

LITERATURA E PSICANÁLISE: REFLEXÕES ¹

Yudith Rosenbaum

Doutora (USP)

RESUMO: Este artigo trata de alguns aspectos referentes às relações entre psicanálise e literatura. Entre eles, abordam-se: a) As ambigüidades de Freud em relação ao artista, ora saudando-o como aliado do analista, ora considerando-o como mistificador; b) Procedimentos literários e analíticos em suas analogias e afinidades; c) Comentários esparsos sobre formas de contornar a literatura a partir de um viés psicanalítico.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise, literatura, crítica

ABSTRACT: This article focuses on some aspects of the relationship between psychoanalysis and literature. Amongst them: a) Freud's ambiguities towards the artist, which is sometimes praised as an ally of the analyst, and sometimes viewed as a mystifier; b) the analogies and affinities between literary and analytical procedures; c) scattered commentaries about some ways of understanding literature from a psychoanalytical point of view.

KEY WORDS: Psychoanalysis, literature, criticism

¹ Este texto foi apresentado na forma de comunicação oral como Aula Inaugural do Curso de Especialização da Pós-Graduação em Crítica Literária na PUCSP. Agradeço novamente o convite e a oportunidade de publicação deste texto às Profas. Dras. Maria Rosa Duarte e Maria Aparecida Junqueira. Tendo sido redigido inicialmente para uma fala, resolvi manter algumas marcas de pessoalidade e de oralidade como registro da ocasião de sua apresentação.

A interface dos campos da psicanálise e da literatura é tão vasta que se torna difícil instituir um recorte ou um primeiro tempo de visitação neste território, pela riqueza e complexidade de tantos temas e procedimentos comuns à crítica literária e à prática psicanalítica. Muito deixará de ser abordado aqui, o que será reservado para uma nova oportunidade.

O que caracteriza, primordialmente, esse campo interdisciplinar é, acima de tudo, a palavra e seus múltiplos deslizamentos. E essa palavra movente, cambiante e criadora está nos textos dos escritores, está na fala dos pacientes, em seus relatos de sonhos, em seus atos falhos, seus lapsos de linguagem. A matéria-prima é, sobretudo, a palavra e o que ela carrega, como um tronco que desce o rio e no qual se fundem raízes, gravetos, pedaços de resíduos flutuantes, trazendo tudo junto em seu movimento contínuo.

Tanto na clínica como na arte, no caso a literatura, o inconsciente aflora e busca figurações que o expressem, espaço para existir para além ou aquém das amarras que nos prendem a sistemas de significação e de regulação. Mas, é essa dinâmica de revelar e ocultar as faces do desejo que aproxima a palavra poética da palavra numa análise. Ambas dizem o que na vida ordinária e comum não podemos ouvir. Elas se encontram na condição de signo desautomatizante, desalienante, inusitado, que rompe o *status quo* da língua e desafia o que teima em se acomodar. Sempre me inspiro na linda frase de Octavio Paz: “La expresión estética es irreductible a la palabra y no entanto solo la palabra la expresa.” Tanto a psicanálise como a literatura falam de algo que escapa pelas malhas da linguagem, mas que só nela pode ser flagrada (MENESES, 1995, p.15).

As correspondências entre literatura e psicanálise passam por muitas veredas comuns, mas são campos diversos e não se reduzem uma à outra, guardando inúmeras especificidades. É somente como analogia que podem se encontrar. E é, sobretudo, como alteridade ao psicanalista que a literatura interessa, justamente por não se confundir com ele. A literatura sempre forneceu metáforas, imagens, arquétipos e conceitos ao saber psicanalítico, aproveitados em várias instâncias (Édipo, narcisismo, bovarismo, entre tantos), mostrando uma anterioridade e uma supremacia da experiência literária. Como diz Leyla Perrone-Moisés, “é pelo fato de lidar sempre com metáforas, que a literatura não precisou esperar a psicanálise para dizer o inconsciente e seu complexo funcionamento” (MOISÉS, 2002, p. 211). Certamente, esta é uma relação de mão dupla, mas, na contabilidade geral, a psicanálise me parece mais devedora da literatura do que o contrário.

Quando perguntaram a Freud quais seriam seus mestres, o fundador da psicanálise teria respondido com um gesto apontando para as prateleiras de sua biblioteca, onde figuravam os monumentos da literatura mundial. Todos sabem que Freud era um grande leitor dos clássicos (o

clássico na Áustria até 1870, cabe lembrar): Homero, Hesíodo, Cervantes, Hoffman, Rabelais, Schiller, Dostoiévski, Flaubert, Thomas Mann e Zola, entre tantos.

Diz-se que Freud, como cientista, era um grande escritor. Sua doutrina nos chega pela força das palavras, cuja escrita foi reconhecida como literária em 1930, ao ganhar o prêmio Goethe, sua única premiação. Sua fala ao receber a homenagem é sintomática: “Desde a minha infância, o meu herói secreto é Goethe (...) Fui capaz de vencer o meu destino de um modo indireto e realizar o meu sonho: permanecer um homem de letras sob a aparência de um médico”.

Nesta mesma linha, é famosa a carta de Freud ao escritor austríaco Arthur Schnitzler: “Penso que o evitei a partir de uma espécie de temor de encontrar meu duplo. O senhor sabe, por intuição – realmente a partir de uma fina auto-observação – tudo o que tenho descoberto em outras pessoas por meio de laborioso trabalho”. Schnitzler, por sua vez, sabia o quanto tais afinidades eram profundas: “Na literatura, percorro a mesma estrada sobre a qual Freud avança com uma temeridade surpreendente na ciência. Entretanto, ambos, o poeta e o psicanalista, olhamos através da janela da alma” (KON, 1997, p. 140).

A relação de Freud com a literatura revela como ele tomava a arte como forte aliada no desafio de criar um novo território de sondagem da subjetividade, que era a psicanálise. Esta sempre foi, nesse sentido, uma hermenêutica, um saber interpretativo. Enquanto a psiquiatria clássica descrevia enfermidades e não escutava a totalidade do indivíduo nem o sentido dos seus atos, Freud inaugurava uma nova escuta para o sujeito do inconsciente. Por isso, Freud não poderia dialogar com a ciência da época, já que seu interesse estava em construir a gênese deste sujeito, seus desdobramentos sintomáticos, atribuindo sentidos onde até então só se via insensatez. O outro da psicanálise não poderia mesmo ser a medicina positivista ou a biologia, mas sim a poesia e suas ambivalências, desvios, disfarces, ocultamentos e revelações². É claro que apesar disso, o *zeitgeist* da época impregnou Freud, que buscava acima de tudo ser reconhecido como cientista.

Mas, entre Freud e os artistas a relação sempre foi ambígua: ora o escritor é um precursor e aliado, um visionário das descobertas do inconsciente, ora é um manipulador, ilusionista, escapista. No primeiro caso, temos a passagem famosa do ensaio sobre **Gradiva** de Jensen, de 1906:

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra, com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (FREUD, 1976, p. 18)

² Cf. PEDRAL, Camila Sampaio. “Freud e a literatura: Fronteiras e atravessamentos”. Em *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. 38, n. 4, 2004

Mas, o outro lado, que critica e desconfia, que vê a arte como consolação fugidia oposta ao trabalho psicanalítico, esse sim à serviço das luzes e da realidade, é bastante presente na obra de Freud, como se vê numa passagem de **O mal estar na civilização**, de 1930: “Não obstante, a suave narcose a que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real”. (FREUD, 1976, p.100)

Por esta frase, a arte nos faria adormecer, enquanto a psicanálise nos despertaria da anestesia que a imaginação construiu para se defender de um contato por demais nu com o real. Mistificação ou revelação de verdade? Essa dupla navegação de Freud, como a chamou Monique Schneider³, acompanha toda a obra de Freud. O artista, diz Freud, tece o véu que o psicanalista tira. Mas, em outros momentos, a arte fornece os exemplos que Freud precisa para atribuir universalidade a suas descobertas, muitas vezes inspirando o pai da psicanálise na invenção ou consolidação de conceitos, como por exemplo, o complexo de castração a partir do estudo do conto de Hoffman, *O homem de areia*, no conhecido ensaio *O estranho*.

Uma das intersecções mais importantes entre psicanálise e literatura provém justamente dos **Estudos sobre a histeria**, quando Freud mostra que a neurose histérica é antes de mais nada uma fabulação, uma invenção ficcional pela qual se permite a realização velada do desejo. O diferencial aqui é que tal fantasia convertida no corpo ruidoso da histérica tem estatuto de verdade. A famosa frase lacaniana, “a verdade tem estrutura de ficção”, está toda ela em gênese nos **Estudos sobre Histeria**, de Freud, de 1898. Seus relatos de casos clínicos começam a se confundir com narrativas, trançando desejo, fantasia, culpas em dramas familiares dos mais instigantes. Ele mesmo reconhece isso e se protege de possíveis críticas ao seu lado “criativo ficcional”, que poderia distanciá-lo dos parâmetros científicos. Ele afirma:

Nem sempre fui psicoterapeuta. Como outros neuropatologistas, fui preparado para empregar diagnósticos locais e electroprognose, e ainda me surpreende que os históricos de casos que escrevo pareçam contos e que, como se poderia dizer, eles se ressintam do ar de seriedade da ciência. Devo consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, antes do que qualquer preferência minha” (FREUD, 1974, p. 209-210).

³ Ver o artigo *La réalité et la résistance à l'imaginaire*. Topique, Paris, L'Épi, (15), 1977. Apud KON, Noemi Moritz, cit. p. 10.

Tendo comentado um pouco das relações mais gerais entre Freud e os escritores, caberia agora adentrar mais nos instrumentos que a psicanálise fornece ao crítico literário para expandir o campo de significações da obra, penetrar seus cantos mais obscuros e contribuir com um olhar que ilumine a obra em seus múltiplos sentidos. Afinal, os elementos da arte não se limitam ao mundo da arte e a crítica pode e deve se servir dos recursos das várias esferas do saber humano: filosofia, antropologia, história, economia, sociologia, psicanálise etc. Aliás, o próprio Freud construiu sua teoria a partir de três fontes principais: 1) O discurso dos pacientes (a psicanálise é uma “talking cure”, uma cura pela palavra); 2) Sua auto-análise (excetuando Jung, não conheço ninguém que tenha feito com tamanha radicalidade); 3) Recurso à cultura. Sem seus estudos sobre arqueologia, história, etimologia, literatura e outros, a psicanálise talvez não tivesse surgido.

A primeira coisa que a psicanálise nos ensina é que existe uma realidade menos visível a olho nu e que para alcançá-la devemos partir do que se manifesta em sua superfície. E o que são essas manifestações? São resíduos muitas vezes insignificantes, dados marginais, pormenores triviais, recorrências, ambigüidades, desvios da norma. Esses elementos textuais seriam pistas que conduzem a núcleos íntimos tanto da subjetividade quanto do texto em análise. O que escapa ao controle do sujeito é o caminho do analista para captar realidades mais profundas, de outra forma inatingíveis. Aprendemos, com a psicanálise, a olhar para o que está à margem, irrelevante ao olhar hegemônico. Em ensaio magistral sobre estas pistas infinitesimais, Carlo Ginzburg aproxima Sherlock Holmes, Freud e Morelli, o famoso historiador da arte e descobridor de um método (método morelliano) para identificar falsificadores de pinturas no século XIX. Tais pistas seriam os sintomas para a psicanálise, os indícios para o detetive e os ínfimos signos pictóricos para Morelli. Não é o sorriso que atesta a autoria de um quadro de Leonardo da Vinci, mas o detalhe escondido, “os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (GINZBURG, 1989, p144). Dizia Morelli que “é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis dos quadros” (GINZBURG, 1989, 144).

O que está latente interessa, tanto ao analista quanto ao crítico literário, apenas na medida em que é construído e revelado (ou disfarçado) pelo texto manifesto. O material extra-literário ou os resíduos diurnos de um sonho estão processados e incorporados pela matéria mesma da linguagem do texto e do sonho e só nele, com seus fios diversos tramados em tessitura complexa, é que podemos acessar outros planos interpretativos.

Uma segunda lição que aprendemos com a psicanálise é que o Eu não coincide consigo mesmo. Isso teve desdobramentos na teoria lacaniana que são muito férteis para a crítica literária.

Desde o momento em que somos expulsos de uma satisfação primária com o corpo da mãe, afastados de forma definitiva de uma plenitude imaginária, caímos no vazio da linguagem, onde não possuímos mais nada inteiramente, deslizando agora na cadeia de significantes sempre parciais. Como diz o crítico inglês, Terry Eagleton, “o mundo metafórico do espelho cedeu terreno ao mundo metonímico da linguagem” (EAGLETON, 2006, p.289). Nesta cadeia infinita produziremos significações, mas nunca poderemos nos apoderar de coisa alguma, sendo a palavra uma eterna aproximação alusiva e esquiva com a tal Coisa perdida (*Das Ding*, para os lacanianos). Como diz Schiller, “Quando a alma fala, já não fala a alma”. Esse é o jogo do desejo, movido pela falta, que nos impulsiona a uma busca vital. Daí a impossibilidade de significar e ser simultaneamente (que está na famosa frase de Lacan: “Não sou onde penso e penso onde não sou”).

As decorrências dessa nova concepção de sujeito que as ciências humanas do final do século XIX, e sobretudo a psicanálise, trouxeram para a crítica literária são vastíssimas. Para começar, o eu do enunciado da frase não coincide com o sujeito da enunciação. Quem emite a frase está em um lugar diferente do eu pronominal que é falado pela enunciação. Se desprezarmos os modos de produção de uma frase ou de um texto, teremos a ilusão de um ego pleno, sem divisões. Ainda segundo Eagleton, a literatura realista viveu deste escamoteamento do sujeito da enunciação, voltando suas atenções ao enunciado. A realidade realista coloca-se como natural e espontânea, recalcando o meio de produção do próprio texto, suas estratégias construtivas. Já a obra modernista, ao contrário, coloca em primeiro plano a enunciação, denunciando a condição de constructo de qualquer discurso. O caso Clarice Lispector é exemplar nesse sentido, como se vê nas inúmeras crônicas que focalizam a sua própria criação. Cito uma bem pequena, que se chama *Delicadeza*, justamente sobre a incompletude da escrita, a procura que é escrever e não achar, o modo inacabado com que se escreve, deixando à mostra os andaimes da construção:

Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco apenas floresce e os outros podem pegar com as duas mãos (LISPECTOR, 1979, p. 145).

É notável, neste fragmento, a consciência de que o escritor não atinge inteiramente o alvo, mas apenas o toca com a palavra. O jogo entre “realização” e “tentativa”, “pegar” e “insinuar” para que o leitor “pegue” com as duas mãos remete às tais estratégias construtivas do texto que vinha comentando.

O terceiro aprendizado que temos com a psicanálise está numa das frases do ensaio *Escritores criativos e devaneios*, de 1906, em que Freud diz: “Nunca renunciamos a nada. Apenas substituímos uma coisa por outra.” O jogo de substituições é movido pelo circuito de perda e

recuperação do objeto em novas formações. Esse processo ganhou uma configuração inédita no ensaio de 1920, *Além do princípio do prazer*, quando Freud mostra a brincadeira de seu neto com o novelo de linha. Tendo a mãe se ausentado para o trabalho, a criança repete sem parar dois movimentos com o novelo, fazendo-o ir embora (emitindo o fonema “fort”, em alemão: “ir”) e puxando-o de volta com a expressão “Da”, que significa “aqui”. De novo, recorro a uma formulação perfeita de Eagleton, que afirma ser o *fort-da* a menor estória que podemos imaginar: um objeto se perde e em seguida é recuperado. As mais complexas narrativas podem ser variantes desse modelo. Há um trecho de Eagleton muito sugestivo desse percurso de aprendizagem com a ausência e a presença dos objetos e que a linguagem tão bem encarna na sua natureza hamletiana de ser e não ser ao mesmo tempo. Diz o crítico inglês sobre a inextricável relação entre o *fort* e o *da*: “Se a mãe se afasta, isso é simplesmente um preparo para a sua volta; mas quando ela está novamente conosco não podemos esquecer do fato de ela sempre poder desaparecer, talvez para jamais retornar” (EAGLETON, 1989, p. 279).

As ressonâncias com os versos do poema *Antes o voo da ave*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, em **Guardador de Rebanhos** (poema XLIII), são inúmeras:

Antes o vôo da ave que passa e não deixa rasto,
Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.
A ave passa e esquece, e assim deve ser.
O animal, onde já não está e por isso de nada serve,
Mostra que já esteve, o que não serve para nada.
A recordação é uma traição à Natureza,
Porque a Natureza de ontem não é Natureza.
O que foi não é nada, e lembrar é não ver.
Passa, ave, passa e ensina-me a passar!⁴

O mesmo fenômeno se encontra na frase de Elstir, personagem da obra **Em busca do tempo perdido**, de Proust: “Só se pode criar aquilo a que se renunciou”.

Nesse mesmo sentido, o conto *Tempo da camisolinha*, do livro **Contos Novos**, de Mário de Andrade é uma notável metáfora do processo de construção subjetiva, onde está em jogo a passagem do princípio de prazer para o princípio de realidade através do estreito caminho da dolorosa castração. Ao ter seus lindos cachos cortados pela potência imperativa do pai, o protagonista do conto se vê expulso do domínio da onipotência do desejo e adentra o universo das relações partidas e fragmentadas. O retrato de época que o espelha, ao lado do irmão mais velho, mas de face mais pueril, denuncia a marca da perda, o desencanto com o mundo, a máscara do sujeito irremediavelmente dividido.

⁴Retirado do site <http://www.citador.pt/poemas/antes-o-voo-da-ave-alberto-caeirobrheteronimo-de-fernando-pessoa>

Por último, resta trazer a grande contribuição para os estudos literários, que foi a obra **A Interpretação dos Sonhos**, de 1900. Borges já dizia que os sonhos constituem o mais antigo e não menos complexo dos gêneros literários.

Freud mostrou que a mente é um produtor de poesia. Ele naturalizou a poesia. Freud descobriu na própria organização da mente os mecanismos através dos quais a arte provoca os seus efeitos, expedientes tais como a condensação e o deslocamento, associadas depois por Lacan à metáfora e à metonímia. Remeto todos, novamente, ao belo texto de Adélia Bezerra de Menezes, **Do poder da Palavra**, onde ela nos relembra que poesia em alemão é *dichtung* e condensação é *verdichtung*. Portanto, poesia é condensação, mecanismo onírico por excelência.

A matéria-prima dos sonhos, os conteúdos latentes, são os desejos inconscientes que pegam carona com nossos resíduos diurnos. Mas o que mais nos interessa como analistas literários é o trabalho do sonho, responsável pela transformação das pulsões e do desejo em narrativa. As técnicas do inconsciente, elucidadas por Freud, condensam e deslocam o material bruto em imagem, em enredos. A figurabilidade e a elaboração secundária são mais dois desses procedimentos, que dão visibilidade pictórica ao material inconsciente e um acabamento polido às arestas da cena onírica. Tudo isso encontramos na prosa e na poesia, sem dúvida, mas, diferente do sonho que age de modo não consciente, o processo criativo do artista envolve atenção, seleção, cortes, acréscimos. Quando Freud compara o sonhador com o escritor, com a criança que brinca e com o neurótico, mostra que há em todos um primeiro momento de afastamento da realidade insatisfatória, que recebe uma correção reparatória no sonho, no jogo infantil e na neurose. Mas, o artista sabe encontrar seu caminho de volta, pois dá forma às suas fantasias e o que seria um produto narcísico e associal torna-se uma comunicação com a cultura, permitindo inclusive que o público suspenda as suas próprias defesas e se gratifique com a realização do desejo alheio.

Como texto-sonho, a obra do artista pode ser lida em suas contradições, ambivalências, reiterações, intensidades, acentuações, condensações, desvios. É a atenção a esta materialidade verbal, ao corpo das palavras na dança textual, que o crítico literário de inspiração psicanalítica deve ter. A hermenêutica psicanalítica não pode prescindir de um estudo rente à linguagem e seus disfarces.

Dito tudo isso, seria prudente terminar com alguns cuidados que o crítico literário de viés psicanalítico deve ter. Como diz Davi Arrigucci Jr em **O Guardador de segredos**, “no momento em que a interpretação psicanalítica se converte em explicação, ela se afasta da interpretação literária. E a interpretação literária deve trazer o sentido vivo, não explicá-lo” (ARRIGUCCI JR, 2010, p. 230). A psicanálise como ferramenta crítica deve ir além da tradução da obra em símbolos fálicos, fechando o texto em sentidos pré-concebidos. Isso é uma das coisas que mais difama a

crítica psicanalítica. Não existe sentido último e definitivo e o que importa no texto literário é desvendar os modos como se dá a produção de sentidos, mais do que a decifração final. E, por fim, como quer Leyla Perrone-Moisés, é preciso afastar-se de um biografismo simplista, que confunde indivíduo falante com o enunciador.

Acho importante nos inspirarmos na fala de Brás Cubas em suas **Memórias Póstumas**, que “quer as vantagens do método, sem a rigidez do método; sendo como é uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensório, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor do quarteirão”. Nenhum método pode ser maior do que o objeto que estuda.

Por fim, gostaria de terminar lembrando uma frase de Bellemin-Noel, que parece sintetizar o fascínio da literatura para os psicanalistas e a ponte inextricável entre ambos: a psicanálise ajuda “a leitura a revelar uma verdade do discurso literário, a dotar este setor da estética de uma dimensão nova, a fazer ouvir uma fala diferente de maneira que a literatura não nos fale somente dos outros, mas do outro em nós” (BELLEMIN-NOEL, 1983, p. 20)

Referências Bibliográficas

BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: ___ **Mitos, Emblemas, Sinais**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KON, Noemi Moritz. **Freud e Seu Duplo. Reflexões entre Psicanálise e Arte**. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1997

MENESES, Adélia Bezerra. **Do poder da palavra. Ensaios de Literatura e Psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

PEDRAL, Camila Sampaio. Freud e a literatura: Fronteiras e atravessamentos. In: **Revista Brasileira de Psicanálise**. Vol. 38, n. 4, 2004

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da Serra do Mim. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 2002.