problemas pontuais de suas investigações? É bem verdade que estes quebra-cabeças de Freud que tomam o “objeto-arte” para resoluções de problemas da psicanálise implicam uma certa concepção de arte. Concepção esta, tributária da analogia estabelecida entre arte e sonho e que, como tal, faz prevalecer o conteúdo da obra de arte sobre seus aspectos formais relegando a estes últimos o papel de “prazer preliminar”. Ora, se essas aproximações freudianas da arte redundam num “conteudismo” e se a forma é tão somente a via de acesso àquilo que realmente interessa, é justamente porque essas aproximações não são subsidiárias de um “projeto estético”; ou, positivamente, porque são subsidiárias das pesquisas psicanalíticas. Quando Freud na “Gradiva” toma o conto de Jensen como objeto de investigação é para fazê-lo testemunhar sobre os conhecimentos psicanalíticos. Quando Freud no “Leonardo” parte do sorriso de Mona Lisa que a todos fascina é para fazê-lo testemunhar sobre as impressões infantis de Leonardo da Vinci. Quando Freud em 1914 relata textualmente o seu intenso fascínio pelo Moisés de Michelângelo atendo-se aos “aspectos formais” da obra, ele não assina o ensaio...

Embora não tenhamos examinado nesta tese “O Moisés de Michelangelo”, procedemos ao estudo deste texto de Freud, assim como outros aos quais não fizemos referência. O fato é que é recorrente nos textos de Freud em que analisa obras de arte a afirmação quanto à impossibilidade da psicanálise explicar, por assim dizer, “a natureza de arte”. Nesse sentido, pelo menos nos dois ensaios aqui examinados, verifica-se que a submissão do “objeto-arte” à investigação psicanalítica faz reiterar a sua própria especificidade. Na medida em que a investigação psicanalítica da arte pode comprovar, refinar, retificar e contribuir para reformulações ulteriores de componentes da matriz disciplinar psicanalítica, diz-se de uma só vez o que à psicanálise compete quando intervêm no campo das artes e o que a ela compete enquanto disciplina científica que é.

É no âmbito da concepção de ciência de Freud — subjacente à submissão de obras de arte à investigação — ao caracterizar-se pela possibilidade de retificação de princípios, do não acabamento da teoria construída e do estabelecimento dos limites da psicanálise, que entendemos ser profícuo o estudo das primeiras relações que Freud estabeleceu com o campo das artes.

Essa posição, aliás, diz respeito ao próprio percurso que fizemos nesta pesquisa. E, para concluir, trazemos alguns pontos da reflexão que fizemos (e que ainda estamos fazendo) sobre a própria pesquisa e sobre este percurso que traçamos aqui. Muitas perguntas e ideias que participaram da construção do nosso objeto de investigação e da configuração da pesquisa permanecem. Como dissemos logo nos primeiros parágrafos desta tese, a pergunta inicial desta pesquisa versava sobre as possibilidades de uma aproximação psicanalítica das artes. Pergunta essa que estava voltada para uma realidade, por assim dizer, hodierna. Olhando retrospectivamente para esta pesquisa vemos que não só nos afastamos do tema “arte e psicanálise”, como também a pesquisa se voltou para alguns aspectos da teoria psicanalítica do “primeiro Freud”. O estudo de alguns textos do “primeiro Freud” — que seria um momento da pesquisa para que depois avançássemos cronologicamente na história da psicanálise em torno das relações que esta manteve com as artes — exigiu que nele permanecêssemos. Esta exigência refere-se a uma necessidade que se impôs de estudar alguns textos de Freud, os quais, aliás, são bastante recorrentes tanto em “estudos históricos” que têm como preocupação a psicanálise freudiana, quanto em estudos que têm como

preocupação estabelecer “novas” leituras psicanalíticas da arte. A nossa pergunta e interesse pelas possibilidades de uma aproximação entre “arte e psicanálise hoje” deu lugar ao estudo das referências às artes na constituição da teoria psicanalítica freudiana. A pergunta, então, que nos fazemos aqui é pelo paradeiro do nosso interesse inicial de pesquisa. Teria se desvanecido face ao acento historiográfico que se impôs no desenvolvimento deste estudo? Esta pesquisa, inacabada que é, trouxe, para nós, “novos” problemas a serem “resolvidos”, problemas esses, ainda relativos ao estudo que realizamos. Como se o problema das primeiras referências às artes na obra de Freud fosse um pré-texto para o estudo da especificidade da teorização freudiana face à *concepção de ciência* que tinha o inventor da psicanálise. Na hipótese de que esta pesquisa tivesse uma continuidade, talvez ela não caminhasse em direção a uma “discussão contemporânea” das relações entre a psicanálise e as artes e tampouco em direção às relações ulteriores que Freud estabeleceu entre a disciplina que inventou e as artes. Como num quebra-cabeça kuhniano, talvez nos ocupássemos do refinamento ou mesmo de retificações de alguns pontos do nosso estudo acerca da concepção freudiana de ciência.

Bibliografia

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- ABRAHAM, K. (1911) "Giovanni Segantini — Essai psychanalytique" In: *Psychanalyse et Culture*, Paris, Payot, 1969.
- ALMEIDA, A. N. *Os "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" de Sigmund Freud e a Psicologia da Criança no final do século XIX*. Dissertação de mestrado. São Paulo, PUC-SP, 2006.
- ANZIEU, D. "Freud e a mitologia" In: *Psicanalisar*. São Paulo, Idéias & Letras, 2006.
- ASSOUN, P.-L. *Introdução à epistemologia freudiana*. Rio de Janeiro, Imago, 1983.
- BACHELARD, G. *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2004.
- _____. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008.
- CARREIRA, E. (org.) *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília, Universidade de Brasília/Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- CASTORIADIS, C. "Epilegômenos a uma teoria da alma que se pôde apresentar como ciência" In: *As encruzilhadas do labirinto* vol. 1. São Paulo, Paz e Terra, 1997.
- EPSTEIN, I. "Thomas S. Kuhn: A cientificidade entendida como vigência de um paradigma" In: OLIVA, A. (org.) *Epistemologia: a cientificidade em questão*, Papyrus, Campinas, 1990.
- FIGUEIREDO, L.C. *A interpretação Psicanalítica: clínica e formações da cultura*. (aulas impressas do curso) São Paulo, PUC-SP, 2011.
- FOUCAULT, M. *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.
- FRAYSE-PEREIRA, J. A. *Arte, Dor Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.
- FREUD, S. (1886) [1956] "Relatório sobre meus estudos em Paris e Berlim" Edição *Standard Brasileira das Obras Completas* vol. I, trad. José Luis Meurer, Rio de Janeiro, Imago, 1969.
- _____. (1888-93) [1893] *Estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e hísticas* In: *Obras Completas Tomo I*, trad. Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1893) *Charcot* In: Obras Completas Tomo I, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1895) *Estudios sobre la histeria* In: Obras Completas Tomo I, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1894) *Las Neuropsicosis de Defensa* In: Obras Completas Tomo I, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1900) *La interpretación de los sueños*. In: Obras Completas Tomo I, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva,1981.

_____. (1900) *A Interpretação dos sonhos*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas vols IV e V, trad. Salomão, J., Rio de Janeiro, Imago, 2006.

_____. (1900) *La interpretación de los sueños*. In: Obras Completas vols.IV e V, trad.José Luis Ercheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.

_____. (1905) *El chiste y su relacion com lo inconsciente* In: Obras Completas Tomo I, trad.Lopes-Ballestros y de Torres Madrid, Biblioteca Nueva,1981.

_____. (1905) *Tres ensayos para uma teoria sexual* In: Obras Completas Tomo II, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva,1981.

_____. (1905) *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias Correa, Rio de Janeiro, Imago, 2002.

_____.1905-6(1942) *Personajes psicopaticos en el teatro* In: Obras Completas, Tomo II, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____.1906 [1907] *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen* In: Obras Completas Tomo II, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1907) *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*.Trad. M.A.M.Rego, Rio de Janeiro, Imago, 2003.

_____. (1907) [1908] *El poeta y los Sueños diurnos* In: Obras Completas Tomo II, trad. Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1907) [1908] *Escritores criativos e devaneio* In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas vol. IX, trad. M.A.M. do Rego, Rio de Janeiro, Imago, 2006.

_____. (1908) *Teorias sexuales infantiles*. In: Obras Completas Tomo II, trad. Lopes-Ballestros y de Torres Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1910) *Un Recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* In: Obras Completas Tomo II, trad. Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1910) *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância*. Trad. W.I de Oliveira & O. C. Muniz, Rio de Janeiro, Imago, 2001.

_____. (1910) *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* In: *Obras Completas* vol.XI, trad. José Luis Ercheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

_____. (1912) *Consejos al medico en tratamiento psicoanalítico* In: *Obras Completas Tomo II*, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1913) *Múltiple interés del psicoanálisis* In: *Obras Completas Tomo II*, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1914) *Historia del movimiento psicoanalítico* In: *Obras Completas Tomo II*, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. 1913 [1914] *El "Moisés" de Miguel Angel* In: *Obras Completas, Tomo II*, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1917) *Una dificultad del psicoanálisis* In: *Obras Completas Tomo III*, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1917) *Un recuerdo infantil de Goethe en "Poesía y Verdad"*. In: *Obras Completas Tomo III*, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. (1919) *O Inquietante* In: *Obras Completas, volume 14*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das letras, 2010.

_____. (1924)[1925] *Autobiografía* In: *Obras Completas Tomo III*, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

_____. 1932 [1933] *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis* In: *Obras Completas Tomo III*, trad.Lopes-Ballestros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

FULGENCIO, L. *O Método especulativo de Freud*. São Paulo, EDUC, 2008.

_____. "Paradigmas na história da psicanálise". *Natureza Humana*, São Paulo, v. 9, n.1, June 2007 pp. 97-128; <http://www.winnicottnaturezahumana.com.br>, acesso em fev. 2012.

GAY, P. *Freud Uma vida para nosso tempo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1993.

- GREEN, A. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- JONES, E. *A vida e a obra de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1989.
- KOFFMAM, S. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.
- KUHN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- _____. *A tensão essencial*. Lisboa, Edições 70, 1989.
- _____. *O caminho desde a estrutura*. São Paulo, Editora Unesp, 2006.
- LAKATOS, I & A. Musgrave (orgs.) *A crítica e o desenvolvimento do conhecimento*. São Paulo, Cultrix/Universidade de São Paulo, 1979.
- LAPLANCHE, J. *Problemáticas III A Sublimação*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- _____. & J-B. Pontalis *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- LOPARIC, Z. “De Freud a Winnicott: aspectos de uma mudança paradigmática” *Natureza Humana* 8 (esp.1) 21-47, out. 2006, <http://www.winnicottnaturezahumana.com.br>, acesso em fev. 2012.
- LOUREIRO, I. *A arte no pensamento de Freud — uma tentativa de sistematização da estética freudiana*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, PUC-SP, 1994.
- _____. *O Carvalho e o Pinheiro — Freud e o estilo Romântico*. São Paulo, Escuta/Fapesp, 2002.
- LYOTARD, J.-F. “Freud selon Cézanne.” In: *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Union Générale d’Editions, 1973.
- MEZAN, R. *Freud: A trama dos Conceitos*. Perspectiva, São Paulo, 1991.
- _____. *Interfaces da Psicanálise*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Tempo de Muda ensaios psicanalíticos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. “A querela das interpretações” In: Mezan, R. *A Vingança da Esfinge*, São Paulo, Brasiliense, 1988.
- MINHOT, L.O. *Uma reconstrução das teorias psicanalíticas de S. Freud segundo as categorias da matriz disciplinar de T. Kuhn*. Tese de Doutorado, Campinas, UNICAMP, 2001.

- MONZANI, L. R. “Discurso filosófico e discurso psicanalítico: balanço e perspectivas” In: Prado Jr, B. (org.) *Filosofia da Psicanálise*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- NUNBERG, H. & E. Federn (org.) *Les premiers psychanalistes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne I 1906-1908*. Paris, Gallimard, 1976.
- _____. *Les premiers psychanalistes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne II 1908-1910*. Paris, Gallimard, 1978.
- _____. *Les premiers psychanalistes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne III 1910-1911*. Paris, Gallimard, 1979.
- PACHECO FILHO, R. A. “O método de Freud para produzir conhecimento: revolução na investigação dos fenômenos psíquicos?” In: Guedes, M.C.(org) *Estudos em História da Psicologia*, São Paulo, Educ, 1999.
- PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- PERELMAN, C. & L. OLBRECHTS-TYECA, *Tratado da argumentação — A nova retórica*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- PLON, M. “A face oculta da análise leiga”. *Ágora*, v.II (1999): 91-108.
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo, Editora 34, 2009.
- RICOEUR, P. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- ROUANET, S. P. *Os dez amigos de Freud vol I*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- ROUDINESCO, E. *História da Psicanálise na França — A Batalha dos Cem Anos volume 1: 1885-1939*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.
- _____. & M. Plon *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- SCHNEIDER, M. “Préface Le troubles des commencements” In: Nunberg, H. & E. Federn (orgs.) *Les premiers psychanalystes — Minutes de Société psychanalytique de Vienne tome IV et dernier 1912-1918*, Paris, Gallimard, 1983.
- SIMANKE, R. T. “Psicanálise freudiana e a dualidade entre ciências naturais e ciências humanas” In: *Scientiæ Zúdia*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 221-35, 2009, www.scientiaestudia.org.br/revista, acesso em set 2011.
- TRILLAT, E. *História da Histeria*. São Paulo, Escuta, 1991.
- VASARI, G. “Leonardo da Vinci, pintor e escultor florentino.” In: Bellosi, L.& A. Rossi (orgs.) *Vidas dos artistas*. São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- VERNANT, J-P “Édipo sem Complexo”. In: Vernant, J. P. & Pierre Vidal-Naquet *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Perspectiva, 1999.