

Os pós-escritos de Dora

Giuseppe Civitarese*, Pavia

Reler hoje Dora somente faz sentido em uma perspectiva criativa e não como pretensão de competir com Freud assumindo seu ponto de vista de detetive para decifrar o que ele não teria sido capaz. É mais relevante desenvolver os temas que aquele texto clássico já contém voltados para o futuro. Neste trabalho, destaco pelo menos três. Primeiramente, aquilo de que Freud se defende de forma enérgica, a estrutura de narrativa ficcional do relato clínico de Dora se torna, hoje em dia, extremamente atual. De fato, a moldura epistemológica mais apropriada para a psicanálise contemporânea é aquela antipositivista do pós-moderno, dentro da qual é ativa a lógica freudiana da Nachträglichkeit. Para demonstrar a centralidade desta moderníssima noção freudiana, é essencial destacar em Dora o papel daquilo que Genette (1982, 1987) definiu como paratexto. Dentro desta moldura nova, mas, de fato, já presente como pré-concepção em Dora, ressalto em seguida o papel da pessoa do analista. Em último lugar, discuto a importância que possui, no texto, a imagem da Madonna di San Sisto de Rafael, com o intuito de desenvolver, com mais precisão, o conceito de uníssono emocional, reconhecimento ou at-one-ment como fator terapêutico chave.

Palavras-chave: Dora, Nachträglichkeit, paratexto, at-one-ment.

* Psicanalista. Membro associado da Sociedade Psicanalítica Italiana (SPI) e membro da American Psychoanalytic Association (APsaA) e da International Psychoanalytical Association (IPA).

A atualidade de *Dora* reside, segundo minha opinião, naquela que, aos olhos de seu autor, é sua óbvia inatualidade, ou seja, na involuntária exibição da natureza essencialmente retórica e narrativa de qualquer verdade. Ao mostrar-se tão claramente no texto, o paradigma histórico-naturalístico (ou arqueológico-indiciário, segundo a célebre definição de Carlo Ginzburg, 1979) inverte-se em seu oposto, que é o paradigma estético. Mas essa é também a grande mudança que impregna a psicanálise contemporânea e a torna absolutamente atual em nossa época assim-chamada pós-moderna. Além disso, é evidente que Freud foi um daqueles que, apesar de aderir a ela – nem podia agir de outra forma – contribuiu para corroer a visão positivista de uma verdade última e transparente.

Se a atitude detetivesca que Freud assume em *Dora* nos leva a seguir o seu método, de qualquer forma não poderá ser exatamente o mesmo: aqui, ele se constituirá mais em uma análise *metanarrativa* da retórica textual e não no exercício, que alguém pratica de maneira hostil e sem empatia com o autor, de competir com Freud sobre a interpretação dos muitos detalhes do caso, em especial por não ter estado na situação concreta por ele vivenciada e por não dispor de um mínimo de contextualização. Essas tentativas resultam facilmente em interpretações arbitrárias, associações forçadas e construções bastante dúbias. Diferente é, ao contrário, segundo minha opinião, o que tento fazer aqui: reler criativamente o texto (Ogden, 2012) à procura de ressonâncias inéditas e sugestões, não para chegar a uma explicação definitiva, mas para ampliar o campo dos possíveis significados.

Esse vértice está em sintonia com o fato de que, hoje, não acreditamos mais que os fatores terapêuticos principais sejam a ab-reação, a extração cirúrgica da lembrança patogênica como corpo alheio à psique ou a interpretação sistemática da transferência, mas o desenvolvimento das capacidades transformativas da mente e o crescimento de suas funções de simbolização através da maior sintonização emocional possível entre os dois componentes da dupla analítica. Assinalar ao paciente as emoções despertadas no campo analítico, criar, em conjunto com ele, metáforas felizes para transformá-las e contê-las, brincar e envolver-se completamente para alcançar uma receptividade ideal é o que mais nos guia no trabalho cotidiano. Da psicanálise clássica ficam muitos princípios, mas, sobretudo, a centralidade do *setting*, do sonho e do inconsciente, apesar de esses conceitos serem respectivamente reformulados, o primeiro, de acordo com Winnicott e Bleger, como o lugar depositário das partes mais primitivas da personalidade (Civitaresse, 2004), o segundo como atividade poetizante da mente (*idem*, 2013) e o terceiro, com Bion, como função psicanalítica da personalidade (*idem*, 2011).

É extraordinário observar como, em *Dora*, Freud aparenta, de alguma forma, estar já consciente das problemáticas mencionadas acima, pelo menos em quatro pontos-chave, quando se desculpa por várias coisas: por escrever novelas; por ter infringido a privacidade da paciente e o segredo profissional; pelas discussões francas que manteve com a sua jovem paciente sobre assuntos pouco apropriados; e, por último, por ter fracassado porque, não tendo interpretado e *dissolvido* a translação¹ sobre ele, Dora interrompeu o tratamento. Lido nesta perspectiva de pré-concepção de modelos psicanalíticos futuros, o texto remete à célebre nota 4 de *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*², de 1911³, em que Freud declara abertamente os limites – é como se, também aqui, ele pedisse para ser *perdoado* – de sua concepção do desenvolvimento psíquico da criança, mencionando isso como uma *ficção* necessária. Semelhantemente à nota 4, proponho a releitura de *Dora* tratando os pontos em que Freud se defende das mencionadas acusações como uma abertura implícita desse texto para os novos paradigmas intersubjetivos da psicanálise. Vejamos agora, na ordem, os quatro *sintomas* listados acima.

E se eu fosse um artista?!

Em alguns trechos de *Dora*, Freud encara abertamente a questão da natureza de produto literário de seu texto e, para evitar mal-entendidos, escreve:

Sei que, pelo menos nesta cidade, há muitos médicos que – coisa bastante repugnante – desejarão ler um caso clínico como este não como uma contribuição em prol da psicopatologia das neuroses, mas como um romance com chave destinado para seu próprio lazer⁴ (1901, p. 306).

Observamos, por enquanto, a insegurança enraizada no adjetivo *repugnante*, que nos parece exagerado e surpreendente. Em outros trabalhos, Freud salienta a essencial fidelidade do relato no que diz respeito ao decorrer real dos fatos. Em fazê-lo, porém, provoca uma segunda fenda na estrutura positivista de seu discurso, porque admite que uma fidelidade *absoluta* não é nem possível, nem necessária:

¹ N.R.: O termo foi mantido como aparece no original, embora o significado seja o mesmo de transferência.

² N. da T.: Em português, *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*.

³ Ver Civitarese (2015, no prelo).

⁴ N. da T.: A tradução de todas as citações é de nossa autoria.

“O relato não é, portanto, de uma fidelidade absoluta, fonográfica, mas pode ambicionar a um elevado grau de confiabilidade. Nada substancial foi alterado” (1901, p. 308). De forma semelhante, reverbera outro esclarecimento: “Apresentarei o material fornecido pela análise deste sonho na mesma ordem bastante confusa em que me surge à mente enquanto escrevo” (1901, p. 380).

Talvez em nenhum outro texto de Freud o paradigma indiciário e o plano de fundo emocional paranoide e levemente moralista que subjaz a ele (Terman, 2014) sejam tão claramente evidentes. O caso de Dora é um romance policial, mas um policial *com chave*. Primeiramente, porque cada personagem corresponde a uma pessoa que realmente existiu (como, de fato, o próprio Freud como personagem e como narrador intradieético face ao Freud autor real); em segundo lugar, porque toda a narração se desenvolve em torno da decifração dos enigmas representados pelos dois sonhos. Entre os efeitos que a releitura de *Dora* me causou, houve uma espécie de *déjà vu*. A um certo momento, disse para mim mesmo, “Mas este é o Freud de Hitchcock!”, ou seja, não podemos mais ler Freud a não ser a partir do paratexto (Genette, 1982, 1987) de todas as produções culturais e, em especial, daquelas mais influentes e envolventes que se originaram de sua obra. O Freud de Hitchcock – a ideia de analista que resulta de seus filmes – nos parece mais *verdadeiro* do que o verdadeiro Freud. O ensaio de Ginzburg (1979) tornou-o evidente para nós. Além disso, o estilo e o ritmo da investigação de Freud nos fazem lembrar diretamente de alguns dos contos mais célebres de Edgar Allan Poe e de Conan Doyle, assim como dos inesquecíveis investigadores por eles criados, Auguste Dupin e Sherlock Holmes.

Veja-se, por exemplo, a utilização reiterada de expressões como “dedução”, “indícios que apontavam para a verdadeira natureza”, “camada protetora”, “ela admitiu”, “e acertei”, “uma fingidora”, “me induziu a supor”, “trair o segredo”, “A este ponto geralmente o médico tem a tarefa de adivinhar e integrar o que a análise lhe forneceu apenas de forma alusiva”, “Tive que observar à paciente”, “Eu tinha o direito de supor algo escondido”, “a solução deste problema”, “me dei conta”, “ocultava-se o seu contrário”, “naturalmente ela não queria saber de atribuir-se pensamentos deste tipo”, “esta doença, sempre enigmática”, “e à luz de outras peculiaridades da doença inexplicáveis de outra forma”, “um mistério”, “Se minha reconstrução [...] deriva a seguinte dedução”, “o problema não deve ser considerado resolvido com”, “indícios que apontavam para a verdadeira natureza”, “secretamente amado, para não traír o segredo”, “solução do enigma”, “acusação de simulação”, “interesses vitais dos doentes que, antes, nos são mantidos escondidos”, “eis que o mal, até então tão obstinado, é eliminado de imediato”, “Não consegui por muito tempo adivinhar”, “Tinha o direito de supor

algo escondido”, “inúmeros pequenos indícios”, “me dei conta [...] ocultava-se o seu contrário”, “Era, mesmo assim, inevitável de concluir”, “queria abandonar a pista”, “isso concordava plenamente com minha dedução”, “incredulidade, mas também surpresa e horror”, “decompor o sonho pedaço por pedaço”, “investigação”, “confissão”, “uma comunicação pantomímica”, “eu tenho a suspeita de que”, “quem tem olhos para ver e ouvidos para entender”, “confirma sua exatidão”, “Era, mesmo assim, inevitável de concluir”, “se eu fosse um artista que deve inventar um análogo estado de ânimo em um conto, ao invés de um médico que deve fazer sua dissecação”, etc. Essa última frase é significativa, pois engloba o segredo atormentado de Freud: “se eu fosse um artista?!”.

Publicação

A autodefesa de Freud, falou-se, também tem a função de relembrar ao leitor que o que ele está prestes a contar é *verdadeiro*. Porém, pelo fato de ser verdadeiro, viola o segredo profissional e o vínculo de confidencialidade estipulado com a paciente. Partindo deste ponto de vista, teríamos quase vontade de dizer que pena que não seja apenas um conto de ficção! Freud está consciente do risco de abuso também no que diz respeito à sua época: “Não posso naturalmente impedir que minha paciente experimente uma sensação penosa se, entre suas mãos, chegar a história de seu caso” (1901, p. 306). Mesmo fazendo o possível para não torná-la reconhecível por outros, Ida Bauer (o verdadeiro nome da paciente) poderia reconhecer-se em Dora. Em realidade, também a primeira premissa – que somente Dora poderia identificar-se – foi desmentida, como honestamente Freud nos informa em uma nota acrescentada ao texto em 1923, onde lemos:

No caso de Dora, o segredo foi mantido até este ano. Descobri recentemente que a paciente, que eu havia perdido de vista faz tempo, adoeceu novamente por outras causas, e revelou ao seu médico ter sido analisada por mim na juventude: essa revelação permitiu facilmente ao bem informado colega reconhecer nela a Dora de 1899 [de 1900] (1901, p. 311).

Aparecerá evidente à nossa sensibilidade como usuários da internet e, portanto, como habitantes de um mundo em que a informação não pode ser mais confinada em círculos pequenos e especializados, que o ato de escritura de Freud não apenas pode representar uma violência, mas que, exatamente por isso, é o sintoma de um núcleo traumático que a dupla analista-paciente não conseguiu *sonhar*, ou seja, transformar (Ogden, 2003). Hoje em dia, seria considerada como

uma daquelas *ações sintomáticas* de que Freud fala tão eloquentemente no texto. Todavia, o que mais ele está nos pedindo para que lhe seja perdoado? Poderia tratar-se de algo que tem a ver com Dora, mas nem ele sabe exatamente o que é? É um fato que, também aqui, o tema do segredo está relacionado com aquilo que é verdadeiro ou falso no texto, mas sem por isso resolver a questão.

Pornografia

A terceira acusação respondida por Freud é, substancialmente, a de ser um pornógrafo e ser um perverso. Um pornógrafo é alguém que sente prazer em assistir cenas explícitas de sexo, com “incredulidade, mas também surpresa e horror” (1901, p. 339), que demonstra “audácia em conversar sobre coisas tão escabrosas e nefandas com uma moça” (1901, p. 340), que mantém com ela discursos repletos de *lubricidade* (*ibid.*) e sobre *coisas tão repugnantes* (*ibid.*). Surpreende também o tom quase moralizador de Freud quando fala de perversões, mesmo se usado para antecipar e responder às objeções de seus detratores: “considerando horrível o caráter perverso de suas fantasias [...] aberrações da pulsão sexual” (*ibid.*), “o mesmo conteúdo das ações autênticas dos perversos” (1901, p. 341).

A autodefesa aqui procede por recuos e por céleres projeções adiante. Freud declara, como médico, chamar as coisas com seu nome “*J'appelle un chat un chat*” (1901, p. 340), mas também afirma usar o tato necessário: “Com esta paciente evitei com todo o cuidado, desde o início, ampliar suas cognições no campo da vida sexual” (*op. cit.*, p. 324). Depois, retorce a acusação sobre seus críticos: “Seria um sinal de uma muito estranha e perversa lascívia supor que conversas deste tipo possam representar uma boa maneira para excitar ou satisfazer apetites sexuais” (*op. cit.*, p. 307). Os citados críticos, excluídos da intimidade especial de que ele goza com a sua paciente – Freud acrescenta, mais do que maliciosamente – “parecem invejar a mim ou aos meus pacientes as sensações pruriginosas que, segundo eles, essa deveria provocar” (*op. cit.*, p. 340). Desferindo outro golpe, ele vislumbra a possibilidade de pô-los na berlinda: “Superarei a tentação de escrever uma sátira” (*ibid.*).

Porém, também aqui, o Freud com o qual estamos familiarizados nos parece um pouco *hesitante*. Não é do feitio dele renunciar ao *pathos* controlado que demonstra em todas as circunstâncias, mesmo quando usa o modo retórico de dialogar com um leitor crítico imaginário, e ameaçar, antes, retaliações ridículas contra seus adversários ignorantes ou de má-fé. Todavia, também aqui, o que o

Freud pornógrafo *enxerga* e que não deveria enxergar com base nas teorias do conhecimento científico existentes em sua época?

O grave defeito

Enfim, o quarto *sintoma*: a negação da transferência. Disso Freud trata no pós-escrito a *Dora*. Ele inicia com uma defesa geral da psicanálise, de sua cientificidade e de seu método, da evidência de suas descobertas sobre o funcionamento inconsciente da mente, prosseguindo, assim, na mesma direção que observamos antes. Ao contrário, essa parece fazer a ponte entre a veemente defesa já realizada e aquela que está prestes a vir e que o interessa mais, como pessoa e como profissional, por sua gestão do caso de Dora. Freud apresenta três motivações que o levaram a redigir esta publicação – ao manifestar as suas intenções, entra em campo, portanto, ainda mais em primeira pessoa como personagem da narrativa, e já isso não é comum, pois um texto científico deveria ser baseado na originalidade de suas descobertas – : 1) integrar a *Interpretação dos sonhos* (1900); 2) ilustrar a complexidade dos processos psíquicos na histeria e o mecanismo fim da terapia psicanalítica, ou seja, a transformação de representações não-admissíveis à consciência em representações normais; 3) demonstrar o papel da sexualidade, “força motriz de cada sintoma e de cada manifestação de um sintoma. Os fenômenos mórbidos são, por assim dizer, a atividade sexual do doente” (1901, p. 395).

Durante a cura, explica Freud, a neurose não produz novos sintomas, mas translações, toda uma série de experiências psíquicas prévias é revivida, não como algo passado, mas como um vínculo atual com a pessoa do médico de forma direta ou por *sublimação*. A esses esclarecimentos, Freud conecta a quarta autodefesa: o *grave defeito* (*op. cit.*, p. 398) da análise de Dora reside no fato de não ter considerado o papel da translação. Consequentemente, ao não conseguir dissolvê-la, Dora tratou-o efetivamente como se, por um *fator desconhecido* (ciúme? dinheiro?) (*op. cit.*, p. 399), ele fosse o senhor K. e se vingou dele.

Mais precisamente, Freud se culpa por não ter percebido uma alusão à translação no primeiro sonho (a decisão de Dora de deixar a casa do senhor K. como um anúncio disfarçado da decisão de abandonar a cura). Todavia, também no segundo sonho, admite que, se tivesse se dado conta, poderia captar inúmeras e claras alusões relativas à transferência. Frente a um bosque denso, Dora pergunta a um homem quanto falta até a estação de trem. A resposta é *duas horas e meia*. *A posteriori*, Freud comenta que, a partir do momento em que Dora lhe conta o sonho, eles teriam ainda *duas horas* de trabalho e que deveria ter entendido a

analogia da recusa de se deixar acompanhar com a possível decisão de recusar a continuação da cura. O elemento *duas horas* apareceu, depois, no conto do passeio até a lagoa; também lá, se ela tivesse ido, teria demorado duas horas.

Freud lembra, a seguir, que duas horas foi também o período de tempo passado por Dora na Pinacoteca de Dresden contemplando a *Madonna di San Sisto* de Rafael.



Madonna di San Sisto de Rafael Sanzio

O quadro aparece, pela primeira vez no texto, como uma associação ao primeiro sonho. A cidade desconhecida está relacionada à visita que Dora fez, sozinha, à galeria de quadros, tendo renunciado à companhia de um primo. Freud não deixa de ressaltar a qualidade especial desse elemento figurativo (mas também de outros: o álbum de fotos e o quadro das ninfas no bosque) de “ponto nodal na

trama dos pensamentos oníricos” (1901, p. 381). Tendo enfatizado o elemento formal, em seguida Freud destaca o tema central da pintura, a *Madonna*, ou seja, a mãe virgem.

O sorriso de Freud

A estrutura de *Dora* é um exemplo gritante do papel do paratexto. Aqui, o paratexto sai da posição secundária ao qual é muitas vezes relegado e assume igual dignidade em relação ao corpo central do texto, contribuindo para determinar o seu sentido. Em certo momento do texto do *Pós-escrito*, Freud coloca uma linha branca, como se fosse uma porção de texto que serve de pós-escrito para o *Pós-escrito*, quase se afastando do que vem antes, assim como o analista – Freud escreve – deveria *afastar-se* das translações que lhe permaneceram coladas. Nessa parte, composta por uma página e meia, a defesa se torna performativa: Freud *mostra* que aprendeu a lição na prática, com Dora, e não somente durante sua reflexão solitária *a posteriori*. Quando, após quinze meses da interrupção da análise, Dora volta novamente para ele por causa da nevralgia facial direita que a atormenta noite e dia, Freud não se deixa mais enganar e *sorri*: “Não consegui abster-me de rir e lhe fiz observar que, exatamente quinze dias antes (estávamos em 1902), ela deveria ter lido nos jornais uma notícia que me dizia respeito; ela confirmou” (1901, p. 401-402). Tratava-se da nomeação de Freud para Professor Extraordinário da Universidade de Viena. Freud reconhece imediatamente que se trata, em realidade, de uma *pseudonevralgia* surgida quinze dias antes, quando Dora, como confessa sob sua explícita solicitação, leu no jornal acerca de sua nomeação para docente universitário, a nevralgia sendo, portanto, claramente causada pelo sentimento de culpa experimentado por ela por tê-lo *esbofetado*, interrompendo a análise.

Sorrindo, Freud absolve-se das acusações e perdoa a todos, a Dora e talvez também a si mesmo por ter duvidado da bondade de suas descobertas, aos seus críticos e aos detratores. É como se lhes dissesse: “Vejais, vós me ofendíeis, mas agora eu me tornei *Professor Extraordinário* da Universidade de Viena!... eu vos perdoou”.

Como se pode observar, Freud apresenta uma Dora diante dele que é, de alguma forma, ingrata. Freud estabelece aqui um nexos entre seu triunfo e a autopunição de Dora, como se ela finalmente admitisse ter se equivocado sobre ele. É fácil de ver que Freud está se vangloriando diante da paciente que havia ferido seu narcisismo; isto é, ele está se tranquilizando sobre a bondade de sua

conduta geral com Dora para ocultar o que lhe pesa e que ainda não sabe o que é. É Dora diante da Mãe (definida também por Freud como *mulher de pouca cabeça*)? K. diante de Dora? Freud diante da Mãe-Madonna/Marta? *O jogo decisivo de Dora se desenvolve, em suma, em torno do narcisismo e do reconhecimento*. Todavia, não gostaria de dar a esse aspecto um eventual valor biográfico, mas teórico. Como se, além dos escopos declarados, fosse esse o tema do trabalho, isto é, a centralidade do espelhamento na construção do sujeito.

Esse mesmo aspecto reaparece continuamente nos momentos centrais do texto. Por exemplo, por ocasião daquele fugaz suplemento de análise, Dora lhe conta o que ocorreu naquele ínterim, antes que surgisse o novo sintoma. Ela visitara a família do senhor K. e tranquilamente revelara para a esposa dele que sabia de sua relação com o pai dela. A afonia, o sintoma antigo, voltou após ela ter assistido a uma cena incrível – digna do talento de um verdadeiro escritor ou de um diretor genial – o senhor K., tendo-a encontrado por acaso na rua – e também esse é um detalhe a não ser negligenciado nos seus possíveis significados: Dora como *donna* [mulher] de rua e *Madonna* (*Madonna* significa mulher que pariu e que se tornou mãe) – fica meio *perdido*, vítima de uma *fixidez atônita* e, atropelado por uma carroça, acaba “sendo derrubado no chão” (1901, p. 401).

Também esse instante, que podia ser fatal ao senhor K., assim como a interpretação repentina da translação no caso das nevralgias e a cena da visita ao museu de Dresden e a *admiração estática* (porém, no original alemão, seria *admiração sonhante*, *Traümender Bewunderung*) do quadro colocam no centro de Dora o momento da *agnição*, do reconhecimento (Boitani, 2014; Rulli, 2015). Em especial, a imagem da *Madonna di San Sisto* (como já mencionamos, considerada por Freud o *ponto nodal na trama dos pensamentos oníricos*) se torna o centro de um vórtice centrípeto que suga todos os outros elementos, fazendo-os convergir e dispersar-se na pessoa de Freud (como se o caso inteiro de Dora não fosse mais que um sonho seu), cuja presença já observamos no ingresso importante na narração do autor como um de seus protagonistas. Realiza-se, assim, um movimento oposto ao centrífugo, positivista, que caberia a um analista neutro ou que está agindo como tela em branco.

O que me faz dizer isso? Um detalhe biográfico, mas que faz parte a pleno título do paratexto de Dora. Na carta à noiva de 20 de dezembro de 1883, Freud lhe conta a visita realizada à Pinacoteca de Dresden. Entre os vários quadros mencionados, dois se referem à *Madonna*, uma de Holbein e a outra de Rafael. É interessante observar a contraposição delineada por Freud na carta. A *Madonna* de Holbein o incomoda porque representa também alguns *rostos vulgares e feios*, e nem a imagem da *Madonna* lhe parece muito linda, “os olhos vêm para fora, o

nariz alongado e fino” (1990, p. 70). Ao contrário, assim que ele senta para admirar a Sistina, a *Madonna* de Rafael, o primeiro pensamento que lhe surge, no plano manifesto, é dirigido a Martha: *se tu fosses eu*, frase que podemos pensar como a tradução de um impulso de total identificação com um objeto ideal. De fato, Freud escreve que da imagem *emana um encanto irresistível*. A *objeção* que ele dirige para esse quadro relaciona-se com a sua sensualidade:

[...] aquela de Rafael, ao contrário, é uma moça, para a qual poderíamos dar dezesseis anos, e olha com tanto frescor e inocência para o mundo; e, um pouco *contra minha vontade*, me veio à mente que deveria ter sido uma fascinante criatura humana, despertando a simpatia, e não do céu, mas de nossa terra (*ibid.*, p. 71, grifos meus).

Uma sagrada demais, enfim, e a outra profana demais! Veja-se bem: Freud escreve que a ideia aflora nele *contra sua vontade*.

Mais uma questão: não encontrei em nenhum dos trabalhos escritos sobre *Dora* alguém que aproximasse os elementos desse sonho àqueles do famoso sonho de Freud sobre a morte do pai, no qual também estão em jogo um retardo à cerimônia fúnebre e uma estação de trem, local onde se lê a placa “Por favor, fechar os/um olhos/o” (1899, p. 292). Segundo minha opinião, esse é outro detalhe significativo para sustentar a presença de Freud como pessoa neste texto. Se pensarmos que ele queria fazer do caso de Dora um suplemento à *Interpretação dos sonhos* (1900), é impossível que não dê destaque para essa semelhança de dois sonhos que aparecem quase no mesmo texto.

Paradigma indiciário vs. paradigma estético

A imagem da *Madonna* de Rafael assume, assim, no *Pós-escrito*, o estatuto hiperluminoso, mas enigmático, de certas lembranças que, como Freud escreve em outros trabalhos, encobrem um trauma. Diferentemente de como Freud interpreta isso no corpo principal do texto (como mãe-virgem), na nota nº 1 de 1901, p. 387, relaciona a imagem a uma fantasia de defloramento como reverso da maternidade. Na nota 2 da mesma página, apresentada como outro dos vários suplementos ao texto, a *Madonna* é vista, ao contrário, como a própria paciente por seus *admiradores*, isto é, o jovem que presenteou Dora com o álbum e o senhor K., e depois por ser também virgem, teve, por assim dizer, uma criança após a fantasia de parto.

Como se observa, Freud interpreta o elemento figurativo da *Madonna* principalmente no paratexto das notas e no *Pós-escrito*, local em que é colocado o que foi removido do texto principal, ou seja, do texto que está mais destacado. Mas, então, do que esta fulgurante imagem poderia ser o indício? Se juntarmos hipervisibilidade e remoção, de qual hipotético trauma? O que falta no quadro que poderíamos acrescentar ao *nosso pós-escrito*? Em seu significado de hipérbole, as *duas horas* diante de um quadro, ainda que belíssimo, podem ser consideradas como um sintoma à espera de ser entendido. Essas falam, obviamente, pela emoção vivenciada por Dora diante da obra de arte, mas, também, podemos presumir, por aquela que acometeu Freud!, que, como ele relata, tinha visitado a mesma pinacoteca e contemplado o mesmo quadro. A dualidade *Madonna* Holbein/Rafael da carta de Freud faz eco com aquela *Madonna/ninfa* “um *denso bosque* em cujo fundo viam-se umas *ninfas*” (1901, p. 383) que resulta do material de Dora.

Relido hoje, o que deslumbra por sua ausência não é tanto a análise da translação, mas a ausência de uma consideração pontual dos efeitos produzidos na relação analítica da pessoa do analista, o que chamamos de análise da contratranslação. Nesta direção conduzem os vários indícios do subtexto que examinamos, as suas correspondências mais secretas. Neste sentido, repito, três são os elementos que se impõem de forma relevante sobre os outros: a semelhança entre o sonho de Dora e o de Freud sobre a morte do pai, conforme é relatado em *A interpretação dos sonhos* (1900); o trecho das cartas sobre o quadro de Rafael; a citação, sempre extraída de *A interpretação do sonho* sobre a nomeação de Freud ao cargo de professor. Esses três componentes nos levam na direção da contratransferência e enfatizam – da forma mais forte possível – o papel da subjetividade do analista na cura. Todos os três são, de forma aberta ou crítica, autocitações do romance autobiográfico da vida interior de Freud, que é a *Traumdeutung*: um citar-se que equivale a um chamar-se frente ao tribunal dos leitores.

Em que direção iria, então, esta análise? Se nossa leitura for sensata, poderiam ser entendidas todas as desculpas que Freud pede em *Dora*, mas que são também recriminações dirigidas aos que não o entendem, dirigidas não tanto ao leitor ou à própria Dora, mas à sua *Madonna*? À sua mãe? Não poderiam ser, as várias *excusatio* que abundam no texto, expressões do sentimento de culpa por sua curiosidade com relação à intimidade de seus pais? E a recriminação de Dora à esposa do senhor K. não seria um equivalente de sua recriminação à mãe por ter preferido o pai a ele? Por tê-lo preferido ao invés do filho *Professor*? Não tinha ela se equivocado ao agir dessa forma? Mas *agora* ele a perdoa. É claro que, na segunda *rodada*, a mãe se torna o público.

Na edição italiana das obras completas, a nota nº 1 se encontra na página onde começa a parte final do pós-escrito separada do resto pela linha branca, logo em baixo. Aqui, o paratexto se torna realmente o protagonista: Freud escreve:

Mais passa o tempo após a cessação desta análise e mais me parece provável que meu erro técnico tenha consistido no fato de não ter me dado conta, e de não ter falado a tempo com a doente, de que seu impulso erótico homossexual (ginecofílico) pela senhora K. era a mais forte de suas correntes inconscientes (Freud, 1901, p. 400).

Independentemente do quanto a intuição de Freud esteja ou não fundamentada, o que chama nossa atenção na nota é de que modo, falando de si, ele se define como “completamente perdido” e “enclachado” (1901, p. 400), referindo-se a situações em que não havia ainda reconhecido a corrente homossexual nas neuroses. Todavia, em uma perspectiva desconstrutiva, esses adjetivos ressoam com aqueles que podemos ler na página ao lado onde, referindo-se ao senhor K., o encontramos descrito como “perdido”, “derrubado no chão” e tendo uma postura de “fixidez atônita” (1901, p. 401). Eis que se esboça no texto uma série vertiginosa de equivalências psíquicas e/ou efeitos metonímicos que concorrem, de forma mais ou menos subliminal, para gerar sentido. Dora=K.=Freud, todos os três surpreendidos no instante fatal da agnição, do reconhecimento *divino*. Não foi Freud quem nos explicou, melhor do que qualquer outro, os mecanismos psíquicos do deslocamento? Teria ele mesmo jamais conseguido evitar os efeitos desses processos inconscientes?

A lógica do pós-escrito

Se relida com espírito aberto e acolhedor, nós também ficamos perdidos e atônitos diante da beleza de *Dora*, de sua complexidade, da sofisticação de sua construção narrativa e da eficácia com que estabelece, no plano teórico, a lógica do pós-escrito, ou seja, da *Nachträglichkeit*.

No movimento que tentei descrever nas páginas anteriores, é como se o próprio texto passasse de uma psicanálise da suspeita a uma psicanálise da relação; como se o paradigma indiciário *sonhasse* com o paradigma *estético*. É evidente que a imagem está no centro do texto, construído em torno de dois sonhos e de duas pinturas, a da *Madonna* e a das ninfas no bosque (imagem mais semelhante com a da *mulher-de-rua*). O conteúdo do quadro da *Madonna* reconduz aos primeiros momentos da construção do sujeito – e também àqueles sucessivos da

idade adulta, em que sempre permanece a necessidade de espelhamento positivo, isto é, de negociar continuamente o próprio estatuto de *pessoa* (Esposito, 2014). É como se se perguntasse o que vem antes de uma experiência estética, se as palavras ou as imagens e os sonhos.

Portanto, poderia o caso *Dora* ser lido da mesma forma da nota 4 de *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, tratando-o como a descoberta (involuntária, implícita...) por parte de Freud de outra (futura) psicanálise em que o analista se vê muito mais envolvido do que pensava e talvez esperava?

É evidente que tanto a ausência da análise da contratranslação quanto a *alusão* renunciadora dos desenvolvimentos intersubjetivos ou relacionais da psicanálise podem ser identificadas apenas acolhendo a feliz intuição freudiana da ressignificação *a posteriori* da memória e de qualquer evento de que ele tratará nas célebres notas acrescentadas em 1918 a outro caso renomado, *O homem dos lobos* (1918 [1914]). O pós-escrito é, assim, um *après coup ante litteram*. Todavia, a intrínseca tematização da *Nachträglichkeit*, que é relacionada à epistemologia relativística contemporânea, através do jogo do/dos pós-escritos, é o terceiro dos efeitos indiretos, mas poderosos, suscitados pelo texto.

A mesma legitimidade possuem os *après coup* que se realizam a cada nova leitura do texto. Da mesma forma em que uma interpretação deveria funcionar, assim um texto psicanalítico e também sua interpretação não deveriam fechar o sentido, mas abri-lo para uma pluralidade de leituras criativas. Ao fazer isso, não é sempre necessário evitar o uso de conceitos psicanalíticos. E, antes, não seria mais psicanalítica uma leitura que, por exemplo, excluísse a possibilidade de levar a sério o conceito de inconsciente. A diferença entre seu uso reificado para impor ao texto uma tabela de leitura pré-constituída ou para realizar um encontro fecundo com ele não pode se basear no tipo de ferramentas usadas, mas, diríamos de acordo com Bion (1970), depende do *vértice* adotado; se se trata de um vértice que expressa autenticamente a coragem de serem receptivos ao novo ou apenas a necessidade alucinatória e autoconfortante de confirmações. Quero dizer que podemos bem jogar o jogo do detetive se isso nos levar à área do reconhecimento, do jogo essencial que se desenvolve no conflito estético, como bem representado, neste texto maravilhoso, pela centralidade da pintura de Rafael. O valor de um texto, o valor extraordinário de *Dora* é nunca deixar de fascinar e, ao contrário, gerar sempre novas leituras que percebemos como *verdadeiras*. A linguagem da metapsicologia mais abstrusa poderia ser usada para encontrar o outro e o outro do texto, ou, reduzido a jargão vazio, para não encontrá-lo. O que percebo como mais atual do desatualizado *Dora* é o próprio movimento interno da *Nachträglichkeit*. Neste sentido, é um dom (*Dora* quer dizer *dom*), não apenas de

Dora para Freud, por aquilo que lhe ensinou ou permitiu-lhe aprender, mas de Freud para todos nós. Poder-se-ia afirmar que *Dora* pede outro pós-escrito, infinitos pós-escritos. No fundo, sua lição fundamental não poderia ser a de nos lembrar cada vez que o mundo, como maravilhosamente escreveu Nietzsche, tornou-se novamente infinito?

In/atualidade de *Dora*

Reler hoje o caso de Dora não pode prescindir de nossa sensibilidade pós-moderna no que diz respeito à construção dos textos, pervasividade da ideologia e verdade retórica; daquilo que estruturalismo, desconstrução e narratologia nos ensinaram sobre o funcionamento textual. Portanto, paradoxalmente, hoje somos muito mais propensos a ler o caso como uma novela, mas, se isso acontece, é porque não desvalorizamos mais a narratividade como fator de conhecimento e nem no âmbito científico. Não somos, em suma, tão suspeitosos diante das histórias de ficção. Ao contrário, tornamo-nos suspeitosos diante da suspeitosidade do primeiro Freud. Assim, Freud antecipa uma possível objeção completamente oposta àquela de pouca cientificidade a que responde de forma aberta em seu texto, desta vez no sentido de não ter vivenciado a assim chamada virada neo-retórica, bem consciente, no fundo, da natureza retórica das argumentações probatórias que ele apresenta para a solução do caso. O que surpreende, por exemplo, é o papel de protagonista que ele se atribui no texto, bem diferente do papel do redator ideal de um relato científico neutro. É importante notar que não me refiro ao Freud terapeuta, mas ao Freud narrador intradieético. A esse propósito, dois trechos possuem um significado especial: a premissa sobre o tema do respeito ao segredo profissional, que mencionamos antes, e depois, mais adiante, a defesa, com tom análogo, da eticidade da conduta do analista que trata assuntos escabrosos de forma direta com mulheres jovens. São dois os trechos em que Freud se defende da acusação mais ou menos implícita de *abusar* de seus pacientes. Nós podemos entender o tema da *publicação* de várias formas, sendo efetivamente uma espécie de encruzilhada onde se entrecruzam mais linhas de sentido. Poderíamos ler a vibrante defesa relativa à infração da confidencialidade da paciente e do segredo profissional como se estivesse se referindo, na realidade, à natureza retórica de suas verdades, como se traísse um ideal seu de pureza científica.

Em um trecho que, como muitos outros, nos demonstra a amplitude de suas visões, Freud diz que poderia ter evitado não poucos inconvenientes se tivesse adotado uma visão mais inclusiva dos sonhos e não restringisse sua natureza ao princípio-chave da satisfação alucinatória do desejo infantil:

Creio que obteria mais certamente o consenso geral se me fosse limitado a afirmar que cada sonho tem um sentido, determinável através de certo trabalho de interpretação, e que, concluído esse trabalho, é possível substituir o sonho com pensamentos que se inserem em um ponto facilmente reconhecível da vida psíquica da vigília [...] Essa forma de apresentar a questão pareceria fascinante por sua simplicidade e poderia se embasar em inúmeros exemplos bem interpretados, como o sonho aqui analisado (1901, p. 356).

Mas não seria essa a concepção do sonho em Bion? Além disso, o destaque central atribuído não apenas a dois sonhos, mas também à *modalidade figurativa indireta* das associações figurativas ao sonho, não poderia ser uma maneira de assimilar o sonho da noite ao sonho do dia?

À luz do que foi dito até agora, não podemos mais pensar que o culpado mencionado no texto seja o senhor K. ou o pai. Aqui, a busca do culpado mostra não tanto (ou não apenas) a paixão incestuosa que Dora nutre por seu pai, mas a transferência que, de fato, faz sua aparição triunfal apenas no pós-escrito. E, ainda não conceituada – o será apenas... – a contratransferência. Realmente, para nossa sensibilidade atual, outro culpado poderia ser a frieza cirúrgica de Freud – contraditada pela paixão do pesquisador e do escritor. Ele apresenta a coisa de forma dubitativa, mas é apenas um movimento retórico: “se tivesse mostrado para ela um caloroso interesse que, apesar da atenuação derivante de minha posição de médico, teria de alguma maneira substituído a ternura por ela tão desejada?” (1901, p. 392). E conclui: “Prometi, de qualquer forma, perdoá-la por ter-me privado da satisfação de curá-la radicalmente” (*idem*, p. 402). É óbvio que devemos considerar esta frieza sobretudo no plano teórico, no qual está em discussão o conceito de neutralidade da teoria psicanalítica clássica.

Ao tentar resumir a presente leitura, poderíamos dizer que o caso de Dora se apresenta como o relato de uma análise, como um romance com chave e como uma longa argumentação defensiva. Esses três planos encontram-se interligados. A cura por si só procede como a investigação realizada por um detetive. O óbvio culpado, que gostaríamos de descobrir, é aquele que causou o sintoma de Dora, segundo o modelo traumático da etiopatogenia das neuroses. Todavia, lendo e relendo o texto, nos impressiona o quanto Freud se apresenta como o acusado de vários malefícios. Por quê, de outra forma, ao longo de todo o texto, não faz nada mais a não ser defender-se de toda uma série de acusações? Acusações que, depois, se reduzem a uma e essencial: *o estatuto da não estrita cientificidade da psicanálise, mas da narrativa de ficção e – o que representa a outra face da*

moeda – o papel autoral (de romancista) da pessoa do analista. Mas, de novo, Freud tenta se defender precisamente de um aspecto, que pode ser resumido no conceito de paradigma estético (Civitaresse, 2014a, 2014b), o qual, ao contrário, hoje constitui o valor da psicanálise por estar perfeitamente em consonância com a nossa moderna sensibilidade.

Máquina textual fascinante e complexa, hoje em dia *Dora* é recomendado sobretudo como uma involuntária teorização do papel que, na cura, desempenha a pessoa do analista e da construção sempre em *après coup* da verdade. Quanto mais Freud faz o detetive afastado, como Sherlock Holmes ou Auguste Dupin, mais ele se parece com Philip Marlowe ou Sam Spade. De fato, à medida que a narração prossegue, elementos pessoais entram em cena um após o outro: a questão da nomeação de Freud para Professor através da autocitação extraída de *A interpretação* (1900), a visita a Dresden e a carta à noiva através da referência ao mesmo quadro contemplado por Dora, a *descoberta* da transferência, aquela não realizada da contratransferência, até a quase autorrevelação final e a menção aos elementos de estilo (...*se tivesse sido mais caloroso com Dora...*). Em realidade, deveríamos também ir além do conceito de contratransferência como conceito situado ainda no quadro de uma psicanálise não intersubjetiva e toda centrada no paciente e não na relação. É um fato que, como acontece com os grandes textos, literários ou não, cada nova leitura acrescenta a *Dora* outro pós-escrito, gerando ideias criativas que alimentam o trabalho clínico e a reflexão teórica. □

Abstract

Dora's postscripts

Rereading *Dora* today only makes sense if in a creative perspective rather than intending to compete with Freud's detective's perspective to decipher what he was not able to. It is more important to develop the forward-looking themes that the classic text already contains. In this work, we highlight at least three. First, what Freud vigorously defends himself from, the fictional narrative structure of *Dora's* clinical report becomes, today, extremely contemporary. In fact, the most appropriate epistemological framework for the contemporary psychoanalysis is the antipositivist of the postmodern one, within which the Freudian logic of *Nachträglichkeit* is active. To demonstrate the centrality of this very modern Freudian notion, it is essential to highlight in *Dora* the role of what Genette (1982, 1987) defined as paratext. Within this new framework, but in fact already present as *preconception* in *Dora*, I highlight the role of the analyst's person. Finally, I discuss the importance that Rafael's image the *Madonna di San Sisto* has in the

text, in order to develop, more precisely, the concept of emotional unison, *acknowledgement* or *at-one-ment* as a key therapeutic factor.

Keywords: Dora, *Nachträglichkeit*, paratext, *at-one-ment*.

Resumen

Los escritos posteriores de Dora

Releer Dora hoy sólo tiene sentido en una perspectiva creativa y no con la pretensión de competir con Freud tomando su perspectiva de detective para descifrar lo que él no habría sido capaz. Es más importante desarrollar los temas que aquel texto clásico ya contiene mirando hacia el futuro. En este trabajo, se destacan al menos tres. En primer lugar, lo que Freud se defiende vigorosamente, la estructura narrativa de ficción del informe clínico *Dora* se hace, hoy, muy actual. De hecho, el marco epistemológico más apropiado para el psicoanálisis contemporáneo es aquel antipositivista de lo posmoderno, dentro del cual la lógica freudiana de *Nachträglichkeit* es activa. Para demostrar la importancia de esta muy moderna noción freudiana, es esencial destacar en *Dora* el papel de lo que Genette (1982, 1987) define como *paratexto*. Dentro de este nuevo marco, pero de hecho ya presente como *pre-concepción* en *Dora* destaco, a continuación, el papel de la persona del analista. Finalmente, discuto la importancia que tiene en el texto, la imagen de la *Madonna di San Sisto*, de Rafael, con el fin de desarrollar, más precisamente, el concepto de unísono emocional, el *reconocimiento* o el *at-one-ment* como un factor terapéutico clave.

Palabras clave: Dora, *Nachträglichkeit*, paratexto, *at-one-ment*.

Referências

- Bion, W. R. (1970). *Attenzione e interpretazione*. Roma: Armando.
- Boitani, P. (2014). *Riconoscere è un dio. Sacene e temi del riconoscimento nella letteratura*. Torino: Einaudi.
- Civitarese, G. (2004). Vincolo simbiótico e setting. *Rivista di Psicoanalisi*, 4: 117-1147.
- Civitarese, G. (2011). O in/consciente como função psicanalítica da personalidade. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 45 (2): 63-66.
- Civitarese, G. (2013). Poesie de la psyché et depersonnalisation. *Revue Française de Psychanalyse*, 77 : 1066-1081.
- Civitarese, G. (2014a). *I sensi e l'inconscio*. Roma: Borla.

- Civitarese, G. (2014b). Bion and the sublime: The origins of an aesthetic paradigm. *International Journal of Psychoanalysis*, 95: 1059-1086.
- Civitarese, G. (2015). Where does the reality principle begin? The work of margins in Freud's 'Formulations on the Two Principles of Mental Functioning'. In L. Brown & G. Legorreta (eds.) *On Freud's 'Formulations on the Two Principles of Mental Functioning'*. IPA Series. London: Karnac, in press.
- Esposito, R. (2014). *Le persone e le cose*. Torino: Einaudi.
- Freud, S. (1900). L'interpretazione dei sogni. In *OSF* (Vol. 3), Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. (1901). Frammento di un caso di isteria. In *OSF* (Vol. 4), Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. (1911). Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico. In *OSF* (Vol. 6), Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. (1918 [1914]). Dalla storia di una nevrosi infantile. (Caso clinico dell'uomo dei lupi). In *Opere di Sigmund Freud* (Vol. 7, pp. 487-593), a cura di C. L. Musatti, Torino: Boringhieri, 1967-1979.
- Freud, S. (1990). *Lettere alla fidanzata (1873-1939)*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Genette, G. (1982). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997.
- Genette, G. (1987). *I dintorni del testo*. Torino: Einaudi, 1989.
- Ginzburg, C. (1979). Spie: radici di un paradigma indiziario. In *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986.
- Ogden, T. H. (2003). On not being able to dream. *Int. J. Psycho-Anal.*, 84:17-30.
- Ogden, T. H. (2012). *Creative readings: essays on seminal analytic works*. Routledge: London.
- Rulli, R. (2015). Intelligenza del sogno. G. De Giorgio & G. Civitarese, a cura di, *Le parole e i sogni*. Roma: Alpes.
- Terman, D. M. (2014). Self Psychology as a Shift Away from the Paranoid Strain in Classical Analytic Theory. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 62: 1005-1024.

Recebido em 05/01/2015

Aceito em 11/03/2015

Tradução de **Patrizia Cavallo**

Revisão técnica de **Vânia Dalcin**

Giuseppe Civitarese

1 Piazza A. Botta

27100 Pavia – Italia

e-mail: gcivitarese@gmail.com

© Giuseppe Civitarese

Versão em Português da Revista de Psicanálise – SPPA