

O lugar da literatura na constituição da clínica psicanalítica em Freud

Leônia Cavalcante Teixeira

Resumo

A invenção da psicanálise por Freud pode ser vista como uma conjugação criativa de alguns fatores fundamentais, nos quais podem ser ressaltados uma aguda reflexão sobre todo seu exercício de médico-clínico, um intenso e inquieto trabalho sobre si próprio e uma constante incitação advinda do contato e da exploração do mundo da arte, especialmente da literatura. Este texto aborda a relação psicanálise e literatura a partir do estilo freudiano, entre os apelos do modelo científico da época e a construção de uma escrita poética. Enfocaremos a importância da literatura para a constituição do arcabouço teórico-clínico da psicanálise.

Unitermos

Literatura; psicanálise; narrativa freudiana; clínica psicanalítica; metapsicologia.

Freud e os personagens da clínica e da literatura

A formação cultural de Freud, baseada prioritariamente no estudo das humanidades, entrecruzada com a expressividade de seus dramas individuais – muitas vezes envolvidos literariamente por figuras mitológicas e lendárias –, marca um estilo de escrita que aos poucos vai constituindo uma característica do escritor Freud.

A partir da consideração do estilo e da afirmação de Freud – não só como leitor e excelente conhecedor de literatura, mas como autor –, a escrita firma-se como um meio muito preciso de apresentar seu percurso, marcado sempre por uma sensibilidade investigativa acolhedora de suas vicissitudes, desembaraçando, tecendo e retecendo seus fios.

Assoun desenvolve interessantes análises sobre o estilo de escrita freudiano no que concerne ao lugar do relato da história do doente e não da doença:

tudo começa pelo saber do inconsciente, com as histórias (...) de “doentes”. Uma história é, em seu gênero, uma “ficção”, mas na medida na qual nela se reflete a tragédia do mal neurótico, ela adquire valor de *Dichtung*. Além disso, ela que “dizer verdadeiramente”, ela toca a exigência de *Wahrheit* (1990, p. 173).

Partindo da consideração de que existem duas modalidades de construção narrativa em Freud, ele opta por privilegiar uma leitura do texto psicanalítico, que focaliza a “escrita do sintoma” em detrimento do esforço de elaboração e explicação metapsicológicos que buscam acompanhar os postulados da ciência. É o contar..., o contar das históricas e sobre as históricas que marcam a história, também contada por Freud, da psicanálise. Seria na verdade um romance do sintoma sobre o qual a psicanálise apóia-se e se funda. Nas elaborações de Assoun, Freud atua como autor, narrador e pesquisador, construindo, a título fictício, a história da histeria: a histórica se conta!

O caso em psicanálise é bem discutido por Chiantaretto, ao conceituá-lo como uma articulação entre os registros da narrativa do sofrimento por um sujeito que se expressa pelos sintomas que lhe tomam posse, do narrar da cura propriamente dita e da escrita como “suporte da teorização exigida pela cura” (1999, p. 10). Claro fica que o fundamento de uma escrita em psicanálise é a *narratividade* que é suscitada pelo processo de cura, suportado somente na radicalidade singular da transferência. É como o autor escreve: “a singularidade vem na escrita de caso garantir a possibilidade de fundar a teoria psicanalítica. Isto significa dizer que só se pode falar de caso freudiano no sentido de um caso escrito” (p. 10). Observando que seus escritos clínicos se lêem como os romances, Freud não se refere à proximidade de uma forma narrativa, mas à conexão de estrutura entre dois discursos, na qual a interferência produz ao mesmo tempo o objeto como promessa de sentido e a falta do objeto como força ativa de sua resistência ao sentido.

O assumir o relato clínico como fundamental e as proposições metapsicológicas como nele sustentadas marca uma novidade, que é introduzida por Freud ao se debruçar sobre o sofrimento. Estas considerações podem ser resumidas pela apreciação de Freud sobre a presença de Charcot em seu percurso, a partir do caráter revelador da clínica como solo de saber e da metapsicologia como uma superestrutura: “teoria é bom; mas não impede as coisas de existirem” (1892, p. 23). O sentido desta frase parece ter perseguido o fundador da psicanálise durante todo seu percurso teórico, sendo indicada pelo editor de sua obra como a citação favorita do autor, aparecendo posteriormente nos textos sobre *Fragmentos da análise de um caso de histeria* (1905) e *Conferências introdutórias à psicanálise* (1917), dentre outros.

De fato, é nesse sentido que a literatura, por seus meios particulares de apreensão do que escapa à lógica da razão, surge como o laboratório, juntamente com a clínica, no qual Freud se exercita na investigação da psique. Com o texto *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*, ao escrever sobre Ricardo III – “As exceções” –, faz saltar aos olhos o caráter de sapiência da literatura. Sobre o trecho do monólogo inicial da obra shakespeariana, escreve:

em pequena escala, realmente já somos como ele. Ricardo é uma enorme ampliação de algo que encontramos em nós mesmos. Todos nós pensamos que temos motivo para repreender a Natureza e o nosso destino por desvantagens congênicas e infantis; todos exigimos reparação por antigos ferimentos ao nosso narcisismo, ao nosso amor próprio. Por que a Natureza não nos deu os cachos dourados de Balder ou a força de Siegfried, ou a expressão altaneira do gênio, ou o nobre perfil da aristocracia? (1916, p. 355).

É esse um reconhecimento freudiano ao considerar o *saber dos poetas*, aqui expresso por Shakespeare:

Mas eu, sem jeito para o jogo erótico,
 Nem para cortejar o próprio espelho
 Que sou rude, e a quem falta majestade
 Do amor para mostrar-me ante uma ninfa
 Em que não tenho belas proporções,
 Errado de feições pela malícia
 Da vida; inacabado, vindo ao mundo
 Antes do tempo, quase pelo meio
 E tão fora de modo, meio coxo
 Que os cães ladram se deles me aproximo.
 Já que não sirvo como doce amante
 Para entreter esses felizes dias
 Determinei tornar-me um malfeitor
 E odiar os prazeres destes tempos (*apud* Freud, 1916, p. 355).

Ainda com o mesmo texto, Freud trabalha com exemplos retirados tanto de sua experiência clínica quanto da literatura, guiado por Lady Macbeth, tratando-os com o mesmo cuidado e importância, escrevendo: “após essa longa digressão pela literatura, retornemos à experiência clínica – mas apenas para estabelecermos em poucas palavras a inteira concordância entre elas” (p. 374).

A formação humanista de Freud é fundamental na consideração de como ele constrói seu caminho teórico. Além dos autores já citados como marcos da relação de Freud com a literatura – anterior à relação psicanálise e literatura –

seu empenho no tratamento dos mitos, lendas, contos populares e folclore ocupa lugar especial.

Não se reduzindo nem a uma narração literária nem a uma narração histórica, o mito funciona como lugar estratégico de uma interrogação sobre as relações entre o simbólico e o social. Sendo uma narrativa imaginativa, mas não imaginária, o mito reenvia a um tempo originário anterior ao próprio tempo, a um tempo dos começos. O conhecimento dos mitos não se dá de forma abstrata, mas por meio de uma matriz efetiva, que pode tomar sentido na arte, na literatura, por exemplo. Esses espaços substituiriam, na contemporaneidade, o lugar dos rituais nas sociedades primitivas. Interessante observar que a literatura, de uma certa maneira, é inseparável do mito, pois embora este tenha sua origem e sua radicalidade no ato de ser contado, recitado, foi somente pela via da escrita que pôde manter-se e se enriquecer em sua estrutura, aberta a novas elaborações.

Há algo na maneira de enfatizar o lugar do mito nas elaborações teóricas de Freud: embora situe-se na superfície de sua obra, diz respeito à construção do alicerce de seu texto. Fundando-se no âmago de sua perspectiva ao considerá-lo um modo privilegiado de acessar o real, o mito constitui uma dimensão subjetiva que dá conta do que escapa à análise científica. Como lembra Starobinski: “Freud nos diz que não só a descrição dos fenômenos, mas sua própria descoberta, eram impossíveis fora da linguagem figurada – da linguagem mitológica – da qual ele se serve” (1988, p. 276).

Apesar de sua relação amistosa com os mitos, Freud não compactua com a perspectiva de entendimento da Psicanálise como *um anexo de uma mitologia* para usar a expressão de Assoun (1993), tendo sido esse um dos motivos de censura ao rumo que a teorização junguiana tomou. Os mitos são chamados a comparecer, em Freud, especialmente por meio de homologias com relação à natureza e à dinâmica do trabalho onírico – conteúdos manifesto e latente – e de formação de sintomas – linguagem do mito e do sintoma –, aparecendo como lembranças infantis da humanidade e matriz da estruturação e dinâmica familiares. O parentesco entre o sonho, o mito e a literatura vai aparecendo de forma mais clara em Freud, à proporção que ele vai elaborando, por exemplo, sua teoria contida em *A Interpretação dos sonhos*, sendo mais bem clarificada na terceira edição:

Eu poderia predizer em que as próximas edições desta obra diferirão do presente texto. Será a elas necessário, de uma parte, buscar um contato mais próximo com

o vasto material que representa a poesia, o mito, a imagem lingüística e o folclore. De outra parte, será necessário estudar detalhadamente as relações do sonho, das neuroses e das doenças mentais (1900, p. 40).

No momento em que Freud se propõe a fazer considerações sobre a sabedoria já pertencente àqueles que são artífices da palavra – os poetas – no texto *Escritores criativos e devaneio*, ele apela para o tesouro popular constituído pelo corpo infindável das lendas, mitos, contos populares, escrevendo que tudo leva a crer que os mitos, por exemplo, “são muito provavelmente vestígios deformados dos fantasmas de desejos comuns a nações inteiras, e representam sonhos seculares da jovem humanidade” (1908, p. 157). Como nos lembra Bellemin-Noël (1996), Freud escreveu repetidamente que os psicanalistas deveriam escutar o que as ficções contam, colocando-se em uma posição de abertura às sugestões de seus inconscientes.

A mitologia seria uma verdadeira fonte do inconsciente dos povos antigos, na qual apreendiam suas aspirações e seus terrores. Os personagens mitológicos que passeiam pela obra freudiana são elevados ao *status* de figuras do inconsciente, sustentando boa parte dos argumentos de sua construção metapsicológica, não sendo menos reveladoras da alma humana que os sonhos e os sintomas, mas abrindo uma visão em outra realidade e alargando a existência humana e suas possibilidades. Funcionam assim Édipo e Narciso: verdadeiras figuras-matrizes do inconsciente.

É seguindo, portanto, os rastros deixados por Freud desde os tempos em que se aventurava nas searas da descoberta do inconsciente, que podemos puxar um dos fios que dá acesso ao entendimento do lugar da literatura para ele, já começando a clarear o fato de que a relação de Freud com os escritores se dá de modo paradoxal, ora funcionando como modelo, ora como *rivals*, por já conhecerem aquilo que com muito custo a teoria psicanalítica apreende.

Partimos do pressuposto de que a consideração da variedade das produções freudianas é importante para a compreensão das relações entre Freud e a letra. Aliás, é ele próprio que nos alerta sobre a importância do destaque a todo e qualquer detalhe: “eu fiz parecer como se o mais tênue dos sinais tivesse me possibilitado, como a um Sherlock Holmes, adivinhar a situação” (1917, p. 11).

A arte de reconhecer para além das aparências, não se contentando com ela, é preconizada por Freud como um recurso não só importante, como necessário, mesmo para a pesquisa psicanalítica da realidade psíquica. Não é à

toa que ele utiliza a figura do famoso detetive protagonista das ficções de Arthur Conan Doyle para ilustrar como deve ser conduzida a empresa psicanalítica. Shepherd compara os procedimentos do personagem de ficção Holmes com aquelas do legendário Freud, ressaltando o forte interesse deste pela obra de Giovanni Morelli (pintor e crítico italiano que criou um método de identificar falsificações de quadros de pintores célebres): “entretanto não se poderia esperar que muitos médicos soubessem do trabalho de Morelli, exceto uma exceção eminente” (Shepherd, 1987, p. 67). Após sua autoconfissão “descoberta da arte”, em 1883, Sigmund Freud ficou sensivelmente interessado em *História da Arte*, deixando-se tocar pela sensibilidade, delicadeza e intuição artísticas, a ponto de ter feito uma confissão extraordinária em seu ensaio sobre *O Moisés de Michelangelo*:

muito antes de ter tido qualquer oportunidade de ouvir falar em psicanálise, soube que um conhecedor de arte russo, Ivan Lermolieff, provocara uma revolução nas galerias de arte da Europa, colocando em dúvida a autoria de muitos quadros, mostrando como distinguir com certeza as cópias dos originais e criando artistas hipotéticos para obras cuja suposição anterior fora desacreditada. Conseguiu isso insistindo em que a atenção deveria ser desviada da impressão geral e das características principais de um quadro, dando-se ênfase à significação de detalhes de menor importância. (...) Parece-me que seu método de investigação tem estreita relação com a técnica da psicanálise, que também está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou não observados, do monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações (1914, p. 264-265).

Kofman escreve que:

Freud apenas brinca de ser Morelli para melhor denunciar a ideologia na qual este se enredava; porque considerar como essencial à descoberta do nome do autor é concebê-lo como pai de suas obras, como um criador. Ora, é precisamente esta concepção teológica da arte que Freud se propõe a desmascarar. Dizer o nome não é compreender a obra. Michelangelo, o autor da estátua de Moisés, é conhecido por todos, e no entanto permanecem para serem compreendidas quais eram as “intenções” do autor ao esculpi-la, e porque ela nos emociona (1991, p. 44).

Aqui aparece uma temática interessante em Freud, que é a do mistério envolvendo identidade e nome, isto é, dizendo respeito à autoria. Tratando de Moisés, Leonardo da Vinci e Hamlet, a questão do enigma sobre o nome próprio apresenta-se clara a Freud, incitando-o a empreender uma investigação que tem como objeto a questão do autor mesmo. Como bem assinala Assoun (1996b), Shakespeare estabelece com muito vigor essa interrogação no curso da escrita freudiana, apontando para a questão do Nome do Pai, sempre presente na Psicanálise. Assim fazendo, é como se Freud colocasse em discussão, por

meio da *mise en abyme*, seu próprio lugar como autor, ou seja, seu lugar em relação à função-autor.

É interessante entrecruzar essas considerações com o lugar de Freud como autor-narrador, já que é a partir daí que a palavra pôde ser dada para as primeiras narradoras e cúmplices de Freud na criação de sua disciplina, o que implica que as interpretações freudianas constituam como uma re-escritura sobre os dramas das histéricas: “pacientes histéricas ou obsessivas (também tão românticas, isto é, tão expostas aos sinais da alma na superfície do corpo)” (Santos, 1999, p. 22).

A própria regra fundamental da psicanálise faz apelo para que o narrador fale sem depositar interesse especial em nenhum aspecto, o que já aponta para a escrita do caso como um segundo momento, um *a posteriori*, que reconstrói o já contado, podendo ser esse segundo relato tratado a partir de uma análise que tente ao máximo satisfazer o desvendamento detalhado de sinais a serem levados em conta.

Esse modo cuidadoso de Freud lidar com o material, que procedia tanto da clínica quanto da arte, é interpretado por Gay como quase um excesso, a que ele denomina de “traço de compulsão”, sugerindo que dizia respeito à própria personalidade de Freud: “durante toda sua vida, Freud sentiu uma forte pressão para desvendar segredos” (1989, p. 292). Uma carta de Freud a Romain Rolland, de 13/05/1926, assume explicitamente essa temática: “eu não posso contar com a afeição de muita gente. Não lhes tenho agradado, nem aliviado, nem lhes tenho dito coisas edificantes. Tampouco tive essa intenção. Eu só queria explorar, resolver incógnitas, descobrir uma parte da verdade” (Vermorel, 1993, p. 45).

Com os sujeitos da clínica, os personagens da vida cotidiana, as entidades estéticas, mitológicas ou religiosas, Freud produziu potentes seres no exercício de sua escrita por meio da observação, da *narratividade*, da interpretação, da teorização e da fantasia: Anna O., Emmy von N., o pequeno Hans, o Homem dos Lobos, o Homem dos Ratos, o presidente Schreber, Moisés – todas essas narrativas freudianas denotam o espaço singular e subjetivo do trabalho de criação.

A literatura torna-se imenso reservatório de material clínico, oferecendo sua matéria-prima – simbolizações, palavras, formas imaginárias, figuras de linguagem, escansões – às intuições clínicas ainda errantes em Freud. Assim, as filiações literárias marcam a elaboração da psicanálise, a ponto de Freud

elucidar um ponto-chave de sua teoria, a saber, a homologia entre o trabalho do sonho e a elaboração da obra de arte, atribuindo à obra um saber igual, embora elaborado diferentemente, sobre o inconsciente. Migeot analisa assim essa questão:

se Freud sempre quis situar sua obra no campo da ciência, ele, para tanto, nunca deixou de sugerir, mesmo de reivindicar, as filiações literárias na elaboração da psicanálise. Assim ele se encaminha ao exemplo da *regra fundamental* (deixar vir o que for, o que “se passa” no espírito) apreendida nos conselhos e na prática dos grandes escritores (1996, p. 25).

Uma estranha familiaridade poética...

Pensando a literatura como um saber que antecipa o que vai ser possível a Freud inventar em termos de terapêutica das desordens neuróticas e de método de investigação dos processos mentais, os laços entre os dois campos se evidenciam como estreitos desde o nascimento da psicanálise, já estando presentes no espaço literário os temas que serão mais caros ao campo teórico psicanalítico: desejo, verdade, sonho, censura, estados mórbidos, segredo, duplo, narcisismo, herói, culpabilidade, motivação, incesto, laços familiares, estranho, transgressão, prazer... Estimulante é notar que os textos de Hoffman, de Jensen e o Hamlet shakespeariano são obras literárias nas quais a hesitação sobre o sentimento de realidade é tematizada em relação ao duplo e ao fantasma. Essa constatação põe a questão sobre o que pode ser visto como imposto, mesmo pela literatura, e que age como uma motivação a ser pensada, sendo no caso dos três textos citados, a questão da dúvida sobre realidade e ficção que aparece como importante – “finalmente o escritor possui sobre o psicanalista o infinito de uma intuição antecipada” (Mann, 1986, p. 92): intuição sobre o desejo que se mostra nas palavras de Dostoievski:

Vede, senhores, a razão é uma coisa excelente; isto é, incontestável. Mas a razão é a razão e não satisfaz senão a faculdade de raciocínio do homem, como que o desejo é a expressão da totalidade da vida, isto é, da vida humana inteira, inclusive a razão e seus escrúpulos; e, se bem que nossa vida, tal como se exprime assim, se revista freqüentemente de um aspecto muito velhaco, nem por isso é menos vida, e não a extração da raiz quadrada (s/d, p. 42).

Literatura e psicanálise aparecem como saberes solidários ao afirmarem a potência do inconsciente nas motivações humanas e, conseqüentemente, a vida como enigma. Acompanhamos a intensidade do poder da literatura afirmada por Freud como fonte de saber, a partir da múltipla recorrência que

faz ao trecho de Schiller – a primeira citação é em uma carta à noiva, de 1884, a outra durante a elaboração da teoria das pulsões de vida e sexuais: “fome e amor: esta, afinal, é a verdadeira filosofia, como disse nosso Schiller” (Gay, 1989, p. 58). No texto *O mal-estar na civilização*, Freud faz uma retomada do sentido desta frase:

De todas as partes lentamente desenvolvidas da teoria analítica, a teoria das pulsões foi a que mais penosa e cautelosamente progrediu. Contudo, essa teoria era tão indispensável a toda a estrutura, que algo tinha que ser colocado em seu lugar. No que constituía, a princípio, minha completa perplexidade, tomei como ponto de partida uma expressão do poeta-filósofo Schiller: “são a fome e o amor que movem o mundo” (1930, p. 139).

A predileção de Freud pela ficção e por um estilo de escrita que foge dos moldes da arquitetura de uma monografia clássica delinea-se em vários momentos de sua obra, embora não seja o paradigma de apresentação formal de suas idéias. A proeza de Freud consiste, talvez e antes de tudo, na criação, pelo ato da própria escrita de um gênero literário que passeia entre as searas da ciência e do romance, aproximando-se deste em relação à questão do estilo. A ficcionalidade surge como uma característica sem a qual a psicanálise não existiria, pois sem ela como ingrediente primordial na mudança do olhar Freud não teria ultrapassado os tão rígidos e hegemônicos limites de seu campo profissional de origem.

Se Freud tivesse ficado tributário de um modelo neuropsicológico, jamais ele poderia ter podido atualizar os grandes mitos da literatura para construir uma teoria dos comportamentos humanos. Dito de outra maneira, sem a reinterpretção freudiana das narrativas fundadoras, Édipo só seria um personagem de ficção e não um modelo universal do funcionamento psíquico: não haveria nem complexo de Édipo, nem organização edípiana da família ocidental (Roudinesco, 1999, p. 154).

Centrados no objetivo de explicar o movimento de pêndulo pelo qual Freud oscila entre dois paradigmas de compreensão da literatura, as obras *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* e *Fragmentos de uma análise de um caso de histeria* podem ser entrecruzadas para que possamos acompanhar alguns desses momentos mais determinantes. No primeiro trabalho, o modelo de construção da obra acompanha predominantemente o de uma monografia clássica, sendo composto por três partes: as aberrações sexuais, a sexualidade infantil e as transformações da puberdade. A preocupação do autor com o caráter científico de apresentação mostra-se por suas explicações no prefácio da terceira edição, escrevendo que tanto a escolha do material quanto sua ordenação são subordinados à experiência psicanalítica; e na tentativa de

resumo: “é chegado o momento de ensaiarmos um resumo. Partimos das aberrações da pulsão sexual” (Freud, 1905).

Já o texto dedicado a Dora, pautado sobre o contar de sua história por ela própria, revela um modo diverso de trabalhar teoricamente:

ante o caráter incompleto de meus resultados analíticos, não me restou senão seguir o exemplo daqueles descobridores que têm a felicidade de trazer à luz do dia, após longo sepultamento, as inestimáveis, embora mutiladas relíquias da Antigüidade. Restaurar o que faltava segundo os melhores modelos que eram conhecidos de outras análises, mas, como um arqueólogo consciencioso, não deixei de assinalar em cada caso o ponto onde minha construção superpõe ao que é autêntico (1905[1901], p. 10).

O acento na ficção como solo de construção da teoria exerce forte atração em Freud quando lida com material advindo de seus passeios pelos campos da antropologia, ficando bem claro ao elaborar uma antropologia mitológica em *Totem e tabu*, na qual, pelo ritual de um banquete totêmico, o sangue derramado em comum cria uma identidade entre os homens, constituindo-se na origem das instituições, organizações sociais e da religião. Como observa Wieder, “a Psicanálise freudiana seria uma ciência poetizada, ou uma nova mitologia científica” (1988, p. 24).

Freud arriscava-se nos campos da clínica e da escrita, riscos que poderiam ser perigosos, porém que sempre lhe traziam surpresas construtivas. Ele mesmo se diz “*um conquistador*, um aventureiro, com toda a curiosidade, ousadia e tenacidade que são características de um homem dessa espécie” (Freud-Fliess, 1986, p. 399). Assim, não deve soar estranho seu grande interesse pela antropologia, especialmente pela arqueologia, materializado pela representativa e bem cuidada coleção de peças antigas oriundas das artes egípcia, greco-romana e chinesa, bem como pela preciosa biblioteca sobre antigüidades.

Como analisa Kofman (1991, 51-52), a admiração de Freud pelo saber do artista modera-se progressivamente, passando de uma visão em que a superioridade do poeta é ressaltada a uma em que ele explicitamente empenha-se em modelá-la cientificamente. Isto se daria transformando-a em conhecimento metapsicológico: “conhecimento obscuro do paranóico, o do homem primitivo na fase animista, o do supersticioso e o do poeta, unidos, apesar de sua diferença, pela mesma estrutura narcísica” (1991, p. 56). As reservas de Freud com relação à arte acompanham seu percurso, porém só podem ser vislumbradas em sua complexidade quando iluminadas pelo movimento de vaivém de seu pensamento.

Freud restringiu suas observações sobre estética a artigos e monografias. (...) A ambivalência de Freud com relação aos artistas, como sabemos, era intensa. “Muitas vezes me perguntei com perplexidade”, escreveu ele a Arthur Schnitzler, agradecendo os votos pelo seu quinquagésimo aniversário, “de onde o senhor poderia ter retirado este ou aquele conhecimento secreto, que eu havia adquirido através de laboriosas investigações”. A cortesia não podia ser maior, e nas cartas de agradecimento não se está sob a obrigação de um juramento. Mas, por muitos anos, a penetração psicanalítica aparentemente espontânea do artista criativo havia amargurado Freud. Era exatamente o dom intuitivo, desimpedido para a especulação que Freud considerava tão necessário disciplinar em si mesmo (Gay, 1989, p. 296).

Foi a partir dessa aventura pelos territórios da clínica e da arte – especialmente da literatura – que a edificação da psicanálise tornou-se não só possível, como quase imperativa a Freud, o que ratifica a tese de que a psicanálise está posta em um campo que é o da ética e o da estética. Tomando a noção de estética como espaço no qual uma experiência é possível somente a partir da impossibilidade do encontro consigo e com o outro em sua completude, a noção do estranhamente familiar, introduzida por Freud a partir do mergulho na literatura e na vida cotidiana vem possibilitar um redimensionamento no entendimento da natureza mesma de tal experiência. O protótipo da estética, a partir de uma óptica freudiana, sustenta-se no *unheimlich*, o que indica a ligação próxima entre o belo e a angústia, o belo e a morte. Essa experiência do estranhamente familiar, antes de ser testemunhada por Freud, já era narrada pelos escritores, fazendo parte da matéria-prima com a qual a arte se forja. Os conceitos de angústia, duplo, repetição e inconsciente são ligados diretamente ao de estranheza familiar, podendo ser vislumbrados no que se refere ao literário, porém compreendendo um movimento necessário que forja o psiquismo.

O texto, em sua radical estranheza familiar, é como um anteparo contra a morte. O autor desorienta-se na busca de novas significações no árduo contato com o real, deixando entrever algo de verdade. A literatura dá suporte ao silêncio, fazendo deste expressão escrita, capaz de obturar a cada momento respostas inconclusas às suas interrogações e àquelas da própria consistência histórica, podendo o sujeito significar aquilo que remete à sua carência a partir do permitir ao outro tomar existência: é este movimento de fundação de si pela alteridade que torna possível qualquer significação. O momento da criação se constitui pela presença do sujeito com coragem para não fechar os olhos, enfrentando o estranho que emerge e exige despojamento subjetivo. É nesse momento que o criador aposta na intuição, ou melhor, no inconsciente,

produzindo o inédito. Mas para isso é preciso que vislumbre o radical estranhamento que o habita.

Tal perspectiva confraterniza-se com os saberes contemporâneos não cerceados pelos postulados positivistas da ciência. A literatura busca encontrar outras faces do deslumbramento iluminista, com os poderes definitivos e ilimitados da Razão, em uma tentativa de fazer cumprir o desejo de explorar o caráter insustentável da experiência humana. A experiência literária da linguagem expressa-se pela tragicidade e transgressão que porta em si, subvertendo, contestando, ameaçando autor, leitor e até mesmo a obra: é como lugar de apreensão de sentido, de epifanias, do inapreensível, do desejo, no qual a invenção poética é o exemplo mais representativo.

Os poetas dão uma voz particularmente eloqüente à aventura do desejo, sem, no entanto, nela explicitar a lei interior: eles oferecem ao "sábio" um material privilegiado, acentuando tanto o movimento do desejo, como lhe conferindo um valor exemplar (Starobinski, 1988, p. 267).

O que está implicado na consideração da arte na psicanálise é seu *status* de saber que não passa por uma previsibilidade, sendo uma forma de expressão de intensidades que não se traduzem por outro meio, nem de uma maneira sempre a mesma, criando um espaço possível para um território incomunicável do universo humano. Daí o efeito antecipatório que pode ser propiciado pela literatura ocorrer a partir de uma abertura de visibilidade que reproduz e cria as formas e os dilemas desse mundo em outras dimensões. A poesia não recusa palavra alguma – todas as palavras tocam o poeta. As coisas pedem expressão clamando pelo verbo, invadindo o artista, agredindo-o com uma violência quase insuportável. O artista ocupa, assim, o lugar de intermediário, a testemunha que nasce pela afirmação de humanidade e, por conseguinte, de carência.

Bilan bem resume o poder de sedução de um poema, trecho ao qual fazemos apelo para ressaltar, mais uma vez, a importância do assumir a criação como ato que forja possibilidades inusitadas de construção subjetiva:

o sentimento de estranheza de um poema que nos seduz é dado, em grande parte, à diferença que ele sugere entre a condição que nos é comum e habitual e "uma realidade outra". Como se, da mesma maneira que uma narrativa mítica, o poema evocasse a possibilidade de ultrapassagem do mundo dos condicionamentos e o acesso a uma espécie de permanência e partilha (1989, p. 12).

É por esse caminho que aproveitamos para deslizar para a prosa, tomando o poeta como paradigma do criador, e guardando as devidas especificidades

entre os dois registros literários, como nos escreve o poeta e romancista Paulo Leminski: “a atividade poética é uma coisa voltada para a palavra como materialidade, a palavra como uma coisa do mundo. O poeta é, na sua óbvia paixão pela linguagem, porque um poema só não tem significado, ele é o seu próprio significado. Por isso, os poetas são intraduzíveis” (1987, p. 285). Nossa referência à poesia se faz no sentido de aflorar a força do termo criação em Freud, já que a etimologia da palavra *poiesis* indica o ato de criação, no qual é ressaltado o caráter metafórico presente em toda criação artística, isto é, a possibilidade de deslizamento de sentido entre as variadas formas de arte. Embora a prosa possua recursos de defesa para o autor que não são postos em vigor no momento da criação da poesia, como bem expõe Leminski, mesmo assim ela pode ser vislumbrada a partir do caráter de mobilização e construção subjetivas.

A pergunta sobre os mistérios do ato criador sempre acompanhou Freud, embora de modos diversos, de acordo com o curso de construção conceitual que suas elaborações seguiam. O *Dichter* permeia os interesses freudianos, daí a quase compulsão em seguir seus passos na aventura da arte. As concepções sobre a criação artística oscilam seguindo o movimento pendular que marca a obra freudiana em relação à gênese dos principais conceitos. Flem lembra-se de um momento no texto freudiano em que o lugar e a importância da arte não são assumidos por seu autor, demonstrando que esse movimento pendular pode ser tomado como característico de seu processo de elaboração, que é de uma alusão a Goethe em *Estudos sobre a histeria*, sem que seu nome seja reconhecidamente citado. A autora escreve sobre esse fato pitoresco da seguinte maneira: “anônimo em Freud, é somente sob a pluma de Josef Breuer, em seu capítulo sobre as considerações teóricas, que o autor de Fausto reaparece ao grande dia, para sublinhar a continuidade das reações humanas do homem ordinário às esferas as mais elevadas das realizações humanas” (Flem, 1991, p. 165-166).

A relação da Psicanálise, especialmente do processo de sua gestação, com o de criação artística encontra-se presente em Freud por seu ato de reconstrução do ato de criação literária propriamente dita. Um dos momentos marcantes é destacado por Kofman a partir do texto *Análise terminável e interminável*, no qual a *criação* artística é entendida no mesmo sentido da procriação, ambos processos que se sustentam na construção de enigmas:

enigma porque toda a vida, desde a sua formação até a morte, está entregue ao acaso, ao jogo das forças biológicas, ao das forças psíquicas, ao das forças externas, ao jogo dos encontros de todas as forças psíquicas, ao das forças externas, ao jogo

dos encontros de todas essas forças, e assim o destino do artista não é mais especial que qualquer outro (Kofman, 1996, p. 194).

A novidade freudiana consistiu na afirmação da originalidade da realidade psíquica a partir do estatuto da lógica inconsciente, da pulsão e do desejo, contrariando os postulados iluministas que sustentavam a afirmação do homem pela confiança na razão. Embora seja essa experimentação *de si* como diferença que traduz o sujeito moderno e possibilita a gênese de um espaço privado no qual o sujeito se constitui como indivíduo – sendo possível a vivência da interioridade –, não há, nessa perspectiva de compreensão do homem, espaço para o que escapa de uma apreensão racional.

A psicanálise usa um caminho que não é menos misterioso que o da literatura. É assim que, mais do que vir esclarecer a literatura, a literatura é que vem em socorro da psicanálise no que esta tem de mais radical, o que a aproxima da estética e da ética, muito mais do que da ciência compreendida pelos parâmetros positivistas.

No *élan* da descoberta psicanalítica, os mitos e a literatura desempenham grande papel para a comprovação e a justificação da teoria; porém, é essencialmente para sua construção que ela ocupa lugar essencial, permitindo à psicanálise nascente descentrar-se do campo estritamente médico, ascendendo ao estatuto de teoria geral do psiquismo e do devir humanos. Literatura e psicanálise têm como fundamento o trabalho com a linguagem, constituindo duas formas de intersubjetividade que inauguram, a cada ato, uma ética do dizer... Portanto, a descoberta freudiana revela não apenas a existência da realidade psíquica como diferente da material, mas o caráter fundamentalmente inconsciente daquela.

A escrita de Freud gesta-se, assim, em um cenário no qual arte e ciência ocupam lugares fundamentais em suas elaborações teórico-clínicas. A psicanálise inscreve-se na tradição da letra, da escrita marcada pela presença de um ato criador. É como se Freud fosse tomado por uma *febre de escrita*, para usar a espirituosa expressão de Flem (1991, p. 145).

– A psicanálise diminuiu o campo de ação do escritor?

– De modo algum! Sem Dostoievski, nada de Freud. A meu ver, Shakespeare é o maior psicanalista que existiu (Mann, 1986 p. 223).

Como pontos que clamam por considerações em relação ao estilo em Freud, podemos destacar uma extrema sensibilidade em se expor como autor,

mesmo que o faça, muitas vezes, de modo subliminar. O tempo inteiro Freud depara-se com questões íntimas da criação em que o escritor está só e se depara com o silêncio imenso da página que se contrapõe a sede do dizer, do traduzir em palavras uma experiência pessoal e intransferível que é a da clínica e a da reflexão sobre si. Anzieu (1981) dedica-se a discutir a relação dos sonhos de Freud com a elaboração de sua teoria, partindo da afirmação de que o trabalho criador de Freud pode ser mais bem evidenciado a partir da consideração de seus sonhos, reconhecidos como caminho fundamental para a exploração subjetiva à qual se engajava em auto-análise. O autor ressalta que especialmente os que antecederam e impulsionaram a descoberta do complexo de Édipo anteciparam o que Freud consolidará com a repercussão que exerceu sobre si mesmo o trabalho de análise dos textos de Sófocles e de Shakespeare, respectivamente Édipo-rei e Hamlet.

A relação de Freud com ele mesmo se dá, privilegiadamente, a partir da mediação da leitura e da escrita, isto é, de um espaço literário sobre o qual ele constrói toda uma teoria ao assumir o lugar de narrador. Antes de tudo, são suas as questões problematizadas teoricamente. Não são poucos os momentos em que Freud parte de experiências próprias – sonhos, observações esparsas, acontecimentos familiares –, colocando-se na posição de sujeito que interroga sobre si. Quanto a essa peculiaridade fundamental para a compreensão de estruturação da obra freudiana, a escrita concebida como exercício do eu possibilita abordar a posição de Freud como narrador de dramas cotidianos vislumbrados por um olhar arguto e não conformado com as evidências que facilmente se apresentavam à vista, ou melhor, não conformado com o tratamento que era, até então, dado a elas. Essas contradições têm um lado positivo para o deslanchar da teoria, pois denunciam o quanto Freud é um pensador, que pode ser considerado coerente com as possibilidades de criação de seu tempo, e ao mesmo tempo rompendo com postulados fundamentais ao propor um horizonte teórico-clínico que privilegia o imprevisível em que se constitui o subjetivo.

Referências Bibliográficas

- ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre: essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Gallimard, 1981.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Le récit freudien du symptôme: généalogie d'un genre*. Nouvelle Revue de Psychanalyse, n.42, automne, 1990, p. 173-198.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud et les sciences sociales*. Paris: Armand Colin, 1993.
- _____. *Freud et l'énigme shakespearienne: le nom, la femme, la mort. L'Auteur à l'œuvre, Incidences de la psychanalyse (Shakespeare, Poe, Dickinson)*. Fontenay-Saint-Cloud: ENS éditions, 1996.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire*. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud. Paris: Nathan Université, 1996.
- BILAN, Max. *Le sujet de l'écriture*. Paris: Édition Gréco, 1989.
- CHIANTARETTO, Jean-François. *L'écriture de cas chez Freud*. Paris: Anthropos, 1999.
- DOSTOIEVSKI, Sandor. Subsolo. In: _____. *Contos*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- FLEM, Lydia. *L'Homme Freud: une biographie intellectuelle*. Paris: Seuil (Points), 1991.
- FREUD, Sigmund. (1892). *Prefácios e notas de rodapé à tradução de lições du mardi, de Charcot*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. III.
- _____. (1900). *A interpretação dos sonhos*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. V.
- _____. (1905[1901]). *Fragmentos da análise de um caso de histeria*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. VII.
- _____. (1905). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. VII.
- _____. (1908). *Escritores criativos e devaneio*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. IX.
- _____. (1913). *Totem e tabu: alguns pontos de concordância entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. XIII.
- _____. (1914). *O Moisés de Michelangelo*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. XVI.
- _____. (1916). *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. XIV.
- _____. (1917). *Conferências introdutórias à psicanálise*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. XVI.

_____. (1930). *O mal-estar na civilização*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. XXI.

_____. (1937). *Análise terminável e interminável*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. XXIII.

FREUD-FLIESS. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

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

KOFMAN, Sarah. *Il n'y a que le premier pas qui coûte*. Paris: Galilée, 1991.

_____. *A infância da arte*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, Sérgio (org). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: FunArte, Companhia das Letras, 1987.

MANN, Thomas. *Questions et réponses, conversations et entretiens, 1913-1955*. Paris: Belfond, 1986.

MIGEOT, François. *À la fenêtre noire des poètes: lectures bretoniennes*. Paris: Annales-Littéraires de l'Université de Franche-Comté – Belles-Lettres, 1996.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Pourquoi la psychanalyse?*. Paris: Fayard, 1999.

SANTOS, Roberto C. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SHEPHERD, Michael. *Sherlock Holmes e o caso do Dr. Freud*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1987.

STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1988.

VERMOREL, Henri; VERMOREL, Madeleine. *Sigmund Freud et Romain Rolland: Correspondence 1923-1936*. Paris: PUF, 1993.

WIEDER, Catherine. *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris: Bordas, 1988.

The Place of Literature in the Constitution of Psychoanalytic Clinical Practice in Freud

Abstract

The invention of psychoanalysis by Freud can be seen as a creative conjugation of some fundamental factors, of which three can be highlighted: a thorough reflection about all his medical-clinical practice, an intense and unrest work about himself and a constant inspiration coming from contact with and the exploration of the world of art, especially literature. This text deals with the relationship between psychoanalysis and literature starting with the Freudian style, and going through the scientific model of the era and the construction of poetic writing. We will focus, within this text, on the importance of literature to the constitution of the theoretical-clinical framework of psychoanalysis.

Keywords

Literature; psychoanalysis; freudien narrative; clinical practice; metapsychology.

Leônia Cavalcante Teixeira

Doutora em Saúde Coletiva (IMS-UERJ); Mestre em Educação (UFC); Professora Titular do Mestrado em Psicologia da Universidade de Fortaleza (UNIFOR); Psicóloga; Psicanalista.

Av. Santos Dumont, 7007 / 902 – 60190-800 – Papicu – Fortaleza/CE
tel: (85) 3234-1463
e-mail: leoniat@unifor.br

recebido em 18/10/04
versão revisada recebida em 04/04/05
aprovado em 05/04/05