

# **O DESEJO DO SUJEITO E A RELAÇÃO COM A FANTASIA E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA**

## **(The Subject's Desire and its Relation to Phantasy and Artistic Creation)**

**Juliana Labatut Portilho**

- Resumo:** Com o objetivo primeiro de pensar o sujeito psicanalítico em relação com o seu desejo o presente trabalho procurará discutir algumas articulações possíveis entre o conceito de arte e o de fantasia e, também, ilustrar isso na prática de um escritor criativo, Arthur Schnitzler.
- Palavras-chave:** Desejo – Fantasia – Arte.
- Abstract:** In order to propose a reflection on the psychoanalytic subject in relation to her desire this paper discusses some possible articulations between the concepts of art and fantasy, and also illustrates such matters with the practice of a creative writer, Arthur Schnitzler.
- Key words:** Desire – Phantasy – Art.

Sigmund Freud em 1907 pergunta-se: “Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma forma que lhe agrade?” (p.135) Mais adiante, no mesmo texto, desenvolve da sua problemática: “O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério”. (p.135)

A pretensão de Freud nesse texto é introduzir uma teoria que vincula diretamente o conceito de fantasia com a criação do artista e o objetivo desse trabalho é continuar a discussão sobre as possíveis relações entre os conceitos e as consequências disso para pensar o sujeito psicanalítico.

Já é possível adiantar, devido a pesquisa desenvolvida anteriormente, que os conceitos caminharam juntos nas obras freudianas, desde o início até o fim, e dizem sobre o sujeito em suas relações com aquilo que não pode ser dito, mas que pode aparecer no ato da criação artística.

O conceito de fantasia, em sua “autonomia comunicativa” (termo que será utilizado aqui para especificar o que concluímos sobre o conceito de fantasia nas obras freudianas), nos apresenta a existência de uma instância psíquica que não corresponde apenas à exterioridade nem à interioridade do sujeito, mas se revela no que ao sujeito é mais valioso, sua relação com o desejo. A arte entra nessa relação justamente por ser a via de acesso da fantasia; o ato da criação artística sensibiliza, proporciona prazer, proporciona insatisfação. Nós, adaptamo-nos à realidade imaginária que nos é imposta pelo artista (no caso, escritor criativo), o produto artístico encontra estímulos na vida, os

mais diversos como vimos até então, pois são “representações simbólicas dos verdadeiros desejos do homem”.<sup>1</sup>

A partir do momento em que clareamos nossa compreensão do que é arte para Freud, consequentemente compreendemos o que ele entende por escritor criativo. Arthur Schnitzler, literário e dramaturgo, contemporâneo à Freud, nos possibilita isso e ainda mais. Ao desenvolver um “monólogo interior” para seus personagens, tomamos conhecimento, dessa prática do escritor, das possibilidades da articulação entre a arte e a fantasia e como isso pode dizer da relação do sujeito com o seu desejo.

Não se trata de visar uma hierarquização das relações entre as disciplinas (psicanálise e arte), mas antes, compreender com maior clareza o quanto ambas, juntas, em sua lógica específica, podem contribuir para a compreensão da psicanálise e do sujeito.

Assim, partiremos para o desenvolvimento do presente trabalho afirmando que o conceito de fantasia nas obras freudianas apresentou variações em todo o seu processo, o que nos permite notar que na medida em que a teoria avançou em seus pressupostos teóricos, o conceito também sofreu alterações. O termo utilizado “autonomia comunicativa”<sup>2</sup> para falar sobre o conceito de fantasia ilustra uma parte deste percurso teórico. Para chegar na elaboração do conceito, como possuidor de “autonomia comunicativa”, é necessário compreender os primeiros questionamentos clínicos e teóricos de Freud que o permitiram aperfeiçoar suas idéias.

Estes questionamentos tiveram início desde os textos “pré-psicanalíticos”, onde Freud se defrontava ao estatuto do imaginário com questões relativas a realidade externa e interna do indivíduo. Esses conflitos estão em torno da passagem da “Teoria da Sedução” para a “Teoria da Sexualidade” e, consequentemente, no avanço mais significativo da teoria sobre a fantasia.

O início da teoria da sedução teve início quando Freud e Breuer divergiram ao tratar fatores sexuais como sendo as causas básicas do sintoma da histeria. Breuer levantou a hipótese de que nem toda a histeria era de origem sexual enquanto Freud, ao contrário, a partir dos relatos de suas pacientes, atribuiu o trauma a um evento sexual que teria ocorrido na realidade, na infância de suas pacientes.

Neste caso, parece relevante constatar que Freud tinha certeza sobre a existência de um evento que tenha ocorrido na realidade, e este seria o motivo do início do sintoma histórico. A fantasia dos relatos das pacientes poderia ocorrer no estado de vigília ou no estado hipnótico servindo como fachada psíquica para o sujeito.

Porém, na medida em que o psicanalista ampliava sua experiência clínica e iniciava os exames de sua auto-análise, observou que, não necessariamente, a sedução sexual ocorrera na realidade, mas que poderia ter ocorrido através da imaginação, da fantasia. Nesse momento a fantasia passou a ser considerada como fator precursor dos sintomas e não mais como “fachada psíquica”. Não importa mais se o evento ocorreu na realidade ou em fantasia, mas que esteja presente no psiquismo humano e faça parte do desenvolvimento psíquico sexual de todos. Freud, desta forma, reconheceu um equívoco: dali para frente ele não relacionaria mais ao “exterior” o que seria uma questão “interior”.

O conceito de fantasia pareceu influenciar o seu posicionamento frente à questão da realidade. Foi nesse momento histórico que surgiu a obra *A interpretação de sonhos* (1900). A fantasia aqui não foi mais considerada apenas um recurso imaginário do sujeito para encobrir algo da realidade. O conceito, neste momento, foi considerado como realização de desejo e permaneceu sendo em todo o decorrer até o fim dos escritos.

A partir de 1900 Freud irá escrever alguns outros textos que relacionarão os conceitos de arte e fantasia como, por exemplo, em: *Escritores criativos e devaneios* (1907); *A fantasia histérica e suas relações com a bissexualidade* (1908); *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910); *A história de uma neurose infantil* (1914); *Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo das perversões sexuais* (1919).

Porém, apenas em 1915, no texto *O inconsciente*, é que será possível definir o significado de “autonomia comunicativa”, em relação ao psiquismo, para a fantasia e como isso poderia contribuir para relação proposta entre o conceito de arte e fantasia. A leitura desse texto faz com que, no percurso para a afirmação do conceito de fantasia, acabe-se por defrontar com a própria elaboração do conceito de inconsciente.

Freud iniciou este trabalho afirmando que o inconsciente é apenas um dos aspectos do elemento psíquico, de modo algum sendo suficiente para caracterizá-lo. Assim, ele estabelece uma caracterização dos outros elementos psíquicos, consciente (cs<sup>o</sup>) e pré-consciente (Pcs<sup>o</sup>), procurando estabelecer a forma como ocorre a comunicação entre eles

Entre os derivados dos impulsos instintuais do Ics., do tipo que descrevemos, existem alguns que reúnem em si características de uma espécie oposta. Por um lado, são altamente organizados, livres de autocontradição, tendo usado todas as aquisições do sistema Cs., dificilmente distinguindo-se, a nosso ver, das formações daquele sistema. Por outro, são inconscientes e incapazes de se tornarem conscientes. Assim, qualitativamente pertencem ao sistema Pcs., mas factualmente, ao Ics. É sua origem que decide seu destino. (1915, p.195-196)

É perceptível que o que definiu a forma como os sistemas funcionarão estava relacionado com a “origem” da questão, a fantasia. É a partir dela que emergirão os sonhos e os sintomas. Continuando a citação

Podemos compará-los a indivíduos de raça mestiça que, num apanhado geral, se assemelham a brancos, mas que traem sua ascendência de cor por uma ou outra característica marcante, sendo, por causa disso, excluídos da sociedade, deixando de gozar dos privilégios dos brancos. Essa é a natureza das fantasias de pessoas normais, bem como de neuróticas, fantasias que reconhecemos como sendo etapas preliminares da formação tanto dos sonhos como dos sintomas e que, apesar de seu alto grau de organização, permanecem reprimidas, não podendo, portanto, tornar-se conscientes. (1915, p.195-196)

Ou ainda, as fantasias “aproximam-se da consciência e permanecem imperturbadas enquanto não dispõem de uma catexia intensa, mas, tão logo excedem certo grau de catexia, são lançadas para trás” (1915, p.196). Isso ocorre devido à ação do *ego*. Assim, é possível notar, diferentemente dos textos anteriores, que Freud não procurou estabelecer uma localidade para a fantasia (consciente, pré-consciente ou inconsciente), pelo contrário, procurou mostrar o quanto ela possui uma autonomia comunicativa em relação ao psiquismo e que seu objetivo é claro, a realização de desejo.

A validade de pensarmos na fantasia como tendo “autonomia comunicativa” em relação ao psiquismo é a de que podemos atribuir, a partir deste momento de formulação do conceito, um estatuto de conhecimento para a fantasia que está vinculado com o saber sobre o sujeito.

A fantasia do sujeito revela o sujeito em relação ao seu desejo. A questão que resta é saber como a arte pode estar vinculada a este saber. Para isso a proposta será compreender como Freud concebe a arte e como esta arte está relacionada com esse saber.

### A arte para Freud

Podemos pensar que a música, por exemplo, foi uma expressão que Freud evitou em suas análises. O cinema (mudo na época) foi por ele negado.<sup>3</sup> Das artes plásticas, não há outra referência além do estudo de Leonardo da Vinci (1910) e outro sobre Moisés de Michelangelo (1914). Da literatura, linguagem artística privilegiada, mesmo assim lhe impôs limites nas reflexões. Podemos pensar que a preferência do autor por alguma das manifestações mencionadas diz respeito a uma primazia de estilo estético, mas podemos pensar também que a preferência do autor diz respeito ao que, na época, ele consideraria próximo às hipóteses por ele formuladas enquanto um conhecimento para a arte acerca do psiquismo humano.

As obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta. (FERUD, 1914, p.217)

A arte que será enfatizada é a literatura que, segundo Freud, exerce um poderoso efeito sobre ele e lhe desperta a curiosidade de como esse efeito acontece.

A literatura, que será ressaltada nesse trabalho, é aquela que pertence aos adventos testemunhados no século XIX, e por isso contavam com uma nova forma de entender o ser humano e sua subjetividade. Esta literatura está inserida no movimento chamado Romantismo, que contou com fortes influências da filosofia da época e também das ciências humanas. Para iniciar a aproximação de Freud com a literatura romântica, será eleito o dramaturgo e novelista Arthur Schnitzler como representante do movimento, ao qual Freud, em correspondência, declarou considerar seu “duplo-artístico”.

Peter Gay, em seu livro *O século em Schnitzler: a formação da cultura da classe média*, demonstra em suas pesquisas o fato de que os romancistas tiveram seu espaço também no século XX, como os modernistas tiveram o seu no século XIX. Isso nos parece relevante à medida que as análises de Freud, em relação à arte, tiveram a influência em seu tempo de ambos os estilos artísticos, tanto do romantismo como dos movimentos que o sucederam, como por exemplo, o Surrealismo.

Schnitzler, segundo Gay, é o protagonista que retratou em suas obras e na sua vida um tempo histórico onde uma nova classe social estava emergindo, a “burguesia vitoriana”. No entanto, o artista, segundo ele, “não se tratava de um burguês arquetípico”, mesmo sendo “vienense até a medula”. Ele, como também Freud, foram sujeitos do seu tempo, mas devido às suas habilidades “sensitivas” retrataram não só um tempo, mas também a alma que está por de trás de cada mudança. “O sonho e o despertar, a verdade e a mentira se misturam. Não há segurança em lugar algum” (SCHNITZLER, apud GAY, 2004, p. 21).

A aproximação de Freud com a literatura romântica, enfatizando a aproximação com o romancista Arthur Schnitzler, é relevante ressaltar que, se sua preferência é devido, unicamente, a seu estilo estético, ou essa manifestação artística nos possibilita entrar em contato com o que Freud entendia como arte, como, por exemplo, em seu comentário: “tanto a arte como a psicanálise bebem da mesma fonte e trabalham com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método” (Freud, 1906, p.76).

Por parte de Schnitzler é possível identificar o reconhecimento de Freud e que seu trabalho tinham, como no comentário de Schnitzler

Na literatura, percorro a mesma estrada sobre a qual Freud avança com sua temeridade surpreendente na ciência. Entretanto, ambos, o poeta e o psicanalista, olharam através da janela da alma. (SCHNITZLER apud KON, 1996, p. 11)

O caso de Schnitzler, que será ilustrado nesse trabalho, mostra que, mesmo anteriormente à criação da psicanálise, podemos perceber a manifestação dos seus preceitos. Freud pareceu ter percebido isso. Notou no artista algo de muito similar entre eles, porém não somente e primeiramente a visão de sujeito no mundo, mas a descrição das suas percepções sobre o humano em manifestações artísticas.

Em escritos, Freud declarou que os relatos clínicos de Schnitzler poderiam ser lidos como novelas ou romances analíticos. Em carta ao escritor declarou: “Penso que tenho evitado o contato convosco devido a uma espécie de medo do duplo”, ou ainda em outra correspondência: “De modo que eu tenho a impressão de que vós, por intuição (...), ficastes sabendo de tudo aquilo que eu descobri com meu penoso trabalho em outros seres humanos”. (SCHNITZLER, apud BACKES, 2001, p.8)

O que de fato Freud considerava como duplo?

Por exemplo, ao tentar descrever a sensação que provoca deparar com experiências similares em lugares e datas repetidas, ele fala sobre o “medo de algo estranho”. Aqui o duplo aparece como sinônimo.

Porquanto o efeito estranho de um “duplo” pertence também a esse mesmo grupo, é interessante observar qual é o efeito de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente. (FREUD, 1919, p.265)

Este conceito surgiu a partir do texto *O estranho* (1919). O duplo representa o “sinistro”, aquilo que nos leva ao estranhamento justamente por dizer de nós, da nossa familiaridade com aquilo.

Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado — incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios. (FREUD, 1919, p. 254)

Sobre este sentimento, sensação de estranheza e terror, Freud continua

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. (FREUD, 1919, p. 258)

Assim, é possível perceber não só a “coincidência” temporal e espacial de Freud com Schnitzler, mas justamente aquilo que Freud procurou por tantas vezes negar em sua personalidade, o artista, surge, como estranho (“duplo”), no dramaturgo, literário, e também médico.

Curiosamente é neste trabalho, sobre *O estranho*, o duplo, que Freud faz uma de suas poucas menções a Schnitzler dentro das obras, e não em correspondências.

Conservamos um sentimento de insatisfação, uma espécie de rancor contra o engodo assim obtido. Notei isto particularmente após a leitura de *Die Weissagung [A Profecia]*, de Schnitzler, e outras histórias semelhantes, que flertam com o sobrenatural. No entanto, o escritor tem mais um meio que

pode utilizar para evitar a nossa recalctrância e, ao mesmo tempo, melhorar as suas chances de êxito. (FREUD, 1919, p. 267)

E continua: “...de que a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real” (FREUD, 1919, p. 267). Assim, Freud aproximou o dramaturgo e novelista Arthur Schnitzler à psicanálise, reconhecendo-o como “um artista” e a sua criação como um conhecimento específico sobre o psiquismo, que ele próprio diz não possuir, mas que procurava obter através de suas investigações.

Schnitzler por sua vez, segundo Backes (2001, p. 8), diz que sempre avaliou que os psicanalistas adentravam com demasiada rapidez na vereda do inconsciente. Para o escritor, o inconsciente não estava tão próximo, tão à mão quanto os psicanalistas imaginavam. Em carta a Theodor Reik, psicanalista e crítico da sua obra, Schinitzer escreveu ironicamente: “Há mais caminhos que levaram para a escuridão da alma (...) do que os psicanalistas sonham interpretar” (2001 apud BACKES, p.8). Schinitzer dava muito mais valor ao “semiconsciente”, àquilo que se revela no detalhe oculto de um gesto, na clareza algo velada de uma reação.

É notório o fato de que, ao mesmo tempo em que Freud faz comentários sobre o escritor e destaca quanto sua admiração pela capacidade criativa de relatar, através de outros métodos, diferentes dos seus, aquilo que ele procurava descobrir, Schnitzler traz à tona uma crítica à interpretação psicanalítica: a tentativa de revelar aquilo que nem tão facilmente pode ser revelado.

Assim, é possível questionar ainda mais a aproximação que Freud pretendeu com a arte literária, e principalmente com um artista que não considerava favoravelmente a aproximação entre seu trabalho e a psicanálise, como o psicanalista procurou fazer. Ou podemos analisar de outra forma.

Os artistas, segundo Freud

(...) costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (1907[1906], p.20.)

Percebe-se, em Schnitzler, a habilidade artística que Freud por vezes mencionou, de tratar dos assuntos da alma com muita alteridade e competência. Assuntos estes, que por abordarem o que é do indizível, do fora da razão, parecem que não poderiam ser fielmente retratados por Freud, “o criador da teoria psicanalítica”. E claro que esta é a visão que Freud parece ter tido dele mesmo, porém isso pode ser passível de questionamento por nós.

Em busca de retratar o “indizível” será abordado um suposto “método de Arthur Schnitzler” com a pretensão de ilustrar como o método particular deste escritor criativo pode dar notícias sobre o que Freud diz quanto à representação simbólica dos verdadeiros desejos.

A característica do método de Schnitzler que nos chama atenção é a criação de um “monólogo interior” e as suas peculiaridades.<sup>4</sup> Monólogo é o discurso em que o personagem se expõe, fala de seus pensamentos e emoções, sem dirigir-se a um ouvinte específico. Um monólogo interior, desta maneira, seria o mais próximo do que podemos chamar “uma expressão inconsciente através do discurso”.

Em Schnitzler, é possível perceber a “fala interior dos personagens”, dando ao leitor uma compreensão sobre os conflitos do sujeito através de uma “narrativa sem narrador”. A história é contada pelos impulsos interiores do sujeito, e, ousamos dizer, quem rege a narrativa não é o sujeito e sim o seu desejo. Para ilustrarmos esta

possibilidade de expressão artística, será analisado, brevemente, uma obra do escritor criativo: *Senhorita Else*, de 1924.

### **Senhorita Else**

A obra *Senhorita Else* retrata a estória de uma jovem burguesa da classe média de Viena, que está passando férias num grande hotel com sua tia. Uma carta da mãe transforma completamente sua estadia. No início do texto não temos notícia alguma sobre Else estar esperando uma correspondência de sua mãe, saberemos disso através do método de Schnitzler, “monólogo interior”.

Else encerra uma partida de tênis, que está sendo narrada através de diálogo entre ela e um rapaz chamado Paul. A partir daí inicia o monólogo. Segue um recorte dele logo no início da obra:

Por que estou indo tão devagar? Será que estou com medo de encontrar a carta da mamãe? Agradável seguramente não será. Carta expressa. Talvez tenha de voltar. Que pena! Que vida, apesar do suéter vermelho e das meias de seda. Três pares! A parente pobre da tia rica. Com certeza ela já se arrependeu. Devo lhe declarar por escrito, querida tia, que nem sequer em sonho penso em Paul? Não penso em ninguém... (p. 7)

Nesse recorte do trecho, temos algumas notícias sobre o que Else pode estar pensando. Pode ser que ela está receosa com o fato de poder encontrar uma carta da mãe; está pensando nos elogios que recebeu sobre seu suéter; sobre ter poucos pares de meias de seda; sua tia quer que ela se relacione com Paul. Todas as impressões nos são dadas, independente delas serem condizentes com a realidade que o autor quer passar, através de uma narrativa que não pode ser afirmada advir da consciência de Else. Todas as informações nos são dadas fora de uma lógica racional, sistematizada, do pensamento.

O enredo continua. Else recebe a correspondência de sua mãe, que pronuncia que a família está arruinada e cheia de dívidas por causa de seu pai. A mãe pede para ela salvá-los, conseguindo uma quantia de trinta mil florins emprestada de um hóspede, velho e rico, chamando Sr. Von Dorsday, antigo amigo de seu pai. A jovem imagina todas as hipóteses que podem ocorrer caso peça o dinheiro.

Não seria melhor depois do jantar? As pessoas ficam de melhor humor. Também o Dorsday. Eu podia, antes, beber um copo de vinho. Mas se a coisa tivesse resolvido antes do jantar, o meu apetite seria melhor. Pudim Maravilha, queijo e frutas diversas. E se o Sr. Von Dorsday disser não? Ou se tornar insolente? Não, até hoje ninguém foi insolente comigo. Isto é, o oficial da marinha Brandel foi, mas não houve nenhuma maldade dele. Emagreci... Ficou melhor assim... (p.24)

Novamente recebemos outras possibilidades sobre o pensamento de Else: seu receio quanto a pedir o dinheiro; seu apetite; uma história passada e notícias sobre sua personalidade vaidosa. Em seguida, Else continua seu monólogo

O crepúsculo encera-me fixamente pela janela. Como um fantasma. Como centenas de fantasmas. Eles vêm do campo que tanto amo. A que distancia estou de Viena? Há quanto tempo estou aqui? Como estou sozinha! Não tenho nenhum amigo ou amiga. Onde estão todos? Com quem vou me casar? Quem casara com a filha de um escroque?

“Acabei de receber uma carta, Sr. Von Dorsday”

“Mas, senhorita Else, isto não é um problema grave... Ontem mesmo vendi um Rembrant, a senhora está me ofendendo” (p.24-25)

Depois de um longo “monólogo interior”, que apresenta diversos conteúdos misturados, Else dirige-se ao Sr. Von Dorsday, porém, não na realidade, mas em

fantasia. E na fantasia ele lhe responde, segundo o que, para ela, parece ser a resposta ideal. Na continuação do enredo, Else pede o dinheiro para o hóspede. Ele concorda em emprestar a quantia para ela, porém, em troca quer vê-la nua. Neste momento Else passa por inúmeros dilemas, repulsas e atrações, até que, depois de muitos conflitos, ela aparece nua durante uma festa, em meio a uma multidão de pessoas, inclusive do chantagista e do rapaz pelo qual ela sente-se atraída.

Arrepios deliciosos percorrem meu corpo. Como é agradável estar nua... A mulher continua a tocar, não tem idéia do que está acontecendo. Ninguém ainda me viu. Fauno, fauno! Eu estou nua! Dorsday arregala os olhos. Finalmente entendeu. O fauno se levanta. Seus olhos brilham. “Você me entende, lindo rapaz...” Há! Há! Há! A mulher parou de tocar. Papai está salvo. Cinquenta mil florins! “Endereço continua Fiala”. Ha! Há! Há! Quem está rindo assim? Eu mesma? Há! Há! Há! Que caras são estas para mim? Há! Há! Há! Que idiotice eu estar rindo. Há! Há! Há! (p.89-90)

É possível perceber, nessa narrativa, Else se havendo com a sensação provocada por estar nua diante de todos, desde o homem que a deseja até aquele que ela deseja. Ao mesmo tempo em que a situação pode parecer constrangedora, ou até mesmo de fatal consequências para uma jovem da burguesia vienense, Else é tomada pelo riso, pelo prazer de ser observada. Não apenas neste recorte da obra, mas em muitos outros, o leitor não sabe ao certo se a personagem fala sobre as suas emoções ou se é tomada por elas. O leitor não tem certeza se o narrador é Else ou os seus desejos.

Em seguida, na estória, Else está desmaiada e suas emoções continuam sendo narradas.

- Else  
Que ela quer?  
- Else, você nos fez passar um grande susto...  
Ela está falando comigo como se eu estivesse consciente. O que ela quer?  
- Você sabe o que fez? Imagine, você foi ao salão de música vestida só de casacão e, de repente, ficou nua na frente de todos e caiu desmaiada. Acha que foi um ataque histérico. Não acredito nisso. Também não acho que você esteja desmaiada. Aposto que está ouvindo tudo o que estou lhe dizendo.  
Claro, ouço, claro, claro. Mas você não me ouviu, claro. Por que não? Não posso mexer meus lábios. Por isso ela não me ouviu. Não posso mexer. O que há comigo? Estou morta? Ou cataléptica? Ou estou sonhando? Onde está o Veronal. Quero tomar meu Veronal. Mas não posso estender meu braço. Vá embora Cissy. Por que você está debruçada em cima de mim? Fora! Fora! Você nunca saberá que eu a ouvi. Ninguém vai saber. Não vou falar mais com ninguém. Não vou despertar. (p. 99-100)

Neste momento do texto, o leitor está convencido de que Else está desmaiada fora de sua consciência. Podemos nos perguntar, qual a lógica presente neste tipo de narrativa?

Essa extraordinária obra de Arthur Schnitzler tem um desfecho inusitado. O leitor fica com a sensação de ser capturado pelo desejo da personagem, nunca sabendo ao certo em que instâncias (conscientes, inconscientes) está sendo narrado o texto. Por esta razão o narrador é desconhecido. Na lógica desta narrativa, não parece mais ter relevância de que instâncias psíquicas se trata, se são fantasias conscientes ou inconscientes, o leitor já se sentiu sensibilizado e “mergulhado” na trama.

Para dar continuidade a articulação proposta entre o conceito de arte e de fantasia e finalizar o trabalho procurando abordar como isso pode falar sobre o sujeito e seu desejo, percebe-se a relevância em mencionar a importância do inconsciente nas manifestações artísticas, mesmo que isso pareça excessivo nesse momento.



Freud, na construção de sua teoria, esteve muito preocupado em estabelecer a diferença entre o que é da consciência e o que é do inconsciente, como já foi mencionado. A aproximação dele com Arthur Schnitzler ocorreu devido à concepção que o artista tinha (consciente ou inconscientemente) sobre o inconsciente e como o traduzia através de suas criações. Freud percebia nos escritores criativos um conhecimento sobre o psiquismo que a razão, os cientistas (como ele próprio), não poderiam ter.

Também já foi mencionado o fato de Schnitzler ter afirmado que os psicanalistas adentravam com demasiada rapidez na vereda do inconsciente. Já Freud, atribuiu a criação do escritor maior autonomia sobre as relações com o inconsciente “não seria a arte que não resistiria a um exame científico, mas a ciência que não resistiria à criação do escritor” (1907, p.45). A psicanálise, enquanto pretensão científica, considerava o acesso ao inconsciente através da interpretação psicanalítica das manifestações na consciência, como: os sonhos, os chistes e a criação artística. Sobre isso Freud diz

O conceito de inconsciente por muito tempo esteve batendo aos portões da psicologia, pedindo para entrar. A filosofia e a literatura quase sempre o manipularam distraidamente, mas a ciência não lhe pôde achar uso. A psicanálise apossou-se do conceito, levou-o a sério e forneceu-lhe um novo conteúdo. Por suas pesquisas, ela foi conduzida a um conhecimento das características do inconsciente psíquico que até então não haviam sido suspeitadas, e descobriu algumas das leis que o governam. Mas nada disso implica que a qualidade de ser consciente tenha perdido sua importância para nós. Ela permanece a única luz que ilumina nosso caminho e nos conduz através das trevas da vida mental. Em consequência do caráter especial de nossas descobertas, nosso trabalho científico em psicologia consistirá em traduzir processos inconscientes em conscientes, e assim preencher as lacunas da percepção consciente... (1940[1938]), p. 306

Sobre “as trevas da vida mental”, aquela parte em que a razão não pode alcançar, Freud admite sua eterna busca. Ele, durante a criação da sua teoria, propiciou-nos alicerces para afirmar que o escritor criativo através de sua arte, adentra as veredas do inconsciente, sensibilizando seu leitor de fora da lógica racional, podemos ousar dizer, dentro da lógica do sujeito, a lógica do desejo.

A proposta desse trabalho é dizer que a criação do artista, em que apresentamos como exemplo Arthur Schnitzler, permite um modelo para compreender o sujeito em seu funcionamento psíquico. A obra do escritor criativo fala sobre o sujeito e sobre sua relação com o desejo, relação esta, mediada pela fantasia.

Na obra *Senhorita Else* observamos na prática do escritor a “representação simbólica dos verdadeiros desejos”. Os “verdadeiros desejos” estão fora de uma lógica gramatical, como também a arte está, e se expressa nesse trabalho através do exemplo do “monólogo interior”. Nele, não sabemos se a personagem é ou não o narrador, podendo ser o narrador a própria expressão do desejo da personagem.

O escritor criativo, como nos alertou Freud, está adiante da razão, trabalha com as suas fantasias e conhece seu mecanismo, a ponto de ilustrá-los em seus personagens. É por isso que sua obra permite um modelo de como a fantasia se ordena, em sua “autonomia comunicativa”, fora de uma ordem determinada, de uma lógica da consciência. A literatura permite o contato com a verdade sobre o desejo. Verdade esta em que Freud percebeu as dificuldades, impossibilidades de nomear, de descrever em palavras.

O trabalho é concluído, por ora, afirmando que aquilo que é impossível de ser dito em palavras, não é impossível de ser expresso na arte.

## Notas

1. O termo “representação simbólica dos verdadeiros desejos” é uma expressão que Freud utiliza no texto de 1914 “*A história de uma neurose infantil*” para falar sobre os desejos do sujeito que aparecem à consciência. Será utilizado o termo “verdadeiros desejos” no trabalho nesse sentido que Freud o dá “uma fuga das incumbências do presente” (p. 60)
2. A inspiração para a pesquisa de uma suposta “autonomia comunicativa” para o conceito de fantasia partiu de Coutinho (2006) quando declara que desde os *Três ensaios sobre a sexualidade* existe apenas um conceito de fantasia, embora apresente três localizações psíquicas diferentes: consciente, pré-consciente e inconsciente. A partir do artigo metapsicológico intitulado *O inconsciente* o conceito sofreu uma espécie de aperfeiçoamento teórico, a fantasia agora “... é caracterizada por uma mobilidade e é apresentada como o lugar e o momento de passagem de um registro da atividade psíquica para outro, sendo irredutível a um único desses registros, consciente ou inconsciente”. (COUTINHO 2006 apud RIVERA e SAFATLE, p.62)
3. Segundo Rivera (2008, p. 11), em 1909 Freud foi pela primeira vez ao cinema na cidade de Nova York. “Ernest Jones, um dos discípulos que o acompanhavam, relata a falta de entusiasmo do pai da psicanálise por essa nova diversão em contraste com a juvenil exaltação de seu colega Ferenczi”.
4. O “monólogo interior” é uma técnica criada por Édouard Dujardin (1861-1949), escritor francês e foi muito utilizada pelos romancistas da época de Schnitzler. Não é possível afirmar se essa técnica, representada como sendo de Schnitzler, é única. Apenas será utilizado do seu exemplo como representante do escritor criativo, como prática possível para a analogia pretendida e sobre tudo, da aproximação feita por Freud para o método desse artista e dele mesmo com a psicanálise e com o próprio psicanalista.

## Referências Bibliográficas

- FREUD, S. (1891). *Contribution à La conception des aphasies*. Paris: PUF, 1986.
- \_\_\_\_\_. (1900). *A interpretação dos sonhos*, Edição Standard Brasileira Vol. 4. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- \_\_\_\_\_. (1901). *Psicopatologia de la Vida Cotidiana* (1901). Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 6, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1905). *Tres ensayos de teoría sexual* (1905). Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol 7, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1906).. *Personagens Psicopáticos no Palco* (1906). Edição Standard Brasileira Vol. 7, 1969.
- \_\_\_\_\_. (1908). “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908), Edição Standard Brasileira, Vol. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1969
- \_\_\_\_\_. (1910). *Um Recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci* (1910). Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 11, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1913). *Totem e tabu e outros trabalhos* (1913-1914), Edição Standard Brasileira Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1969
- \_\_\_\_\_. (1914). *El Moisés de Miguel Angel* (1914). Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 13, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1916). *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicología e outros trabalhos* (1914-1916), Edição Standard Brasileira Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1969
- \_\_\_\_\_. (1917). *Conferências introdutórias sobre a psicanálise e outros trabalhos*, Edição Standard Brasileira Vol. 15. Rio de Janeiro: Imago, 1969
- \_\_\_\_\_. (1919). *História de uma neurose infantil e outros trabalhos* (1917-1919), Edição Standard Brasileira Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1969

- FREUD, S. & BREUER, J. (1969). *Estudos sobre a Histeria*. Edição Standard Brasileira, Vol. 2. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- \_\_\_\_ (1998). *Estudios sobre la Histeria*. Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. 2, 1998.
- COUTINHO, J. (2006) In: RIVERA, T (Org.) ; SAFATLE, V (Org.). *Sobre a arte e a psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.
- EAGLETON, T. (2006). *Teoria da literatura: uma introdução*. 6 ed. SP: Martins Fontes.
- FELMAN, S. (2003). *Writing and Madness (Literature / Philosophy / Psychoanalysis)*. Trad. Martha Noel Evans. California: Stanford University Press.
- GAY, P. (2002). *O século em Schinitzler: A formação da cultura da classe média – 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KON, N.M. (1996). *Freud e seu Duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Fapesp.
- SCHNITZLER, A (1918). *O Retorno de Casanova (1918)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_ (1985). *Senhorita Else (1924)*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- \_\_\_\_ (2006). *Aurora (1926)*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Recebido em 30/10/2011  
Aprovado em 11/12/2011