

MARCELO GONÇALVES CAMPOS

**‘VIDA – OBRA LITERÁRIA’: ENTRELAÇAMENTOS
UMA LEITURA PSICANALÍTICA**

São João Del-Rei

PPGPSI-UFSJ

2013

MARCELO GONÇALVES CAMPOS

**‘VIDA – OBRA LITERÁRIA’: ENTRELAÇAMENTOS
UMA LEITURA PSICANALÍTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Psicologia da Universidade Federal de São João Del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia

Linha de Pesquisa: Conceitos Fundamentais e Clínica Psicanalítica: Articulações

Orientador: Júlio Eduardo de Castro

São João Del-Rei

PPGPSI-UFSJ

2013

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Processamento Técnico da Divisão de Biblioteca da UFSJ

Campos, Marcelo Gonçalves

C198v 'Vida – obra literária' : entrelaçamentos, uma leitura psicanalítica [manuscrito] / Marcelo
Gonçalves Campos . – 2013.

74f.

Orientador: Júlio Eduardo de Castro.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João del-Rei. Departamento de
Psicologia.

Referências: f. 75-80.

1. Psicanálise e literatura – Teses 2. Psicologia – Teses I. Castro, Júlio Eduardo de (orientador)
II. Universidade Federal de São João del- Rei. Departamento de Psicologia III. Título

CDU: 159.9:82

Dedico este trabalho à Laura, Dalci, Renata e Saulo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família: Laura, Dalci, Renata, Maurílio, Saulo, Daniela, Luiza, Maria, Marina e Francisco.

Minha gratidão ao meu orientador Júlio Eduardo de Castro, por ter acolhido a ideia desta pesquisa, pelas suas considerações precisas e pela generosidade na transmissão de seu saber.

Meus agradecimentos aos professores Wilson Camilo Chaves e Maria Clara Queiroz Corrêa, que colaboraram com este estudo através de seus apontamentos na Banca Examinadora de Qualificação desta Dissertação. Igualmente agradeço ao professor Oswaldo França Neto pela disponibilidade em compor, junto aos demais doutores supracitados, a Banca de Defesa, e pela leitura atenciosa deste trabalho.

Agradeço também à Eloisa Borges, Maria José Gontijo Salum, Ana Cecília Carvalho e Cláudia Oliveira Leite – pessoas que em diferentes momentos contribuíram para a minha formação.

Finalmente manifesto minha grande gratidão aos amigos que comigo estiveram durante esta trajetória e que me ajudaram das mais diferentes formas: Alice Bueno, Cristiane Campos, Gisa Spínola, Jardel Rodrigues de Faria, Lucas Dornas, Márcia Fráguas, Ricardo Pimenta, Shirley Dau e Vanessa Amaral.

Começamos escrevendo poemas. No fim, são os poemas que nos escrevem.

Lêdo Ivo

A escrita foi, em sua origem, a voz de uma pessoa ausente.

Sigmund Freud

RESUMO

O presente trabalho investiga os possíveis entrelaçamentos entre a vida e a obra de escritores literários, através do pensamento psicanalítico. A conexão da psicanálise com a literatura, inaugurada e mantida por Sigmund Freud ao longo de sua obra, tem se sustentado ainda hoje como um campo profícuo de pesquisa. Aqui, trata-se de aproximar o saber psicanalítico da arte literária, especificamente das interrelações ‘vida – obra’, no intuito de compreender as contribuições que a psicanálise pode oferecer a questão. Esta dissertação estabelece um recorte da interface literatura/psicanálise, a partir da perspectiva freudiana e de alguns desdobramentos desenvolvidos por Jacques Lacan na abordagem do tema. Intenta-se ainda, situar os avanços da leitura psicanalítica sobre o fazer literário, cotejando as teorias freudiana e lacaniana, e apontar as consequências para a própria psicanálise desta interlocução com a literatura.

Palavras-Chave: Literatura, Psicanálise, Interrelação ‘Vida – Obra Literária’.

ABSTRACT

The present work investigates the possible link between life and work of literary writers as the way the psychoanalytical thought perceives it. The connection between psychoanalysis and literature as conceived by Sigmund Freud in his writings is still a prolific field for research. Here, the aim is to approximate the psychoanalytical knowledge to the literary art, specifically in the interconnection of 'life – work' in order to understand the contributions psychoanalysis can offer to this matter. This thesis establishes an interpretation of the interface literature/psychoanalysis, through a freudian perspective, and later on, through some concepts developed by Jacques Lacan on the same matter. The objective is to situate the development of the psychoanalytical thought about literary writing, comparing both freudian and lacanian approaches to this issue and therefore pointing the consequences of this dialogue to psychoanalysis.

Keywords: Literature, Psychoanalysis, Interconnection 'Life – Literary Work'.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 – Freud, a literatura e a psicanálise	11
Capítulo 2 – Interrelações ‘vida – obra’: Escritores criativos e Leonardo da Vinci	23
2.1 – Esse estranho ser: o escritor criativo	24
2.2 – Leonardo da Vinci e uma <i>fantasia</i> de sua infância	28
Capítulo 3 – Interrelações ‘vida – obra literária’: Dostoiévski e Rimbaud	39
3.1 – Dostoiévski e <i>os parricídios</i>	39
3.2 – Rimbaud e o silêncio literário	49
Capítulo 4 – Lacan, Hamlet e Joyce	55
4.1 – Hamlet, uma leitura lacaniana	55
4.2 – Joyce: os efeitos da obra literária para o sujeito	64
Considerações Finais	69
Referências Bibliográficas	75

INTRODUÇÃO

Nenhuma página
jamaiz foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.
Paulo Leminski¹

A proposta do presente trabalho é investigar, através do pensamento psicanalítico, em que medida a vida e a obra literária podem se entrelaçar na existência de um escritor criativo, as articulações e conseqüências desta interseção. Nosso problema de pesquisa aborda a contribuição que a psicanálise pode oferecer ao entendimento do enlace ‘vida – escrita literária’. Procuramos investigar também, dentro de uma leitura psicanalítica, se a criação literária poderia acarretar conseqüências na vida daqueles sujeitos que a empreendem.

No primeiro semestre de 2007 defendemos a monografia *Rimbaud: o poeta sem palavras*, trabalho apresentado ao Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de especialista em teoria psicanalítica. Na citada monografia, procuramos articular o silenciamento literário do escritor francês Arthur Rimbaud, que abandonou definitivamente a poesia aos dezenove anos de idade, com as possíveis conseqüências que esse ato possa ter causado em sua vida. A partir desse estudo se deu o interesse em pesquisar mais profundamente sobre a relação de um sujeito com sua escrita e o elo entre a vida e a obra de um escritor, já que em Rimbaud encontramos sinais tanto da interseção da vida na obra quanto da obra na vida.

¹ Excerto do poema “Plena pausa”, presente no livro *Distraídos venceremos* (Leminski, 1995, p.29).

Este é um tema que diz respeito à conexão da psicanálise com outro campo de saber, a literatura. Tal interlocução não é estranha à produção teórica freudiana, podemos mesmo afirmar que o diálogo com a literatura está disseminado em toda a obra de Freud – para ilustrar ou validar determinado ponto da teoria, para compreender algo deste processo de criação artística, para interpretar psicanaliticamente uma obra específica.

No capítulo 1 – Freud, a literatura e a psicanálise – procuramos apresentar o uso que Freud fez da literatura em seus escritos e qual a função disto. Nosso objetivo aqui é expor e elucidar algumas questões iniciais referentes ao tema, explicitando ainda a importância que o autor conferia à arte literária.

O capítulo 2 – Interrelações ‘vida – obra’: Escritores criativos e Leonardo da Vinci – se ocupa de aprofundar as considerações freudianas sobre os entrelaçamentos ‘vida – obra artística’. Para tanto, recorreremos principalmente aos seus estudos “Escritores criativos e devaneio” (1908/1996) e “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910/1996). Buscamos destacar a função da fantasia na realização da obra artística, ponto em comum nestes textos freudianos, e também apresentamos algumas considerações de Lacan sobre o trabalho de Freud acerca de Leonardo.

No capítulo 3 – Interrelações ‘vida – obra literária’: Dostoiévski e Rimbaud – pretendemos discutir especificamente as contribuições de Freud para pensarmos a questão da interseção ‘vida – obra literária’. “Dostoiévski e o parricídio” (1928/1996) é um estudo freudiano especialmente significativo para nossa pesquisa, pois toma por objeto de investigação, como o título mesmo já o indica, um escritor. Lançamos mão igualmente da pesquisa que realizamos anteriormente sobre o poeta Arthur Rimbaud, na qual o nosso foco de interesse era efetivamente perscrutar os elos entre a sua vida e a sua obra.

O capítulo 4 – Lacan, Hamlet e Joyce – visa a abordagem de algumas formulações do ensino de Lacan sobre o nosso tema de pesquisa. Inicialmente, utilizamos certos fragmentos da análise que o psicanalista empreendeu da peça de Shakespeare, com a intenção de nos aproximarmos de sua leitura de uma obra literária e as consequências que dela extrai. Posteriormente, recorreremos também a determinadas considerações de Lacan sobre o escritor irlandês James Joyce.

Certo avanço promovido por Lacan na abordagem do fazer literário parece ser o de atentar que o processo de escrita não é algo destituído de consequências para o sujeito. Se

em Freud encontramos uma leitura que privilegia as ressonâncias da vida do escritor em sua obra, a partir da leitura lacaniana podemos supor que também a produção literária será capaz de influir na vida do escritor, acarretando conseqüências em seu psiquismo.

Nas considerações finais, empreendemos alinhar o percurso de nossa pesquisa, e explicitar os efeitos que delimitamos dos possíveis entrelaçamentos ‘vida – obra literária’ a partir do pensamento psicanalítico.

CAPÍTULO 1

Freud, a literatura e a psicanálise

Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema.

Mario Quintana²

Sófocles, Shakespeare, Goethe, Dostoiévski, Ibsen, Heine, Schiller... Todo aquele que já se debruçou sobre o texto freudiano não ignora a frequência com a qual o pai da psicanálise cita estes, e muitos outros, autores literários. Isto acontece ao longo de toda a sua obra, ou seja, não se trata de uma característica específica de determinado momento de construção teórica, mas antes de uma constante em sua produção psicanalítica. Se podemos afirmar que Freud foi um pensador ousado, disposto a rever alguns de seus pontos de vista, reelaborar conceitos e noções, romper com colaboradores por divergências técnicas e teóricas, mais significativa parece ser esta ininterrupta interlocução com os escritores criativos. Freud nunca deixou de qualificar o conhecimento que os autores literários têm da mente. Neste primeiro capítulo, procuraremos perscrutar a maneira pela qual Freud se utiliza da literatura em seus escritos e qual a função disto³.

O interesse de Freud pela arte literária é anterior ao surgimento da psicanálise, fato ilustrativo é sua obstinação em estudar espanhol para ler Miguel de Cervantes no original, “quando era um jovem estudante, meu desejo de ler o imortal *Dom Quixote* no original de Cervantes levou-me a aprender, sem mestre, a encantadora língua castelhana” (Freud, 1923, p.322), além de considerar os escritores ingleses e escoceses como seus verdadeiros mentores, conforme relata Mannoni (1994). Tal encantamento permaneceu em sua vida adulta e psicanalítica, é o que podemos depreender ao ler estas palavras “as obras de arte

² Verso de “O poema”, extraído de *Antologia poética* (Quintana, 1997, p.30).

³ Nesta dissertação não daremos ênfase à relação de Freud com algum escritor em particular. Mas é importante mencionar que, para Alberti, foi justamente um autor literário quem mais sustentou o psicanalista em suas teorias: “Não há autor literário, e não me parece que erraríamos ao afirmar que não há outro autor qualquer, que mais tenha sustentado Freud em sua obra do que Johann Wolfgang Goethe” (Alberti, 2007, p.15).

exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura” (Freud, 1914a/1996, p. 217). Entretanto, não nos interessa para o presente estudo uma possível discussão sobre o papel da literatura na formação do homem que deixaria uma inegável contribuição ao conhecimento do psiquismo humano⁴, antes, focaremos nossa atenção na aproximação do texto literário e da psicanálise tal como empreendida por Freud.

O uso da literatura por parte de Freud se desdobra em três modalidades, por assim dizer. Inicialmente podemos notá-la nos inúmeros excertos de poemas, romances e peças teatrais de que ele lançava mão, não apenas para ilustrar determinado ponto da teoria, mas também para validar suas proposições sobre os mais diversos aspectos da vida anímica⁵. Uma segunda modalidade de uso do material literário seria aquele empregado em textos nos quais Freud vai discutir analiticamente a questão geral da produção artística; tomemos como exemplo “Escritores criativos e devaneio” (1908/1996). Finalmente é possível vê-lo empregando o texto literário quando analisa uma obra específica; tomemos como exemplo “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (1907/1996). Obviamente esta distinção que apresentamos, das três modalidades de uso da arte literária em Freud, é meramente didática, já que o mais comum é encontrá-las amalgamadas em seus escritos psicanalíticos.

Sobre o terceiro ponto que destacamos, quando o psicanalista se propõe a analisar uma determinada obra literária, é importante nos voltarmos para Freud no sentido de compreender sua concepção desta aplicação da psicanálise a outro campo do saber, a literatura. A sexta e última parte de seu trabalho “Um estudo autobiográfico” (1925/1996) é reveladora de como ele entendia esta conexão. No referido artigo, Freud afirma que desde a publicação de “A interpretação de sonhos” (1900/1996), a psicanálise extrapolou o interesse unicamente médico. Na França, por exemplo, foram os homens de letras quem

⁴ Embora este não seja o nosso problema de pesquisa, vale lembrar que Freud considerava legítima esta influência. Respondendo a um questionário sobre leitura, no qual era solicitada uma relação de dez bons livros, Freud afirma que iria indicar “aqueles livros que se assemelham a ‘bons’ amigos, aos quais devemos uma parcela do nosso conhecimento da vida e de nossa visão do mundo” (Freud, 1906/1996, p.225).

⁵ A comentadora da edição brasileira das correspondências de Freud e Ferenczi, Marialzira Perestrello, observa que: “Freud considerava de grande importância suas ideias serem confirmadas por escritores ou cientistas de outras áreas. Cada confirmação era motivo de grande satisfação” (Perestrello, 1994, p.148).

primeiro se interessaram pela doutrina do inconsciente ⁶; desta forma, a história da psicanálise na França, e também na Alemanha, está pautada pelas “numerosas aplicações⁷ a departamentos de literatura e estética, à história das religiões e à pré-história, à mitologia, ao folclore, à educação, e assim por diante” (Freud, 1925/1996, p.65). Tais conexões seriam prova do valor e da extensão do saber psicanalítico. Freud pontua, entretanto, que estas aplicações da psicanálise não se iniciaram alhures, mas em seus próprios escritos, apenas depois outros (médicos e especialistas de várias áreas) seguiram os seus passos e se aprofundaram em diferentes temas.

De certo modo, Freud parece estabelecer suas inferências das tragédias de Édipo e Hamlet (da autoria de Sófocles e Shakespeare, respectivamente) como marcos da aplicação da psicanálise às obras de arte. Sobre Édipo Rei, ele considera que apenas a partir da leitura psicanalítica foi possível desvendar a escolha do poeta por um tema tão terrível, “isso se tornou inteligível quando se compreendeu que uma lei universal da vida mental havia sido captada aqui em todo seu significado emocional” (Freud, 1925/1996, p.66); sendo assim, o papel desempenhado na peça pelo destino e pelo oráculo eram na realidade substitutos de uma necessidade interna, e o desconhecimento do herói de seu pecado seria ilustrativo da “natureza inconsciente de suas tendências criminosas” (Freud, 1925/1996, p.66). Esta leitura de Édipo, acredita Freud, facilitou também o entendimento de Hamlet, tragédia admirada por tanto tempo sem que seu significado e os motivos de seu autor fossem conhecidos: “Hamlet viu-se defrontado com a tarefa de tirar vingança de outro pelos dois feitos que são o tema dos desejos de Édipo; e diante daquela tarefa seu braço ficou paralisado pelo seu próprio obscuro sentimento de culpa” (Freud, 1925/1996, p.66).

⁶ No Brasil, a melhor acolhida da psicanálise se deu primeiramente entre os intelectuais e artistas, mais especificamente entre representantes do modernismo, tais como Mário e Oswald de Andrade, segundo afirma Maurano (Maurano, 2007, pp.31 e 33).

⁷ A expressão “psicanálise aplicada” não é consenso entre os comentadores e teóricos psicanalíticos. Renato Mezan, por exemplo, nota o seguinte: “A teoria sobre o psiquismo individual é necessariamente e ao mesmo tempo uma teoria sobre a cultura e sobre as modalidades pelas quais a psique se culturaliza, isto é, torna-se humana. Portanto, a investigação psicanalítica da cultura não somente é legítima, mas é também parte integrante da própria psicanálise, razão pela qual me parece inadmissível falar-se em ‘psicanálise aplicada’ para designar esse tipo de trabalho” (Mezan, 1988, p.62). François Regnault, meditando diretamente sobre a conexão da psicanálise com a arte, pondera que: “Conhecemos a inversão operada por Lacan em relação à perspectiva freudiana: não existe psicanálise aplicada às obras de arte. Lacan (...) não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que, porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica. (...) Isso, porém, não interdita um diagnóstico clínico sobre o autor, sobre sua posição subjetiva, ainda que de maneira alusiva” (Regnault, 2001, pp. 19-20). Optamos por manter os termos “psicanálise aplicada” para sermos fiéis a expressão tal como a encontramos no texto estabelecido pela tradução da edição standard brasileira das obras completas de Freud.

Mais do que nos determos nestas interpretações freudianas, queremos sublinhar o pioneirismo de Freud em aproximar o saber psicanalítico da arte literária. Ainda em “Um estudo autobiográfico” (1925/1996), o psicanalista apresenta sua hipótese sobre o processo de produção artística, ou uma ‘tentativa de análise’ deste processo, conforme suas próprias palavras. Eis aqui um exemplo da segunda modalidade de emprego da literatura que destacamos acima. Freud postula que a imaginação seria uma ‘reserva’ construída durante a passagem do princípio do prazer para o princípio de realidade (princípios estes que regem o funcionamento mental) com o propósito de viabilizar uma satisfação substituta para aquelas pulsões que teriam que ser sacrificadas na vida real. O artista, assim como o neurótico, se refugia neste domínio da imaginação, afastando-se de uma realidade insatisfatória, porém o homem dotado de gênio, ao contrário do neurótico, sabe retornar desse domínio e se apoiar novamente na realidade.

Seus criações, obras de arte, eram as satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos. (...) Mas diferiam dos produtos a-sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas, e eram capazes de evocar e satisfazer os mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas (Freud, 1925/1996, p.67).

O artista e o neurótico são aproximados por Freud, já que ambos empreendem certo percurso de fuga da realidade hostil e se voltam para o mundo da imaginação; a diferença entre eles reside no fato de que o artista se nutriria da imaginação para realizar sua obra, e esta é forjada de tal forma que incita a atenção dos outros. Sendo a produção artística a satisfação imaginária de desejos inconscientes do seu autor, ela ainda é capaz de satisfazer indiretamente os desejos das outras pessoas. Deste modo, a obra de arte possui um valor social, ou dito de outra maneira, ao contrário do sintoma neurótico, a produção artística é valorizada e usada socialmente⁸.

Também neste texto Freud irá apontar os limites e as possibilidades de uma leitura psicanalítica da vida e da obra do artista. Ele considera que a interpretação psicanalítica perpassará pelas interrelações entre a vida e as experiências do artista e suas obras. “O que a psicanálise era capaz de fazer era tomar das *inter-relações entre as impressões da vida do artista, suas experiências fortuitas e suas obras*, e a partir delas interpretar a constituição [mental] dele e os impulsos instintuais em ação nela” (Freud, 1925/1996, p.67,

⁸ Em “O mal-estar na civilização” (1930a/1996), Freud afirma que a arte e a ciência são as mais altas realizações do homem (p.82) e as descreve como atividades psíquicas superiores (p.103).

grifo nosso). Gostaríamos de dar ênfase às interrelações ‘vida – experiências – obra’, pois no próximo capítulo iremos explorar esta idéia. Por outro lado, Freud destaca dois problemas que sua teoria não poderá iluminar: a natureza do dom artístico e a técnica artística (o modo pelo qual o artista trabalha). Vemos assim que não era pretensão de Freud esgotar os enigmas da arte, além disso, para ele a investigação psicanalítica de uma obra artística não estragaria a fruição que a mesma pode proporcionar.

Freud já havia tratado destas mesmas questões em um artigo precedente, publicado treze anos antes, nomeado “O interesse científico da psicanálise” (1913a/1996). Na segunda parte deste trabalho encontraremos um subitem intitulado “O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética”, muito significativo para a discussão que ora apresentamos. De especial importância é percebermos que suas ideias sobre este tema não sofreram alterações em mais de uma década. Freud afirma que a psicanálise pode desvendar alguns problemas referentes às artes e aos artistas, no entanto alguns outros lhe escapam totalmente. Para ele, o exercício artístico é uma atividade que visa aplacar desejos não gratificados, primeiramente do próprio artista, mas também dos espectadores; deste modo, a arte estaria situada entre “uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação” (Freud, 1913a/1996, p.189). Já neste artigo de 1913, ele torna próximo o artista do neurótico, uma vez que considera as forças impulsionadoras dos homens de gênio da mesma natureza que os conflitos que levaram o homem comum à neurose. Também neste texto, Freud estabelece uma relação entre a infância do artista, sua história de vida, e suas obras como reações às impressões que aquelas causaram; ele considera o estudo desta conexão um dos tópicos mais interessantes da pesquisa psicanalítica.

Sobre a aplicação da psicanálise a uma obra literária, visando sua interpretação, é necessário ainda explicitar algumas outras reflexões de Freud. Também no quinto capítulo de “A interpretação de sonhos” (1900/1996), ele relata uma breve análise psicanalítica sobre Hamlet. Novamente, para além da leitura freudiana deste texto de Shakespeare, vamos aqui enfatizar suas explicações sobre as vicissitudes da própria interpretação psicanalítica. Diz o autor:

Assim como todos os sintomas neuróticos (...) todos os sonhos são passíveis de ser “superinterpretados”, e na verdade precisam sê-lo, se pretendermos compreendê-los na íntegra, também todos os textos

genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação. No que escrevi, tentei apenas interpretar a camada mais profunda dos impulsos anímicos do escritor criativo (Freud, 1900/1996, p.292).

O trecho supracitado possui informações valiosas para entendermos a maneira pela qual Freud trabalhava psicanaliticamente os textos literários. Senão vejamos, notamos que ele não concebe a interpretação – de um sintoma neurótico, de um sonho ou de um texto poético – como algo simples e facilmente realizável. Antes, todas estas produções mentais – sintoma, sonho, literatura – estão sujeitas a serem “superinterpretadas”, e para compreendê-las o melhor possível é preciso que o sejam. Outra ideia que aqui podemos entrever é a de que não existe uma relação direta do tipo “isto quer dizer aquilo”, já que os escritos criativos são resultantes de mais de um motivo e mais de um impulso no psiquismo do escritor, por isso também várias interpretações são possíveis para o mesmo material literário. Freud acrescenta que sua abordagem de Hamlet foi uma tentativa de se aprofundar ao máximo nos impulsos mentais de Shakespeare, uma tentativa, como de resto talvez toda interpretação o seja.

Também em “O Moisés de Michelangelo” (1914a/1996) Freud tece alguns comentários sobre o tema da interpretação das obras de arte. O autor inicia seu artigo relatando o grande impacto que as obras artísticas têm sobre ele. A partir desta constatação, ele busca erigir uma explicação plausível para o fascínio que a arte exerce sobre os seres humanos. Sua resposta para esta indagação é: a intenção do artista e seu poder de transmiti-la. Fique claro que não se trata em absoluto de uma transmissão racional dos motivos que impeliram o artista a criar sua obra, mas uma certa identificação emocional, por parte do expectador, com o impulso mental que levou àquela criação. Para adivinhar a intenção do artista é necessário antes perceber o significado e o conteúdo do que está representado na obra, ou seja, devemos ser capazes de interpretá-la. Aqui Freud parece demonstrar um maior interesse em interpretar a obra e não o artista, e mesmo assim ele pondera que “o efeito da obra não sofrerá qualquer diminuição após termos conseguido analisá-la” (Freud, 1914a/1996, p.218). Podemos assim inferir, que a análise psicanalítica de uma dada obra artística não teria o propósito de destituí-la da experiência de fruição estética que a mesma pode nos proporcionar; o intuito de abordar analiticamente certa obra de arte seria o de aumentar nosso conhecimento sobre ela.

Dentro desta mesma perspectiva encontramos Freud em 1930, quando redigiu “O prêmio Goethe” (1930b/1996). Neste ano o pai da psicanálise foi agraciado com o prêmio que levava o nome do famoso escritor alemão. Tal honraria era concedida anualmente pela cidade de Frankfurt para uma personalidade cuja obra fizesse jus à memória de Goethe. Este texto foi preparado para ser lido na cerimônia de premiação, mas como sabemos, por motivos de saúde Freud não pôde comparecer e sua filha Anna o representou na ocasião. Várias vezes tem sido lembrado que este prêmio foi o único recebido em vida por Freud pelo conjunto de sua obra; podemos supor o grande significado que o mesmo teve para o psicanalista, pois alguns anos mais tarde refere-se a ele como o clímax de sua vida enquanto cidadão (Freud, 1935a/1996, p.76).

No referido artigo, Freud declara sua crença de que Goethe não teria refutado inamistosamente a psicanálise como tantos outros fizeram, uma vez que através de seus *insights* o escritor identificou vários pontos que a teoria freudiana viria confirmar, por exemplo, “a força incomparável dos primeiros laços afetivos das criaturas humanas” (Freud, 1930b/1996, p.213), algo levado às últimas conseqüências na teorização do complexo de Édipo. Outra ideia aqui defendida é a de que Goethe ter sido alvo de investigações psicanalíticas não se traduz em desrespeito ou degradação para com ele. Freud alega que sua teoria pode contribuir na aquisição de algumas informações que não lograríamos êxito em alcançar por outras vias, e através dela é possível demonstrar elos entre o dom artístico, as experiências de vida e as obras de um artista. Novamente sublinhamos o entrelaçamento ‘vida – obra’ estabelecido pelo psicanalista. No último parágrafo deste texto podemos ler:

Parece-me que agradecimentos são devidos à psicanálise se, quando aplicada a um grande homem, ela contribui para a compreensão de sua grande realização. Omito, entretanto, que no caso de Goethe não avançamos muito longe, porque Goethe, como poeta não foi apenas um grande revelador de si mesmo, mas também, a despeito da abundância de registros autobiográficos, um cuidadoso ocultador de si mesmo (Freud, 1930b/1996, p.217).

Ora, uma vez mais Freud sugere que as vantagens de uma leitura psicanalítica é sua colaboração na compreensão da obra de um artista e não uma tentativa simplista de “patologizar” o autor através de seu escrito literário; mesmo porque o poeta pode tanto revelar-se quanto ocultar-se pela sua obra. Sendo assim, a interpretação psicanalítica do texto literário exige sensibilidade e sutileza por parte daquele que a realiza.

Em 1933 Freud prefaciou o livro *A vida e as obras de Edgar Allan Poe: uma interpretação psicanalítica*, de autoria de sua discípula Marie Bonaparte. Apesar do referido prefácio não passar de um parágrafo, ele muito nos interessa, pois retoma e reafirma as posições do psicanalista no tocante à interrelação ‘vida – obra’ e à interpretação psicanalítica de um trabalho literário.

Graças ao trabalho de interpretação realizado pela autora, podemos compreender agora em que medida as características da obra desse escritor foram determinadas pela natureza especial do mesmo. Contudo, também verificamos que isto foi consequência de poderosos laços afetivos e de experiências dolorosas do início de sua adolescência. Investigações como esta não se destinam a explicar o caráter de um autor, porém mostram quais as forças motrizes que o moldaram e qual o material que lhe foi oferecido pelo destino (Freud, 1933/1996, p.252).

Cabe sublinhar que a interpretação psicanalítica se prestou a elucidar certas relações entre a natureza de um escritor, seus investimentos emocionais e vivências, e a sua obra literária. Mesmo em um texto tão sucinto como este, Freud afirma que pesquisas deste teor não objetivam dissecar o caráter de um autor criativo.

Todas essas assertivas de Freud sobre a interpretação psicanalítica do texto literário são essenciais para bem entendermos o que ele propunha nesta conexão da psicanálise com a literatura, não podemos ignorá-las sob o risco de imaginar que sua ideia era a de uma análise pouco cuidadosa ou mesmo selvagem da produção de um escritor imaginativo.

Recapitulando, afirmamos que Freud manteve um diálogo com a literatura ao longo de sua obra. Esta interlocução, quer nos parecer, pode ser notada em três situações (lembrando que geralmente as mesmas encontram-se enredadas): 1) quando ele queria exemplificar algo de sua teoria ou mesmo validá-la; 2) quando procurava compreender algo do processo da criação artística; 3) quando se debruçava sobre uma obra específica a fim de interpretá-la.

Do terceiro item, já enfatizamos a questão da interpretação psicanalítica do texto literário, a maneira como Freud a concebia e aplicava. Do segundo item vale a pena destacar que não era seu intento produzir em sua obra uma estética. Mannoni afirma que os problemas da estética, a rigor, não interessavam a Freud; o que o interessava era a criação artística enquanto possibilidade de um outro caminho para o conhecimento do inconsciente. Acrescentaríamos aqui, por tudo que já apresentamos, que a curiosidade de Freud se estendia à compreensão psicanalítica da obra artística e a alguns mecanismos

psíquicos envolvidos na sua produção. Entretanto, concordamos totalmente com o autor quando ele pondera que as pesquisas de Freud no campo literário não devem ser examinadas do ponto de vista da estética ou da crítica literária (Mannoni, 1994, p.124), já que não visava a elas e sim a um diálogo ou uma aproximação entre a literatura e a psicanálise. Isto posto, resta-nos ainda discutir o primeiro item.

O modo freudiano de recorrer a exemplos literários para ilustrar algum ponto de sua teoria é o mais frequente uso que o pai da psicanálise faz das belas-letas. Basta folhear muitos de seus escritos e o leitor irá se deparar com frases de romances, trechos de peças teatrais, versos poéticos. Tão disseminados tais exemplos estão que quase seria desnecessário apontá-los aqui, entretanto remetemos os interessados a três trabalhos de Freud, a saber, “A interpretação de sonhos” (1900/1996), “Psicopatologia da vida cotidiana” (1901/1996)⁹ e “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1905/1996)¹⁰. Apesar da aproximação cronológica destes estudos, voltamos a asseverar que em toda a obra freudiana encontramos citações literárias, escolhemos os livros supracitados porque neles estes exemplos são bastante recorrentes.

Mas por que Freud se ocuparia desta profusão de exemplos e citações provenientes da literatura? Tentaremos a seguir responder a esta questão.

Como vimos anteriormente, Freud fez alguns comentários sobre Édipo Rei e Hamlet em “A interpretação de sonhos” (1900/1996), mas é em seu artigo “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (1907/1996) que encontraremos a primeira investigação psicanalítica completa de uma obra literária. Freud argumenta que para efetivar a análise de alguns sonhos que são descritos neste romance de Wilhelm Jensen, sendo esta análise o objetivo principal do seu próprio texto, foi necessário se deter longamente em toda a história e nas atividades mentais dos dois personagens principais – o jovem arqueólogo Norbert Hanold e Zoe Bertgang, sua amiga de infância reencontrada em uma situação supostamente inusitada. Ele ainda considera que seus leitores poderão se surpreender ao

⁹ Ao que parece, apenas dois trabalhos de Freud possuem citações em seus frontispícios. São eles, precisamente, “A interpretação dos sonhos” (1900/1996) e “Psicopatologia da vida cotidiana” (1901/1996). Trata-se de citações literárias: no livro sobre os sonhos temos um verso de Virgílio – “Se não puder dobrar os deuses de cima, comoverei o Aqueronte”; no outro trabalho o escritor escolhido foi Goethe – “Desses fantasmas tanto se enche o ar/ Que ninguém sabe como os evitar”.

¹⁰ Estas três obras são consideradas por Lacan como “os livros que podemos dizer canônicos em matéria de inconsciente” (Lacan, 1957a/1998, p.526).

perceber que as manifestações psíquicas destes personagens foram tratadas como se fossem de seres humanos e não como frutos da imaginação de um escritor. Em sua defesa, Freud alega que as descrições do livro são bastante leais à realidade. Em 1909 ele chegou a acrescentar esta nota de rodapé em “A interpretação de sonhos” (1900/1996):

Encontrei por acaso em *Gradiva*, uma história escrita por Wilhelm Jensen, diversos sonhos artificiais construídos de maneira perfeitamente correta e que poderiam ser interpretados exatamente como se não tivessem sido inventados, mas sonhados por pessoas reais. Em resposta a uma indagação, o autor confirmou o fato de não ter nenhum conhecimento acerca de minha teoria dos sonhos. *Argumentei que a concordância entre minhas pesquisas e as criações deste escritor constitui prova a favor da correção de minha análise dos sonhos* (Freud, 1900/1996, p.132, grifo nosso).

Pela leitura desta nota, parece claro que para Freud uma criação literária poderia corroborar sua teoria dos sonhos. É possível entender esta sua disposição se levarmos em consideração o que ele nos ensina sobre os autores imaginativos em “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (1907/1996). Para ele os escritores são os precursores na descrição da mente humana, sendo este seu campo mais legítimo, e assim se adiantaram à ciência e à psicologia neste terreno. Freud entende que aqueles que dominam a arte de escrever “estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente” (Freud, 1907/1996, p.20). Ele ressalta também que tanto o psicanalista quanto o escritor bebem na mesma fonte e se ocupam do mesmo objeto, mas com métodos distintos. Enquanto o analista se debruça sobre o inconsciente das outras pessoas, o autor se ocupa do seu próprio, chegando ambos, por caminhos diversos, ao conhecimento das leis que governam as atividades inconscientes. Sendo assim, Freud expressa uma dedução que lhe parece óbvia: psicanalista e escritor ou compreendem o inconsciente com o mesmo acerto ou com o mesmo erro. Ele ainda chama os autores literários de “aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta” (Freud, 1907/1996, p.20).

Temos outro exemplo de Freud recorrendo a um autor literário para validar sua teoria, também contido em “A interpretação de sonhos” (1900/1996), quando ele apresenta uma ideia que terá fundamental importância para o desenvolvimento futuro da psicanálise e que será formalizada posteriormente como o Complexo de Édipo. Basicamente, a hipótese proposta aí é a de que os pais ocupam o papel central na mente da criança, sendo que enamorar-se por um deles e nutrir ódio pelo outro estão entre os impulsos psíquicos

comuns que se formam neste período da vida e que terão grande importância na determinação dos sintomas neuróticos. Para Freud

Essa descoberta é confirmada por uma lenda da Antiguidade clássica que chegou até nós: uma lenda cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal. O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo e a tragédia de Sófocles que traz o seu nome (Freud, 1900/1996, p.287).

Ou seja, o psicanalista explicitamente busca respaldo para sua descoberta em uma obra de ficção.

Em “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana” (1901/1996) temos ainda mais exemplos deste tipo. Com este livro, Freud objetivava discutir os esquecimentos de nomes e palavras, os lapsos de leitura e escrita, os equívocos na ação – fenômenos até então negligenciados pela psicologia e pela ciência. Ele defende que todos estes processos anímicos não são arbitrários ou frutos do acaso, antes, são causados pelo determinismo psíquico e possuidores de múltiplos sentidos. Este trabalho contém inúmeras ilustrações para comprovar a tese de Freud, entre eles excertos literários e o conhecimento dos escritores sobre a mente. Em um dado momento, quando está empenhado em demonstrar que um equívoco da fala esconde motivos outros, não sendo um simples “erro”, mas uma manifestação do inconsciente, ele observa que os dramaturgos estão familiarizados com o mecanismo destes lapsos e muitas vezes valem-se deles para dar algo a entender à plateia. Para Freud, os escritores sabem utilizar os atos falhos no sentido psicanalítico, atribuindo-lhes outro sentido, sendo assim, eles conferem uma espécie de apoio para sua teoria dos lapsos da fala ¹¹. Freud anota sua impressão de que “é difícil para o psicanalista descobrir algo novo que antes já não fosse conhecido por algum escritor” (Freud, 1901/1996, p.205). Neste mesmo texto ainda declara: “Também no campo dos atos sintomáticos a observação psicanalítica tem de conceder prioridade aos autores literários. Ela só consegue repetir o que eles já disseram há muito tempo” (Freud, 1901/1996, p.212).

¹¹ Entre os escritores brasileiros, Maurano ressalta que “Machado de Assis, mesmo sem ter lido Freud, em suas obras já explorava certos elementos de linguagem como lapsos, chistes e configurava condensações e deslocamentos, que vieram a ser reconhecidos como mecanismos próprios ao funcionamento do inconsciente” (Maurano, 2007, p.31).

Consideramos que agora está claro o motivo dos incontáveis excertos literários e do diálogo com os escritores criativos ao longo da obra de Freud. Os autores literários são para ele interlocutores privilegiados, pois a um só tempo precederam os demais no testemunho e expressão de seus conhecimentos da psique humana e, de certa maneira, legitimam com este conhecimento as teorias de Freud.

Da mesma forma é possível notar, através desta apresentação que fizemos da conexão da literatura e da psicanálise freudiana, que várias são as portas de entrada para um aprofundamento na instigante pesquisa da interface desses campos. Acreditamos que uma explanação do tipo que realizamos neste capítulo é válida no sentido de elucidar algumas questões iniciais referentes ao tema, entretanto temos conhecimento de que para avançarmos em nosso trabalho é necessário realizar um recorte neste universo.

No desenvolvimento deste primeiro capítulo, chamamos a atenção do leitor para aquelas passagens nas quais Freud propõe um elo entre a vida e a obra dos autores literários. Podemos situar esta questão (o entrelaçamento ‘vida – obra literária’) naquela segunda modalidade do interesse de Freud pela literatura – compreender psicanaliticamente algo da produção artística, mais especificamente da criação literária. Esta última, bem como a delimitação que agora apresentamos, foi pouco discutida nas páginas anteriores. A explicação para isto é que o intrincamento ‘vida – obra’ será justamente o objeto de nossa reflexão no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

Interrelações ‘vida – obra’: Escritores criativos e Leonardo da Vinci

Quando sobre o papel a pena escreve,
a qualquer hora solitária,
quem a guia?
A quem escreve o que escreve por mim,
margem feita de lábios e de sonho,
colina quieta, golfo,
ombro para esquecer o mundo para sempre?

Alguém escreve em mim, move-me a mão,
escolhe uma palavra, se detém,
pende entre mar azul e monte verde.
Com um ardor gelado
contempla o que escrevo.
A tudo queima, fogo justiceiro.
Mas o juiz é também justicado
e ao condenar-me, se condena:
não escreve a ninguém, a ninguém chama,
escreve a si mesmo, em si se esquece,
e se resgata, e volta a ser eu mesmo.
Octavio Paz¹²

O presente capítulo objetiva aprofundar a leitura freudiana do entrelaçamento ‘vida – obra literária’. Para tanto, lançaremos mão de dois trabalhos deste autor que são fundamentais para pensarmos esta questão, a saber, “Escritores criativos e devaneio”, texto de 1908, e “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”, escrito dois anos depois. Do primeiro trabalho citado, podemos afirmar que o tema da obra literária é abordado e discutido; sobre o segundo, ainda que definitivamente a atividade artística principal de Leonardo não tenha sido a literatura (apesar de que ele, além de pintor e escultor, também

¹² “Escritura”, poema extraído do livro *Transblanco* (Paz, 1994, pp.227-228).

escreveu fábulas), trata-se de um escrito que merece nossa atenção para a discussão que propomos nesta pesquisa. Um ponto de interseção destes textos é a questão da fantasia e sua função na concepção da obra de arte, como veremos a seguir.

2.1 – Esse estranho ser: o escritor criativo

No texto “Escritores criativos e devaneio” (1908/1996), Freud se ocupa prioritariamente do exame da fantasia. Entretanto, alguns aspectos da produção literária são aqui desvelados. Freud se refere ao escritor criativo como “esse estranho ser” que estimula nossa curiosidade em conhecer a origem de seu material, sua capacidade de nos comover e suscitar emoções que não nos sabíamos capazes de sentir. O autor se pergunta se seria possível encontrar em nós mesmos, homens comuns, uma atividade semelhante à criação literária e afirma que uma pesquisa desta atividade traria benefícios no sentido de adquirirmos as explicações incipientes do trabalho do escritor.

Buscando na infância os indícios da atividade imaginativa, Freud aproxima o brincar da criança à criação poética, já que em ambas as situações um mundo próprio de fantasia é inventado e um grande investimento energético é a ele dedicado. As brincadeiras infantis não são simplesmente abandonadas na medida em que as pessoas crescem, pois não é fácil para o homem desistir de um prazer já provado.

Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com objetos reais; em vez de *brincar*, ela agora *fantasia*. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de *devaneios* (Freud, 1908/1996, p.136, grifos no original).

As diferenças entre o brincar e o fantasiar dizem respeito ao fato de que a criança não se preocupa em camuflar ou esconder sua brincadeira dos outros, ao passo que o adulto oculta suas fantasias dos demais, já que se envergonha delas. Freud entende que o ato de brincar é causado pelo desejo do infante em ser adulto, e tal desejo contribui para o seu

desenvolvimento, estando a criança sempre a imitar a vida dos mais velhos em seus folguedos. O adulto por sua vez compreende que é esperado dele uma atuação no mundo real sem brincadeiras ou bizarras imaginações, ele tem pudor de revelar suas fantasias justamente por serem infantis e proibidas ¹³.

Freud postula algumas características do fantasiar. A primeira delas seria que os impulsos motivadores das fantasias são os desejos não satisfeitos, desta forma “toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (Freud, 1908/1996, p.137). Outra propriedade das atividades imaginativas (fantasias e devaneios) é serem elas flexíveis e mutáveis, acompanhando as vivências e experiências do sujeito. Freud sublinha a importância da relação entre o tempo e a fantasia, e propõe um certo itinerário de concepção desta última.

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une (Freud, 1908/1996, p.138).

Ou mais sucintamente: “o desejo utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro” (Freud, 1908/1996, p.139). Este segundo atributo é importante para pensarmos o entrelaçamento ‘vida – obra literária’, veremos isso adiante. A última característica apontada por Freud, estabelece que os sonhos noturnos são também fantasias, são realizações de desejos. Aqueles sonhos cujo significado parece confuso são tributários de desejos inconfessáveis para o próprio sujeito, por isso foram reprimidos e seus derivados só conseguem se manifestar de um modo distorcido – tal mecanismo é denominado de “distorção onírica”.

Após estas considerações sobre a fantasia, Freud se questiona sobre a validade da comparação entre o escritor criativo com aqueles sujeitos que “sonham acordados”, e de suas obras com os devaneios. Antes de avançar em sua exposição, ele propõe uma distinção entre aqueles escritores que aparentemente criam o próprio tema daqueles que

¹³ Outra alternativa apontada por Freud para o homem adulto lidar com as demandas impostas pela vida é o humor. Remetemos o leitor interessado ao texto do autor justamente intitulado “O humor” (1927/1996).

trabalham com materiais já existentes, “como os antigos poetas egípcios e trágicos” (Freud, 1908/1996, p.139). Feita esta separação, o autor destaca que do primeiro grupo ainda recortará os escritores que são estimados pelo grande público, e não os incensados pela crítica especializada. Na obra daqueles podemos notar que há sempre um herói em torno do qual a história orbita e para quem o escritor conduz nossa estima; também é digno de nota que este personagem parece imune às vicissitudes do destino, salvaguardado por uma proteção especial. Freud entende que “através desse sinal revelador de invulnerabilidade, podemos reconhecer de imediato Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias” (Freud, 1908/1996, p.140). Dois outros traços recorrentes dessas “histórias egocêntricas” ilustram a assertiva anterior, a saber, o fato de que todas as personagens femininas se enamoram pelo herói e o fato de que os outros personagens do romance são repartidos inflexivelmente entre bons e maus, sendo os primeiros aliados do ego (o herói da história) e os últimos seus inimigos. E mesmo aquelas obras literárias que se distanciam do estereótipo do “devaneio ingênuo” poderiam de alguma forma ser ligadas a ele através de casos transicionais.

Freud observa que a comparação do escritor criativo com o homem que devaneia, e a equiparação da obra literária com o próprio devaneio, só terá sentido caso seja de algum modo fértil para pensarmos esta questão. Ele propõe então aplicar às obras imaginativas sua tese já descrita anteriormente sobre a relação da fantasia e os três períodos de tempo (passado, presente, futuro) entrelaçados pelo desejo, para estudar as conexões entre a vida e a obra do escritor.

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga (Freud, 1908/1996, p.141).

Freud pede para que seu leitor não fique alarmado diante da complexidade da fórmula supracitada, e acredita mesmo que ela pode ser uma sinopse bastante insuficiente, porém talvez válida para uma aproximação inicial do tema em questão. Ele ainda realça que a ênfase posta nas recordações infantis do escritor, e o próprio autor reconhece que esta ênfase pode ser desconcertante, decorre da hipótese de que a criação literária, e também o devaneio, é da ordem de uma continuidade ou substituição do brincar infantil.

Sobre o segundo grupo de escritores, qual seja, os que em suas obras contemplam um tema preexistente, Freud argumenta que ainda assim certa autonomia do escritor é conservada, seja pela eleição de determinado material, seja pelas modificações inseridas no mesmo. De todo modo, ainda que não se trate de um tema autoral ou inédito, sua procedência é “o tesouro popular dos mitos, lendas e contos de fadas (...) é muito provável que os mitos (...) sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os *sonhos seculares* da humanidade jovem” (Freud, 1908/1996, p.142, grifo no original).

A partir da análise da fantasia, Freud pode levantar sugestões sobre o problema da eleição de determinado material literário por parte do escritor criativo. É também através desta análise que ele discute, ainda que brevemente, os problemas do efeito poético nas obras literárias. O autor já havia afirmado que o homem comum esconde seus devaneios dos outros, pois tem motivos para deles se envergonhar (são egoístas e infantis), porém acaso alguém compartilhasse conosco suas fantasias, ficaríamos indiferentes ou seríamos tomados pela repulsa. Entretanto, quando acessamos os devaneios dos escritores – através de suas peças, contos e romances – temos uma sensação prazerosa. Freud considera que tal prazer é oriundo de várias fontes e a maneira pela qual o escritor consegue este efeito é o âmago de seu segredo. A técnica utilizada pelo escritor faz com que nossa aversão seja subjugada, o autor considera que “a verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais” (Freud, 1908/1996, p.142, grifo no original). Freud assinala dois métodos aplicados neste procedimento técnico. O primeiro deles seria a capacidade do escritor em abrandar as características egoístas de seus devaneios através de alterações e assim conseguir nos atrair com o prazer estético, com a forma pela qual apresenta suas fantasias. O autor nomeia este tipo de prazer de “prêmio de estímulo” ou “prazer preliminar”, que nos é ofertado para viabilizar a liberação de um prazer maior, originário de fontes psíquicas mais intensas. Na leitura freudiana, todo o prazer estético propiciado pelo escritor criativo é da ordem deste “prazer preliminar”, e a fruição de uma obra literária provem “de uma libertação de tensões em nossas mentes” (Freud, 1908/1996, p.143). O segundo método aplicado pelo escritor criativo, em grande parte relacionado com o primeiro, seria o de possibilitar que a partir de uma experiência estética, nós não tenhamos mais pudor ou autoacusações de sentir grande prazer com os nossos próprios devaneios.

Nosso interesse primordial, conforme já sublinhamos, é investigar as interrelações ‘vida – obra literária’, através do pensamento psicanalítico. Neste texto Freud apresenta este entrelaçamento a partir de um percurso, que aqui descrevemos novamente: uma experiência atual remeteria o escritor a uma lembrança de uma experiência passada (provavelmente da infância), esta gera um desejo que se realiza na obra artística. O autor considera ainda que a própria obra apresenta indícios da experiência do presente e da lembrança remota.

Sendo assim, podemos afirmar que dentro de uma leitura freudiana, as vivências do artista (especialmente aquelas que enlaçam uma experiência atual com uma lembrança passada) poderão influenciar sua obra. Seria válido verificar se estas concepções freudianas foram abandonadas ou mantidas em outro texto que tem por objeto um artista maior, um “gênio universal”. É o que faremos agora.

2.2 – Leonardo da Vinci e uma *fantasia* de sua infância

Um escrito de Freud que também sustenta a hipótese da importância da vivência do artista na concepção de sua obra é “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910/1996). Este texto possui diversos pontos de interesse, por exemplo, nele aparece o conceito de narcisismo pela primeira vez. Entretanto, nossa leitura privilegiará o que James Strachey, na nota que introduz o supracitado artigo, chama de “uma discussão mais geral da natureza e do trabalho da mente de um artista criador” (p.72). Procuraremos investigar através da análise freudiana as interrelações entre a vida e a obra de Leonardo.

Logo de início, Freud assevera que todos, mesmos os gênios (“expoentes da humanidade”), estão sujeitos às leis que governam as atividades mentais normais e patológicas; sendo assim, um estudo sobre Leonardo da Vinci não teria o objetivo de diminuí-lo ou desonrá-lo.

O autor esclarece que ao lado da admiração que Leonardo despertou em seus contemporâneos, sua faceta enigmática também figurava desde então. Freud argumenta que a pluralidade dos talentos e a magnitude do saber de Leonardo não poderiam ser a

causa da incompreensão de sua personalidade – já que no período da renascença italiana estas características não eram incomuns, ressalva-se obviamente que Leonardo foi um caso excepcional. Freud considera que o crescente interesse de Leonardo pela ciência em detrimento de sua consagração às artes, especialmente no que diz respeito às suas pinturas (muitas delas inacabadas e não merecedoras da preocupação do artista no tocante a que fim levariam), fez dele “um solitário entre seus contemporâneos (...) para eles, sua atitude em face de sua arte foi sempre incompreensível” (Freud, 1910/1996, p.75). O autor descreve a trajetória artística de Leonardo da seguinte maneira: “a mesma luta penosa frente a um trabalho, a fuga final e a indiferença quanto ao seu destino futuro, tudo isso pode acontecer a muitos outros artistas, mas não há dúvida de que esse comportamento ocorre em Leonardo em grau muito mais elevado” (Freud, 1910/1996, p.76).

Parece-nos adequado relatar a lembrança de Leonardo aludida no título do texto freudiano para avançarmos em nossa exposição. Tal recordação, tudo indica ser a única lembrança infantil relatada por Leonardo, foi por ele inserida em um de seus escritos científicos sobre o voo dos abutres ¹⁴.

Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e fustigou-me repetidas vezes os lábios (citado por Freud, 1910/1996, p.90).

A partir deste relato aparentemente despropositado, Freud extrai considerações importantes para compreendermos as sutilezas desta lembrança do artista italiano. Inicialmente o autor assinala a dupla estranheza desta recordação: é estranha tanto pelo que descreve, quando pela idade em que teria ocorrido. Uma saída possível para a questão seria a de que na realidade não se trataria de uma recordação infantil, mas de uma fantasia criada e posteriormente transposta para a infância. Conforme Freud, as lembranças infantis são originadas comumente desta forma; ao contrário das recordações conscientes dos adultos (que se estabelecem no ato da experiência), no caso do infante as memórias surgem *a posteriori*, depois que a própria infância já terminou, sendo assim, “nesse processo, sofrem alterações e falsificações de acordo com os interesses de tendências ulteriores, de maneira

¹⁴ Sabe-se que em seu estudo Freud utilizou a tradução alemã de *Herzfeld* do original italiano, este cometeu um erro ao traduzir “nibio” por “abutre”, o correto seria “milhafre”, entretanto, tal equívoco não invalida a essência da análise freudiana da lembrança de Leonardo.

que, de um modo geral, não poderão ser claramente diferenciadas de fantasias” (Freud, 1910/1996, p.91). Porém, nada disso diminui a importância da recordação de Leonardo, pois de acordo com Freud, aquilo que se acredita recordar da infância não pode ser menosprezado, já que estes refugos de lembranças (ainda que incompreensíveis para o próprio sujeito) dão indícios preciosos do seu desenvolvimento psíquico.

Freud então propõe uma análise psicanalítica da fantasia de Leonardo:

A cauda, ‘coda’, é um dos símbolos mais familiares e substitui expressões referentes ao órgão masculino, tanto em italiano como em outras línguas; a situação, na fantasia, de um abutre abrindo a boca da criança e fustigando-a vigorosamente por dentro com sua cauda, corresponde à ideia de um ato de *fellatio*, um ato sexual no qual o pênis é introduzido na boca da pessoa envolvida (Freud, 1910/1996, p.93).

Avançando em sua análise, Freud questiona qual seria o sentido desta fantasia, já que para o psicanalista as criações psíquicas (fantasias, sonhos, visões, delírios) tem algum significado. Basicamente, o autor postula que esta fantasia reproduz uma situação corriqueira, o fato de Leonardo ter sido amamentado no seio de sua mãe, mas que deixou marcas profundas, “a impressão orgânica dessa experiência – a primeira fonte de prazer em nossa vida – permanece (...) indelevelmente marcada em nós” (Freud, 1910/1996, p.94). Seguindo este raciocínio, Freud acredita que agora está clara a associação desta lembrança de Leonardo com seu período de lactância, a essência da fantasia seria uma lembrança do ato de sugar o seio da mãe. O autor também nota que Leonardo, como vários artistas, representou esta cena em seus quadros nas figuras da Mãe de Deus e seu Menino. Esta última observação nos remete a uma obra de Leonardo que será objeto de uma investigação detalhada de Freud, a saber, ‘Sant’Ana com a Madona e o Menino’ (também conhecida como ‘Sant’Ana com Dois Outros’), adiante nos deteremos sobre ela.

Lacan considera que “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” é um escrito freudiano “muito singular” e “profundamente enigmático” (Lacan, 1956-1957/1995, p.398 e 433). Para o autor, o interesse por esta obra de Freud cresce ao longo do tempo e guarda uma contradição, é um dos textos freudianos que mais sofreu críticas (provavelmente pelo engano da utilização do termo “abutre” e não “milhafre”, ver nota de rodapé acima) e ao mesmo tempo era um dos trabalhos de que Freud mais se orgulhava. Sobre os equívocos contidos na análise de Freud sobre Leonardo, Lacan afirma que “há erros, mas isso não faz mal” (Lacan, 1956-1957/1995, p.398), provavelmente aludindo ao

fato de que a troca abutre/milhafre não joga por terra o primordial da interpretação freudiana, que versa sobre a relação de Leonardo com sua mãe. Sobre ser este um trabalho que seu autor tinha em alta conta, é curioso reportar o leitor interessado às correspondências que Freud trocou com Ferenczi quando estava redigindo este estudo¹⁵. Lacan ainda chama a atenção para o fato de que toda a análise que Freud faz de Leonardo tem como ponto axial o quadro ‘Sant’Ana com a Madona e o Menino’.

Antes de acompanharmos a abordagem freudiana do quadro supracitado, e até mesmo para que possamos melhor compreendê-la, faz-se necessário conhecer alguns dados da biografia do artista. Leonardo nasceu em 1452 em uma pequena cidade chamada Vinci (localizada entre Florença e Empoli). Filho ilegítimo de Ser Piero da Vinci (tabelião) e de Caterina (camponesa); consta que aos cinco anos de idade residia com o pai e Donna Albiera (sua madrasta) – já que da relação destes não houve filhos. Antes disso, acredita-se que tenha vivido apenas em companhia da mãe. Não se sabe ao certo até quando morou na casa paterna, saindo dali para ingressar no estúdio de Andrea del Verrocchio.

Em um dado momento de seu estudo, Freud nos convida a segui-lo em seu interesse pela ‘Sant’Ana com a Madona e o Menino’ (obra que inclusive está estampada no frontispício do volume XI da Edição Standard Brasileira, volume que contém o texto que aqui nos debruçamos). A primeira observação do autor acerca do referido quadro é da ordem de certo ineditismo do tema em questão, já que o mesmo não era comum entre os

¹⁵ Sándor Ferenczi (1873-1933), médico húngaro, eminente discípulo e amigo de Freud. Eles corresponderam-se regularmente entre 1908 e 1933, ano em que o pioneiro psicanalista húngaro faleceu. Através destas missivas temos acesso à história do nascimento de trabalhos significativos de Freud: “Análise de uma fobia em um menino de cinco anos” (“O pequeno Hans”), “Notas sobre um caso de neurose obsessiva” (“O homem dos ratos”), “Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia” (“O caso de Schreber”), e também “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”. Nas cartas enviadas entre novembro de 1909 e abril de 1910, Freud menciona várias vezes o último trabalho citado. Já na primeira alusão que faz de Leonardo para Ferenczi, refere-se àquele como “nobre objeto!” (Freud, 1908-1911/1994, p.160). Nas outras missivas relata seu interesse pelo artista italiano, as dificuldades em redigir este estudo, contabiliza as linhas e páginas que conseguiu escrever. Vejamos: “Meus pensamentos dirigem-se, na medida em que ainda consigo percebê-los, a Leonardo da Vinci e à mitologia” (ibidem, p.170); “De resto, estou preguiçoso, estou remoendo o Leonardo, sem ter obtido ainda uma única linha” (ibidem, p.180); “Muito raramente tenho escrito algumas linhas do Leonardo, que tem me dado ainda muito trabalho” (ibidem, p.186); “Depois de um dia de trabalho, estou escrevendo o Leonardo e já estou na décima página” (ibidem, p.195); “Estou hoje de mau humor e gostaria de refugiar-me no Leonardo, se isso me fosse possível ainda hoje” (ibidem, p.200); “Estou escrevendo (quero revelar o incógnito) em todas as minhas horas livres, isto é, a cada três dias, o meu Leonardo e já cheguei à página 40” (ibidem, p.211); “Eu estou corrigindo o Leonardo e não faço nada mais além disso” (ibidem, p. 226).

pintores italianos e a maneira de Leonardo representá-lo foi bastante particular. “Sant’Ana com sua filha e o neto é assunto que raramente foi tratado na pintura italiana. De qualquer modo a composição de Leonardo difere enormemente de qualquer outra versão conhecida” (Freud, 1910/1996, p.118). A cena representada no quadro retrata Maria sentada no colo de sua mãe estendendo os braços para o Menino, que brinca com um cordeirinho.

Freud afirma que após um estudo mais detalhado desta obra, é possível considerar que apenas Leonardo poderia ter pintado este tema desta forma, pois “o quadro contém a síntese da história de sua infância: os seus detalhes devem ser explicados lembrando as impressões mais pessoais da vida de Leonardo” (Freud, 1910/1996, p.119). E isto pelo seguinte, ao ir morar na casa do pai, provavelmente entre os três e os cinco anos de idade, ele passou a conviver com a madrasta e com a avó paterna, que podemos supor, sugere Freud, era tão carinhosa como geralmente são os avós. Tudo isso contribuiria para que o pintor reproduzisse em uma tela a cena de uma criança aos cuidados da mãe e da avó. Prosseguindo em sua análise, Freud aponta para outro aspecto que lhe parece ainda mais expressivo que o descrito acima, o fato de que Sant’Ana, que deveria ser representada como uma matrona (já que é a mãe de Maria e a avó do Menino), foi pintada como uma bela e ainda jovem mulher, apenas com o semblante levemente mais maduro que o da Virgem Maria. Sendo assim, o autor considera que na realidade Leonardo apresenta em seu quadro um menino que possui duas mães. E conclui:

A infância de Leonardo teve característica igual à que o quadro reproduz. Teve duas mães: primeiro, sua verdadeira mãe Caterina, de quem o separaram quando tinha entre três e cinco anos; e depois uma madrasta moça e carinhosa. Donna Albiera, esposa de seu pai. Pela combinação dessa situação de sua infância com a outra que mencionamos acima (a presença da mãe e da avó) e pela composição que fez reunindo os três personagens numa unidade, o desenho de ‘Sant’Ana com Dois Outros’ veio a concretizar-se para ele. A figura maternal mais afastada do Menino – a avó – corresponde à primeira e verdadeira mãe, Caterina, tanto em sua aparência quanto em sua relação especial com o menino. O artista parece ter usado o sorriso bem-aventurado da Sant’Ana para negar e encobrir a inveja que sentiu a pobre mulher quando foi obrigada a entregar o filho à sua rival nascida em berço mais nobre, assim como já lhe havia outrora entregado o pai (Freud, 1910/1996, p.120).

Em uma nota adicionada a este texto, em 1919, Freud observa que as duas mulheres estão como que fundidas no quadro, sendo difícil divisar o contorno de cada uma delas se nos propuséssemos a separá-las. Elas parecem imagens condensadas, como as dos sonhos, não havendo um limite claro onde uma começa e a outra termina. Porém, antes de se

configurar como um defeito esta composição traz um sentido oculto que pode ser elucidado pela análise: Leonardo teria incorporado suas duas mães em uma mesma forma. Outra observação inserida por Freud neste estudo, esta datada de 1923, mostrando que este foi um texto revisitado pelo autor mais de uma vez, compara ‘Sant’Ana com a Madona e o Menino’, que pertence ao museu do Louvre, com um desenho de Leonardo que se encontra em Londres. Este desenho também retrata a Virgem com sua Mãe e o Menino, além de São João, e nele pode-se perceber do mesmo modo, talvez até mais claramente, que Leonardo amalgamou as figuras femininas de tal forma que os críticos, destituídos de capacidade interpretativa, declaram que elas parecem um ser bicéfalo. Não há concordância entre os estudiosos sobre qual das duas obras teria sido realizada primeiro – Freud supõe mais interessante a ideia de que o desenho foi anterior ao quadro, existiria neste último uma tentativa de Leonardo em dissolver a fusão onírica de Ana e Maria, tentativa fracassada (conforme a análise freudiana do quadro). De todo modo, podemos notar certa insistência do artista em representar este tema tanto no desenho quanto no quadro.

Outra obra de Leonardo investigada por Freud é a ‘Mona Lisa del Giocondo’. Aqui também temos elementos que confirmam as ressonâncias da vida no trabalho de um artista. Retomando a fantasia do abutre, que remeteria ao ato sexual, Freud observa que a descrição da lembrança feita por Leonardo, “e fustigou muitas vezes a cauda em meus lábios”, denuncia uma intensa relação erótica entre mãe e filho. Sendo a zona bucal o que está em jogo tanto na fantasia quanto no ato de ser amamentado pela mãe, o autor propõe então que a fantasia possui ainda mais uma lembrança que poderia ser traduzida deste modo: ‘Minha mãe beijou-me apaixonada e repetidamente na boca’. Sendo assim, a fantasia do abutre teria se originado não de uma, mas de duas lembranças: ter sido amamentado e ter sido beijado pela mãe.

Antes de avançar em sua análise sobre a ‘Mona Lisa’, Freud faz uma ressalva importante que ilustra novamente sua posição sobre a interpretação psicanalítica de uma obra de arte, esta requer certa prudência, evitando conclusões fáceis para um objeto demasiado complexo. Afirma o autor:

A natureza generosa deu ao artista a capacidade de exprimir seus impulsos mais secretos, desconhecidos até por ele próprio, por meio dos trabalhos que cria; e estas obras impressionam enormemente outras pessoas estranhas ao artista e que desconhecem, elas também, a origem da emoção que sentem. Será que nada existe na obra de Leonardo para testemunhar aquilo que sua memória conservou como uma das

impressões mais fortes de sua infância? Deveríamos certamente poder encontrar alguma coisa. Porém, se considerarmos a transformação enorme que terá de sofrer qualquer impressão vivida por um artista antes que ela venha a ser transformada em uma contribuição para uma obra de arte, teremos de observar um grande comedimento ao proclamarmos a nossa certeza quanto aos resultados que chegamos em nossas pesquisas; sobretudo com referência a Leonardo (Freud, 1910/1996, p.113).

Após estas considerações o autor retoma a questão das pinturas de Leonardo, destacando nelas o sorriso inconfundível que o artista imprimia em suas personagens, cujo maior expoente é, com efeito, o da ‘Mona Lisa’. Sorriso que, para Freud, apesar de ter sido alvo de muitas explicações, ainda não havia recebido uma interpretação que desvelasse o seu inquietante mistério. O encantamento que o sorriso ambíguo da ‘Mona Lisa’ despertou e ainda desperta naqueles que o contemplam é fato notório. Mas este quadro, considerado como uma obra maior do mestre italiano, não teve destino diferente de suas outras pinturas. Consta que Leonardo não aprovou o resultado final do quadro, considerando-o incompleto não o entregou para quem o havia encomendado.

Freud, entretanto, prefere investigar o efeito que este sorriso causou, não nos outros, mas no próprio Leonardo. O argumento freudiano baseia-se no fato de que a partir desta obra este sorriso passou a figurar em todas as pinturas do artista, e também nas de seus alunos. Importante é recordar que a ‘Mona Lisa’ é um retrato, ou seja, não foi fruto da imaginação do artista, que contou com um modelo para realizá-lo. Um biógrafo citado por Freud, Vasari, registrou que Leonardo utilizava de todos os recursos que dispunha para entreter e manter o sorriso desta mulher enquanto a pintava. Freud acredita que após encontrar este sorriso em seu modelo, Leonardo ficou-se fascinado de tal maneira que em todas as suas obras posteriores, criadas livremente a partir de sua fantasia, ele o repetiu, inclusive na ‘Sant’Ana com a Madona e o Menino’, o que é notado por seus críticos e biógrafos. É neste contexto que o autor introduz sua explicação:

Poderia ser que Leonardo tivesse ficado fascinado pelo sorriso da Mona Lisa, por lhe ter despertado alguma coisa que há muito habitava sua mente – provavelmente uma antiga lembrança. Esta lembrança era de suficiente importância pois, uma vez despertada, nunca mais dela se libertou; sentia-se sempre forçado a dar-lhe novas formas de expressão (Freud, 1910/1996, p.117).

Um dado bastante significativo recolhido por Freud de Schorn (outro biógrafo de Leonardo) é o de que os primeiros trabalhos do artista, ainda na juventude, foram cabeças

sorridentes de mulheres e cabeças de crianças, modeladas em barro e posteriormente reproduzidas em gesso. Para Freud esta passagem biográfica pode ter desdobramentos elucidativos. Os objetos que Leonardo reproduziu no início de suas atividades artísticas remetem aos objetos sexuais que o autor deduziu de sua análise da fantasia do abutre. Freud pondera que se as cabeças de criança eram uma reprodução do próprio Leonardo em sua infância, as mulheres sorridentes seriam a reprodução de sua mãe (Caterina), e aventava a possibilidade de que o enigmático sorriso fosse o de sua mãe – “sorriso que ele perdera e que muito o fascinou, quando novamente o encontrou na dama florentina” (Freud, 1910/1996, p.118).

Cabe acrescentar que o trabalho de Leonardo cronologicamente mais próximo da ‘Mona Lisa’ é justamente ‘Sant’Ana com a Madona e o Menino’; obra na qual o sorriso que se tornou algo como uma marca característica de Leonardo surge explicitamente no semblante das duas mulheres.

Entretanto, se podemos considerar que Leonardo triunfou em sua arte, reproduzindo na ‘Mona Lisa’ e em seus trabalhos posteriores, o sorriso que tanto o encantou, e que o remetia à figura materna, Freud conjectura como a relação do artista com sua mãe foi determinante em um fracasso ou inibição de sua vida erótica. Para o autor, podemos extrair da fantasia do abutre a evidência de que as carícias que Leonardo recebia de sua mãe eram da ordem de certa violência. A jovem mulher desprezada exprimia no amor por sua criança todas as lembranças das carícias que já recebera e também sua aflição por carícias futuras. Isto ocorria por duas razões: a consolava de não ter junto a si um marido e concomitantemente era um modo de reparar junto a Leonardo a falta de um pai que pudesse acarinhá-lo. A explanação de Freud sobre esta situação é bastante interessante, Lacan considerava (veremos adiante) ser este um ponto alto do texto de Freud sobre Leonardo:

Assim, como todas as mães frustradas, substitui o marido pelo filho pequeno, e pelo precoce amadurecimento de seu erotismo privou-o de uma parte de sua masculinidade. O amor da mãe pela criança que ela mesma amamenta e cuida é muito mais profundo que o que sente, mais tarde, pela criança em seu período de crescimento. Sua natureza é a de uma relação amorosa plenamente satisfatória, que não somente gratifica todos os desejos mentais mas também todas as necessidades físicas; e se isto representa uma das formas possíveis da felicidade humana, em parte será devido à possibilidade que oferece de satisfazer, sem reprovação, desejos impulsivos há muito reprimidos e que podem ser considerados como perversos (Freud, 1910/1996, p.123).

Sendo assim, ainda segundo o autor, toda esta situação iluminaria o fato da rejeição da sexualidade por parte de Leonardo. Tanto tempo ele esteve subjogado por esta inibição que em sua juventude já não poderia desejar os carinhos de outras mulheres. Mas sendo ele pintor, houve um esforço em repetir o célebre sorriso em todas as suas obras, por exemplo, ‘Leda’, ‘João Batista’ e ‘Baco’. Os dois últimos quadros citados apresentam figuras andróginas, belos jovens de semblantes e formas femininas. Para Freud estas personagens parecem nos contemplar com um sorriso nos lábios como quem possui uma grande felicidade proveniente de um segredo de amor.

É possível que nestas figuras Leonardo tenha negado a infelicidade de sua vida erótica e que tenha triunfado sobre ela em sua arte, proclamando os desejos do menino apaixonado pela sua mãe, com um sentimento de realização nessa união bem-aventurada das naturezas masculina e feminina (Freud, 1910/1996, p.124).

Apesar de não nos determos nas considerações lacanianas sobre este estudo de Freud, o que extrapolaria nosso objetivo de investigar os possíveis entrelaçamentos ‘vida – obra’, parece-nos oportuno indicar que para Lacan a grande contribuição deste texto freudiano é precisamente apresentar a questão da mãe e da mulher fálica. Vejamos:

O que é que introduz de novidade o ensaio sobre Leonardo da Vinci? Ele introduz, muito precisamente, em maio de 1910, a importância da função da mãe fálica e da mulher fálica. Não para aquela que é o seu sujeito, mas para a criança que depende desse sujeito. Aí está a aresta do que Freud nos traz nesta ocasião (Lacan, 1956-1957/1995, p.441).

Freud havia alertado para as transformações que determinada experiência do artista deveria sofrer para figurar ou contribuir na realização de uma obra de arte. O que agora parece evidente depois de acompanharmos o autor em sua análise de Leonardo: a história de seu complexo familiar (inicialmente cuidado apenas pela mãe, sem a presença paterna, posteriormente residindo com o pai e duas figuras maternas); a fantasia do abutre; seus trabalhos de juventude (as cabeças sorridentes de mulheres e as cabeças de crianças); seus quadros onde encontramos o notável sorriso “leonardiano”; sua obra que funde a imagem de duas mães. Deste modo, quer nos parecer que não se trata de uma mera transposição do que é vivido para o âmbito do que é artisticamente criado, existe, além do tratamento estético deste material, uma importância significativa daquela vivência para o sujeito, caso contrário uma determinada experiência não precisaria ser “reeditada” em uma obra artística.

Freud não pretendia com sua análise de Leonardo desvendar totalmente os enigmas do artista e de suas obras, mas apresentar uma contribuição legítima que a psicanálise pode oferecer ao tema. O próprio autor relata os limites de sua investigação: “Gostaríamos enormemente de descrever o modo pelo qual a atividade artística se origina nos instintos primitivos da mente, se não fosse aqui, justamente, que falham nossas capacidades” (Freud, 1910/1996, p.137). E apresenta o intuito deste seu trabalho:

Nosso objetivo continua a ser demonstrar a relação que existe, seguindo o caminho da atividade instintiva, entre as experiências externas de um indivíduo e suas reações. Mesmo que a psicanálise não esclareça o poder artístico de Leonardo, pelo menos torna, para nós, mais compreensíveis suas manifestações e suas limitações. Parece, em todo caso, que somente um homem que tivesse passado pelas experiências infantis de Leonardo poderia ter pintado a Mona Lisa e a Sant’Ana, ter acarretado um destino tão melancólico para suas obras e ter embarcado numa carreira tão extraordinária de cientista, como se a chave para todas as suas realizações e fracassos estivesse escondida na sua fantasia infantil sobre o abutre (Freud, 1910/1996, p.140).

Até aqui abordamos o papel da mãe de Leonardo em seu desenvolvimento psíquico e no desdobramento que esta relação pode ter acarretado em suas obras, mas Freud escreveu também algumas linhas sobre a influência paterna nestas searas. O autor considera que a influência exercida pelo pai de Leonardo no seu desenvolvimento psicosexual se deu de duas maneiras: de modo negativo (já que na primeira infância Leonardo não contava com a presença paterna) e de modo direto (quando a convivência entre eles foi estabelecida). Freud entende que o sujeito na infância, quando deseja a própria mãe, não escapará à vontade de ocupar o lugar do pai (identificando-se com ele na imaginação) e de postular o objetivo de superá-lo. No caso de Leonardo, quando foi residir na casa paterna, o mais provável é que tenha transferido a afeição que sentia pela mãe para a madrasta, “e ele terá sentido o que pode ser chamado de relações normais de rivalidade com seu pai” (Freud, 1910/1996, p.126). Porém, se a identificação de Leonardo com a figura paterna não foi significativa para sua vida sexual, podemos notá-la em outras esferas, inclusive na relação do artista com as suas obras. Escreve Freud:

Não há dúvida de que o artista criador se considera como o pai de sua obra. Para Leonardo, o reflexo de sua identificação com o pai foi prejudicial para sua pintura. Criava a obra de arte e depois dela se desinteressava, do mesmo modo que seu pai se desinteressara por ele. O cuidado que seu pai demonstrou, mais tarde, em nada conseguiu alterar

esta compulsão; porque a compulsão derivada das impressões dos primeiros anos de infância, e o que foi reprimido e se tornou inconsciente, não pode ser corrigido pelas experiências futuras (Freud, 1910/1996, p.127, grifo nosso).

Esta formulação é especialmente oportuna para pensarmos como a relação de um sujeito com sua figura paterna poderia engendrar consequências na maneira pela qual o artista lidaria com a sua obra. O artista (pai da obra) reeditaria com os produtos de sua arte algo da relação que vivenciou com sua figura paterna? Não poderíamos generalizar tal coisa a partir unicamente de Leonardo.

O caso do precoce poeta francês Arthur Rimbaud, que abandonou a literatura definitivamente aos dezenove anos de idade, pode ser ilustrativo neste sentido; sabe-se que o pai militar, que raramente estava junto da família passando a maior parte do tempo viajando a trabalho, abandonou a esposa e os filhos quando Rimbaud tinha cerca de seis anos de idade.

Lacan também indaga a relação de James Joyce com seu pai para explicar algo do processo de criação do escritor irlandês, como veremos adiante ¹⁶.

Deixaremos por agora a questão em aberto, mas não nos parece equivocado afirmar que, de certa forma, ela parece corroborar a hipótese freudiana de que as experiências externas do artista poderão causar efeito em suas obras. No próximo capítulo iremos perscrutar todos estes temas a partir de outro trabalho de Freud intitulado, não sem razão, “Dostoiévski e o parricídio” (1928a/1996).

¹⁶ Lembramos igualmente que, na investigação empreendida por Freud de Daniel Paul Schreber, baseada em seu livro “Memórias de um doente dos nervos”, mesmo não sendo esta uma obra com pretensões literárias, a questão paterna é uma constante. Freud afirma que o complexo paterno foi o “elemento dominante no caso de Schreber” (Freud, 1911/1996, p.67).

CAPÍTULO 3

Interrelações ‘vida – obra literária’: Dostoiévski e Rimbaud

3.1 – Dostoiévski e os parricídios

Da casa dos meus pais levei apenas as lembranças mais preciosas,
porque para um homem não há lembranças mais preciosas
que aquelas da primeira infância em casa dos pais,
e é isso que acontece quase sempre, mesmo se numa família
existe apenas um pouquinho de amor e união.
Dostoiévski¹⁷

Quase duas décadas após redigir a monografia sobre Leonardo da Vinci, Freud volta a produzir um texto sobre um artista de primeira grandeza, desta vez um escritor¹⁸. “Dostoiévski¹⁹ e o parricídio” (1928a/1996), como esclarece James Strachey, foi escrito a partir do pedido dos organizadores de uma série que visava complementar a edição alemã das obras completas do escritor russo. A solicitação feita a Freud era uma introdução para o volume que traria os rascunhos e esboços do romance *Os irmãos Karamázov*, onde o psicanalista poderia abordar a psicologia do livro e de seu autor²⁰.

Procuraremos realizar uma leitura deste texto que nos ofereça elementos para verificar a interrelação ‘vida – obra literária’. Este trabalho nos é expressivo exatamente por ter um escritor como objeto de pesquisa, apresentando o pensamento freudiano sobre o mesmo. Se no capítulo anterior tivemos a oportunidade de nos ocupar de um texto que

¹⁷ *Os irmãos Karamázov* (Dostoiévski, 2008, p.398).

¹⁸ Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881), reconhecido como um dos maiores escritores russos.

¹⁹ No texto estabelecido pela tradução da edição standard brasileira das obras completas de Freud, o nome do escritor russo encontra-se sem o acento gráfico – ‘Dostoiévski’. Solução diferente constatamos nos dois tradutores do romancista que usamos em nossa dissertação, Boris Schnaiderman (que verteu para o português o romance *Um jogador: apontamentos de um homem moço*) e Paulo Bezerra (responsável pela tradução de *Os irmãos Karamázov*) optaram por ‘Dostoiévski’. Utilizamos em nosso trabalho esta última grafia, exceto quando citamos diretamente o escrito de Freud.

²⁰ Parece que o texto de Freud não ficou pronto a tempo de compor o volume, mas os organizadores insistiram para que o finalizasse mesmo assim.

abordava os escritores criativos em geral e de outro que investigava um artista em particular (mas que a rigor não era escritor), agora tomamos como ponto de reflexão “Dostoiévski e o parricídio”, escrito fundamental para nossa pesquisa.

Freud destaca quatro aspectos da complexa personalidade de Dostoiévski: o artista criador, o neurótico, o moralista e o pecador (ou criminoso). Para o leitor não familiarizado com este trabalho freudiano, somos obrigados a esclarecer desde agora que ele não se detém longamente na faceta do ‘artista criador’ (apesar de que ao longo do texto podemos pinçar elementos que a compõem), ao que parece por ser esta a característica mais óbvia do escritor russo. O autor afirma que Dostoiévski não está longe de Shakespeare e considera *Os irmãos Karamázov* o mais elevado romance já escrito. A posição de Freud sobre uma abordagem psicanalítica da criação artística é aqui mantida, “diante do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas” (Freud, 1928a/1996, p.183). Sendo assim, não é propósito do autor explicar inequivocamente o processo da produção literária, o que não o impede de lançar alguma luz sobre a questão, acreditamos que suas contribuições neste sentido vão na trilha do entrelaçamento ‘vida – obra literária’.

Dos outros aspectos destacados por Freud da personalidade de Dostoiévski, parece que tanto ‘o moralista’ quanto ‘o criminoso’ convergem para ‘o neurótico’. Sobre o moralismo no escritor (perceptível em sua reverência ao czar e ao Deus dos cristãos, além do seu nacionalismo russo limitado), o autor considera que é um aspecto menor no homem genial, provavelmente provocado por sua neurose. Sobre o fato de se considerar Dostoiévski como ‘pecador’ ou ‘criminoso’ Freud afirma que isso pode despertar uma forte oposição. Esta reação se deve ao fato de que os traços indispensáveis de um criminoso – um egoísmo ilimitado e um intenso impulso destrutivo, o que levaria em última instância à incapacidade de amar – não são encontrados no escritor em questão. Porém, a justificativa para classificá-lo como ‘criminoso’ se pautaria pela escolha de seu material literário, “que isola de todas as outras as personagens violentas, homicidas e egoístas, indicando assim a existência de tendências semelhantes dentro dele próprio” e também devido a certas passagens da vida do escritor “como sua paixão pelo jogo e sua possível confissão de um ataque sexual a uma garotinha” (Freud, 1928a/1996, p.184). Freud esclarece que a forte pulsão destrutiva de Dostoiévski, que poderia tê-lo transformado em criminoso, foi veiculada para sua própria pessoa, para dentro e não para fora, manifestando-se através do seu masoquismo e sentimento de culpa. Entretanto, sua

personalidade também conservou muitos traços sádicos, visíveis em sua instabilidade, sua disposição para atormentar e sua intolerância mesmo para com aqueles que amava, o que poderia ser atestado também na forma pela qual, enquanto escritor, ele trata seus leitores. Seria para nós bastante instrutivo se Freud houvesse desenvolvido esta questão do sadismo de Dostoiévski em relação aos leitores, infelizmente ele não se atém a isso. Antes, pondera que nas pequenas coisas o escritor russo era um sádico para com os outros e, nas grandes coisas um sádico consigo próprio, ou seja, “um masoquista, vale dizer, a pessoa mais branda, bondosa e prestimosa possível” (Freud, 1928a/1996, p.184).

Finalmente, ao explicar sobre ‘o neurótico’ em Dostoiévski, o autor afirma que selecionou da personalidade do escritor três fatores: “a extraordinária intensidade de sua vida emocional, sua disposição instintual inata e pervertida, que inevitavelmente o marcava para ser um sadomasoquista ou um criminoso, e *seus dotes artísticos inanalizáveis*” (Freud, 1928a/1996, p.185, grifo nosso). Esta conjunção de fatores não levaria por si só à existência de uma neurose, Freud observa que para tanto o essencial é a complexidade daquilo que o ego precisa dominar, já que “a neurose, afinal de contas, é apenas um indício de que o ego não conseguiu fazer uma síntese, e de que, ao tentar fazê-la, perdeu sua unidade” (Freud, 1928a/1996, p.185).

O autor erige então uma hipótese sobre a forma da neurose se apresentar no escritor russo. Este acreditava ser epilético e assim era considerado também pelos outros, devido suas fortes crises que eram seguidas de perda da consciência, convulsões e depressão. Para Freud este quadro muito provavelmente constituiria um sintoma neurótico, sendo mais apropriado classificá-lo como histeria grave do que epilepsia. Ele expõe uma distinção entre o que seria a epilepsia orgânica (onde existe uma moléstia cerebral) e a epilepsia ‘afetiva’ (onde existe uma neurose), sendo que nesta última o distúrbio é uma expressão da vida mental do sujeito. Apesar de não poder provar esta sua tese, Freud considera legítimo pensar a epilepsia de Dostoiévski como fazendo parte do tipo ‘afetiva’. Para afirmá-lo com certeza seria necessário todo um conhecimento do início das crises e do seu desenvolvimento ou relação com a vida mental do escritor. Entretanto, as informações disponíveis sobre isso são insuficientes e contraditórias; mesmo os relatos das crises feitos pelo próprio Dostoiévski não são fidedignos, pois suas memórias poderiam estar distorcidas em decorrência de sua neurose. De todo modo, Freud entende que:

A suposição mais provável é a de que as crises remontavam muito atrás em sua infância, que seu lugar foi ocupado, de início, por sintomas mais brandos e que não assumiriam a forma epiléptica até depois da experiência dilaceradora de seu décimo oitavo ano de vida: o assassinato de seu pai (Freud, 1928a/1996, p.187).

Este é um ponto fundamental do estudo, podemos aventar que o título do mesmo – “Dostoiévski e o parricídio” – faz referência tanto ao assassinato real do pai do escritor quanto ao assassinato do pai no romance *Os irmãos Karamázov*. Freud se diz tentando a encarar o assassinato do pai de Dostoiévski como o trauma mais significativo, e os efeitos deste fato no escritor como o eixo determinante de sua neurose.

O autor parte do princípio de que é possível compreender o significado das crises que acometiam Dostoiévski na infância, antes do aparecimento de sua ‘epilepsia’. As mesmas se figuravam por um medo e sensação de morte, aliados a um quadro de sonolência e letargia. Assim sendo, Freud nota o seguinte:

Conhecemos o significado e a intenção dessas crises semelhantes à morte. Significam uma identificação com uma pessoa morta, seja com alguém que está realmente morto ou com alguém que ainda está vivo e que o indivíduo deseja que morra. O último caso é o mais significativo. A crise possui então o valor de uma punição. Quisemos que outra pessoa morresse; agora *somos* nós essa outra pessoa e estamos mortos. Nesse ponto, a teoria psicanalítica introduz a afirmação de que, para um menino, essa outra pessoa geralmente é o pai, e de que a crise (denominada de histérica) constitui assim uma autopunição por um desejo de morte contra um pai odiado (Freud, 1928a/1996, p.188).

Esta situação é elucidada pelo autor remetendo-nos ao complexo de Édipo e ao parricídio como a principal origem do sentimento de culpa. Sabe-se que durante a vivência do complexo familiar, a criança que até então se via envolta com seu primeiro objeto de amor (a mãe), terá agora que se posicionar frente a um terceiro que vem triangular esta relação (o pai). O que dificulta a questão é que o sentimento para com este adversário não é exclusivamente de ódio, mas também de amor. Desta forma, Freud denomina como ambivalente a relação do menino com o pai. Se o ódio está presente na tentativa de livrar-se do pai (enquanto rival), determinada quantidade de ternura é comumente dispensada a ele. A combinação destas duas disposições mentais produziria a identificação ao pai: o menino deseja ser como o pai e estar em seu lugar por admirá-lo, mas simultaneamente para colocá-lo fora de cena. Tal equação esbarra no fato de que a criança em um dado momento do percurso edípico entende que o livrar-se do pai acarretaria uma punição, a

saber, a castração. E é justamente pelo medo da castração, e no intuito de manter sua masculinidade, que o menino abdica do desejo de possuir a mãe e eliminar o pai. Todavia, tal desejo continua a existir no inconsciente e é a fonte do sentimento de culpa²¹. Este seria o destino esperado do complexo de Édipo, Freud afirma que neste complexo está “a chave para toda neurose. É nessa chave, então, que temos de aplicar à chamada epilepsia de nosso autor” (Freud, 1928a/1996, p.190).

O recalçamento do ódio ao pai, na situação edípica, gera outras consequências no sujeito criança. A identificação com o pai, que foi recebida no interior do ego, constrói para si um lugar permanente e instala-se como um agente independente do restante do conteúdo do ego. Freud nomeia esse herdeiro da influência parental como superego e atribui a ele importantes funções. Tratando-se de um pai violento e cruel, o superego tomaria para si esses atributos e em suas relações com o ego restabeleceria a passividade que julgava ter sido reprimida. Este é o mecanismo pelo qual o superego se torna sádico e o ego masoquista.

Uma grande necessidade de punição se desenvolve no ego, que em parte se oferece como vítima ao destino e em parte encontra satisfação nos maus tratos que lhe são dados pelo superego (isto é, no sentimento de culpa), pois toda punição é, em última análise, uma castração, e, como tal, realização da antiga atitude passiva para com o pai. Mesmo o Destino, em última instância, não passa de uma projecção tardia do pai (Freud, 1928a/1996, p.190).

No caso de Dostoiévski, que teve um pai violento e que ficou órfão de pai aos dezoito anos de idade, Freud aponta as razões do sentimento de culpa exacerbado neste escritor. O autor afirma que os sintomas apresentados nas crises dos primeiros anos de Dostoiévski podem ser entendidos pela via de uma identificação paterna pelo seu ego, viabilizada pelo superego enquanto punição. Exemplificados pelas seguintes fórmulas: ‘Você queria matar seu pai, a fim de ser você mesmo o pai. Agora você é seu pai, mas um pai morto’ e ‘Agora, seu pai está matando você’. Para o ego haveria satisfações neste sintoma de morte, uma do desejo masculino e outra masoquista; para o superego a

²¹ Talvez seja relevante destacar que a relação com o pai na vivência edípica, e sua importância na constituição do sujeito, atualiza para cada um em particular o mito freudiano do assassinato do “pai primevo”, e sua importância na formação da cultura. Tal mito é apresentado pelo autor em “Totem e tabu” (1913b/1996), remetemos o leitor interessando a este texto de Freud, mais especificamente o capítulo IV, seção 4.

satisfação seria sádica, da ordem de uma punição. Assim, a relação entre o sujeito e seu objeto paterno foi transposta para a relação entre o ego (masoquista) e o superego (sádico).

O autor ressalva que as reações infantis procedentes do complexo de Édipo, como as acima descritas, podem deixar de existir, desde que a realidade não forneça novos elementos para sustentá-las. Em Dostoiévski o ódio e o desejo de morte contra a figura paterna foram mantidos em decorrência da deterioração do caráter de seu pai. A constância desses afetos, aliada ao assassinato real de seu pai, gerou desdobramentos:

Ora, é algo perigoso a realidade atender a tais desejos reprimidos. A fantasia tornou-se realidade e todas as medidas defensivas são imediatamente reforçadas. As crises de Dostoiévski assumiram então um caráter epilético; ainda, indubitavelmente, significavam uma identificação com o pai como punição, mas se tinham tornado terríveis, tais como a própria morte assustadora do pai (Freud, 1928a/1996, p.191).

Para Freud, Dostoiévski nunca se desligou dos sentimentos de culpa originados do desejo de matar seu pai, o que também moldou seu posicionamento em outros âmbitos nos quais a relação com a figura paterna é determinante: a relação com a autoridade do Estado e com a crença em Deus – o que remete a sua faceta moralista.

Outra característica do escritor russo que o autor credits ao sentimento de culpa é o vício do jogo, que funcionava como um modo de autopunição. Consta que Dostoiévski não interrompia essa atividade até o instante em que perdia tudo. Fato interessante é que sua produção literária ganhava fôlego exatamente nestes momentos de privação e humilhação diante da esposa, a quem prometia reiteradas vezes que não voltaria a jogar, rompendo com o juramento em seguida. Freud estabelece uma conexão para estes eventos: a partir do momento em que o sentimento de culpa de Dostoiévski se saciava pelas punições que ele se aplicava, o bloqueio que se impunha sobre seu trabalho se amenizava e ele se permitia produzir novamente²².

²² Vale aqui lembrar o romance de Dostoiévski *Um jogador: apontamentos de um homem moço*, obra na qual a paixão pelo jogo e a descrição da mente de um jogador são bastante exploradas, através do protagonista Aleksiéi Ivânovitch. O tradutor Boris Schnaiderman, entretanto, chama a atenção para o fato de que o livro, considerado por muitos como prioritariamente autobiográfico, não deve ser entendido como um mero reflexo das experiências e vivências do escritor russo; há que se ter a sensatez de não tomar o autor pelo personagem, ainda que este último possa expressar algo daquele. Estas considerações parecem de acordo com a leitura dos entrelaçamentos ‘vida – obra’ que propomos, entendemos que estes possíveis entrelaçamentos não se traduzem por simples transposição da vida na obra. Sobre este livro, escrito admiravelmente em menos de um mês (de 04 a 29 de outubro de 1866), afirma Schnaiderman: “Este romance me suscita fascínio e mal-estar. Dostoiévski conseguiu a proeza de dar vida a um personagem que não é ele, quem tem características próprias e inconfundíveis, mas, ao mesmo tempo, expressa as suas tribulações de jogador, seus preconceitos

Ainda sobre a questão do parricídio, o autor sublinha que seria muito pouco provável tratar-se de mera coincidência que três das obras-primas da literatura mundial abordem o mesmo tema, o assassinato do pai, e tenham todas elas um mesmo motivo para esta ação, qual seja, a rivalidade pela posse de uma mulher. As obras a que se refere são: *Édipo Rei*, de Sófocles; *Hamlet*, de Shakespeare e *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski.

A obra que apresenta o assunto de modo mais explícito é a tragédia grega. Nela o próprio herói é o autor do assassinato. Entretanto, o tratamento estético dado ao tema cuidou para que a motivação do parricídio fosse colocada como externa ao herói; não um imperativo inconsciente, mas nos moldes de um destino que lhe é imposto. Porém, após a situação ser desvelada e a culpa do herói se tornar consciente, o mesmo não intenta desvencilhar-se dela alegando que estava predestinado àquela situação, o crime é encarado e punido como algo completo e consciente. Freud observa que isto pode se figurar como injusto à nossa razão, mas psicologicamente é acertado.

No drama de Shakespeare o tema não é apresentado de maneira tão direta. Não é o herói quem realiza o parricídio, em compensação a disputa por uma mulher está às claras. Freud considera que nesta peça podemos vislumbrar o complexo de Édipo de uma forma refletida, observando no herói os efeitos do crime praticado por outro. Hamlet é incapaz de vingar o assassinato de seu pai, paralisado está pelo sentimento de culpa. Para o psicanalista, isto está bem de acordo com o mecanismo neurótico de deslocar a culpa para a sensação de inaptidão em realizar uma missão.

Também no romance russo, o parricídio é praticado por outra pessoa que não o herói – Dmitri. Contudo, se não é este o parricida, existe uma rivalidade sexual evidente entre ele e o pai. O assassino por sua vez, Smierdiakóv, além de ser irmão de Dmitri, filho de Fiódor Pávlovitch Karamázov, apresenta a mesma patologia que Dostoiévski acreditava possuir, a epilepsia. Freud vê aí mais que um simples acaso, “constitui fato digno de nota que Dostoiévski lhe tenha atribuído sua própria doença, a suposta epilepsia, como se estivesse procurando confessar que o epilético, o neurótico nele próprio, era um parricida” (Freud, 1928a/1996, p.194).

e idiossincrasias, suas posições chauvinistas e o seu repúdio à penetração na Rússia do modo de vida ocidental. Além de fazê-lo viver angústias de amor equivalentes às suas, mas sem que haja propriamente reprodução de sua experiência pessoal. O que nos resta é fruir o livro como ficção, pois nisso consiste a sua realização como obra” (Schnaiderman, 2004, p.225).

Duas cenas de *Os irmãos Karamázov* são destacadas por Freud. Uma delas é a passagem do discurso de defesa do advogado no julgamento de Dmitri, acusado de matar o pai – no romance por diversas vezes ele afirma que o faria. Aqui, o advogado assegura em tom trocista que “a psicologia, senhores, embora seja uma coisa profunda, ainda assim parece uma faca de dois gumes” (Dostoiévski, 2008, p.937). Em defesa do seu cliente, o advogado intenta demonstrar que motivações psicológicas podem ser alegadas tanto para incriminar quanto para inocentar Dmitri. Freud faz uma leitura desta cena que desloca a problemática para as implicações subjetivas do assassinato:

Não é a psicologia que merece zombaria, mas o processo de investigação judicial. É indiferente saber quem realmente cometeu o crime; a psicologia se interessa apenas em saber quem o desejou emocionalmente e quem o recebeu com alegria quando foi cometido (Freud, 1928a/1996, p.194).

Desta forma, pondera o autor, todos os irmãos, salvo o caçula Alieksiêi (de personalidade pura e mística), são culpados: Dmitri (“o sensual impulsivo”), Ivan (“o cínico cético”) e Smierdiakóv (“o criminoso epiléptico”).

Antes de passarmos para a próxima cena do romance comentada por Freud, citaremos uma outra fala do advogado de defesa que alude à já mencionada:

Senhores jurados, eu mesmo recorri deliberadamente à psicologia para evidenciar que a partir dela podemos concluir o que quisermos. Tudo depende das mãos em que ela esteja. A psicologia convida ao romance até os homens mais sérios, e isso de modo inteiramente involuntário. Estou falando de excesso de psicologia, senhores jurados, de certo abuso dela (Dostoiévski, 2008, p.940).

Incluimos aqui o trecho supracitado apenas para ressaltar, de um modo derrisório, como que para replicar a observação da personagem, que tal crítica, por tudo o que já demonstramos do enfoque psicanalítico da obra de arte, mais especificamente da obra literária, não poderia ser dirigida a Freud.

A segunda passagem do romance russo destacada por Freud é considerada por ele como especialmente reveladora. Trata-se de uma cena em que Dmitri está conversando com o padre Zossima (guia espiritual de Alieksiêi). Durante o diálogo, o padre percebe que o primogênito Karamázov estaria pronto e disposto a matar o próprio pai, neste momento Zossima se ajoelha aos pés de Dmitri. Freud comenta que tal atitude não pode ser entendida como manifestação de admiração, mas significa que o padre estaria refutando a

tentação de odiar um assassino, e assim humilha-se diante dele. O autor deduz que a simpatia de Dostoiévski pelo criminoso ultrapassa muito a mera piedade. Em sua análise, ele pontua que para o escritor russo um criminoso se aproxima de um Redentor – alguém que toma para si a culpa que os outros deveriam carregar. Não é preciso que alguém mate, pois o criminoso já o fez, e devemos ser-lhe gratos, pois não fosse o seu ato nós nos veríamos obrigados a matar. Freud afirma que isso vai além de uma benévola piedade, diz de uma identificação baseada em impulsos assassinos similares, um narcisismo levemente deslocado.

O autor conecta esta capacidade de empatia com o papel da culpa na escolha de material de Dostoiévski, e observa uma gradação do tema do criminoso em sua obra:

Este pode talvez ser, de modo bastante geral, o mecanismo da simpatia benigna por outras pessoas, mecanismo passível de se discernir com facilidade especial no caso extremo de um romancista dominado pela culpa. Não há dúvida de que essa empatia por identificação constituiu fator decisivo na determinação da escolha de material de Dostoiévski. Ele tratou primeiramente do criminoso comum (cujos motivos são egoístas) e do criminoso político e religioso, sendo somente ao fim de sua vida que retornou ao criminoso primevo, ao parricida, e utilizou-o numa obra de arte para efetuar sua confissão (Freud, 1928a/1996, pp.194-195).

Através deste trabalho freudiano, podemos inferir que em Dostoiévski, a interrelação ‘vida – obra literária’ pode ser mais claramente notada, especialmente em *Os irmãos Karamázov*, pela questão do parricídio, desdobrada primeiramente na vivência edípica do escritor russo (quando surge o sentimento de culpa e as primeiras crises na infância) e posteriormente no assassinato real do pai (trauma mais significativo e eixo central de sua neurose). A combinação destas duas situações, aliadas às vicissitudes do exacerbado sentimento de culpa do escritor, o que levaria a uma simpatia para com a figura do criminoso, possibilitaram que o parricídio constituísse o tema central de seu último livro.

Freud (1931/1996) volta a comentar sobre este romance em seu pequeno texto “O parecer do perito no caso Halsmann”:

No grande romance de Dostoiévski, *Os irmãos Karamázov*, a situação edípica se situa no ponto focal de interesse. O velho Karamázov fez-se detestar pelos filhos através de uma opressão cruel: aos olhos de um deles, é, além disso, um poderoso rival quanto à mulher que deseja. Esse filho, Dmitri, não faz segredo de sua intenção de vingar-se do pai pela força. É, portanto, natural que depois de o pai ter sido assassinado e roubado, ele seja acusado como seu homicida e, apesar de todos os

protestos de inocência, condenado. Contudo, Dmitri é inocente; foi outro irmão seu quem cometeu o ato (Freud, 1931/1996, p.260).

Podemos agora assegurar que Freud mantém sua ideia da interrelação ‘vida – obra literária’ na análise que empreendeu de Dostoiévski. Este entrelaçamento não é algo simples, ou óbvio, daí a contribuição de uma leitura psicanalítica do texto literário, da maneira como Freud a praticava e defendia.

Se o trabalho de Freud sobre Leonardo estava entre os seus favoritos, conforme notou Lacan, não podemos dizer o mesmo acerca deste ensaio sobre Dostoiévski. Poucos meses depois de sua publicação, Theodor Reik lançou um artigo no qual examinava este texto freudiano e expunha algumas críticas ao mesmo, principalmente no tocante a análise do autor sobre a moral do escritor russo. Freud então enviou uma carta resposta para Reik onde afirma ter recebido como apropriadas as objeções que ele havia apresentado sobre o estudo, diz que poderia argumentar algo em defesa própria, mas que a questão não era a de saber com quem estaria a razão. Nesta carta podemos ler:

Acho que você está aplicando um padrão excessivamente alto a essa trivialidade. Foi escrita como um favor a outra pessoa, e escrita com relutância. Atualmente sempre escrevo com relutância. Não há dúvida de que você percebeu isso. Naturalmente, não vai aí qualquer intenção de desculpar juízos apressados ou falsos, mas simplesmente a descuidada arquitetura do ensaio como um todo. (...) Como você sugere, incluí Dostoiévski psicólogo sob o artista criador.(...) Você tem razão, também em desconfiar de que, a despeito de toda minha admiração pela intensidade e preeminência de Dostoiévski, de fato não gosto dele. Isso se deve a que minha paciência com as naturezas patológicas está exaurida na análise. Na arte e na vida, não as tolero. Trata-se de traços caracterológicos que me são pessoais e não obrigam a outros (Freud, 1928b/1996, pp.199-200).

Os trechos que destacamos da missiva merecem alguns comentários. O primeiro deles é que não podemos concordar com a visão de Freud de que este estudo configura-se como uma trivialidade, talvez o fato de não tê-lo produzido por vontade própria e sua impaciência para com a natureza patológica do escritor expliquem isso, mas qualquer um que se debruce sobre “Dostoiévski e o parricídio”, ainda que possa levantar objeções sobre o mesmo, percebe em uma primeira leitura que este não é um trabalho banal. Mais significativo parece ser a inclusão do “Dostoiévski psicólogo sob o artista criador”, apesar de Freud não se deter neste ponto, ficamos predispostos a ver aqui novamente a

consideração do psicanalista pelo conhecimento, por parte do artista, da psique humana, algo que já discutimos nos capítulos anteriores.

3.2 – Rimbaud e o silêncio literário

A princípio era apenas um estudo. Escrevia silêncios, noites,
anotava o inexprimível. Fixava vertigens.

Rimbaud²³

No final do capítulo 2 citamos *en passant* o poeta Arthur Rimbaud²⁴. Em outro trabalho pesquisamos o entrelaçamento ‘vida – obra literária’ neste escritor²⁵. Apresentaremos aqui brevemente algo do estudo que realizamos sobre o poeta francês, já que também ele precisou lidar com o desaparecimento de seu pai (do mesmo modo que Dostoiévski) e abandonou a escrita literária de forma radical (o que de certa forma o aproxima de Leonardo da Vinci, que como vimos não se preocupava com o destino final de suas pinturas, deixando muitas inacabadas). Nosso objetivo será então o de cotejar alguns pontos da interrelação ‘vida – obra’ em Rimbaud com o que já vimos sobre Leonardo e Dostoiévski.

O que primeiro chama a atenção em Rimbaud é a precocidade com a qual sua obra poética foi escrita, aproximadamente dos quinze aos dezenove anos de idade. Por ser uma obra que deixou marcas inquestionáveis na literatura, considera-se Rimbaud um caso enigmático: o que levaria um escritor de gênio a abdicar seu projeto literário e romper com a poesia?

²³ Excerto de “Delírios II, Alquimia do Verbo”, presente na obra *Uma estadia no inferno*, extraído do livro *Prosa poética* (Rimbaud, 1998, p.161).

²⁴ Jean-Nicholas Arthur Rimbaud (1854-1891), eminente poeta francês.

²⁵ *Rimbaud: o poeta sem palavras*. Monografia do Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

Da história familiar do poeta, conhecemos o fato de que quando ele tinha seis ou sete anos de idade seu pai, Frédéric Rimbaud, capitão de infantaria, abandonou a esposa e os filhos, suspeita-se que não tiveram mais notícias dele. Na adolescência Rimbaud inicia uma série de fugas e retornos à casa materna, deixando para trás a postura de estudante aplicado e filho submisso. Paris, Bruxelas, Londres, foram alguns lugares em que esteve enquanto ainda escrevia poesia; após abandonar a literatura e depois de empreender alguns outros trabalhos, se estabeleceu como comerciante na África, onde permaneceu de 1880 a 1891, quando voltou para a França em busca de tratamento para um câncer que o havia acometido e veio a falecer neste mesmo ano.

Um dos primeiros poemas que Rimbaud teve publicado, quando contava com dezesseis anos de idade, “A consoada dos órfãos”, expõe uma temática sentimental: duas crianças despertam no dia do Ano Novo e se veem órfãs de mãe e sem a presença paterna no lar, o que seria uma data comemorativa converte-se em um momento de luto e dor. Alguns trechos do poema:

Sente-se, em tudo ali, que falta alguma coisa...
– Onde estaria a mãe dessas pobres criancinhas,
Mãe de sorriso aberto e de olhares triunfantes?
(...)
Voss'alma compreendeu: – essas crianças são órfãs,
Falta mãe nesse lar! – e o pai está bem longe! ...
(...)
Já não há pais, nem lar, nem chaves escondidas;
Acabaram, por isso, os beijos e as surpresas!
Oh! Como o dia de ano há de ser triste agora!
– Pensativos estão; de seus olhos azuis
Cai silenciosamente uma lágrima amarga,
E murmuram: “Quando é que volta a nossa mãe?”
(Rimbaud, 1995, pp. 33, 35 e 37).

Talvez seja factível aproximarmos este poema, da fase inicial de Rimbaud, aos primeiros trabalhos de Leonardo, as esculturas com as cabeças de crianças e cabeças de mulheres. Estariam ambos de alguma forma mobilizados pela história familiar a que estavam inscritos. Na poesia supracitada a ausência do pai é explícita, algo que realmente o poeta vivenciou, a morte da mãe poderia significar uma queixa subliminar contra a severidade e rispidez com que Vitalie Cuif tratava os filhos (após ser abandonada pelo marido, ela declarou-se viúva e morta para o mundo; uma relação conturbada com a mãe foi constante na vida de Rimbaud).

Em seu artigo sobre Dostoiévski, Freud sublinhou a questão do complexo de Édipo, enfocando a identificação ao pai e a questão do parricídio, tudo isso enlaçado ao assassinato real do pai do escritor russo. Em nosso estudo sobre Rimbaud, abordamos também algo da identificação do poeta com sua figura paterna, no intuito de investigar sua ruptura com a literatura. Aqui, é importante ressaltar que nossas considerações sobre o poeta francês estarão pautadas pela leitura lacaniana do complexo edípico. Para tanto, lançaremos mão dos estudos de dois psicanalistas que se orientam pelo ensino de Lacan, a saber, Hugo Bleichmar (1984) e Antonio Godino Cabas (2005).

Lacan, retomando o Édipo freudiano, conforme assinala Bleichmar, propõe este complexo como uma estrutura intersubjetiva, uma estrutura que se caracteriza “por posições ou lugares vagos que podem ser ocupados por personagens distintos” (Bleichmar, 1984, p.18). Necessário é destacar que tais posições se definem pela relação de cada um em função do outro personagem, sendo assim, “o Édipo lacaniano é a descrição de uma estrutura e dos efeitos de representação que essa estrutura produz nos que a integram” (Bleichmar, 1984, p.20). Oportuno é também elucidar que na exposição lacaniana do Édipo, quando os termos ‘pai’ e ‘mãe’ são empregados, o que está em jogo são as posições e as funções ocupadas por estes personagens. Desta forma, Lacan estabelece as expressões Desejo-da-Mãe e Nome-do-Pai para dizer, respectivamente, de uma posição de sujeição da criança na relação materna, e de uma separação ou um corte entre a mãe e o filho (castração simbólica) – a seguir veremos um pouco mais detalhadamente estas questões.

Godino Cabas, a partir da leitura lacaniana, recomenda que examinemos o complexo de Édipo dentro de dois registros, o imaginário e o simbólico. O primeiro contém o desejo incestuoso relativo à mãe e o impulso agressivo relativo ao pai. O segundo abrange três dilemas: o da identificação, o da libido e o do modelo Ideal/Superego. O autor entende que estes dilemas além de serem condizentes com a espécie humana, dão testemunho dos próprios limites desta espécie. Tais limites estão ancorados em três necessidades: necessidade de todo humano ser filho, necessidade de ser sexual, necessidade de estar inserido em um grupo para o exercício dessa sexualidade. Assim sendo, o complexo de Édipo realiza uma operação simbólica que viabiliza a travessia do biológico ao erógeno, a passagem da natureza à cultura. O amor à mãe e o ódio ao pai

devem ser vistos através deste registro simbólico, o qual possibilita compreender a constituição no sujeito da identidade, da sexualidade e do modelo para o seu exercício.

Refletindo acerca das funções parentais no complexo edípico tal como proposto por Lacan, Godino Cabas sublinha que elas não se equivalem necessariamente às figuras da mãe e do pai, podendo inclusive ser realizadas por outros que não os pais biológicos. A função seria a realização de determinadas operações. A função materna seria a de fazer com que um amontoado de órgãos torne-se um corpo erogeneizado. Ao nascer, e em seus primeiros anos de vida, a criança é indefesa e depende totalmente da mãe, a qual ocupa a função referencial estável para o infante. Esta dependência não é só biológica (alimentação, cuidados físicos), mas também simbólica (inscrições libidinais presentes no processo de maternagem); a consequência de uma relação tão próxima é que a mãe se configura como um modelo de Outro²⁶. A função paterna seria então a de interceder no Desejo-da-Mãe, na relação mãe-criança, através da instauração de uma lei, chamada por Lacan, como vimos acima, de Nome-do-Pai. A castração pode ser traduzida pela simbolização da ruptura que a função paterna promove na díade mãe-criança.

O pai, para ocupar o lugar de agente da castração, necessita de três prerrogativas: figurar no desejo e no discurso materno; ocupar um espaço no discurso do grupo familiar; oferecer certos atributos de sua personalidade para que a criança possa, através deles, se apoiar para construir uma identificação. As características da personalidade paterna que servem de apoio para que o sujeito construa uma identificação, são justamente aquelas que se mostram evidentes nas intervenções feitas pelo agente paterno no grupo familiar. Godino Cabas, utilizando uma terminologia lacaniana, nomeia estas características de “emblemas do pai”:

Entendendo por “emblemas” aquelas propriedades exatas que têm um valor. Deste modo, podemos ver – no crepúsculo do complexo de Édipo – o menino adotar os mesmos tiques, gestos e posturas, peculiares ao pai. (...) O sentido deste jogo é sabido, consiste na elaboração de uma identificação com o adulto. Seria bom notar que essa identificação é uma identificação com *traços* e que esses traços são os emblemas que definem

²⁶ Hugo Bleichmar explica de modo bastante claro o que seria para Lacan este Outro, vejamos: “Lacan sugere que, para o menino, na relação primordial com a mãe, esta é o Outro. Que significa o Outro com maiúscula? O lugar onde se origina o código, quer dizer, a linguagem, as palavras, que vão captar e moldar, portanto, suas necessidades. A expressão pode parecer enigmática: ‘O Outro como o lugar do código’. Significa que o menino tem uma necessidade, mas a única maneira de captar esta necessidade é em termos de linguagem, linguagem que não é dele, que lhe é trazida de fora; é neste sentido que se diz que o Outro constitui o lugar do código, ou seja, a partir de onde lhe é ocasionada a linguagem” (Bleichmar, 1984, pp. 27-28).

o agente concreto, o sujeito que está ocupando o lugar da função do pai (Godino Cabas, 2005, p.166, grifo no original).

Em nosso estudo sobre Rimbaud levantamos a hipótese de que o emblema paterno principal para ele tenha sido o abandono: o pai militar que foi desertor em relação ao filho. Se for assim, sua identificação ao pai estaria baseada primordialmente neste emblema.

O autor ainda considera que a captura dos emblemas de outra pessoa no processo de identificação é relativa, pois os emblemas do outro não possuem valor por si só, mas dependem do lugar ocupado pelo outro – como no exemplo da figura paterna. Ponderamos então, em nossa pesquisa sobre o poeta francês, que talvez aí esteja a problemática de sua identificação paterna: o emblema do abandono foi transmitido por um pai que se furtou a ocupar esta função.

As considerações de Godino Cabas sobre a identificação nos auxiliam a avançar em nossa leitura sobre o silenciamento literário de Rimbaud.

A identificação é o modo pelo qual o simbólico se inscreve no sujeito. (...) Insistiremos que o sujeito é um texto, uma página escrita pelo simbólico através do punho e letra dos pais (podem escrever tanto em letra de fôrma, como em gótica, como em cursiva inglesa) e que deverá definir-se num estilo... Por isso é que “o estilo é o homem”. (Godino Cabas, 2005, pp.213-214, aspas no original).

Estando a identificação, o simbólico e o estilo entrelaçados, quer nos parecer que em Rimbaud o estilo acabou se definindo pelo silêncio e pelo abandono. O que ficaria evidente em suas constantes fugas, seu exílio voluntário da França e sua ruptura com a literatura.

É instigante observar que nos estudos de Freud sobre Leonardo da Vinci e Dostoiévski a questão da figura paterna tenha sido abordada. Do artista italiano, Freud destacou como a ausência do pai em sua primeira infância poderia ter ressoado em seu desinteresse por suas pinturas. Assim, Leonardo, pai de sua obra, repetiu com suas pinturas o que seu próprio pai fez com ele em um determinado momento de sua vida. Já o escritor russo, precisou lidar com o assassinato de seu pai, o que segundo o psicanalista, intensificou seu sentimento de culpa e acabou interferindo na escolha de seu material

literário. Em Rimbaud, como vimos, estas duas situações se conjugam: o desaparecimento real do pai e o desinteresse por sua obra artística. No capítulo anterior, elaboramos a questão se a relação de um sujeito com sua figura paterna poderia engendrar consequências na forma pela qual o artista lidaria com sua obra. Obviamente não se trata de estabelecer uma fórmula rígida, mas é interessante observar como a leitura singular que cada um desses artistas realizou de sua vivência com o pai, pode ter ecoado em suas criações ou no modo como lidava com elas. Não responderemos a este questionamento, mas iremos investigá-lo por um outro ângulo.

No capítulo seguinte, voltaremos nosso interesse para alguns pontos do estudo que Lacan realizou sobre o escritor irlandês James Joyce. Se em Freud encontramos uma leitura que privilegia as ressonâncias da vida do escritor em sua obra, iremos agora investigar, a partir da leitura lacaniana, se também a produção literária poderá influir na vida do escritor, acarretando consequências em seu psiquismo.

CAPÍTULO 4

Lacan, Hamlet e Joyce

Para iniciar este tópico, poderíamos fazer um tipo de pastiche do primeiro capítulo desta dissertação nos seguintes termos: “Poe, Gide, Duras, Wedekind, Joyce²⁷ ... Todo aquele que já se debruçou sobre o texto lacaniano não ignora a frequência com a qual o psicanalista francês cita estes, e muitos outros, autores literários. Isto acontece ao longo de toda a sua obra, ou seja, não se trata de uma característica específica de determinado momento de construção teórica, mas antes de uma constante em sua produção psicanalítica”. Assim demonstraríamos que Lacan não rompeu com a tradição freudiana de, em seu ensino, manter um diálogo com os autores literários.

Extrapolaria nosso objetivo determo-nos demoradamente nos escritos lacanianos buscando um certo panorama de sua interlocução com a literatura, tal como tentamos realizar com Freud nos capítulos anteriores. Desta forma, nosso intuito aqui é o de fazer um recorte da seguinte maneira: inicialmente nos ocuparemos de parte da análise de Hamlet empreendida por Lacan, ainda que este estudo não contribua diretamente com nosso problema de pesquisa, ele é ilustrativo da forma de Lacan abordar uma obra literária, obra esta que também mereceu o comentário de Freud; posteriormente, voltaremos nossa atenção para algumas considerações de Lacan sobre James Joyce, tentando alinhavá-las com as indagações que fizemos no final do terceiro capítulo.

4.1 – Hamlet, uma leitura lacaniana

Oh, Hamlet, não fala mais;

Você vira meus olhos para minha própria alma.

Shakespeare²⁸

²⁷ Referência aos escritores abordados por Lacan, respectivamente, nos trabalhos: “O seminário sobre *A carta roubada*” (1957b/1998), “Juventude de Gide ou a letra e o desejo” (1958/1998), “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965/2003), “Prefácio a *O despertar da primavera*” (1974/2003), *O seminário, livro 23: o sintoma* (1975-1976/2007) e “Joyce, o Sintoma” (1979/2003).

²⁸ *Hamlet*, Ato III, Cena IV (Shakespeare, 1997, p.87).

No Seminário *O desejo e sua interpretação* (1958-1959), Lacan apresentou várias considerações sobre Hamlet. Em nosso estudo, optamos por utilizar o livro *Hamlet por Lacan* (1958-1959/1986), compilação das sete lições que Lacan dedicou ao personagem e à peça de Shakespeare no referido seminário ²⁹.

Lacan destaca que Hamlet foi colocado por Freud no mesmo patamar que o tema do Édipo, lembrando que o complexo edípico era para este autor o lugar onde a posição do desejo se organiza. A análise freudiana desta peça inglesa se configura, para Lacan, como “a primeira ponte estendida sobre o abismo de Hamlet”, já que “até então, Hamlet permaneceu como um total enigma literário” (Lacan, 1958-1959/1986, p.4), mas isto não destitui totalmente o caráter enigmático da obra, observa o autor, o que está de acordo com a abordagem de Freud dos escritos literários, conforme assinalamos anteriormente.

Uma passagem biográfica de Shakespeare, mencionada por Lacan, é bastante significativa para uma vez mais aludirmos à questão da figura paterna na produção literária de um escritor, e mesmo nos possíveis entrelaçamentos ‘vida – obra literária’ que buscamos compreender dentro de uma perspectiva freudiana.

Georg Brandes indica que *Hamlet* foi escrito por Shakespeare logo depois da morte de seu pai em 1601. Se pudermos admitir que neste momento, as impressões de infância que se relacionavam com o defunto estavam particularmente vivas – sabemos de outra fonte que o filho de Shakespeare, morto precocemente, se chamava Hamlet – parece-me que o poeta expressou em sua obra seus próprios sentimentos (Lacan, 1958-1959/1986, pp.4-5).

Iniciando sua análise da peça, Lacan nos lembra do mote da mesma. A história se passa após o falecimento do rei da Dinamarca, de quem Hamlet é filho, e que era tido como o ideal de soberano e de pai. Sua morte teria sido causada pela picada de uma serpente, enquanto o monarca descansava no pomar. Pouco tempo após este ocorrido, a mãe de Hamlet contrai núpcias com o irmão do rei, Claudius. Hamlet execra o seu tio, motivado pela rivalidade não apenas de ter sido demovido do trono, mas principalmente pelo o que percebe de escandaloso nesta situação. Aliado a isso, o pai aparece como fantasma e anuncia para Hamlet que foi assassinado por meio de um veneno que verteram em seu ouvido quando dormia.

²⁹ O leitor brasileiro pode contar ainda com outra tradução dessas lições que abordam Hamlet, contida no livro *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce* (1989), publicado pela editora portuguesa Assírio & Alvim.

Lacan marca então que se o que temos diante de nós é uma obra, é válida a tentativa de separar suas fibras; é o que se propõe a fazer auxiliado, diz o autor, pelos aparelhos que inventou. Um primeiro dado destacado é o conhecimento do pai que está morto, foi envenenado pelo irmão que queria ocupar o seu lugar; ressalta-se que o crime não é conhecido pelos outros personagens da trama (excetuando Hamlet). Lacan nota aqui uma diferença entre Hamlet e o drama de Édipo:

Eis uma primeira diferença (...) em relação à fabulação fundamental do drama de Édipo. Pois Édipo, ele, não sabe. E quando descobre, o drama se desencadeia, até sua autopunição. É na inconsciência que o crime edípiano é cometido por Édipo, enquanto que aqui, o crime edípiano é conhecido. E por quem? Pelo outro, por aquele que é a vítima, e que aparece para trazê-lo ao conhecimento do sujeito (Lacan, 1958-1959/1986, p.7).

Um ponto problemático sublinhado por Lacan em Hamlet é a dificuldade do personagem em agir, em vingar a morte do rei através do assassinato de Claudius, ordem que recebeu do espectro de seu pai. Afora disso, Hamlet teria motivos outros para desejar o desaparecimento do tio, um rival que usurpou o seu trono e tomou a rainha como esposa. Tudo o impeliria a agir e, ainda assim, ele não o faz. Para o autor isto é ilustrativo de algo além de uma identificação de Hamlet com o tio, seria mesmo precipitado acolher a explicação de que o príncipe não realiza o assassinato de Claudius movido por uma identificação do tipo “ele fez o que eu mesmo não ousei fazer”. Para compreender esta posição de Hamlet, faz-se necessário abordar a questão por um outro viés, trata-se de investigar o que ocorre com o seu desejo, “digamos com Freud que há no desejo de Hamlet alguma coisa que está mal” (Lacan, 1958-1959/1986, p.8).

Avançando na diferenciação entre Hamlet e Édipo, Lacan nota que o ato do personagem inglês não é o ato edípiano, de insurreição contra o pai. Édipo nada sabia, ao passo que Hamlet é culpado de ser.

O ato de Hamlet não é o ato de Édipo, na medida em que o ato de Édipo sustenta a vida de Édipo, e faz dele este herói que ele é antes de sua queda, enquanto ele nada sabe. Hamlet, ele, é desde o início do jogo culpado de ser. Para ele é insuportável ser. O problema, o crime de existir, se coloca para ele nos seus próprios termos, ou seja, *to be or not to be*, que o engaja irremediavelmente no ser, como ele o articula tão bem (Lacan, 1958-1959/1986, p.9, grifo no original).

Em Hamlet o drama edipiano é colocado no início e não no término, por isso sua escolha se apresenta nos termos de ser ou não ser. Lacan entende que por este “ou...” Hamlet demonstra que está atado a cadeia significante e que desta escolha ele é de qualquer maneira a vítima. Para Lacan, então, esta peça de Shakespeare é genial, não existindo outra em toda a dramaturgia que a supere.

Refletindo sobre as criações literárias, Lacan assinala ao mesmo tempo seu posicionamento frente a elas e sua filiação ao pensamento freudiano sobre a arte antecipar o saber da psicologia:

O que são, então, estes grandes temas míticos sobre os quais se exercitam, no decorrer dos anos, as criações dos poetas, senão longas aproximações pelas quais eles acabam entrando na subjetividade, na psicologia? *Sustento sem ambiguidade – e, assim fazendo, penso estar na linha de Freud – que as criações poéticas engendram, mais do que refletem, as criações psicológicas* (Lacan, 1958-1959/1986, p.11, grifo nosso).

O trecho supracitado pode ser lido como um exemplo especialmente significativo de como um representante de envergadura da práxis psicanalítica compreendia a relação, inaugurada e mantida por Freud ao longo de sua obra, entre a literatura e a psicanálise.

Voltando à leitura lacaniana da peça de Shakespeare, o psicanalista considera Hamlet como a tragédia do desejo. Fazendo uma revisão bibliográfica do que já havia sido produzido sobre Hamlet, Lacan afirma que podemos distinguir três vertentes críticas. A primeira seria aquela que se questionou sobre a psicologia de Hamlet, dois representantes desta vertente são Goethe e Coleridge. A segunda vertente, representada pelos críticos alemães Klein e Werder, focou sua discussão nos motivos externos que dificultariam o ato de Hamlet. O terceiro ponto de vista seria o psicanalítico, aqui Lacan cita um artigo de Ernest Jones, publicado em 1910, “O complexo de Édipo enquanto explicação do mistério de Hamlet: um estudo de motivação”. O valor deste trabalho, para Lacan, consiste em abordar a questão por um ângulo que se distingue das outras vertentes acima citadas. Se o sujeito tem uma tarefa a realizar, e dela não duvida, mas ao mesmo tempo por alguma razão que não conhece resiste em executá-la, diz Jones, a causa disso precisa ser procurada na tarefa em si, não no sujeito ou nos motivos externos a ele. A conclusão a que chega Jones em seu artigo é a de que a profunda emoção do poeta, e também dos expectadores é oriunda de sentimentos de um conflito que não é consciente. Lacan comenta que o instrutivo desta dedução é notar uma certa ordenação mítica que teria um sentido igual para

todo e qualquer ser humano, para ele nesta peça podemos ver articulados o desejo ao Édipo e à castração.

Hamlet põe em jogo o próprio plano ao qual estou tentando introduzi-los aqui, o plano no qual se situa o desejo. É porque este lugar está excepcionalmente bem articulado, que todos e cada um vem para se reconhecer nele, e se encontra. A peça Hamlet é uma espécie de aparelho, de rede, de arapuca, onde está articulado o desejo do homem, e precisamente nas coordenadas que Freud nos desvenda, ou seja, o Édipo e a castração (Lacan, 1958-1959/1986, p.18).

Retomando uma cena em que o fantasma do pai aparece para Hamlet, Lacan sublinha que o rei ordena ao filho que cesse a vergonhosa luxúria da rainha, e também para que “não se deixe levar a não se sabe que excessos para com sua mãe” (Lacan, 1958-1959/1986, p.20). O autor observa que há aí uma reprimenda por parte do espectro para que Hamlet se salvguarde da relação com sua mãe. Citamos a passagem em que o fantasma do pai faz esta advertência ao filho – a mesma se encontra no Primeiro Ato da peça, Cena V:

FANTASMA: Se você tem sentimentos naturais não deve tolerar; Não deve tolerar que o leito real da Dinamarca Sirva de palco à devassidão e ao incesto. Mas, seja qual for a tua forma de agir, Não contamina tua alma deixando teu espírito Engendrar coisa alguma contra tua mãe (Shakespeare, 1997, pp.32-33).

Este é um ponto importante nas considerações lacanianas sobre Hamlet, pois para ele o que há de essencial em toda a trama, e que ainda não havia sido notado, é a questão do Desejo-da-Mãe, como veremos um pouco adiante.

Lacan afirma que a estrutura de Hamlet se equivale a de Édipo, residindo aí a relevância da peça. Para o autor, é justamente a articulação da obra que lhe confere profundidade, que pode ilustrar “a dimensão própria da subjetividade humana, o problema do desejo” (Lacan, 1958-1959/1986, p.30). Hamlet é um divisor de águas na produção literária de Shakespeare, até aqui o dramaturgo havia redigido com perfeição comédias e dramas históricos; mas depois de Hamlet “é o *King Lear*, e muitas outras coisas, que desembocam na *Tempest* – é o Shakespeare joia da história humana, que abre uma nova dimensão sobre o homem” (Lacan, 1958-1959/1986, p.30, grifos no original). Importante é assinalarmos aqui o valor conferido por Lacan a uma obra literária e a possibilidade de que

a mesma inaugure uma perspectiva inédita sobre o ser humano; refletindo sobre o que poderia ter ocasionado este giro na criação artística de Shakespeare, ele diz o seguinte:

O aprofundamento do ofício do autor não basta para explicar esta virada. Portanto, algo se passou na vida de Shakespeare durante a concepção de Hamlet. O que podemos dizer a respeito? – senão que se trata da morte de seu pai. Podemos supor outros acontecimentos mais, que alargaram sua experiência de vida – tudo nos indica que sua vida foi atravessada por todas as tentações, todas as paixões. Mas contentar-se com isto seria contentar-se com pouco. Hamlet é sem dúvida a peça que, entre todas, se apresenta como a mais enigmática, mas nem toda peça que coloca um problema é uma boa peça. Numa peça ruim, há um inconsciente tão presente, ainda mais presente, do que numa boa. Se nos emocionamos com uma peça de teatro, não é pelo que ela representa de esforço, nem pelo que, sem se dar conta, seu autor deixou passar. É por causa, eu o repito, do lugar a ocupar que ela oferece àquilo que se esconde em nós de problemático na nossa própria relação com nosso próprio desejo. Estas dimensões de desdobramento, de repercussão, nos são oferecidas por esta peça de uma maneira eminente, ao máximo (Lacan, 1958-1959/1986, p.30).

A citação acima merece a nossa atenção por mais de uma razão. Podemos ler aqui uma concordância de Lacan com a concepção freudiana de que as experiências de vida do escritor poderão ocasionar ressonâncias em sua obra literária. Inevitável não destacar novamente o fato de o pai de Shakespeare ter desaparecido logo antes que o dramaturgo se colocasse a escrever Hamlet. Entretanto, Lacan sugere que não são as ressonâncias do inconsciente do escritor em uma obra o que pode nos comover com a mesma, mas sim aquilo que ela revela em nós de problemático da relação que cada um estabelece com seu próprio desejo.

Dando seguimento a sua análise, o autor propõe se esquivar do que poderia estar por trás de Hamlet e se ater a composição da peça. “Que haja o drama de Shakespeare por trás de Hamlet é secundário em relação ao que compõe a estrutura de Hamlet. É a estrutura que responde pelo efeito de Hamlet” (Lacan, 1958-1959/1986, p.31). Lacan não nega o interesse de uma abordagem propriamente psicológica de uma peça como esta, o que seria uma psicanálise aplicada, contudo, para ele o que aqui se trata é de psicanálise teórica. Esta consideração parece nos autorizar a conclusão de que também Lacan via nas obras literárias uma possibilidade de validação das teorias psicanalíticas³⁰, tal como o próprio

³⁰ Vladimir Safatle, conjecturando sobre a concepção lacaniana do final da análise como travessia do fantasma, observa que Lacan fazia uso das artes para exemplificar procedimentos clínicos: “Infelizmente não há em Lacan, casos clínicos que possam expor em detalhes como se daria tal movimento de travessia do

Freud. Lacan assevera que Hamlet é “uma composição articulada com o rigor necessário para que todos os desejos, ou mais exatamente, todos os problemas da relação entre o sujeito e o desejo possam se projetar” (Lacan, 1958-1959/1986, p.31).

Buscando desvendar a estrutura que causa o efeito de Hamlet, Lacan recorre a alguns pontos sobre o personagem, a saber: Hamlet é alguém que não sabe o que quer; Hamlet não age, o desejo nele parece estar suspenso. Para o autor, estas características do herói se explicam pelo fato de que Hamlet está fixado à sua mãe. Diz o autor: “Percebam que aquilo com que Hamlet se enfrenta o tempo todo, com que se debate, é um desejo. Este desejo deve ser considerado ali onde está na peça. Este desejo está bem longe do seu. Não é seu desejo por sua mãe, é o desejo de sua mãe” (Lacan, 1958-1959/1986, p.34).

Existe uma cena emblemática na peça que demonstra esta fixidez de Hamlet ao Desejo-da-Mãe. Trata-se do célebre diálogo que o príncipe trava com a rainha (Ato III, Cena IV) na intenção de sensibilizá-la quanto à situação torpe na qual se envolveu, de ter-se unido ao assassino de seu primeiro marido. Lacan considera que esta passagem é “um ponto alto do teatro, e sua leitura está no limite do suportável” (Lacan, 1958-1959/1986, p.35). Hamlet repreende a mãe para que ela se conscientize do estado em que se encontra; refere-se à idade da rainha, exortando que, não estando na juventude, ela deveria ter o desejo domado. Ele também compara o pai com o tio, através de dois retratos que se encontram nos aposentos da rainha, onde a cena se passa, afirmando que seu pai foi pelos deuses forjado com perfeição, ao passo que Claudius era um rei de retalhos, um dejetivo com quem a rainha rolava no lixo. Lacan afirma que aqui “trata-se apenas disto, e é oportuno articulá-lo – trata-se do desejo da mãe” (Lacan, 1958-1959/1986, p.35). Hamlet pede a sua mãe que se contenha e abandone o leito do tio; que se o hábito foi quem a levou a este excesso, pelo mesmo caminho poderá abdicar-se dele. A cena ganha ainda mais dramaticidade com a entrada do fantasma do rei, para incitar Hamlet a continuar sua conversa com a rainha,

mas também para lembrá-lo do que deve fazer, para proteger a mãe de um não-sei-qual transbordamento agressivo frente ao qual a própria mãe, num determinado momento tremeu – Você quer me matar? Até onde você quer ir? O pai vem lembrar a Hamlet – *Interpõe-te entre ela e sua alma que está cedendo* (Lacan, 1957-1958/1986, p.35, grifo no original).

fantasma. No entanto, há um recurso frequente às artes, em especial à literatura, ao teatro e à pintura, que acaba por descrever e, muitas vezes, até induzir processos que podem operar na clínica” (Safatle, 2007, p.69).

Lacan observa que após este momento relevante da cena, ocorre uma inesperada recaída em Hamlet. Depois de tudo o que disse à rainha, ele volta atrás e afirma que ela faça o que quiser, que conte tudo ao tio, que se deixe seduzir novamente por Claudius. O autor entende que se o apelo de Hamlet junto à rainha desaparece, é devido ao assentimento ao desejo da mãe. “Ele entrega as armas frente a este desejo que lhe parece inelutável, impossível de sublevar” (Lacan, 1958-1959/1986, p.36).

Citaremos um excerto do diálogo de Hamlet com a rainha, quando a recaída do príncipe ocorre:

RAINHA: Oh Hamlet, você partiu meu coração em dois.

HAMLET: Pois joga fora a pior parte dele,

E vive mais pura com a outra metade.

Boa noite. Mas não vá pra cama de meu tio;

Simula uma virtude, já que não a possui.

O costume, esse monstro que devora qualquer sentimento,

Demônio dos hábitos, nisto, porém, é um anjo

Pois também empresta hábito, ou libré,

Às nossas ações justas e nobres –

E que elas vestem prazenteiras. Abstenha-se esta noite:

Isso tornará mais fácil a próxima abstinência;

A seguinte será ainda mais fácil.

O costume quase pode mudar o timbre da natureza,

Dominando o demônio, ou expulsando-o

Com violência irresistível. Mais uma vez, boa noite,

E quando sentir necessidade de ser abençoado

Eu lhe pedirei que me abençoe.

(...)

Tenho que ser cruel para ser justo;

Aqui começa o mal, o pior ainda vem.

Uma palavra a mais, boa senhora.

RAINHA: O que devo fazer?

HAMLET: De forma alguma nada que eu lhe diga:

Deixe que o rei balofo a atraia outra vez ao leito,

Que belisque suas bochechas de maneira lasciva;

Que a chame de minha ratinha.

Depois que ele lhe der alguns beijos nojentos,

E lhe acariciar o colo com seus dedos malditos,

Deve ter a impressão de que lhe arrancou a revelação de tudo:

Ou seja: eu não estou louco de verdade;

Estou louco somente por astúcia. Seria bom que ele

soubesse assim;

Pois, se uma verdadeira rainha, justa sóbria e sábia, não

fosse capaz de revelar

Segredos tão preciosos a um sapo, um vampiro, um gato,

Quem o faria?

Não, contra todo o bom senso e a prudência,

Abra a gaiola no alto do telhado,

Deixe os pássaros voarem e, como o macaco da fábula,

Entre depois na gaiola, só pra ver o que acontece;

E quebre o pescoço saltando lá de cima (Shakespeare, 1997, pp.89-90).

A cena de Hamlet frente à rainha ilustra de modo excepcional, segundo Lacan, a fórmula ‘o desejo do homem é o desejo do Outro’:

Não há momento em que, de mais maneira mais completa, a fórmula, *o desejo do homem é o desejo do Outro*, esteja mais sensível, mais realizada, anulando completamente o sujeito. Hamlet se dirige aqui ao Outro, sua mãe, mas para além dela mesma – não com sua própria vontade, mas com aquela da qual ele é, neste momento, o suporte, ou seja a do pai, e também a da ordem, da decência, do pudor (...). Ele mantém frente à sua mãe este discurso mais além dela mesma, depois ele recai, quer dizer ele recai ao nível do Outro frente ao qual só pode curvar-se (Lacan, 1958-1959/1986, p.37, grifo no original).

Na medida em que está preso ao desejo do Outro, o sujeito não alcança o seu próprio desejo. Este seria o drama de Hamlet. Em sua análise da peça, Lacan avança utilizando ainda as noções de objeto, luto, falo, castração. Entendemos que seria ir além do objetivo do presente trabalho nos deter em todas as considerações deste profícuo texto lacaniano. Consideramos que foi possível demonstrar para o nosso leitor a forma pela qual Lacan trabalhou um texto literário e o tipo de interlocução que o autor propõe entre a literatura e a psicanálise.

Pensamos, entretanto, ser de interesse acrescentar uma consideração de Lacan sobre a suposta histeria ou obsessão de Hamlet, já que, a partir dela, é viável depreender que não se trataria de uma aplicação selvagem da psicanálise ao personagem, mas antes de, através de sua análise, apreender algo sobre a localização do desejo neurótico:

Do desejo de Hamlet, disseram que era o desejo de um histérico – pode ser isso mesmo. Pode-se dizer também que é o desejo de um obsessivo – é um fato de que ele está cheio de sintomas psicastênicos graves. Na verdade, Hamlet é os dois. Ele é pura e simplesmente o lugar deste desejo. Hamlet não é um caso clínico. Não é um ser real, é um drama que apresenta como uma placa giratória onde se sustenta um desejo. Na medida em que o problema de Hamlet é de reencontrar seu desejo, de construí-lo, de se criar um desejo insatisfeito, trata-se antes do desejo do histérico. Mas é também verdade que se trata do obsessivo, na medida que seu problema é de se sustentar sobre um desejo impossível, o que não é exatamente igual. Vocês verão que poderemos fazer girar a interpretação das palavras e dos atos de Hamlet tanto de um lado como do outro, e que teremos que apreender algo mais radical do que o desejo de tal ou qual, do que o desejo com o qual vocês rotulam um histérico ou um obsessivo. Quando leio que todos sabem que um histérico é incapaz de amar, tenho sempre vontade de dizer ao autor – E você, é capaz de amar? Ele diz que um histérico vive no irreal, e ele? O médico fala sempre como se ele estivesse bem dentro de sua pele, sua pele do amor, do desejo, da vontade e de tudo que se segue. É uma posição muito curiosa, e deveríamos saber que há um certo tempo que esta posição é perigosa, graças à qual nos engajamos nesta contratransferência que nos

impede de compreender qualquer coisa do paciente com quem lidamos. É por isto que é essencial ao analista de articular o desejo, de situar seu lugar (Lacan, 1958-1959/1986, pp.39-40).

Além de certo manejo da abordagem psicanalítica de uma obra literária, podemos também ler no trecho supracitado algo que nos ensina sobre a função e o uso do diagnóstico em psicanálise. Não é nosso intuito discutir tal tema, mas é válido mencionar que se Lacan nos pede cautela antes de rotular um personagem literário, em se tratando de um sujeito em análise a questão exige um cuidado ainda maior.

Demos destaque, na análise de Lacan sobre Hamlet, a alguns breves comentários do autor sobre a questão das ressonâncias ‘vida – obra literária’, mas principalmente ao tema do Desejo-da-Mãe, entendido como ponto axial de toda a trama da peça. Neste seu estudo de Hamlet, Lacan privilegia não os entrelaçamentos ‘vida – obra literária’, mas sim o que este drama pode nos ensinar da relação de cada sujeito com seu próprio desejo. A seguir, buscaremos investigar, a partir de algumas considerações lacanianas sobre o escritor James Joyce algo que retome nosso problema de pesquisa mais especificamente, as implicações ou desdobramentos do processo de criação literária para um sujeito.

4.2 – Joyce: os efeitos da obra literária para o sujeito

Eu penso que uma criança, à medida que vai ficando mais velha, deveria poder escolher o nome de seu pai ou de sua mãe. A paternidade é uma ficção legal.
Joyce³¹

Lacan dedicou um de seus últimos seminários, intitulado *O sinthoma* (1975-1976/2007), ao escritor irlandês James Joyce (1882-1941). Trata-se de um trabalho

³¹ Trecho de uma carta de James Joyce a seu irmão Stanislaus, de 18 de setembro de 1905, citado por Mandil (2003, p.179).

bastante complexo e que ainda hoje tem despertado grande interesse de psicanalistas que se debruçam sobre a questão da conexão da psicanálise com a literatura, ou mais diretamente sobre a abordagem lacaniana de Joyce e sua obra literária – utilizaremos aqui, além do texto lacaniano, os estudos de três psicanalistas que se ocuparam deste tema, a saber: Sérgio Laia (2001), Roberto Harari (2002) e Ram Mandil (2003).

Neste segundo tópico de nosso quarto capítulo, faremos mais propriamente alguns apontamentos a partir do citado seminário, cotejando os mesmos com o que vimos até o momento sobre a leitura psicanalítica da obra literária. Mais especificamente, pretendemos aqui demonstrar, ainda que brevemente, dois pontos da abordagem lacaniana sobre a literatura de Joyce: sua relação com algo da função paterna e o efeito que o fazer literário pode ter para um sujeito.

Consideramos pertinente assinalar uma vez mais, como a investigação psicanalítica de um escritor e sua obra, esbarra, por assim dizer, na questão da função paterna. Foi o que constatamos nas análises freudianas de Leonardo da Vinci, Dostoiévski e em seus comentários sobre as peças de Sófocles e Shakespeare. Lacan enfatizou em sua leitura de Hamlet a questão do Desejo-da-Mãe – vale lembrar que no texto de Freud sobre Leonardo, a relação do artista com a sua figura materna foi também contemplada – mas em Joyce o que se destaca novamente é o tema do pai.

Algumas formulações de Lacan nos indicam a relevância deste tema para o escritor irlandês na tessitura de sua obra. Não seria algo secundário ou periférico, mas um ponto essencial e revelaria a função que a escrita exerceu para Joyce. O autor afirma que, através de sua literatura Joyce deu consistência ao nome de sua família, legando a mesma uma certa distinção. E mais, tal feito seria uma missão que o escritor se colocou.

Joyce (...) no final das contas é sobrecarregado de pai. Na medida em que esse pai, como se verifica em *Ulisses*, para subsistir, deve ser sustentado, Joyce, através de sua arte – essa arte que, desde o recôndito dos tempos, aparece-nos sempre como nascida do artesão –, não apenas faz sua família subsistir, como vai torná-la ilustre. Ele torna ilustre, nesse mesmo viés, o que chama em alguma parte de *my country*, ou, melhor, *a alma incriada de minha raça*, tal como encontramos no final de *Um retrato do artista*. É essa a missão que Joyce se dá (Lacan, 1975-1976/2007, p.23, grifos no original).

Avançando em sua investigação, considerando que em Joyce haveria uma pretensão de erigir um nome que viesse compensar a carência paterna, nome estabelecido pelo viés de sua obra literária, o autor diz:

Evocarei para vocês, casualmente, o que pensei – façam o que quiserem do meu pensamento. Pensei que aí estava a chave do que acontece com Joyce. Joyce tem um sintoma que parte do fato de que seu pai era carente, radicalmente carente – ele só fala disso. Centrei a coisa em torno do nome próprio, e pensei que – façam o que quiserem desse pensamento –, ao se pretender um nome, Joyce fez a compensação da carência paterna (Lacan, 1975-1976/2007, p.91).

Não pretendemos nos aprofundar nas considerações lacanianas supracitadas, e nem entrar em seus muitos desdobramentos para a teoria psicanalítica, mas parece legítimo assinalar, e aqui estamos tocando também nos efeitos que uma obra literária pode produzir na vida psíquica do sujeito, que há um uso da obra pelo escritor, uso este que retorna para sua própria pessoa; como bem observa Laia, “Joyce usa sua obra para fazer frente à falta simbólica do pai em sua vida” (Laia, 2001, p.134).

Havíamos enfatizado, dentro de uma concepção freudiana, como a vida do escritor poderia ressoar em sua obra. Lacan parece não desmerecer esta leitura, pois, comentando uma passagem do livro de Joyce *Um retrato do artista quando jovem*, afirma “o que ele escreve é a consequência do que ele é” (Lacan, 1975-1976/2007, p.77). Entretanto, a partir das formulações lacanianas sobre Joyce, podemos inferir que também o fazer literário é passível de acarretar desdobramentos para o sujeito, o escrever tem assim um significado e uma função.

O que vou lhes sugerir hoje diz respeito, muito precisamente, ao que escrever significa para Joyce. Dando tratos à bola – bola que está longe de ser esférica nesse caso, posto que se vincula a tudo o que sabemos –, me veio a ideia de que alguma coisa aconteceu a Joyce por uma via da qual creio poder dar conta. Alguma coisa lhe aconteceu e faz com que, nele, o que chamamos correntemente de ego tenha um papel muito diferente do simples papel – que imaginamos simples – que ele tem para o mais comum dos que chamamos, de modo apropriado, mortais. O ego cumpre nele uma função da qual só posso dar conta pelo meu modo de escrita. O que me colocou nessa via vale a pena ser assinalado. É que a escrita é essencial a seu ego (Lacan, 1975-1976/2007, p.143).

Seguindo esta trilha, Laia esclarece que a investigação lacianiana do entrelaçamento ‘vida – obra literária’ em Joyce, preconizaria que a obra se tece, desde a vida do escritor, como um tipo de resposta a partir de sua existência, “mas também produz efeitos sobre

essa vida e não se limita a ser um simples reflexo do autor que a viveu” (Laia, 2001, p.95). Segundo Laia, não é possível desconsiderar a parceria vida e obra; pensamos que o termo ‘parceria’ identifica bem que se trata de algo que implica tanto os possíveis desdobramentos da vida na obra, quanto da obra na vida. Refletindo sobre a questão do ego de Joyce, dentro do pensamento lacaniano, o autor afirma:

Na obra joyceana, o ego comportaria, segundo Lacan, uma outra função, evidenciando que “a relação imaginária” – essa relação em que um corpo é limitado a sua imagem no espelho ou a sua representação feita por um outro – “não acontece”. (...) Esse *ego*, essa *identidade textual* não são, pura e simplesmente, outros nomes para um corpo imaginário – trata-se de Joyce tecido no exercício mesmo de sua obra, trata-se da obra como essa tessitura onde Joyce organiza sua própria composição. Assim, *o ego de Joyce*, a *identidade-textual-James-Joyce*, é um modo pelo qual esse escritor, na sua singularidade subjetiva, “se aperta”, se concerne como um nó, como algo que amarra, enlaça e não se apresenta apenas como uma referência corporal imaginária (Laia, 2001, p.132, grifos no original).

Vida e obra se enlaçam em Joyce, mas é importante sublinhar, como parece claro, que não se trata de entender a obra como um simples reflexo, mecânico, da vida do escritor ou de justificar suas vivências pela obra que produziu.

Como bem nota Harari (2002), a incursão de Lacan na escrita literária de Joyce intenta investigar o modo como a obra se desdobra e qual sua função na vida do escritor; antes de utilizar o texto joyceano para exemplificar uma suposta patologia, o interesse de Lacan foi o de focar o que do fazer literário implicou o próprio autor.

Neste sentido, seria válido refletirmos os possíveis avanços que esta interlocução com a literatura promoveria para a psicanálise. Mandil assevera que a abordagem lacaniana de Joyce busca principalmente um sustentáculo para “a renovação da prática e da teoria psicanalíticas” (Mandil, 2003, p.22), segundo ele:

A riqueza da leitura que Lacan faz da obra de Joyce reside, a meu ver, no fato de sua orientação da psicanálise ser também a de um *work in progress*, o que permite pensar seus conceitos e sua prática sujeitos a constantes reelaborações diante dos impasses ou das dificuldades que estão em seu caminho. Sabemos como é empobrecedor restringir os avanços da psicanálise sobre as obras literárias a uma ilustração de seus conceitos. Quando Lacan se aproxima da obra de Joyce, não o faz como mero “adorno” a suas elaborações, mas como alguém que tem a plena consciência, transmitida por Freud, de que a arte em geral e a literatura em particular (...), participam da *organização* dos conceitos da psicanálise (Mandil, 2003, pp.19-20, grifos no original).

Desta forma, é verdadeiro sublinharmos que, além de manter uma interlocução com os autores literários, seguindo o caminho aberto por Freud, Lacan sustentou um diálogo que pudesse ser profícuo para a práxis psicanalítica e, talvez ainda, para a teoria da literatura. Podemos assim pensar, através dos apontamentos de Mandil, que a aproximação de Freud e de Lacan da arte literária almeja muito mais que meramente empolar seus escritos psicanalíticos com exemplos decorativos ilustres. Trata-se talvez do reconhecimento do fazer artístico, e também da experiência de fruição estética, como um espaço privilegiado da experiência humana e suas vicissitudes; entendendo como fidedigno o conhecimento com o qual o artista tece o seu ofício – mesmo que este conhecimento não seja destituído de enigmas para o próprio sujeito e para aqueles que se aventuram pela sua arte. Entendendo, enfim, que assim como a arte, a psicanálise poderia ser descrita como uma obra aberta, disponível ao inesperado e ao inédito ³².

A seguir, apresentaremos as considerações finais de nosso trabalho. Buscaremos descrever o percurso que realizamos na abordagem de nosso problema de pesquisa, e a concepção a que chegamos do entrelaçamento ‘vida – obra literária’ – iluminados pela teoria psicanalítica.

³² Neste sentido, é oportuno lembrar Giancarlo Ricci (2005) quando este observa que os textos de Freud são repletos de citações de Goethe, o autor considera que tal recurso não é usado gratuitamente, mas sinaliza como o saber poético pode auxiliar os avanços teóricos. Diz Ricci: “Os escritos freudianos são, do começo ao fim, constelados por numerosas citações de Goethe. São citações particulares, bizarras, que surgem inesperadamente. Muitas vezes aparecem naqueles momentos do texto em que Freud esbarra em algo de enigmático: trata-se de uma espécie de suspensão que cede lugar a um trecho de Goethe, quase para distinguir nas facetas do enigma uma via poética ou quase para encontrar uma trégua, um andamento diferente. O modo como Freud cita Goethe não é literário; assemelha-se antes a uma pausa, a uma invocação dirigida aos recursos da sabedoria poética. Muitas vezes, não é difícil entrever no eco das palavras de Goethe apresentadas naquela ocasião qual será o movimento seguinte de Freud. A teoria avança também por via poética” (Ricci, 2005, p.199).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Remexa na memória, na infância, nos sonhos, nas tesões, nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desgalopada, nas vontades mais homicidas, no mais aparentemente inconfessável, nas culpas mais terríveis, nos lirismos mais idiotas, na confusão mais generalizada, no fundo do poço sem fundo do inconsciente: é lá que está o seu texto.

Caio Fernando Abreu³³

O poeta canta a si mesmo
Porque de si mesmo é diverso.

Mario Quintana³⁴

Freud considerava o tema da interrelação ‘vida – obra artística’ como um tópico especialmente interessante para a pesquisa em psicanálise. Concordamos com ele, e entendemos que um aprofundamento da abordagem psicanalítica da literatura, e diretamente dos entrelaçamentos ‘vida – obra literária’, se desdobra em mais questões que propriamente respostas. Sendo ambas fundadas na linguagem, literatura e psicanálise permanecem vivas, não engessadas. Talvez resida aí o fascínio de aproximar o pensamento psicanalítico da vida e da obra dos grandes escritores “e seu rico conhecimento da mente” (Freud, 1916/1996, p.333). Nesta dissertação procuramos avançar em uma questão que já havíamos estudado em um trabalho prévio, conforme assinalamos anteriormente. Consideramos que foi possível escrever mais uma página em nossa trajetória de pesquisa, certamente não a última, nem a conclusiva. Entretanto, para encerrar este nosso percurso, destacaremos a seguir o que nele avaliamos significativo.

Nossa investigação dos possíveis entrelaçamentos ‘vida – obra literária’, a partir de uma perspectiva psicanalítica, pautou-se principalmente pelo pensamento de Freud. Procuramos perscrutar os textos deste autor que evidenciassem ou nos dessem pistas sobre o nosso problema de pesquisa. Para tanto, nos detemos naqueles escritos que foram explicitamente consagrados à questão da arte em geral, e da literatura em particular, e também em alguns trabalhos freudianos que não se propunham diretamente a discutir esta questão, mas que contribuíram para o entendimento do objeto que elegemos para estudo.

³³ Trecho de uma carta do escritor para o jornalista José Márcio Penido, (Abreu, 2002, pp.518-519).

³⁴ Últimos versos do poema “O poeta canta a si mesmo”, (Quintana, 1997, p.117).

Inicialmente intentamos demonstrar o interesse de Freud pela arte literária e o emprego que ele fez da mesma ao longo da construção de sua obra. Foi possível destacar três situações em que o autor lançava mão da literatura: para exemplificar e mesmo validar algum ponto da teoria psicanalítica, para investigar algo do processo de criação artística, para analisar ou interpretar uma obra específica.

Procuramos enfatizar em nossa dissertação, e isto nos parece essencial, que a abordagem freudiana da literatura não se configura como uma tentativa de elucidar inequivocamente todos os enigmas que uma obra artística pode apresentar. O próprio Freud nos alerta para os alcances e os limites que uma pesquisa psicanalítica deste tipo pode encontrar. Vale lembrar, ainda uma vez, que Freud reconhecia a precedência da arte sobre as teorias científicas e psicológicas que versam sobre o psíquico.

Delimitando nosso foco à segunda modalidade do emprego que o autor fazia da literatura (investigar algo do processo de criação artística), especificamos a criação literária e as interrelações ‘vida – obra’ apontadas por Freud em suas considerações sobre os escritores criativos.

Recorremos, sobretudo, aos trabalhos de Freud “Escritores criativos e devaneio” (1908/1996), “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910/1996) e “Dostoiévski e o parricídio” (1928/1996), no intuito de indagar a maneira pela qual os entrelaçamentos ‘vida – obra literária’ (no caso de Leonardo, ‘vida – obra artística’) eram entendidos pelo autor; não um mero reflexo, ou simples transposição, da vida na obra, mas algo que exige uma leitura fina, e também cuidadosa, para aquele que se dispõe a se enveredar pelos caminhos onde psicanálise e literatura se tocam. Neste sentido, Ruth Silviano Brandão (1995) nos alerta sobre os riscos de uma leitura psicanalítica equivocada de um escrito literário, que não diferencia o autor da personagem:

Como a psicanálise pode enriquecer a leitura de um texto literário? Tornar esta leitura mais rica, em vez de tornar um risco, um lugar de equívocos? É não se esquecendo das diferenças entre o texto do analisando e o texto literário, é buscando mapear os lugares da leitura, conforme o trajeto do sujeito da escritura, que suporta o texto, mas não se confunde com o autor, não coincide necessariamente com uma entidade pessoal, mas é uma categoria, um lugar. É não se esquecendo de que a personagem é uma construção, e uma construção diferente dessa que cada sujeito falante faz de si próprio, ele próprio personagem, mas também pessoa, cuja identidade se constrói em sua humana vida palpável e datada, apesar também de perpassada pelo imaginário. (...) A psicanálise com suas descobertas e sua atenção com a linguagem, sua escuta dessa linguagem, sua nova concepção de sujeito, de desejo, dos

mecanismos metafóricos e metonímicos – enfim, com o revolucionário conceito de inconsciente e autonomia do significante – abre novas dimensões para a leitura do texto literário, desmistifica as velhas noções de centro e de verdade da velha hermenêutica (Silviano Brandão, 1995, pp. 23-24).

Sendo assim, entendemos que a leitura psicanalítica de uma obra literária, não se define por uma sobreposição da vida à obra, ou o inverso, tomando uma pela outra. Pensamos, entretanto, ser admissível existir certos pontos privilegiados de interseção entre a vida e a obra, uma certa continuidade, no sentido metonímico de deslocamento do desejo. Em nossa pesquisa, conjecturamos sobre a figura do pai ser um destes pontos de interseção, retomaremos esta questão adiante, mas não se trata de defender que este seria o único (recordamos que no estudo de Freud sobre Leonardo a figura da mãe foi bastante destacada); talvez os elementos estruturais do sujeito seja o que permite os possíveis entrelaçamentos ‘vida – obra’.

Através de nossas leituras acerca das interrelações ‘vida – obra literária’, dentro de uma perspectiva freudiana, algo pareceu recorrente em Leonardo, Dostoiévski e Rimbaud, a saber, a questão das figuras parentais, mais especificamente da figura paterna, como de alguma forma ressoando na produção artística destes sujeitos e/ou no modo com que eles lidaram com suas obras. Trata-se de uma questão bastante curiosa, mas não nos dispomos a respondê-la, apenas a formulamos e refletimos sobre ela. A maneira que encontramos para prosseguir em nossa pesquisa foi abordar a referida questão por um outro viés, e em nosso auxílio contamos com algumas considerações de Lacan sobre James Joyce.

Não constituía objetivo do presente trabalho, se aprofundar na abordagem lacaniana das obras literárias ou das possíveis interseções ‘vida – obra’, talvez o façamos em pesquisas futuras³⁵. Entretanto, julgamos válido apresentar a leitura que este autor realizou de Hamlet (peça que também foi alvo das considerações de Freud e na qual Lacan enfatiza o tema do Desejo-da-Mãe) e nos deter, mesmo que concisamente, em alguns apontamentos

³⁵ Uma pesquisa das interrelações ‘vida – obra literária’, ou mesmo da conexão da literatura com a psicanálise, que se fundamente essencialmente pelo ensino de Lacan, deverá abordar alguns conceitos e noções cunhadas por este autor, tais como: “escrita”, “letra”, “sinthoma”. Em nossa dissertação realizamos um recorte muito específico da teoria lacaniana, o que não nos permitiu explorar todas as contribuições de Lacan para o tema que aqui buscamos desenvolver.

que ele formulou sobre a relação de Joyce e sua escrita a partir da questão da figura paterna do escritor irlandês.

Em nossas reflexões, chegamos a sugerir que se em Freud podemos notar uma leitura que privilegia a ressonância da vida na obra, a partir da leitura lacaniana da função da escrita para Joyce, é possível afirmar que também o fazer literário pode não ser destituído de consequências para a vida psíquica daquele sujeito que o realiza. Lacan segue a linha de Freud, no entendimento de que o artista se antecipa ao psicanalista, destacamos isso anteriormente e encontramos aqui novamente um espaço para reafirmá-lo:

A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (Lacan, 1965/2003, p.200).

Ainda há tempo de, antes de finalizarmos nosso trabalho, acenar para um ponto também instigante da relação entre a literatura e a psicanálise. Tanto discutimos sobre os usos, e mesmo os ganhos, que a teoria inaugurada por Freud obteve desta conexão, que entendemos ser legítimo apontar ao menos um exemplo frutuoso desta aproximação para a literatura.

É significativo recordar que Thomas Mann³⁶, em 1925, afirmará que “pelo menos um trabalho, o breve romance *Morte em Veneza*, foi composto sob a influência direta de Freud”. Mais adiante, em 1936, irá declarar que “a psicanálise representou a maior contribuição à arte do romance” (Ricci, 2005, p.160, grifos e aspas no original).

Não se trata de um exemplo qualquer, pois sabemos, através da carta que Freud redigiu para o escritor alemão em homenagem ao seu sexagésimo aniversário, que o psicanalista era um seu grande admirador. Citamos alguns trechos da missiva:

Meu caro Thomas Mann, Aceite como amigo minhas cordiais felicitações por seu sexagésimo aniversário. Eu sou um dos seus ‘mais velhos’ leitores e admiradores (...). Em nome de um número incontável de contemporâneos seus, posso expressar-lhe a nossa confiança em que o senhor jamais fará ou dirá – pois as palavras de um escritor são ações –

³⁶ Thomas Mann (1875-1955), considerado um romancista maior da língua alemã, foi agraciado com os prêmios Nobel, Feltrinelli e Goethe – este último também foi concedido a Freud, conforme destacamos anteriormente.

alguma coisa covarde ou indigna. Mesmo em épocas e em circunstâncias que confundem o raciocínio, o senhor seguirá o caminho correto e o assinalará aos demais (Freud, 1935b/1996, pp.253-254).

De resto, talvez não seja excessivo recordar o texto de Freud “A história do movimento psicanalítico” (1914b/1996), temos dois motivos para isto. Este trabalho possui uma citação literária, bastante peculiar, que antecede sua terceira e última parte. Trata-se do excerto de uns versos satíricos de Goethe: “Seja breve! No Dia do Juízo isso não passa de um peido”. James Strachey, em uma nota neste artigo, faz a seguinte observação sobre os versos: “Neles Satanás faz uma série de acusações a Napoleão, e as palavras citadas por Freud são a réplica de Deus Pai” (p.51). Segundo Strachey, Freud pode ter utilizado a citação para responder às críticas dos adversários de sua teoria, mas também pode ter aplicado estas palavras ironicamente a si mesmo, por perder seu tempo com tal banalidade. Nossa segunda motivação para aqui recorrer a este trabalho de 1914, é que nele Freud elegeu justamente um personagem literário para referir-se a si próprio, quando afirma que a descoberta da função da sexualidade na origem das neuroses o colocou em uma posição de isolamento e críticas entre os colegas cientistas:

Considerava minhas descobertas contribuições normais à ciência e esperava que fossem recebidas com esse mesmo espírito. Mas o silêncio provocado pelas minhas comunicações, o vazio que se formou em torno de mim, as insinuações que me foram dirigidas, pouco a pouco me fizeram compreender que as afirmações sobre o papel da sexualidade na etiologia das neuroses não podem contar com o mesmo tipo de tratamento dado ao comum das comunicações. (...) Dispus-me a acreditar que tinha tido a sorte de descobrir fatos e ligações particularmente importantes, e resolvi aceitar o destino que às vezes acompanha essas descobertas. (...) *Enquanto isso, como Robinson Crusóé, eu me instalava com o maior conforto possível em minha ilha deserta.* Quando lanço um olhar retrospectivo àqueles anos solitários, longe das pressões e confusões de hoje, parece-me uma gloriosa época de heroísmo (Freud, 1914b/1996, p.31, grifo nosso).

Trata-se, como provavelmente o leitor se recordará, do famigerado personagem de Daniel Defoe³⁷, o herói de *As aventuras de Robinson Crusóé*, que passou “vinte oito anos, dois meses e dezenove dias” (Defoe, 1997, p.291) em uma ilha deserta e que assim anotou em seu diário “eu, pobre e mísero Robinson Crusóé, depois de naufragar durante uma

³⁷ Daniel Defoe (1660-1731), prolífero escritor inglês, considerado pelos especialistas como um dos autores de maior influência no desenvolvimento da novela na Inglaterra.

terrível tempestade em alto mar, vim dar à terra nessa triste e desventurada ilha, que batizei de Ilha da Desolação” (Defoe, 1997, p.78). Sabemos que Freud não ficou por tanto tempo isolado em sua “ilha deserta”, e que a mesma não poderia receber o epíteto de “desventurada”. De nossa parte, ficamos inclinados a acreditar que a comparação que o psicanalista fez de si com o personagem literário seria também válida se entendermos que, da mesma forma que Robinson Crusóé tornou-se um ícone da literatura mundial, despertando ainda em nossos dias o entusiasmo e o interesse de inúmeros leitores, Freud e sua obra permanecem atuais para lermos as venturas do ser humano e suas produções, entre elas, a literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, C. F. (2002). Carta a José Márcio Penido, de 22 de dezembro de 1979. In: I. Moriconi (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas* (pp. 518-519). Rio de Janeiro: Aeroplano.

Alberti, S. (2007). Sobre o lugar de Goethe no texto freudiano. In: A. Costa & D. Rinaldi (Orgs.). *Escrita e psicanálise* (pp.15-24). Rio de Janeiro: Cia. de Freud.

Bleichmar, H. (1984). *Introdução ao estudo das perversões: a teoria do Édipo em Freud e Lacan*. (E. O. Diehl, Trad.). Porto Alegre: Artes Médicas.

Campos, M. G. (2007). *Rimbaud: o poeta sem palavras*. Monografia, Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Defoe, D. (1997). *As aventuras de Robinson Crusoe*. (A. Poli, Jr., Trad.). Porto Alegre: L&PM.

Dostoiévski, F. (2004). *Um jogador: apontamentos de um homem moço*. (B. Schnaiderman, Trad., posfácio e notas). São Paulo: Editora 34.

Dostoiévski, F. (2008). *Os irmãos Karamázov*. (P. Bezerra, Trad., posfácio e notas). São Paulo: Editora 34.

Freud, S. (1900/1996). A interpretação dos sonhos. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 4-5, pp. 15-650). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1901/1996) Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 6, pp. 12-272). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1905/1996). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 8, pp. 11-219). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1906/1996). Resposta a um questionário sobre leitura. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 225-226). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1907/1996). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 15-88). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1908/1996). Escritores criativos e devaneio. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 133-143). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1908-1911/1994). *Sigmund Freud & Sándor Ferenczi: correspondência (Vol. 1, 1908-1911)*. (C. Cavalcante & S. K. Lages, Trad.; M. Perestrello, Rev. técnica e notas da edição brasileira). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1910/1996). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 11, pp. 67-141). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1911/1996). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 12, pp. 14-89). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1913a/1996). O interesse científico da psicanálise. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 13, pp. 165-192). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1913b/1996). Totem e tabu. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 13, pp. 12-162). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1914a/1996). O Moisés de Michelangelo. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 13, pp. 213-241). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1914b/1996). A história do movimento psicanalítico. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 14, pp. 14-73). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1916/1996). Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 14, pp. 322-348). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1923/1996). Carta ao Señor Luis Lopes-Ballesteros Y Torres. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 19, p. 322). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1925/1996). Um estudo autobiográfico. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 20, pp. 10-72). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1927/1996). O humor. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 21, pp. 161-169). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1928a/1996). Dostoievski e o parricídio. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 21, pp. 179-198). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1928b/1996). Uma carta de Freud a Theodor Reik. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 21, pp. 199-200). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1930a/1996). O mal-estar na civilização. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 21, pp. 65-148). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1930b/1996). O prêmio Goethe. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 21, pp. 209-217). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1931/1996). O parecer do perito no caso Halsmann. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 21, pp. 259-261). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1933/1996). Prefácio a A vida e as obras de Edgar Allan Poe: uma interpretação psicanalítica, de Maria Bonaparte. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 22, p. 252). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1935a/1996). Pós-escrito a Um estudo autobiográfico. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 20, pp. 75-78). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1935b/1996). A Thomas Mann, no seu sexagésimo aniversário. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 22, pp. 253-254). Rio de Janeiro: Imago.

Godino Cabas, A. (2005). *Curso e discurso na obra de Jacques Lacan*. (M. L. Baltazar, Trad.). São Paulo: Centauro.

Harari, R. (2002). *Como se chama James Joyce?: a partir do seminário Le Sinthome de J. Lacan*. (F. F. Settineri, Trad.). Salvador, BA: Ágalma; Rio de Janeiro: Campo Matêmico.

Lacan, J. (1956-1957/1995). *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. (D. D. Estrada, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1957a/1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: J. Lacan, *Escritos* (pp. 496-533). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1957b/1998). O seminário sobre “A carta roubada”. In: J. Lacan, *Escritos* (pp. 13-66). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1958/1998). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: J. Lacan, *Escritos* (pp.749-775). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1958-1959/1986). *Hamlet por Lacan*. (C. Berliner, Trad.). Campinas: Escuta Editora/ Liubliú Livraria Editora.

Lacan, J. (1965/2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: J. Lacan, *Outros Escritos* (pp.198-205). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1974/2003). Prefácio a *O despertar da primavera*. In: J. Lacan, *Outros Escritos* (pp. 557-559). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1975-1976/2007). *O Seminário, livro 23: o sintoma*. (S. Laia, Trad.; A. Telles, Revisão). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1979/2003). Joyce, o Sintoma. In: J. Lacan, *Outros Escritos* (pp.560-566). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1989) *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. J. Martinho (Org.). Lisboa: Assíro & Alvim.

Laia, S. (2001). *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica/Fumec.

Leminski, P. (1995). *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense.

Mandil, R. (2003). *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/ Faculdade de Letras da UFMG.

Mannoni, O. (1994). *Freud: uma biografia ilustrada*. (M. L. X. A. Borges, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

Maurano, D. (2007). O barroco e o enigma: uma dimensão da escrita. In: A. Costa & D. Rinaldi (Orgs.). *Escrita e psicanálise* (pp. 25-35). Rio de Janeiro: Cia. de Freud.

Mezan, R. (1988). A querela das interpretações. In: R. Mezan, *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*, (pp. 61-74). São Paulo: Brasiliense.

Paz, O. (1994) *Transblanco*. O. Paz & H. Campos. São Paulo: Siciliano.

Perestrello, M. (1994). Nota nº II (carta de Freud a Ferenczi, de 22 de outubro de 1909). In: S., Freud. *Sigmund Freud & Sándor Ferenczi: correspondência (Vol. 1, 1908-1911)*, (p. 148). (C. Cavalcante & S. K. Lages, Trad.; M. Perestrello, Rev. técnica e notas da edição brasileira). Rio de Janeiro: Imago.

Quintana, M. (1997). *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM.

Regnault, F. (2001). *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. (V. A. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

Rimbaud, A. (1995). *Poesia completa*. (I. Barroso, Trad., prefácio e notas). Rio de Janeiro: Topbooks.

Rimbaud, A. (1998). *Prosa poética*. (I. Barroso, Trad., prefácio e notas). Rio de Janeiro: Topbooks.

Ricci, G. (2005). *As cidades de Freud: itinerários, emblemas e horizontes de um viajante*. (E. Aguiar, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Safatle, V. (2007). *Lacan*. São Paulo: Publifolha.

Schnaiderman, B. (2004). Posfácio: notas sobre *Um jogador*. In: F. Dostoiévski, *Um jogador: apontamentos de um homem moço* (pp.217-225). (B. Schnaiderman Trad., posfácio e notas). São Paulo: Editora 34.

Shakespeare, W. (1997). *Hamlet*. (M. Fernandes, Trad.). Porto Alegre: L&PM.

Silviano Brandão, R. (1995). Riscos da leitura psicanalítica. In: L. Castello Branco & R. Silviano Brandão. *Literaterras: as bordas do corpo literário* (pp. 23-24). São Paulo: Annablumme.