

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

JEFERSON MELLO ROCHA

FREUD E O *DICHTER*, OU “POR QUE A LITERATURA?”

PORTO ALEGRE

2015

JEFERSON MELLO ROCHA

FREUD E O *DICHTER*, OU “POR QUE A LITERATURA?”

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Área de concentração: literatura e psicanálise.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luiza Milano Surreaux
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Simone Zanon Moschen

PORTO ALEGRE

2015

[FICHA CATALOGRÁFICA]

FREUD E O *DICHTER*, OU “POR QUE A LITERATURA?”

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Aprovado em: ____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Barros de Brito Junior

Maria Marta Borba Orofino

“A literatura não nasceu no dia em que um menino chegou correndo e gritando ‘lobo, lobo’, vindo de um vale neandertal com um grande lobo cinzento em seus calcanhares: a literatura nasceu no dia em que um menino chegou gritando ‘lobo, lobo’, e não havia nenhum lobo atrás dele.”

Vladimir Nabokov, *Lições de literatura*

RESUMO

Em *O escritor e a fantasia* (1908), conferência de Sigmund Freud sobre a criação literária, duas perguntas são feitas a respeito da natureza do trabalho do *Dichter* (o escritor, o poeta, o criador literário): “de onde esta singular personalidade, o escritor, retira o seu material [...] e como logra nos tocar tão fortemente com ele, provocando em nós emoções de que talvez não julgássemos capazes [?]”. Freud estabelecerá uma linha de continuidade que vai da brincadeira infantil para a fantasia, das fantasias para os sonhos noturnos e os devaneios, dos devaneios para a criação literária, e da criação literária novamente à brincadeira infantil. Mas persiste em suas considerações a percepção de uma semelhança estrutural entre as narrativas ficcionais da literatura e a elaboração novelesca da neurose, percepção de que na produção do autor literário atuam os mesmo mecanismos que são do interesse do psicanalista, que eles bebem da mesma fonte, com a diferença de que para o escritor não é preciso discernir as leis do inconsciente que descobre em si mesmo e que passam a fazer parte de sua criação estética. A partir dessa ideia, é possível perguntar a título de quê Freud se importa com o *Dichter*, se não é para ver em suas obras mais do que o reflexo da doutrina psicanalítica, se não é para fazer da teoria um arsenal crítico capaz de ajudar na apreciação das obras, analisando temas, conteúdos, meios de expressão, eventualmente considerando aspectos biográficos e psicológicos do artista. Ao procurar contextualizar as afirmações de *O escritor e a fantasia* em outros momentos da teoria freudiana, o presente trabalho propõe que é a própria concepção psicanalítica acerca do funcionamento psíquico (portanto, da conformação subjetiva moderna) que está em questão quando Freud se vê convocado às homologias entre neurose e escrita literária, donde a necessidade de se retomar a advertência feita por ele de que o que importa para a psicanálise é o *processo* de criação, ou seja, o que o *Dichter* faz e o que uma *Dichtung* faz com o leitor.

Palavras-chave: Literatura. Psicanálise. Freud. *Dichter*. Criação literária.

[...] ante o problema do escritor a psicanálise tem que depor as armas [...].

Sigmund Freud

No dia 6 de dezembro de 1907 (uma sexta-feira), cerca de noventa pessoas lotaram o salão da *Dürerhaus*, a editora de Hugo Heller em Viena, para assistir a uma conferência de Sigmund Freud sobre a criação literária. Um resumo dessa conferência apareceria na manhã seguinte nas páginas do jornal *Die Zeit*, e em março de 1908 o periódico berlinense *Neue Revue* publicaria a sua versão integral, sob o título *Der Dichter und das Phantasieren* (“O escritor e o fantasiar”).

Em carta a Carl Gustav Jung, dois dias após a conferência, Freud comenta com certo humor o impacto do trabalho preparado ao longo daquela semana e que apresentara a uma plateia até então alheia às diatribes do movimento psicanalítico: “Transcorreu sem incidentes, o que já está de bom tamanho”.¹ De fato, por si só era notável que uma das primeiras tentativas de estender as ideias da psicanálise a produções da cultura não houvesse tido a “acolhida irritada e relutante que a psicanálise teve nos círculos científicos”.² Acostumado à polêmica e à indignação explosiva dos opositores, Freud agora precisava lidar não tanto com os “incidentes” oriundos do escárnio ou do desdém, mas com as “incidências” de sua própria teoria na compreensão e no aprofundamento dos temas da arte e da literatura. Alguns anos mais tarde, em *Totem e tabu* (1913), quando procurou utilizar uma parte importante de suas descobertas na abordagem de problemas da etnopsicologia, pôde perceber o impasse que assombra o psicanalista sempre que ele se lança em complicadas aproximações a territórios estrangeiros: “Uma deficiência inevitável dos trabalhos que pretendem aplicar pontos de vista da psicanálise a temas das ciências humanas é que eles têm de oferecer muito pouco aos leitores de ambas as áreas”.³ Na prestigiada conferência da *Dürerhaus*, era o mesmo desafio que Freud deveria enfrentar; dessa vez, não apenas com estímulos ou propostas aos especialistas, mas com uma contribuição tão original quanto controversa no campo da estética literária.

¹ FREUD, S. *The Freud-Jung letters: the correspondence between Sigmund Freud and C.G. Jung*/ edited by William McGuire; translated by Ralph Manheim and R.F.C Hull; abridged by Alan McGlaschan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994. p. 50.

² FREUD, S. As resistências à psicanálise. In: _____. *Obras completas*, volume 16: O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p. 259.

³ FREUD, S. Animismo, magia e onipotência dos pensamentos. In: _____. *Totem e tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos*. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 126.

Não se pode ignorar que a literatura sempre ocupou um lugar privilegiado na obra freudiana, embora esse lugar não tenha oferecido desde o princípio as condições para se pensar o próprio fazer poético e artístico. Na mesma carta escrita para Jung em 8 de dezembro de 1907, Freud parecia convencido de que um limite fora transposto a partir da exposição feita no salão de Hugo Heller, pois classificou a sua fala como “uma incursão por um território que ainda mal tocamos até o momento, mas que facilmente poderemos estabelecer”.⁴ Essa incursão iniciou-se de maneira mais decisiva no verão de 1906, quando Freud começou a escrever um estudo sobre a *Gradiva*, de Wilhelm Jensen.⁵ No ensaio intitulado *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* (1907), ele pretendeu demonstrar que os sonhos de uma personagem ficcional admitiam as mesmas interpretações que os sonhos de pessoas reais, e que, portanto, “na produção do autor literário atuam os mesmos mecanismos do inconsciente que nos são conhecidos no trabalho do sonho”.⁶ O exame da *Gradiva* incluía também uma análise minuciosa dos delírios do protagonista, entremeada com explanações sobre o recalque, o papel da vida erótica na gênese das perturbações psíquicas e o procedimento terapêutico pelo qual tais perturbações podiam ser curadas. Nem por isso ele se reduz a um simples exercício de psicanálise aplicada. Pois ainda que não houvesse muito espaço para indagações do tipo “o que é isto, a literatura?” no interior de uma disciplina que buscava se consolidar como um procedimento para a investigação de processos psíquicos, como um método de tratamento de distúrbios neuróticos e como um corpo de conhecimentos assim adquiridos e fundamentados,⁷ Freud mantinha a discreta esperança de que com o estudo da novela de Jensen pudéssemos obter alguma compreensão, mesmo que tênue, da natureza da atividade do *Dichter* (o escritor, o autor literário ou, simplesmente, o poeta).

⁴ FREUD, 1994, p. 50.

⁵ A novela de Jensen, publicada em 1903, conta a história de Norbert Hanold, um jovem arqueólogo que se afastou do interesse pela vida para se dedicar inteiramente à ciência e que um dia se vê seduzido pelo andar de uma jovem mulher retratada em um baixo-relevo da antiguidade romana. Profundamente atraído por aquela garota de passo peculiar e sem conseguir entender o que nela havia despertado a sua atenção, o arqueólogo coloca todo o conhecimento que tem da antiguidade a serviço de um fantasioso enredo capaz de explicar a origem da misteriosa figura. Ele inventa-lhe um nome, Gradiva (“aquela que anda”), e a localiza na cidade de Pompeia, soterrada no ano 79 d.C. pela erupção do Vesúvio. A vivacidade dessa fantasia impõe-se tanto nos angustiados sonhos de Hanold quanto nas representações da vigília. Sua vida é tomada pela influência de um delírio que adquire força sobre os seus atos e o leva a uma viagem até as ruínas de Pompeia, onde por coincidência reencontra um antigo amor relegado ao esquecimento: a amiga de infância Zoé Bertgang, cujo sobrenome significa “esplêndido ou brilhante no andar”, e que se encarrega de devolver o herói ao contato direto com a vida (*Zoé*, em grego), e não mais com mulheres de bronze e mármore.

⁶ FREUD, S. “Autobiografia”. In: _____. *Obras completas*, volume 16: O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p. 155.

⁷ FREUD, 2011b, p. 274.

Conseguiu apontar que é pelo campo do inconsciente que ele traça os caminhos de sua criação.

Espantado com o fato de Jensen conseguir fazer com que cada elemento da narrativa e cada episódio da trama estivessem inseridos de maneira exata na série das determinações psíquicas dos sonhos e dos delírios do protagonista – respeitando as mesmas regras que a psicanálise concebeu para o trabalho do inconsciente, para a psicologia da realização dos desejos e para o longo alcance da infância na vida adulta –, Freud é levado a reconhecer que há algo na experiência do escritor que o capacita a chegar ao mesmo conhecimento que o psicanalista extrai da experiência clínica, ou ao menos *fazer* como se o possuísse. “Provavelmente bebemos da mesma fonte”, ele sugere, “trabalhamos o mesmo objeto, cada um com outro método, e a coincidência do resultado parece garantir que ambos trabalham corretamente”.⁸ Se o psicanalista observa os processos mentais de outras pessoas, a fim de descobrir e enunciar as leis que a atividade do inconsciente tem de seguir, o escritor faria o mesmo, só que de outro modo: “dirige a atenção para o inconsciente em sua própria pessoa, espreita os possíveis desenvolvimentos dele e lhes proporciona uma expressão artística, em vez de suprimi-los com a crítica consciente”.⁹ Para o escritor, no entanto, não é necessário enunciar essas leis ou discerni-las de forma clara, “elas se acham contidas, incorporadas em suas criações”,¹⁰ plasmadas em um objeto artístico de cuja análise poderiam ser inferidas tal como se poderia fazer com as formações patológicas de um paciente reclinado no divã.

Freud, contudo, era enfático em alertar quanto ao principal equívoco em que se poderia incorrer a partir dessas conclusões: do fato de que o inconsciente esteja em questão na escrita literária não se segue que, da análise de um texto de literatura, chegue-se ao inconsciente do seu autor. Esse apontamento tinha em vista os estudos que relacionavam a criação de um determinado escritor ao universo de sua neurose, a seus traumas, aos impasses da sexualidade ou à irresolução do complexo de Édipo. As chamadas “patografias” eram o gênero por excelência em que se praticavam reduções de um romance, de um conto ou de um poema à pretensa psicopatologia do escritor,¹¹ e foi em repúdio a esse modo de compreender a produção artística que na sessão do dia 11

⁸ FREUD, S. O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen. In: _____. *Obras completas*, volume 8: O delírio e os sonhos na *Gradiva*, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. p. 117.

⁹ FREUD, 2015a, p. 117.

¹⁰ FREUD, 2015a, p. 117-118.

¹¹ CHAVES, E. O paradigma estético de Freud. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 4).

de dezembro de 1907 da “Sociedade das quartas-feiras”,¹² cinco dias após a conferência na *Dürerhaus*, Freud afirmou de maneira categórica: a “psicanálise [...] merece ser colocada acima da patografia, pois ela inquire acerca do processo de criação. Todo escritor pode ser objeto de uma patografia, mas esta não nos ensina nada de novo.”¹³

Nada aprendemos, portanto, se na leitura da *Gradiva*, por exemplo, trata-se simplesmente de querer descobrir a neurose de quem a criou, em vez de considerar, de modo mais fecundo, “que o processo de criação artística segue o modelo de construção da neurose”.¹⁴ Para entender a diferença, é necessário levar em conta, como lembra Ricardo Goldenberg, que “o inconsciente consiste menos no conteúdo de uma narrativa que na sua forma mesma”.¹⁵ Não percebê-lo equivale a não conseguir pensar a autoria de um texto literário sem associá-la exclusivamente ao que se passa com a *pessoa* do escritor, declinando da “escuta” dos elementos e dos arranjos que fazem ressoar a singularidade de uma produção poética (*dichterischen Produktion*), escuta daquilo que faz de uma *Dichtung* não apenas uma escrita, mas um texto que se mobiliza pelo jogo de forças que ele extrai das palavras que o constituem e por onde ele reverbera. Não foi por outra razão que os casos clínicos de Freud necessariamente assumiam a aparência de ficções literárias, podendo ser lidos como verdadeiras novelas. A natureza do objeto de que estavam se ocupando, o inconsciente, obrigava a tomar os desvios, os recuos e as interpolações próprios das formas narrativas.

É o tratamento dado a essas formas em que o conteúdo se apresenta que deve ser considerado o inconsciente de um texto. Está, por dizer assim, tudo na superfície mesma. Não se trata de entrelinhas (ali não existe nada a não ser espaço em branco), mas de saber ler as linhas ao pé da letra.¹⁶

Se o escritor é alguém que, na elaboração de uma obra, faz “uso” do seu inconsciente,¹⁷ não é por lidar com o inconfessável da intimidade, com as sórdidas temáticas que vêm à tona quando ele preferiria relegá-las ao esquecimento, mas porque, valendo-se de um certo modo de escrever, de narrar, de compor, percebe a possibilidade

¹² O tema discutido nessa reunião era “a psicologia dos escritores” (CHAVES, 2015).

¹³ MINUTES..., 1976 apud CHAVES, 2015, p. 11, grifo nosso.

¹⁴ CHAVES, 2015, p. 11, grifo nosso.

¹⁵ GOLDENBERG, R. A lição de Lolita. In: _____. *Do amor louco e outros amores*. São Paulo: Instituto Langage, 2013. p. 128.

¹⁶ GOLDENBERG, 2013, p. 128.

¹⁷ Utilizamos aqui, de maneira livre, a afirmação feita por Jacques Lacan de que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente” (LACAN, 2003, p. 200). Por ora, apenas aproveitamos a ambiguidade trazida pela expressão “uso do inconsciente”, na qual não fica estabelecido quem usa e quem é usado.

de uma construção formal que lhe permite, ao escrever, inscrever-se; vislumbra uma entrada particular na linguagem, da qual ele sai não como causa, mas como efeito; articula um jeito seu de “soltar a língua” pelas amarras de uma história que atravessou e que o atravessa. No século XX, a radicalidade dessa experiência foi atribuída a autores como Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce. Referindo-se a este último, no ensaio em que fala sobre o “uso” que a literatura fez da psicanálise,¹⁸ Ricardo Piglia comenta que a não linearidade dos procedimentos narrativos de Joyce deve-se ao estilo de suas tramas, concebidas em sistemas de relações em que “dados e cenas remotas ressoam na superfície do relato e se enlaçam secretamente”.¹⁹ Em casos como o de Joyce, inquirir acerca do processo de criação, supondo, como sugere Freud, que “na produção do autor literário atuam os mesmos mecanismos do inconsciente que nos são conhecidos no trabalho do sonho” ou que “o processo de criação artística segue o modelo de construção da neurose”, significa acima de tudo auscultar a convocação do texto, inclinar-se sobre os liames que orientam o discurso: “associações inesperadas, jogos de palavras, condensações incompreensíveis, evocações oníricas.”²⁰

No estudo sobre a *Gradiva*, uma inflexão nesse sentido, que desloca o interesse do psicanalista para o *processo* de criação, aparece em um pós-escrito acrescentado em 1912. Nele Freud constata que, transcorridos cinco anos desde a redação do trabalho, o objetivo da pesquisa psicanalítica ao interpelar as criações literárias havia tomado um rumo diferente. Se não buscava na literatura a confirmação de achados feitos no domínio da psicopatologia, queria saber “a partir de que material de impressões e lembranças o escritor deu forma à sua obra, e por quais caminhos, mediante quais processos esse material foi transportado para a obra literária”.²¹ Essa perspectiva, entretanto, não permaneceu livre de algum embaraço. O pressuposto de que a proeza do escritor consiste em dar uma forma ao material de lembranças e impressões pessoais, transpondo-o para uma obra de pleno vigor, ainda assumia o risco de fazer da leitura de orientação psicanalítica uma interpretação capaz de degenerar na crítica biográfica, no mero interesse pela psicologia do autor, ou então induzi-la à reiteração de si mesma e de seus conceitos ao perseguir os tais caminhos e os processos de transposição desse material para o novo objeto fruto da invenção do *Dichter*. Aqui, uma vez mais, o artista

¹⁸ PIGLIA, R. Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: _____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 53-59.

¹⁹ PIGLIA, 2004, p. 54.

²⁰ PIGLIA, 2004, p. 54.

²¹ FREUD, 2015a, p. 120.

é aquele que espreita as leis do próprio inconsciente sem poder discerni-las em seu trabalho, e caberia ao analista descobrir essas leis e declará-las “tal como as extraíssemos dos casos de adoecimento real”.²²

De fato, nada parece mais extravagante em *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* do que Freud haver tratado Norbert Hanold e Zoé Bertgang, em suas ações e no seu psiquismo, como se eles fossem indivíduos de carne e osso, e não personagens inventadas por Wilhelm Jensen. As fiéis descrições que o autor oferece sobre os processos do recalque, da gênese do delírio, da formação dos sonhos e das vicissitudes de vida amorosa do jovem arqueólogo e de sua amiga de infância, induzem Freud a se empenhar apaixonadamente na dissecação do enredo, da sequência dos diálogos e da escolha das imagens, como se a novela de Jensen consistisse em um caso clínico real.

[...] reafirmamos que o escritor nos ofereceu um *estudo psiquiátrico* inteiramente correto, pelo qual podemos medir nossa compreensão da vida psíquica, uma história clínica de cura que pareceria destinada a enfatizar certas teorias fundamentais da psicologia médica. É um fato singular que um autor tenha feito isso! Mas, e se ele, interrogado, negasse completamente essa intenção? É tão fácil fazer analogias e atribuir sentidos. Não seríamos nós que dotamos essa bela narrativa poética de um significado alheio a seu autor?²³

Freud se perguntava com alguma insistência se as percepções que capacitaram Jensen a criar a sua “fantasia pompeiana” seriam da natureza de um conhecimento por parte do autor alemão, e, se o fossem, quais as suas fontes. Indagado a esse respeito por um amigo em comum, Jensen mostrou nada conhecer sobre as regras que parece haver seguido; contestou todas as intenções que foram reconhecidas na análise de sua novela alegando apenas “que sua fantasia lhe havia inspirado a *Gradiva*, e que esta o havia deleitado; quem não gostasse dela, que a deixasse de lado.”²⁴ Era grande, portanto, as chances de Freud estar fornecendo uma interpretação estereotipada e até mesmo caricata para uma obra de arte sem maior relevo do que qualquer outra, somente porque ali pôde constatar um saber psicopatológico semelhante ao que obtinha com os pacientes que o visitavam na Berggasse 19. Estaria obstinado, assim, a descobrir em uma obra da literatura aquilo que procurava e de que já estava persuadido: as premissas de sua própria doutrina. Mas não devemos esquecer que Freud via nos escritores a figura daqueles sujeitos para quem “o tratamento poético de um tema psiquiátrico pode

²² FREUD, 2015a, p. 118.

²³ FREUD, 2015a, p. 60, grifo nosso.

²⁴ FREUD, 2015a, p. 116.

resultar correto sem sacrificar a beleza”.²⁵ O *Dichter*, segundo ele, sempre foi o precursor da ciência; e a caracterização da vida psíquica, o seu autêntico domínio. Nesse sentido, não é possível precisar em que medida Freud está olhando para a literatura a partir da psicanálise ou a partir daquilo que a psicanálise aprendeu com a literatura e seu testemunho da experiência humana. Jacques Lacan chamou atenção para esse mesmo aspecto ao lembrar que na matéria do psicanalista “o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho”.²⁶ Por essa razão, Freud acreditava não ter dito nada sobre a *Gradiva* que já não estivesse contido nela, com a única ressalva de que a seu criador não tocava enunciar aquilo que ao psicanalista coube esclarecer.

Só que o que o psicanalista “esclarece” nada tem a ver, ou pelo menos não deveria ter, com lancinantes trejeitos interpretativos que pretendem ofertar conclusões, por exemplo, acerca da neurose obsessiva de Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, da histeria de Emma, em *Madame Bovary*, ou da psicose de Alonso Quijano, em *Dom Quixote*. Evitar a tentação da patografia consiste precisamente em partir de um princípio bastante diverso, em olhar mais para o *gesto* freudiano ao se interessar pelo livro de Jensen do que para aquilo que ele *disse* sobre suas personagens ou o que porventura poderia dizer a respeito do homem que os concebeu. Esse gesto se desdobra ao longo da trajetória de Freud em dois movimentos aos quais já fizemos referência, mas que agora, retomando o comentário de Ricardo Goldenberg sobre a leitura freudiana da *Gradiva*, colocam-se lado a lado: “a novela de Jensen poder-se-ia considerar, para todos os efeitos, um estudo de caso psicanalítico *avant la lettre*; ao mesmo tempo que os relatórios dos tratamentos redigidos pelos psicanalistas que os conduzem parecem novelas.”²⁷ Essa espécie de simetria que está colocada é o gesto freudiano que poderá nos interessar: por um lado, a realidade psíquica melhor se expressa na pena do psicanalista em exposições que acabam assumindo a forma de enredos narrativos, fazendo com que os casos clínicos sejam escritos e lidos à maneira de ficções novelescas; por outro, uma novela escrita sem qualquer pretensão científica manifesta certa fidelidade à estrutura clínica, na medida em que o escritor busca em si, sem conseguir explicar exatamente como, os meios e os materiais para estruturar a sua composição. Tudo se passa como se tanto psicanalisar quanto escrever poeticamente

²⁵ FREUD, 2015a, p. 61.

²⁶ LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 200.

²⁷ GOLDENBERG, 2013, p. 131.

fosse uma questão de buscar maneiras singulares de acesso a uma determinada realidade, a realidade do desejo inconsciente. Sob esse ponto de vista de uma analogia estritamente formal entre o trabalho do escritor e o do psicanalista, o inconsciente se assemelha a um sistema de escrita.

Para compreender o que isso possa significar, vale a pena recorrer ao modelo que Freud utiliza para pensar o trabalho do sonho e a interpretação dos sonhos. Esse modelo distingue o conteúdo onírico *manifesto* e os pensamentos oníricos *latentes* como duas figurações do mesmo conteúdo em “línguas” diferentes: o primeiro se apresenta como uma tradução dos segundos em uma outra forma de expressão. O intérprete deve proceder no sentido de comparar o original e a tradução percorrendo os signos e as leis sintáticas envolvidos na formação do sonho (deslocamento, condensação, figurabilidade e elaboração secundária), de modo que ao final o sonho se revela como uma realização (disfarçada) de um desejo (reprimido, recalcado). Quando analisamos os meios de representação oníricos – como a inexistência de marcador para negação, as ambivalências, a omissão de relações entre elementos, o emprego de símbolos etc. –, a estrutura dos sonhos se mostra como um verdadeiro sistema de escrita pictográfica, e a interpretação, similar ao trabalho de deciframento de um rébus.

O conteúdo onírico [manifesto] se apresenta numa espécie de pictografia, cujos signos cabe traduzir um a um na linguagem dos pensamentos oníricos [latentes]. Cometeríamos um engano evidente se quiséssemos ler esses signos segundo o seu valor imagético em vez de fazê-lo de acordo com sua relação sígnica. Vamos supor que eu tenha diante de mim um enigma figurado (rébus) [...]. A avaliação correta do rébus evidentemente só ocorrerá se eu não levantar [...] objeções contra o todo e suas partes, mas me esforçar em substituir cada imagem por uma sílaba ou uma palavra que, por meio de uma relação qualquer, possa ser figurada pela imagem. As palavras assim combinadas não carecem mais de sentido, *mas podem resultar na mais bela e mais profunda das sentenças poéticas*. O sonho é um enigma figurado desse tipo, e nossos precursores no campo da interpretação dos sonhos cometeram o erro de julgar o rébus como uma composição gráfica. Como tal, lhes pareceu absurdo e sem importância.²⁸

“Mas o inconsciente fala mais de um dialeto”,²⁹ diz Freud. Se a atividade psíquica inconsciente se expressa pela linguagem dos sonhos, ela também encontra saídas na sintomatologia neurótica, nas múltiplas dicções e nas variadas “caligrafias” que traçam os destinos por onde a pulsão sexual se orienta, carente de representações que a amarrem a um objeto. O neurótico, tentando fazer essa amarração, transcreve em

²⁸ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 2012b. 1 v. p. 299-300, grifo nosso.

²⁹ FREUD, S. O interesse da psicanálise. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira, v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 180.

letras que não pode ler a mensagem que não consegue deixar de cifrar. O sintoma, com isso, inscreve-se no sujeito (e o sujeito inscreve-se por meio de seu sintoma) como a satisfação substitutiva que vem traduzir, quase sempre à custa de muito sofrimento, o enigma do desejo.

Enquanto a linguagem de gestos da histeria concorda em geral com a representação pictórica dos sonhos e das visões etc., a linguagem de pensamento das neuroses obsessivas e das parafrenias (demência precoce e paranoia) apresenta peculiaridades idiomáticas especiais [...]. Por exemplo, o que um histérico expressa através de vômitos, um obsessivo expressará por meio de penosas medidas de proteção contra infecções, enquanto um parafrênico será levado a queixas ou suspeitas de estar sendo envenenado. Todas essas são representações diferentes do desejo de engravidar do paciente que foi reprimido para o inconsciente, ou de sua reação defensiva contra esse desejo.³⁰

Em 1905, Freud publica o *Fragmento da análise de um caso de histeria*, conhecido como o “Caso Dora”, no qual pretende mostrar como a interpretação dos sonhos se insere no trabalho de análise da *petite hystérie* de uma jovem de 18 anos, entrelaçando-se na história do tratamento. Dora apresentava uma série de sintomas, como dispneia, tosse nervosa, afonia, fadiga e enxaqueca, além de manifestar um quadro depressivo caracterizado por estados de desânimo e insatisfação consigo e com a família, o que a fazia evitar contatos sociais e contribuía para um acentuado *taedium vitae*. É na sexualidade de Dora que Freud identifica a causação das enfermidades de que ela se queixava: o trauma psíquico, o conflito dos afetos que a dispunham a uma grande comoção na esfera sexual, tornou-se patogênico por seu afã de ocultar-se da consciência, relegando aos sintomas que irrompiam no corpo da paciente a única expressão das fantasias que permaneciam recalçadas, isto é, sem representações que lhes permitissem circular pela vida de vigília. Quando solicitada a relatar a história da doença, Dora se via incapaz de fazer uma exposição ordenada que relacionasse os fatos do passado ao aparecimento dos sintomas, restando-lhe uma narrativa repleta de lacunas, obscuridades, ligações desconexas e sequências incertas de acontecimentos. Tudo na sua fala “emerge em fragmentos, entremeado com vários contextos e distribuídos por épocas amplamente dispersas”.³¹ No decorrer da análise, porém, os sonhos de Dora pareciam reivindicar um lugar na trama de relações entre os sintomas da doença e as ideias que eles buscavam esconder e que apontavam para a etiologia sexual

³⁰ FREUD, 1996b, p. 180.

³¹ Fragmento da análise de um caso de histeria. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira, v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 23.

da neurose. Aos poucos, os sonhos se revelam a Freud como desvios por onde fugir do recalque, um modo indireto de representação psíquica do material que foi bloqueado da consciência pela oposição da censura e que por isso mesmo se tornou patogênico. Seguindo as associações de Dora e com a ajuda do trabalho da interpretação dos sonhos, foi possível substituir esse material por pensamentos plenamente encadeados e reconhecíveis no conjunto dos episódios de sua vida. Dora passou a falar, então, sobre eventos dos quais sempre soubera, mas que tinham sido retidos ou que antes não lhe haviam ocorrido com clareza, dentre eles o intenso vínculo amoroso com o pai, o desprezo pela mãe e a convivência libidinalmente atribulada com o Sr. K e a esposa. Em suma, Dora discorria sobre a sua “novela familiar”.

Todo o cuidado de Freud na escrita do “Caso Dora” consiste, a primeira vista, na tentativa de articular esses episódios em uma história clínica inteligível e coerente para o leitor, de modo que a exposição acompanhe as sucessivas passagens do material inconsciente para os pensamentos conscientes e elucide a significação psíquica dos sintomas, mostrando, ainda, como os procedimentos de intervenção da análise se propõem a dissolver a influência dos afetos ligados às fantasias recalçadas. O caso, no entanto, não se destina a ser o relato exemplar das descobertas clínicas no desenvolvimento de uma doença e de como Freud procedeu na determinação dos protocolos de cura de um fenômeno patológico genérico; ele não fornece um modelo descritivo universal e necessário do comportamento humano ou uma divisão preestabelecida entre a patologia e a normalidade, baseada em uma semiologia dos sintomas, em uma classificação de categorias diagnósticas, em uma etiologia dos processos mórbidos observados e no emprego de técnicas terapêuticas de intervenção.³² Ainda que Freud opere nos quadros normativos da maturação individual previstos pelo complexo de Édipo e pela teoria da sexualidade infantil, o que o “Caso Dora” permite interrogar é como experiências contingentes mobilizam respostas patológicas e como experiências igualmente contingentes, no interior da análise, são capazes de desencadear o processo de tratamento e contribuir, inclusive, para o seu fracasso. Essa outra forma de pensar a estrutura da clínica do sofrimento psíquico implicava estar disponível para a escuta do que era singular nas condutas de Dora e que não podia ser reduzido às

³² Para as ideias em torno da constituição do saber clínico e de suas modalidades de intervenção, bem com as inflexões freudianas operadas na noção de “caso clínico”, presentes neste parágrafo, tomamos por base os argumentos apresentados por Vladimir Safatle no curso “Freud e o saber clínico como análise de casos”, ministrado no primeiro semestre de 2012, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

formalizações da psiquiatria tradicional da época. Ela exige uma sensibilidade aos acontecimentos e aos encontros da vida da paciente e a como eles decantam nos modos como Dora se engaja na ação, nos seus padrões de fala e em sua posição frente ao desejo. Trata-se, assim, de uma exigência de escuta não do que segue a lógica de uma causalidade psíquica necessária, mas do que se torna necessário para um sujeito a partir de situações cujo regime é o da indeterminação, situações que compõem o enredo de uma “novela” da qual cada um é, ao mesmo tempo, autor e personagem.

Sob essa perspectiva, a escrita de uma análise, como diz Dominique Fingermann, “pouco a pouco produz a novela familiar, a des-cobre como ficção e a reduz a um nó singular, gozo do texto, grão da voz, o poema primordial de cada um. Da repetição emerge o acontecimento”.³³ A escrita do “Caso Dora”, longe de ser um relato harmonioso concebido pela astúcia de um autor que tudo governa, move-se no compasso de um texto que pulsa mediante tensões internas, opacidades e hesitações; texto que se inclina à palavra da jovem Dora, às associações de seu discurso e à dicotomia de suas atitudes, mas que para Freud (também ele um personagem do caso que escreve) está muito mais próximo de uma experiência de escrita que o obriga a ir em direção aos erros que a princípio ele não gostaria de admitir, às inquietações que ficaram sem resposta, aos momentos em que a interpretação falha ou em que intervenções imprevistas desencadeiam novos cenários. O caso clínico, dessa maneira, ao resgatar o percurso de uma análise, fornece uma estratégia de escuta e alcança o estatuto de um trabalho com o inconsciente somente na medida em que chega encontrar as formas que o constituam como aquilo que Vladimir Safatle chamou de uma “escrita do contingente”:

[...] uma escrita que descreve a maneira com que acontecimentos contingentes, ligados à vida afetiva, ligados à sexualidade e à construção da identidade e dos modos de engajamento em papéis sociais e na ação produz efeitos na vida psíquica dos sujeitos, sejam efeitos de adoecimento sejam efeitos de cura.³⁴

O inconsciente visto como um sistema de escrita – seja na modalidade do sonho pensado com rébus, do sintoma neurótico compreendido como inscrição cifrada do desejo, ou da escritura do caso clínico que precisa conciliar as injunções do psiquismo

³³ FINGERMAN, D. *Marguerite Duras: repetição e acontecimento*. 2011. Disponível em: <<http://www.lutecium.org/mirror/www.valas.fr/Dominique-Fingermann-MARGUERITE-DURAS-REPETICAO-E-ACONTECIMENTO,205.html>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

³⁴ SAFATLE, 2012.

com o universo da contingência –, permite que retomemos a percepção freudiana a respeito da semelhança estrutural entre a *Gradiva* de Jensen e um estudo psiquiátrico, entre as narrativas ficcionais da literatura e a elaboração novelesca da neurose, percepção de que na produção do autor literário atuam os mesmos mecanismos que são do interesse do psicanalista, que eles bebem da mesma fonte, com a diferença de que para o escritor não é preciso discernir as leis do inconsciente que descobre em si mesmo e que passam a fazer parte de sua criação estética. Talvez a partir dessa ideia seja possível perguntar a título de quê Freud se importa com o *Dichter*, se não é para ver em suas obras mais do que o reflexo da doutrina psicanalítica, se não é para fazer da teoria um arsenal crítico capaz de ajudar na apreciação das obras, analisando temas, conteúdos, meios de expressão, eventualmente considerando aspectos biográficos e psicológicos do artista. Tania Rivera, ao olhar para esse momento da trajetória freudiana, acredita que as relações entre psicanálise e literatura tendem a ser muito menos da ordem da interpretação do que da “interpenetração”, sugerindo que “não se trata de explicar a escrita ficcional a partir da psicanálise, mas, ao inverso, de tomar a criação literária como modelo da atividade psíquica”.³⁵ Dito de outro modo, é a própria concepção psicanalítica acerca do funcionamento psíquico (portanto, da conformação subjetiva moderna) que está em questão quando Freud se vê convocado às homologias entre neurose e escrita literária, donde a necessidade de se retomar a advertência feita por ele de que o que importa para a psicanálise é o *processo* de criação, ou seja, o que o *Dichter* faz e o que uma *Dichtung* faz com o leitor.

É precisamente em *O escritor e a fantasia*, o artigo de 1908 que sucedeu a conferência na editora e Hugo Heller, que Freud enunciará as perguntas que o conduzirão por esse caminho: “de onde esta singular personalidade, o escritor, retira o seu material [...] e como logra nos tocar tão fortemente com ele, provocando em nós emoções de que talvez não julgássemos capazes [?]”.³⁶ Freud já sabe que o escritor, quanto interrogado sobre o assunto, não fornece nenhuma resposta satisfatória. Porém, o mais curioso, e disso ele suspeita, é que se trata de perguntas por um conhecimento que, uma vez adquirido, não fará de ninguém um escritor, que não poderá fornecer uma “explicação” sobre a criação literária e que também nos obriga a pensar se tudo o que quiséssemos atribuir ao *Dichter* não estaria sendo induzido pela adoção de um conceito

³⁵ RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 32.

³⁶ FREUD, S. O escritor e a fantasia. In: _____. *Obras completas*, volume 8: O delírio e os sonhos na *Gradiva*, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 326.

problemático e artificialmente unitário de “escritor”, conceito que se dissolve em escritores individuais de valor bastante diverso.³⁷ Ora, perguntas feitas sobre a criação literária que um escritor não consegue responder relativamente ao que faz, cujas respostas não fazem de ninguém escritor, e que não explicam seja os processos gerais da escrita poética, seja as particularidades dos autores e das obras individuais, essas perguntas ou não dizem respeito à literatura ou dizem respeito sobretudo àquilo que, não sendo propriamente literatura, é a condição para que ela aconteça, e que interessa mais ao psicanalista do que ao escritor.

Freud faz um desvio aparentemente retórico para chegar a essa condição, mas que não parece estranho para alguém que já havia observado, em uma novela, os enredos da neurose, e em um caso clínico, as tramas de uma narrativa ficcional – alguém que reitera esses paralelos como que para dizer que, se há um tipo de subjetividade com a qual a psicanálise se preocupa (e da qual ela é fruto), essa subjetividade é a do indivíduo moderno em estado de desenraizamento do mundo, que se vê como o personagem solitário do romance de sua própria vida, incessantemente escrito por ele na tentativa de restituir os sentidos perdidos e superar o desamparo que o constitui. Na conferência, Freud aspira chegar ao *Dichter* partindo desse lugar do sujeito, olhando para a “alma” não do escritor, mas do homem comum: “Se ao menos pudéssemos encontrar em nós ou em pessoas como nós uma atividade que fosse de algum modo aparentada à criação literária!”³⁸ Essa procura por uma atividade *aparentada* à criação e que se acha presente em qualquer pessoa é muito mais que o anseio por diminuir a distância entre nós e o *Dichter*; Freud quer encontrar, na mesma fonte, a condição que nos faz tanto “adoecer” de nossa infeliz posição no mundo quanto inventar as possibilidades de habitá-lo criativamente, condição que aponta, como veremos, para a divisão do sujeito.

Já na infância, de acordo com Freud, identificam-se os primeiros traços dessa atividade criativa, naquela que seria a ocupação mais intensa e mais agradável para uma criança: a brincadeira (*das Spiel*). “Talvez possamos dizer que toda criança, ao brincar, se comporta como um criador literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, do seu agrado.”³⁹ Essa construção para si de um mundo de brincadeira, esse arranjo das coisas em uma

³⁷ FREUD, 2015a, p. 17.

³⁸ FREUD, 2015b, p. 326.

³⁹ FREUD, 2015b, p. 327.

ordem nova e satisfatória, é o que há de mais sério para a criança, onde ela mobiliza todo um investimento de afeto (*Affektbesetzung*) para elaboração de um universo diferente da realidade (*Wirklichkeit*), mas não totalmente livre dela.⁴⁰ Na brincadeira, a criança ainda se apoia nos objetos palpáveis e visíveis do mundo real e os toma emprestados para erguer as situações do mundo que imagina. É essa ligação que persiste com a realidade que a faz distinguir o seu brincar do fantasiar (*Phantasieren*). “O escritor”, acrescenta Freud, “faz o mesmo que a criança ao brincar; constrói um mundo de fantasia [*Phantasiewelt*] que leva bastante a sério, ou seja, dota de grandes montantes de afeto, ao mesmo tempo que o separa claramente da realidade.”⁴¹ Mais do que uma analogia, porém, o que existe entre a brincadeira infantil e a criação poética é uma espécie de continuidade: Freud estabelecerá uma linha que vai da brincadeira infantil para a fantasia, das fantasias para os sonhos noturnos e os devaneios, dos devaneios para a criação literária, e da criação literária novamente à brincadeira infantil.

A criança que cresce e deixa de brincar, renunciando ao prazer trazido pela brincadeira, passa a se ocupar com as tarefas da vida adulta com a seriedade que lhe é exigida. Mas como nada é mais difícil do que renunciar a um prazer já experimentado, essa renúncia significa muito mais uma troca por formações substitutivas equivalentes. O adulto, comparando as suas ocupações pretensamente sérias com as brincadeiras de outrora, apenas abdica do apoio em objetos tangíveis e, para o alcance de algum prazer maior, em vez de brincar, agora fantasia. Ele o faz construindo “castelos no ar”, os chamados “sonhos diurnos” ou devaneios (*Tagträume*).

Desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras (*Triebkräfte*) das fantasias, e toda fantasia individual, segundo Freud, é uma realização de desejo (*Wunscherfüllung*), uma correção da realidade insatisfatória. A brincadeira infantil é dirigida sobretudo por aquele desejo que ajuda a educar a criança: o de se tornar grande e adulta. Brincando de “ser grande”, a criança imita o que conhece da vida dos mais velhos, e por isso ela não tem nenhum motivo para esconder esse desejo. Já o adulto se envergonha das próprias fantasias como coisas proibidas de criança, esconde-as guardando como o que lhe é mais íntimo. Ele sabe que os outros esperam que não brinque mais e que aja no mundo real, mas sabe também que as fantasias ocultam desejos que não poderá compartilhar

⁴⁰ É bastante conhecida a afirmação de Freud de que “O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas sim – a realidade.” (FREUD, 2015b, p. 327).

⁴¹ FREUD, 2015b, p. 327.

com as outras pessoas: desejos de ambição, por exemplo, que enaltecem a sua personalidade, ou desejos eróticos, apetentes de amor.

As fantasias se modificam de acordo com as oscilações das vivências do indivíduo, adaptam-se às impressões dos diferentes momentos e recebem a cada nova etapa da vida uma “marca do tempo” (*Zeitmarke*). Freud fala que uma fantasia paira entre três tempos, os três momentos temporais da nossa atividade ideativa: (1) “O trabalho psíquico parte de uma impressão atual, uma ocasião no presente que foi capaz de despertar um dos grandes desejos do indivíduo”;⁴² (2) “retrocede à lembrança de uma vivência anterior, geralmente infantil, na qual aquele desejo era realizado”;⁴³ (3) “e cria então uma situação ligada ao futuro, que se mostra como uma realização daquele desejo – justamente o devaneio ou a fantasia, que carrega consigo os traços de sua origem na ocasião e na lembrança”.⁴⁴ O desejo, portanto, utiliza uma oportunidade no presente para projetar, segundo um modelo do passado, uma imagem do futuro. “Assim”, conclui Freud, “passado, presente e futuro são como que perfilados na linha do desejo que os atravessa”.⁴⁵

A mesma relação com o tempo que há nas fantasias existe nos sonhos noturnos. Já vimos que os sonhos são atos psíquicos cuja força impulsionadora é sempre um desejo a ser realizado. Eles escondem desejos de que muitas vezes nos envergonhamos na vida de vigília, que devem ser encobertos de nós mesmos, empurrados para o inconsciente, e esses desejos recalçados (*verdrängt*) apenas são permitidos na expressão deformada, desfigurada, distorcida da representação onírica, para a qual cooperam os processos de condensação e deslocamento do material psíquico, a consideração pela figurabilidade em imagens sensoriais e a elaboração secundária que confere ao sonho uma “fachada” inteligível. Baseando-se em larga medida nas impressões das experiências infantis de satisfação, as fantasias tomam parte na produção do sonho misturando, reordenando e juntando em um todo o material de que o sonho é formado, e essa nova configuração traz a “marca do tempo” que concilia passado, presente e futuro, entrelaçados pelo fio do desejo. É o que Freud afirma já no parágrafo final de *A interpretação dos sonhos* (1900):

⁴² FREUD, 2015b, p. 331.

⁴³ FREUD, 2015b, p. 331.

⁴⁴ FREUD, 2015b, p. 331-332.

⁴⁵ FREUD, 2015b, p. 332.

E o valor do sonho para o conhecimento do futuro? Nem se deve pensar nisso, é claro. Em seu lugar poderíamos colocar: para o conhecimento do passado. Pois o sonho provém do passado em todos os sentidos. É certo que a antiga crença de que o sonho nos mostra o futuro não carece inteiramente de conteúdo de verdade. Ao nos mostrar um desejo realizado, o sonho de fato nos leva ao futuro; mas esse futuro que o sonhador toma por presente é criado pelo desejo indestrutível à imagem daquele passado.⁴⁶

Se os sonhos noturnos nada mais são do que fantasias, também as “etéreas criações” daqueles que devaneiam, dos que sonham acordados, estão sob as mesmas conformações do fantasiar, podendo ser identificadas como análogas das fantasias na vida de vigília. Como exemplo, Freud conta a história de um jovem pobre e órfão a caminho de uma entrevista de emprego: por causa dessa situação presente, ele entrega-se a um devaneio cujo teor lhe diz que conseguirá o emprego, que agradará ao chefe, tornando-se indispensável aos negócios, que será recebido na casa do patrão, que casará com sua filha e que passará a comandar os negócios, primeiro como sócio, depois como herdeiro. Com essa fantasia, diz Freud, “este sonhador readquiriu o que tivera em sua infância feliz: uma casa protetora, pais amorosos e os primeiros objetos de suas inclinações afetuosas”.⁴⁷

A partir das proposições feitas acerca dos três tempos da fantasia e do desejo que a entrelaça, Freud por fim compara o *Dichter* ao “sonhador em pleno dia”, e a criação literária aos devaneios, convidando-nos a pensar no seguinte estado de coisas: “uma forte vivência atual desperta no escritor a lembrança de uma vivência anterior, geralmente da infância, da qual vem o desejo que se realiza na criação literária; nessa mesma podemos discernir elementos tanto da nova ocasião como da velha lembrança.”⁴⁸ A fórmula apresentada parece, até mesmo para Freud, um esquema ainda precário e insuficiente, mas é considerada por ele um modo fecundo de abordar as produções literárias, pois insere a obra do escritor em uma concatenação que abrange outras formações psíquicas sobre as quais Freud vinha argumentando na conferência: olhada a partir da mesma estrutura temporal das fantasias, a obra, como o sonho diurno, é um prosseguimento e uma substituição, a uma só vez, do que um dia foram as brincadeiras infantis. Não se trata, no entanto, de afirmar que Freud esteja descrevendo, na brincadeira da criança, a gênese empírica da criação literária, mas de constatar que ele as coloca no interior da mesma série de acontecimentos psíquicos, como que guiadas

⁴⁶ FREUD, 2012b, p. 648.

⁴⁷ FREUD, 2015b, p. 332.

⁴⁸ FREUD, 2015b, p. 336.

pelos mesmos processos, cumprindo finalidades equivalentes. As forças motivadoras do escritor são as mesmas que estão envolvidas nos conflitos que impulsionam os sonhos, os devaneios, as fantasias e os sintomas neuróticos.⁴⁹ No exercício da arte de escrever, o *Dichter* apazigua desejos não gratificados rearranjando uma realidade que o frustra em um novo mundo de imaginação que representa como realizadas as suas fantasias. Mediante o trabalho de composição, ele atenua o que é íntimo, oculta o que é pessoal e apaga a conexão entre as impressões da infância e as reações a essas impressões que sedimentam na obra. Se o escritor nos mostrasse diretamente as fantasias que traz consigo, sem qualquer outra elaboração, elas não nos proporcionariam nenhum prazer, sentiríamos repulsa ou permaneceríamos indiferentes. Mas quando ele “joga os seus jogos” [*seine Spiele vorspielt*], quando faz a sua brincadeira, ele é capaz de abrir um espaço de partilha que alcança os efeitos emocionais que são despertados em nós por suas criações. Freud dirá que nessa técnica de superar o sentimento de repulsa do leitor é que se acha a verdadeira *ars poetica*.

[...] o escritor atenua o caráter do devaneio egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos cativa pelo ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Esse ganho de prazer, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer maior, de fontes psíquicas mais profundas, é denominado de *brinde incentivador* ou *prazer preliminar*. A meu ver, todo o prazer estético que o escritor nos propicia tem o caráter de um prazer preliminar desse tipo, e a autêntica fruição da obra literária vem da liberação das tensões em nossa psique. E talvez contribua para isso, em não pequena medida, o fato de que o escritor nos permite desfrutar nossas próprias fantasias sem qualquer recriminação nem pudor.⁵⁰

O escritor, portanto, ao abrir um campo para as próprias satisfações, permite ao leitor ser também um impudente, convida-o a uma libertação dos desejos sufocados lembrando-lhe insidiosamente que a escrita guarda uma erótica e que a leitura engendra um prazer. Para o leitor, ao mesmo tempo cativo desse ganho de prazer “puramente formal” e liberto das tensões da psique pelo desfrute dos prêmios de sedução que o escritor lhe oferece, não haveria outra forma de ler senão com as próprias fantasias, das

⁴⁹ No “Rascunho N”, anexado a uma carta a Fliess de 31 de maio de 1897, Freud sugere que o mecanismo da poesia, ou da criação literária, seja o mesmo que o das fantasias históricas, dando o exemplo do *Werther*, de Goethe: “Para compor seu *Werther*, Goethe combinou algo que havia experimentado (seu amor por Lotte Kästner) e algo que tinha ouvido (o destino do jovem Jerusalém, que se suicidou). Provavelmente, Goethe estava brincando com a ideia de se matar; encontrou nisso um ponto de contato e identificou-se com Jerusalém, de quem tomou emprestado o motivo para sua própria história de amor. Por meio da fantasia, protegeu-se das consequências de sua experiência.” (FREUD, 1996c, p. 306).

⁵⁰ FREUD, 2015b, p. 338.

quais agora pode gozar sem censura ou vergonha. Ler não seria outra coisa senão deambular por este circuito libidinal do texto, no afluxo das ideias, das associações e das excitações do que se lê – o leitor, maledicente e apaixonado, lança-se nessa verdade lúdica que põe o psiquismo a trabalhar ao apelo dos signos sobre o papel. É o trabalho em cima de um vazio, tanto para o escritor quanto para o leitor; trabalho que está na origem do sujeito: o de representar um objeto faltante para o desejo.

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud descreve a natureza psíquica do desejar através de um modelo do aparelho psíquico ilustrado pela situação de uma hipotética criança recém-nascida que enfrenta as primeiras situações de carência na vida. Tão logo a criança sente fome, ela passa por uma primeira experiência de enorme desprazer, um grande desconforto que lhe chega internamente, mas cuja satisfação depende de um outro, um cuidador que se encarrega de acolhê-la (geralmente, a mãe). Ela grita e chora como forma de descarregar a tensão que a fome provoca. Esse grito e esse choro trazem a mãe e adquirem, assim, o sentido de chamado: a criança associa o grito à presença da mãe, e a presença materna, à vivência de satisfação que elimina o desagradável estímulo interior. Mas o grito nem sempre traz a mãe imediatamente. Nesse caso, quando a criança torna a sentir a insatisfação da fome, ela já possui uma primeira marca, uma “imagem mnêmica” que fica associada ao traço da excitação e da necessidade. Quando essa necessidade reaparece, a ligação que foi estabelecida resultará em uma moção psíquica que procura investir outra vez a imagem mnêmica da percepção de nutrição e causá-la novamente, restabelecendo o estado da primeira satisfação. “Uma moção dessas”, diz Freud, “é o que chamamos ‘desejo’; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo”.⁵¹ O caminho mais curto para a realização de desejo é o investimento pleno da percepção por parte da excitação da necessidade, visando a uma identidade perceptiva, ou seja, a repetição da percepção que está ligada à satisfação da necessidade. Esse primeiro trabalho psíquico, portanto, é o de alucinar as imagens do objeto que a satisfaça. O aparelho psíquico investe toda a energia da fome e do desconforto para reproduzir essa sensação de alívio. O amadurecimento desse processo permite que a criança não mais alucine, mas mentalize o que ela quer, como um representante ideativo do objeto, de modo que ela não ultrapasse a imagem mnêmica e a

⁵¹ FREUD, 2012b, p. 594.

partir dela possa buscar outros caminhos que conduzam à produção da desejada identidade, vinda agora do mundo exterior.⁵²

A incidência do tempo no psiquismo, isto é, essa experiência de um intervalo temporal vazio entre uma excitação que ganhou descarga e uma tensão que retorna como desconforto, sem a presença de um objeto que possa vir a satisfazer a criança, inaugura um sujeito capaz de fornecer representações para o que lhe falta e encontrar pela via do pensamento e da ação os objetos que está procurando. O psiquismo, na origem, é tributário da experiência desse tempo vazio, ou ainda, é o efeito do trabalho de tentar repará-lo. Posteriormente, essa possibilidade de suportar a falta, através de um encadeamento de discursos, de fantasias, de sonhos e de devaneios, é o que faz com que o tempo, para o sujeito, transcorra entre um passado que lhe deixou marcas e um futuro que ele poderá representar, inaugurando a perspectiva, no presente, de que a ele compete transformar o seu destino a partir da orientação do desejo.

Do ponto de vista da psicanálise, no entanto, o sujeito até pode enunciar o que quer, mas nem sempre sabe o que deseja. Maria Rita Kehl, retomando pela teoria de Jacques Lacan o modelo freudiano sobre origem do sujeito psíquico, comenta que, se para o *infans* a satisfação da necessidade depende de que um Outro queira dele se ocupar, “tal intervalo logo se apresenta [ao *infans*] como o tempo que separa a demanda do Outro da possibilidade de o sujeito responder a ela”.⁵³ Essa demanda é na verdade uma oferta, a da mãe que oferece o seio, por exemplo, e que ocupa o lugar de um Outro que sabe o que filho deve querer. O bebê, desconhecendo a natureza do objeto capaz de mitigar a insatisfação, interpreta essa oferta do Outro como demanda.

Mas a demanda não é o mesmo que o desejo. A separação entre a criança e o Outro materno tem como consequência a perda de um objeto, chamado *objeto a*, que passará a operar como “causa do desejo”, inaugurador de toda a série de objetos aos quais o desejo poderá se dirigir. Como para o desejo não há objeto que o satisfaça

⁵² O desdobramento dos processos primordiais do aparelho psíquico, sob as formas do pensamento, do sonho, da brincadeira infantil e da psicose, é mencionado nesta bela passagem de *A interpretação dos sonhos*: “O pensar, afinal, não é outra coisa senão o substituto do desejo alucinatório, e, se o sonho é uma realização de desejo, então isso se torna óbvio, visto que apenas um desejo é capaz de impelir nosso aparelho psíquico ao trabalho. O sonho, que realiza seus desejos pelo caminho curto e regressivo, conservou com isso apenas uma amostra do modo de trabalho *primário* do aparelho psíquico, abandonado devido à sua ineficácia. Aquilo que outrora dominava durante a vigília, quando a vida psíquica ainda era jovem e inepta, parece ter sido banido para a vida noturna, *mais ou menos assim como encontramos no quarto das crianças as armas primitivas abandonadas da humanidade adulta, o arco e a flecha. O sonhar é uma parcela de vida psíquica infantil superada.* Esses modos de trabalho do aparelho psíquico, normalmente reprimidos na vigília, voltarão a se impor nas psicoses, revelando sua incapacidade para satisfazer nossas necessidades em relação ao mundo externo.” (FREUD, 2012b, p. 595).

⁵³ KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 112.

definitivamente, o objeto *a*, por sua própria natureza, é impossível de ser “reencontrado”: ele é, ao mesmo tempo, objeto nenhum (nenhum objeto em particular que complete o desejo inteiramente) e qualquer um (todo objeto em específico que possa satisfazer o desejo de maneira provisória). Como aponta Maria Rita Kehl, desejar o que já não há passa a ser, portanto, a “causa” da vida de um sujeito, a fissura que marca o destino que lhe é reservado, frente à qual ele lançará mão de diferentes recursos para negociar com a demanda do Outro.

Para não ter de suportar tal destino de desejar o que já não há e arcar com a falta, o sujeito inventa o que Lacan chamou de fantasma: um modo de negociar o objeto *a*, em sua função de *causa do desejo*, em troca da demanda do Outro. O neurótico se defende da castração ao “transportar para o Outro a função do *a*”. Negocia o desejo pela demanda, e tenta trocar a (in)satisfação pela esperança de gozo. Já não é ele quem deseja, é o Outro que o demanda. Atender a essa demanda é um modo de fazer-se objeto para o gozo do Outro; operação tentadora, mas impossível. Felizmente: pois nas circunstâncias em que parece possível reverter o efeito da castração – é disso que se trata –, a angústia ante a ameaça da dissolução do sujeito torna-se insuportável.⁵⁴

A constituição do sujeito psíquico como tributária do Outro também pode ser pensada em sua dimensão social. O ser humano vem ao mundo desadaptado de sua condição natural e é recebido e amparado, como já foi dito, por alguns outros (um Outro) que pertencem a uma cultura que é anterior a ele, outros que compartilham uma linguagem, um sistema de valores, de signos, códigos e regras que de certo modo antecipam possíveis lugares para o sujeito, lugares onde ele é esperado. Isso foge ao saber da criança recém-nascida, e algo do inconsciente se constitui como marca daquilo que faz parte de sua experiência e que ela não alcança, o vivo do qual ela perdeu o acesso. Esse inconsciente da experiência, em estágios posteriores, encontra na vida social ou na esfera das relações amorosas, “personagens” aos quais o sujeito atribui algum poder, “que substituem os primeiros seres de amor da vida infantil, como portavozes dos significantes mestres que organizam o laço social”.⁵⁵ Forma-se, assim, na temporalidade instauradora do psiquismo, um sujeito dividido, não inteiro em si mesmo, que desconhece as determinações do próprio desejo.

o sujeito do desejo, em psicanálise, é um intervalo sempre em aberto, que pulsa entre o tempo próprio da pulsão e o tempo urgente da demanda do

⁵⁴ KEHL, 2009, p. 90-91.

⁵⁵ KEHL, 2009, p. 90.

Outro. Nisso se resume a alienação que distingue o humano de outras formas de vida animal: não somos senhores de nossa relação com o tempo.⁵⁶

Exatamente um ano antes da conferência na *Dürerhaus*, Hugo Heller pediu que Freud respondesse a uma enquete sobre a leitura de dez “bons livros”. A resposta não incluía os livros que, na sua opinião, seriam “os dez maiores livros da literatura mundial”, nem “as dez obras mais significativas”, tampouco os “livros preferidos”. Os “bons livros”, para Freud, são aqueles

com os quais nos relacionamos como bons amigos, aos quais devemos algo do nosso conhecimento da vida e concepção do mundo, livros que nos deram prazer e que gostamos de recomendar a outras pessoas, mas sem que, nessa atitude, sobressaia o elemento de tímida reverência, a sensação de pequenez ante a grandeza da obra.⁵⁷

Na lista que apresentou ao editor vienense, embora tenha incluído nomes como os de Rudyard Kipling, Anatole France, Émile Zola e Mark Twain, criações literárias de valor puramente poético foram excluídas. O critério de escolha não poderia ser mais claro: “devo pôr a ‘bondade’ bem acima da beleza, a ‘edificação’ acima do prazer estético”.⁵⁸ Essa veemente omissão das criações que primam acima de tudo pela beleza e pelo prazer estético reitera o fato de que a teoria freudiana acabou reservando para o *Dichter* um lugar de intrigante excepcionalidade. Se retomarmos a afirmação programática de Freud de que a pesquisa psicanalítica deseja conhecer mediante quais processos as impressões e as lembranças do escritor dão forma à sua obra, é em *O escritor e a fantasia* que os princípios dessa pesquisa encontrarão o seu fundamento. Ali a escrita literária toma parte na complexa estrutura da compensação dos desejos humanos elaborada por Freud, inserida no modelo do psiquismo que prevê uma dimensão de temporalidade sob a forma de um intervalo de espera entre a carência e a satisfação. Vistas por esse ângulo, as práticas da escrita e da leitura de obras literárias são também uma prática do desejo: a partir da irrealidade do mundo poético que o escritor constrói, muitas coisas que, na realidade (*Wirklichkeit*), não poderiam causar prazer (*Genuß*), podem proporcioná-lo no jogo da fantasia presente na obra; e muitas emoções que em si são desprazerosas, tornam-se para o leitor uma fonte de fruição. Como “gratificações substitutivas”, as obras consistem em “ilusões face à realidade,

⁵⁶ KEHL, 2009, p. 112-113.

⁵⁷ FREUD, 2015c, p. 428.

⁵⁸ FREUD, 2015a, p. 428.

nem por isso menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que tem a fantasia na vida mental”.⁵⁹

Em sua brincadeira de “dobrar a realidade”, escritor e leitor percorrem circuitos de prazer capazes de fazer frente àquilo que Roland Barthes chamou de “fascismo da língua”. A língua é fascista não porque proíbe de falar, mas porque obriga a dizer de determinada maneira. Escrever é trapacear com a língua, trapacear a língua, é ir pela via da escrita ao encontro de objetos parciais neste árduo destino de desejar, evocando criativamente as ressonâncias de um objeto perdido que põe o sujeito em constante movimento.⁶⁰ “Essa trapaça salutar”, diz Barthes, “essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.”⁶¹ Uma esquiva, um logro, uma revolução: a literatura, portanto, ou é um jogo ou é um combate, o que aflora da língua no esplendor do texto, “porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro”.⁶²

Diante disso, o psicanalista deveria sair de cena ou então depor as suas armas? Acostumado à interpretação do texto da neurose e das demais formações do inconsciente (sonhos, atos falhos, chistes), ele aprenderia a ler melhor se pudesse afinar os ouvidos às trapaças do *Dichter*, não para analisar o texto dos escritores como se fossem manifestações do seu inconsciente, reduzindo o autor ao seu texto e o texto a uma patologia, mas para soltar a escuta das rédeas da língua, ouvi-la fora do poder, constatando, como afirma Dominique Fingermann, que “os artistas, com os mesmos ingredientes (inconsciente, libido, pulsões), comprovam e testemunham da possibilidade

⁵⁹ FREUD, 2010, p. 29.

⁶⁰ Em *O prazer do texto*, Roland Barthes refere-se ao texto que, mantendo-se no registro da demanda ou da necessidade, e não no registro do desejo e da neurose, somente “tagarela”: “Apresentam-me um texto. Esse texto me enfara. Dir-se-ia que ele tagarela. A tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura. Não estamos aqui na perversão, mas na procura. Escrevendo seu texto, o escrevente adota uma linguagem de criança de peito: imperativa, automática, sem afeto, pequena debandada de cliques (esses fonemas lácteos que o jesuíta maravilhoso, van Ginneken, colocava entre a escritura e a linguagem) são os movimentos de uma sucção sem objeto, de uma oralidade indiferenciada, separada da que produz os prazeres da gastrosofia e da linguagem. O senhor se dirige a mim para que eu o leia, mas para si nada mais sou que essa direção; não sou a seus olhos o substituto de nada, não tenho nenhuma figura (apenas a da Mãe); não sou para si um corpo, nem sequer um objeto (isto pouco se me dá: não é a alma que reclama seu reconhecimento), mas apenas um campo, um vaso de expansão. Pode-se dizer que finalmente esse texto, o senhor o escreveu fora de qualquer fruição; e esse texto-tagarelice é em suma um texto frígido, como o é qualquer procura, antes que nela se forme o desejo, a neurose.” (BARTHES, 1987, p. 9-10).

⁶¹ BARTHES, R. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 15.

⁶² BARTHES, 2006, p. 15.

de *saber fazer* algo que produz satisfação e laço social, em vez de alimentar um sintoma incômodo, que acomoda mais do que incomoda”.⁶³ Freud, embora não pudesse escutar tudo (já que, ao falar dos escritores, incorreu algumas vezes na psicanálise selvagem e aplicada), parece ter sido sensível ao intuir que a pergunta sobre o fazer literário recolocava em questão a própria ideia do sujeito do inconsciente; percebeu que ao procurar compreender a criação do *Dichter* ele estava buscando as condições de possibilidade do próprio trabalho analítico, isto é, a conformação subjetiva com a qual a psicanálise lida a todo momento e no interior da qual ela foi... inventada. Essas condições não lhe chegam somente pela escuta dos neuróticos, daquilo que da dor, do desamparo e da angústia se destaca como extrema singularidade, como forma única e inaudita que cada sujeito tem de encontrar, pelo sintoma, soluções individuais para o problema do desejo. Chegam, também, com as soluções sociais (ainda que singulares) para esse mesmo problema que são oferecidas pelo *Dichter* em sua “luta vã” com as palavras, sua tentativa de “saber fazer” com este hiato que se abriu entre ele e a vida, saber fazer com a falta, com a solidão e o com sentimento de exílio que acomete os seres humanos na modernidade. Escutando os escritores, Freud se interessou pela criação literária como operação psíquica e, analogamente, quis compreender o funcionamento subjetivo que corresponde ao ato criador a partir daquilo que o fundamenta: o conflito do sujeito dividido, alienado ao desejo de um Outro, desejo cujas determinações ele desconhece.

Se o ser humano é por definição um ser desgarrado da ordem da natureza, descontínuo e vulnerável, ele sempre encontrou nas formações da cultura um mundo de linguagem que representasse modos de religação com o universo, que lhe conferisse uma destinação atenuante do desamparo e lhe garantisse “um lugar no desejo do Outro”.⁶⁴ As religiões, de certa maneira, proporcionavam esse valor de pertença por meio de rituais e de práticas que produziam um sentido para a vida e que conferiam à existência uma harmonia natural e razoavelmente asseguradora. O mundo moderno, no entanto, com a relativização do poder simbólico das religiões e o desprestígio das crenças em uma ordem divina que predeterminava o sentido da vida, produz uma nova relação do homem com o seu destino. A falta de certezas universais e transcendentais e a

⁶³ Devemos as ideias sobre a “escuta” do psicanalista aos textos literários às belas indicações feitas por Dominique Fingerhann na palestra “Marguerite Duras e a prática da letra”, proferida no Instituto Vox em 1º de outubro de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ucpFZgW1xIU>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

⁶⁴ KEHL, M. R. “Minha vida daria um romance”. In: BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 65.

crise do vínculo com as tradições que acolhiam as escolhas de um sujeito – o que Maria Rita Kehl chamou de “quebra na unicidade do discurso do Outro”⁶⁵ – trouxe como uma de suas consequências a afirmação do “indivíduo” como centro dos referenciais, e a personalidade individual autônoma como o ponto de onde o sujeito pode enunciar alguma verdade que dê conta do desamparo radical que o acomete. De fato, a modernidade será indissociável da noção liberal-econômica de “indivíduo” que aparece no bojo das sociedades capitalistas. Com o desenvolvimento econômico das cidades, o surgimento da burguesia mercantil, o crescimento da classe dos trabalhadores e, até certo ponto, com a experiência da Reforma Protestante, coloca-se em primeiro plano a existência do indivíduo em constante conflito pela posse de riquezas, de cargos, de postos, de poderes, e pela busca da sobrevivência pessoal no que agora é uma sociedade civil que se torna cada vez mais laicizada, onde a função que a religião e as tradições cumpriam na vida do homem comum, a de conferir estabilidade aos seus dias, deixou um lugar vazio para que cada sujeito encontre as efêmeras marcas que lhe garantam a consistência de “ser”.

Maria Rita Kehl propõe que a fragmentação do poder simbólico que até então organizava o campo social e determinava os referenciais da estruturação subjetiva está diretamente associada à emergência da literatura como resposta necessária à crise nas relações dos indivíduos com a tradição. Essa resposta reflete a urgência com que nos dispomos quase que diariamente “ao imperativo de dizer tudo ao Outro, a algum Outro suposto capaz de colocar ordem na fragmentação e na dispersão das identificações que compõem o frágil revestimento imaginário do ‘eu’ na modernidade”.⁶⁶ O romance realista surgido na Europa no final do século XVIII seria, assim, uma das formas de exercício dessa função organizadora perdida pelos sujeitos modernos, uma forma de escritura individual “órfã de qualquer autoridade explícita, que nasce dos lugares deixados vazios pelo poder: é onde o sujeito ocidental se desgarrar de uma tradição que fala por ele e produz algum sentido para a sua vida, que ele se vê compelido a falar/escrever/narrar.”⁶⁷

O romance realista, em sua estrutura, possui recursos para produzir efeitos de identificação com o leitor. Essa identificação pode ser relativa a um narrador onisciente que explica as ações e confere sentidos, uma voz que tudo alcança e “que nos fala desde

⁶⁵ KEHL, 2001, p. 65.

⁶⁶ KEHL, 2001, p. 62.

⁶⁷ KEHL, 2001, p. 62.

o lugar (já fragmentado) do Outro”,⁶⁸ proporcionando a ilusão confortadora de certa unidade e coerência da vida. Mas o campo das identificações também pode se concentrar nas personagens. Em *O escritor e a fantasia*, Freud destaca como uma importante característica das criações dos escritores modernos a presença de um herói que ocupa o centro dos interesses e para quem o autor procura conquistar a simpatia do leitor protegendo-o com uma especial providência. Ainda que os perigos sejam muitos na trajetória do herói, o leitor o acompanha com um sentimento de segurança, o mesmo sentimento com que o próprio herói se lança em arriscadas aventuras e que expressa pela frase “Nada pode me acontecer”. Freud reconhece nessa marca de invulnerabilidade o reinado de “Sua Majestade o Eu”, protagonista dos devaneios e de todos os romances. E mesmo as narrativas psicológicas, que parecem divergir do modelo dos sonhos diurnos, guardam traços que a ele podem ser relacionados: sempre há um herói que é descrito internamente e em cuja alma o autor se coloca para olhar as demais personagens de fora. Outro recurso observado por Freud é a “tendência de o escritor moderno cindir seu Eu em Eus parciais, mediante a auto-observação, e, em consequência, personificar em vários heróis as correntes conflitantes de sua vida psíquica”.⁶⁹ Esses seriam os romances chamados “excêntricos”, romances que são o retrato de uma subjetividade clivada e em desacordo consigo mesma e com o mundo, de um Eu com enorme dificuldade em se adaptar e “ocupar o lugar que o Outro lhe designou”.⁷⁰ Vivendo em uma realidade alheia e hostil, as personagens desses romances buscam afirmar a sua diferença em relação aos modos de ser da cultura por meio da reiteração de uma personalidade transgressora, desajustada e inadaptada. E o leitor, empático ao seu sofrimento, identifica-se com seus anseios e desventuras.

É interessante notar que essa jornada do indivíduo moderno em busca das marcas que lhe possam conferir alguma qualidade de “ser”, como uma espécie de “ancoragem subjetiva”,⁷¹ ganha nas ficções romanescas uma expressão aparentemente singela, mas que traduz todo o conflito do tipo de subjetividade emergente em uma cultura secularizada: se a existência consiste na construção de um destino pessoal, na responsabilidade do sujeito em traçar o curso de sua própria história, separado dos semelhantes e ao custo individual de arcar com as contingências do próprio desejo, a “solução” muitas vezes proposta pelos romancistas será fixar essa personalidade em

⁶⁸ KEHL, 2001, p. 85.

⁶⁹ FREUD, 2015b, p. 335.

⁷⁰ KEHL, 2001, p. 86.

⁷¹ KEHL, 2001, p. 66.

conflito por meio do nome próprio.⁷² É o que conhecemos em diversos exemplos de romances cujo título traz o nome do protagonista da história: *Robinson Crusóé*, *Werther*, *Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Emma*, *Eugénie Grandet*, *Madame Bovary*, *Anna Karenina*.⁷³ Em *David Copperfield*, de Charles Dickens, as primeiras linhas antecipam toda a expectativa da personagem diante de uma história ainda por acontecer: “Se devo me tornar o herói de minha própria vida ou se esta posição será ocupada por outra pessoa, estas páginas o irão mostrar”. Essa pequena passagem que abre o romance de Dickens é muito representativa do sentimento de infelicidade radical do homem moderno. Ela sintetiza o conflito do indivíduo autoconsciente que sabe que tem escolhas a fazer, das quais depende a realização de sua vida. O recurso à tradição já não lhe confere respostas satisfatórias, sendo a única alternativa apostar no acaso e no mito do potencial. Proscrito de um passado sem memória, a dimensão do presente agora se mede pelo que se pode conceber do futuro. E ele é sempre precário: como a ação é incerta, o destino do sujeito se transforma em uma imponderável jornada a partir do desterro, rumo à opacidade do Outro a quem ele não cessa de endereçar uma palavra que o situe como protagonista do romance de sua própria vida.⁷⁴

É também o leitor de romances que vive essa espécie de desterro do mundo. Não por acaso, Walter Benjamin falará que o surgimento do romance já é, ele mesmo, o indício da evolução que culminou no desprestígio da arte de narrar e, portanto, da capacidade humana de intercambiar experiências. O romance, vinculado ao livro, é de natureza fundamentalmente diversa da narrativa. Esta procede da tradição oral e dela se

⁷² KEHL, 2001.

⁷³ No século XX, observa-se uma situação de perda do nome próprio. Os romances passam a se chamar, por exemplo, *O estrangeiro*, *O inominável*, e até mesmo *O homem sem qualidades*.

⁷⁴ Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a narrativa de Bento Santiago volta-se à recuperação do passado a partir das lacunas e das incompreensões deixadas por sua história. A escrita do livro, ao pretender “atar as duas pontas da vida”, tece uma trama em que o ‘eu’, procurando reparar o laço rompido consigo mesmo, encontra somente as dúvidas e as ambiguidades que o expõe diante do próprio desamparo: “Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. [...] O meu fim evidente era *atar as duas pontas da vida*, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; *mais falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo*” (ASSIS, 1982, p. 178, grifo nosso).

“Dom Casmurro” é o título dessa história escrita por um homem recluso, calado e metido consigo mesmo. A alcunha de “Casmurro” foi dada ao protagonista por um conhecido “de vista e de chapéu” que encontrara no trem. Durante a viagem, o rapaz sentou ao seu lado, falou da lua e dos ministros e acabou recitando versos que entediaram Bento Santiago. Ofendido com a desfeita, o rapaz tratou de espalhar o apelido. O “Dom” foi acrescentado por ironia, para atribuir-lhe “fumos de fidalgo”. O nome próprio, portanto, vindo do Outro, é tão casual e provisório quanto a precária identidade que ele deveria recompor: “Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. O mau poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto.” (ASSIS, 1982, p. 177-178).

alimenta. “O narrador”, diz Benjamin, “retira da experiência o que conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”.⁷⁵ O romance, por sua vez, segrega-se. Sua origem é o indivíduo isolado, desprovido de uma fala exemplar sobre suas preocupações e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Tudo mais que há na vida ele está incapacitado de assimilar ou de transmitir. Quando muito, enuncia a perplexidade do que vive, e é por isso que Benjamin afirma que o escritor de romances, ao descrever uma vida humana, depara-se sempre com o incomensurável. Seu primeiro expoente, Miguel de Cervantes, fez do Quixote a triste figura de um herói totalmente refratário ao conselho e sem a menor centelha de sabedoria, erradio no mundo fragmentado e em constante busca pela aventura que o passado lhe prometeu mas que só retorna como desvario, segundo o que lê nas novelas de cavalaria: ele “se enterrou de tal modo em sua leitura, que passava as noites lendo, do crepúsculo até o nascer do sol, e os dias, desde o amanhecer até o escurecer; e de tão pouco sono e de tanta leitura, seu cérebro definhou e ele perdeu a razão.”⁷⁶ Dom Quixote, afinal, será ao mesmo tempo o paradigma da nova personagem de ficção e a imagem do público que ao consumir romances vivencia a tragédia de ler: trata-se do sujeito desenraizado, em estado de desamparo, ávido pela história que lhe ensine o sentido da vida.

No caso de *Dom Quixote*, de seus leitores e de seu herói leitor, esse sentido vem pela metáfora do nome, que também pode ser a metáfora do mundo. Algumas metáforas são como balsas que utilizamos para chegar até o outro lado. Outras, no entanto, nos põem em perigo ou a meio de um mau caminho. Usar metáforas, segundo a mais antiga definição (a de Aristóteles), significa, de fato, ir de um lugar a outro tomando o melhor atalho. No plano da linguagem, metaforizar é transpor para uma coisa o nome de outra, supondo que exista entre elas um sentido em comum (como duas margens ligadas pelo mesmo rio). Uma transposição feliz é aquela que, ao nomear, permite à coisa nomeada afluir plenamente em um sentido compartilhado. Uma transposição malsucedida, por sua vez, fará perder a coisa nos afluentes de um nome. Se a este gesto de metaforizar chamamos “leitura”, ele deve significar algo através do qual somos devolvidos ao mundo, e não que nos tire dele. Dever ser, pelo menos, um gesto que nos restitua a *algum* mundo. Alonso Quijano, antes de ser o Quixote, estava farto da vida que levava;

⁷⁵ BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 201.

⁷⁶ CERVANTES SAAVEDRA apud SONTAG, 2005, p. 147.

e em estando farto, decide cruzar uma porta que lhe permitiu declarar-se louco sem o ser. Entrava na insanidade em busca daquilo que a lucidez fracassou em lhe dar. Tendo lido, perdeu moinhos, mas ganhou gigantes. E talvez não seja à toa que o livro que hoje lemos traga como título o *nome* que Alonso Quijano criou para suportar a existência. “Dom Quixote” é o nome que produz deslocamentos, que conduz a passagem de um lugar a outro, que leva e traz aquele a quem nomeia. Sempre há o risco de naufragar.

Jorge Luis Borges, em um ensaio intitulado “Magias parciais do *Quixote*”, assinala que esta condição de errância que cabe à personagem de Dom Quixote leitor é exatamente a mesma em que se encontra o leitor de *Dom Quixote* no momento da leitura, quando vê confundirem-se o mundo do leitor e o mundo do livro. No sexto capítulo da primeira parte, o padre e o barbeiro vasculham a biblioteca do engenhoso fidalgo em busca dos livros que o teriam feito enlouquecer. Para o nosso espanto, um dos livros da biblioteca é a *Galateia*, de Cervantes. O padre, então, “sonho de Cervantes ou forma de um sonho de Cervantes, julga Cervantes”:⁷⁷

– Muitos anos há que esse Miguel de Cervantes é meu amigo; e sei que é mais versado em desdita que em versos. O seu livro alguma coisa tem de boa invenção; alguma coisa promete, mas nada conclui; é necessário esperar pela segunda parte que ele já nos anunciou. Talvez com a emenda alcance em cheio a misericórdia que se lhe nega; daqui até lá tende-mo fechado em casa, senhor compadre.⁷⁸

No início do nono capítulo, também nos intrigamos ao saber que o livro que temos em mãos “foi traduzido do árabe e que Cervantes adquiriu o manuscrito no mercado de Toledo e encomendou uma tradução a um mourisco, a quem alojou em sua casa por mais de um mês e meio, até que concluísse a tarefa”.⁷⁹ Já na segunda parte de *Dom Quixote*, as ambiguidades culminam na descoberta de que os protagonistas, assim como nós, já leram a primeira parte. Uma profunda inquietação nos arrebatava diante do fato de que “os protagonistas do *Quixote* são, também, leitores do *Quixote*.”⁸⁰ Borges então se pergunta por que nos inquieta tanto que Dom Quixote seja leitor do *Quixote*.

Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou

⁷⁷ BORGES, J. L. Magias parciais do *Quixote*. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 62.

⁷⁸ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 55.

⁷⁹ BORGES, 2007, p. 63.

⁸⁰ BORGES, 2007, p. 63.

espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e procuram entender, e no qual também eles são escritos.⁸¹

⁸¹ BORGES, 2007, p. 65.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BARTHES, R. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BORGES, J. L. Magias parciais do *Quixote*. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 61-65.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHAVES, E. O paradigma estético de Freud. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 4).

FINGERMANN, D. *Marguerite Duras: repetição e acontecimento*. 2011. Disponível em: <http://www.lutecium.org/mirror/www.valas.fr/Dominique-Fingermann-MARGUERITE-DURAS-REPETICAO-E-ACONTECIMENTO,205.html>. Acesso em: 17 nov. 2015.

FREUD, S. Animismo, magia e onipotência dos pensamentos. In: _____. *Totem e tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos*. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 126-155.

_____. “Autobiografia”. In: _____. *Obras completas*, volume 16: O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p. 75-167.

_____. *The Freud-Jung letters: the correspondence between Sigmund Freud and C.G. Jung*/ edited by William McGuire; translated by Ralph Manheim and R.F.C Hull; abridged by Alan McGlaschan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994. p. 49-50.

_____. O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen. In: _____. *Obras completas*, volume 8: O delírio e os sonhos na *Gradiva*, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. p. 13-122.

_____. O escritor e a fantasia. In: _____. *Obras completas*, volume 8: O delírio e os sonhos na *Gradiva*, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 325-338.

_____. Fragmento da análise de um caso de histeria. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*, v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 15-116.

_____. O interesse da psicanálise. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*, v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 2012b. 1 v.

_____. O mal-estar na civilização. . In: _____. *Obras completas*, volume 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 13-122.

_____. “Psicanálise” e “teoria da libido” (dois verbetes para um dicionário de sexologia, 1923). In: _____. *Obras completas*, volume 15: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923). São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p. 273-308.

_____. Rascunho N. Notas III (31 de maio de 1897). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*, v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 304-307.

_____. As resistências à psicanálise. In: _____. *Obras completas*, volume 16: O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p. 252-266.

_____. Resposta a uma enquete sobre a leitura de bons livros. In: _____. *Obras completas*, volume 8: O delírio e os sonhos na *Gradiva*, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015c. p. 426-427.

GOLDENBERG, R. A lição de Lolita. In: _____. *Do amor louco e outros amores*. São Paulo: Instituto Langage. p. 125-142.

KEHL, M. R. “Minha vida daria um romance”. In: BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 57-89.

_____. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 198-205.

PIGLIA, R. Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: _____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 53-59.

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

SAFATLE, V. *Freud e o saber clínico como análise de casos*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 8 mar. 2012. Aula ministrada na disciplina de Epistemologia das Ciências Humanas.

SONTAG, S. DQ. In: _____. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 147-148.