

Psicanálise e Literatura: uma (des)construção constante da subjetividade

PSYCHOANALYSIS AND LITERATURE: A CONSTANT
(DE)CONSTRUCTION OF SUBJECTIVITY

Beatriz Lordello Lages

Resumo • Abstract

Este artigo pretende propor uma discussão entre os campos da literatura e psicanálise a partir de um recorte específico: o da incorporação mais notável do inconsciente freudiano, principalmente, do ponto de vista dinâmico, dentro da construção e fazer literários no final do século XIX e início do século XX. Com base em tal problemática, será feita uma retomada de relações estabelecidas entre esses dois saberes ancorado em formulações teóricas propostas por Jacques Rancière, Antônio Candido e Alfredo Bosi. Para o desenvolvimento dessa perspectiva, emprega-se o romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello, como meio de análise da necessidade desse diálogo tanto para a teoria psicanalítica quanto para a literatura.

The following article aims to propose a discussion between the fields of literature and psychoanalysis based on a very specific focus: the notable incorporation of the Freudian unconscious, particularly from a dynamic perspective, into literary construction and practice at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. To this end, the article revisits the significant relationship established between these two fields through the theoretical contributions of Jacques Rancière, Antônio Candido, and Alfredo Bosi, in order to examine the necessity of such a dialogue for both psychoanalytic theory and literature.

Palavras-chave • Keywords

literatura; psicanálise; inconsciente freudiano; inconsciente estético; pirandello.

literature; psychoanalysis; freudian unconscious; aesthetic unconscious; pirandello.

Sabemos que a História da Literatura sempre caminhou junto das outras Histórias, sendo impossível pensá-la fora de um contexto, sem recortes. O romance *Um, nenhum e cem mil* (1926/2001), de Luigi Pirandello, não poderia ser lido e compreendido excluindo as perspectivas filosóficas que surgiram nas últimas décadas do século XVIII, ganhando um contorno mais definitivo na virada do século XX. Se o Romantismo¹ alemão tornou-se uma espécie de resistência ao pensamento analítico, iluminista e cartesiano, exacerbando os desejos de um eu que não se submete à razão e entrega-se às emoções nebulosas e incompreensíveis, podemos ver nesse movimento o nascimento de uma mimese², que não visa o esgotamento de sentido; e, assim, desafia o leitor a desbravar o que lhe é desconhecido.

No entanto, nesse período, temos somente o esboço de uma ideia que, perpassando também alguns dos romances do século XIX, vem a ganhar corpo junto às pesquisas psicológicas que concebiam a clivagem da consciência. Se nos deparamos com novos paradigmas a partir dos avanços pré-psicanalíticos e com o nascimento da psicanálise em 1900³, também a construção do romance tradicional sofre transformações muito singulares nessa época, impactando, por exemplo, a forma de representar os personagens. Enquanto no Naturalismo e no próprio Realismo – que ganham tal nome por tentar, ao máximo, descrever e capturar a realidade – tínhamos um enredo e uma lógica narrativa que se tornava complexa por deixar o leitor a par de todos os acontecimentos, esmiuçando cada detalhe característico de seus componentes, nos romances modernos encontramos personagens que desconhecem seus destinos e aspirações, porque há algo deles mesmos que lhes escapa.

Com base nesse recorte, é possível estabelecer uma relação estreita entre dois campos que, para Freud, poderiam sempre caminhar lado a lado, uma vez que o escritor antecipa aquilo sobre o que a psiquiatria vem, a posteriori, debruçar-se:

Ouvimos dizer que um escritor deve se esquivar ao contato com a psiquiatria, deixando para os médicos a descrição de estados patológicos. Na realidade, nenhum verdadeiro escritor obedeceu a esse mandamento até hoje. A caracterização da vida psíquica humana é, de fato, o

[1] A tradição do Romantismo alemão foi muito recuperada por Freud e pelos autores do século XX, não somente porque era enfática na importância do desvelamento da experiência do sonhar, mas também porque já continha a ideia de uma fragilidade do Eu frente às emoções e às paixões, como podemos ver em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Goethe.

[2] A mimese (do grego *míme-sis*, que significa 'imitação' ou 'representação') é um conceito fundamental na filosofia e na estética, especialmente na Grécia Antiga. De forma geral, refere-se ao ato de imitar, reproduzir ou representar a realidade, a natureza ou a ação humana por meio da arte. Para Aristóteles, a arte, ao imitar ações e personagens de forma verossímil nos permite compreender e refletir sobre a natureza humana, as emoções e a moral.

[3] Ano que marca, aproximadamente, a publicação da primeira edição de *A interpretação dos sonhos*, que foi lançada no final de 1899 (com data de 1900), em uma tiragem de apenas seiscentos exemplares.

autêntico domínio do escritor. Ele sempre foi um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica. (FREUD, 1907/2015, p. 34)

É por isso que o encontro da literatura com o saber psicanalítico – e suas descobertas – não pode ser interpretado como causal ou consequencial, já que o intitulado criador da teoria dialoga com as artes desde a concepção dos grandes pilares de seu constructo, justamente como sugere Rancière em *O Inconsciente Estético* (2001/2009).

Freud recorre às tragédias de Sófocles para ilustrar, conceber e significar aquilo que parece somente ter encontrado solo fértil em um território diferente daquele em que caminhava – bastante ancorado nas ciências da natureza, dedicado à observação e categorização. É, então, desta maneira que podemos iniciar a elaboração da ideia de que não existiria psicanálise sem o auxílio das artes ou daquilo que só ela parece ser capaz de elucidar quando as palavras, ferramentas e categorias do autor não são suficientes para sustentar o que a psique lhe convoca a demonstrar – o fantasiar incessante ao qual os autores se submetem, produtores da matéria-prima de qualquer tratamento psicanalítico. Como afirma no posfácio escrito por Freud, cinco anos após a publicação de *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907/1996):

Nos cinco anos transcorridos desde a redação desse estudo, a pesquisa psicanalítica ousou abordar as criações literárias também com outra intenção. Já não busca nelas apenas confirmações dos achados que fez em indivíduos não poéticos, neuróticos, mas quer saber igualmente a partir de que material de impressões e lembranças o escritor deu forma à sua obra, e por quais caminhos, mediante quais processos esse material foi transportado para a obra literária. (FREUD, 1912/2015, p. 67)

Da mesma forma, torna-se tarefa de impossível execução conceber a literatura e as artes sem um caráter de denúncia daquilo que pode ser e é inominável, sem importância, enigmático, do pensamento que “não pensa”, o pensamento *páthos*, como afirma Jacques Rancière em *O Inconsciente Estético* (2001/2009):

As figuras literárias e artísticas por ele (Freud) escolhidas não me interessam porque remeteriam ao romance analítico do Fundador. Interessa-me saber a que servem de prova e o que lhes permite servir de prova. Ora, em sua ampla generalidade, essas figuras servem para provar isto: existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino. Tais figuras não são o material com que a interpretação analítica prova sua capacidade de interpretar as formações da cultura. Elas são os testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante. Em suma, se o médico Freud interpreta fatos ‘anódinos’, desprezados por seus colegas positivistas, e pode fazer com que esses ‘exemplos’ sirvam à sua demonstração, é porque eles são em si mesmos testemunhos de um determinado inconsciente. Podemos dizê-lo de outro modo: a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse ‘inconsciente’. (RANCIERE, 2001/2009, p. 10)

Dito isso, este artigo busca evidenciar como, de alguma maneira, a ficção moderna do século XX, cuja ferramenta técnica e formal que parece ter ficado mais conhecida é o fluxo de consciência, marca um grande rompimento com o realismo e naturalismo do século XIX, estabelecendo conexão com o pensamento psicanalítico disponível e circulante naquele cenário. Dando profundidade à célebre frase freudiana de que o “eu não é mais senhor em sua própria casa” (FREUD, 1917/1944, p. 295), é também a literatura produzida nesse período que vem a ser um exemplo sólido e convincente da máxima trazida acima. Com isso, defender-se-á, principalmente a partir de Rancière (2001/2009), a interlocução entre psicanálise e literatura não como chave-interpretativa e hermenêutica, isto é, não emprega a produção psicanalítica como

decifração do texto literário e vice-versa, mas como ilustradora de uma interdependência que se mostra eficaz na busca por um método de investigação e conjunção de conhecimento próprio.

Um, nenhum e cem mil, o romance moderno, e um Eu dividido

A obra de Pirandello se inicia com o personagem Vitangelo Moscarda em um processo especular: diante de um espelho, ele investiga sua narina a fim de descobrir a origem de um desconforto: “Quando aperto [meu nariz] sinto uma dorzinha.” (PIRANDELLO, 1926/ 2001, p. 26). Durante a busca por uma resposta para a “dorzinha”, um novo reflexo de Gengê, como também é chamado, surge em Dida, sua esposa: “Pensei que estivesse olhando para o lado que [o nariz] cai.” (*Ibidem*). É, então, pela interpelação de Dida, que Vitangelo descobre um novo nariz; o nariz que era visto por sua esposa, caído para a direita. Nessa cena inaugural, encontramos toda a arquitetura do romance apresentada: um labirinto cheio de espelhos projetados que subvertem, transformam e impõem a Moscarda, e também ao leitor, uma das maiores problemáticas e angústias da modernidade. Afinal, quem somos nós? E mais: qual narrativa traçar a partir de uma subjetividade e singularidade radical?

Não é possível dizer que, em outros momentos da literatura, não existiram personagens comprometidos com essa questão. Em Shakespeare, por exemplo, o que está em jogo no conjunto de sua obra é a resistência contra a ideia de uma lei e moral que funcionasse para todos. Os personagens não respeitam as leis do bem e do mal e funcionam a partir da livre vontade. No entanto, é somente na virada para o século XX que tal questão passa a fundamentar não somente o tema e a trama, mas também a arquitetura própria do texto literário, revelando-se na maneira em como os personagens nos são apresentados e na predominância da *autodiegesis*⁴ na narrativa. Se Lady Macbeth tivesse sido escrita por Proust, por exemplo, a origem de seu desejo soaria mais palpável, as suas contradições seriam muito mais expostas e trabalhadas e, por isso mesmo, sua loucura poderia nos parecer mais clara – já que teríamos acesso permanente à sua (in)consciência direta, e a personagem não se

[4] Autodiegesis é um termo da narratologia que define a condição de um narrador que é, ao mesmo tempo, a personagem principal da história que ele próprio narra. O termo é formado pela junção de *auto* (do grego, ‘próprio’) e *diegesis* (que se refere ao mundo da história). Em uma narrativa autodiegética, o leitor tem acesso direto às experiências, pensamentos e sentimentos do protagonista, contados por ele mesmo, geralmente em primeira pessoa (eu).

delimitaria, dessa forma, pelos diálogos; os famosos gritos finais da personagem, únicos vestígios de seu suicídio.

A perspectiva adotada por Pirandello na exposição de seus personagens não poderia ser diferente: fazendo jus ao espírito literário de sua época, o escritor escancara as portas da percepção de Vitangelo colocando-o como narrador-personagem de sua narrativa. É somente o olhar de Moscarda que poderá nos guiar nas trilhas de suas “loucuras”. “Loucuras” que justificam toda a existência do romance cujo sustento se localiza na própria compreensão de Moscarda acerca de sua inconstância e fragilidade narcísicas; ou seja, é pelo reconhecimento de outras formas de ser em si mesmo que o conflito narrativo repousa, sendo essa a realização o elemento propulsor para o enlouquecimento do personagem. O que fica evidente no livro III, capítulo 8 do romance, em que, ao construir uma lista dos acontecimentos recentes, Vitangelo retoma tudo o que já havia vivido e compartilhado com o leitor, talvez no intuito de categorizar e dar forma a uma experiência difusa e que, mesmo após certo exercício pragmático, parece fracassar:

Eis uma primeira lista das reflexões arrasadoras e das terríveis conclusões derivadas do inocente e momentâneo prazer que Dida, minha mulher, achou por bem experimentar. Refiro-me a quando ela me fez notar que meu nariz caía para a direita. Reflexões: 1) – que eu não era para os outros o que até agora pensara que fosse para mim; 2) – que eu não podia me ver vivendo; 3) – que, não podendo me ver vivendo, ficava alheio a mim mesmo, isto é, como alguém que os outros podiam ver e conhecer, cada um a seu modo, mas eu não; 4) – que era impossível colocar-me diante desse estranho para vê-lo e conhecê-lo, pois eu podia me ver, mas já não o via; 5) – que o meu corpo, se o considerasse desde fora, era para mim como uma aparição de sonho, uma coisa que não sabia que vivia e que ficava ali, à espera de que alguém a levasse; 6) – que, assim como eu tomava este meu corpo e fazia dele a cada vez o que queria e sentia, assim os outros podiam tomá-lo para lhe dar a realidade que quisessem; 7) – que, enfim, aquele corpo em si mesmo

era a tal ponto nada e a tal ponto ninguém, que um fio de ar podia fazê-lo espirrar hoje e, amanhã, levá-lo embora. (PIRANDELLO, 1926/ 2001, p. 33)

É também por essa razão que não sabemos quem é, efetivamente, Moscarda. Não há uma descrição perfeita do protagonista, de forma que não nos aproximamos dele guiados por um narrador onisciente e constante que afirma – ou até mesmo julga – seus próximos passos, embarcando em uma saga heroica ou anti-heroica de aventuras e desventuras. Somos, pelo contrário, interrogados acerca da necessidade desse caráter descritivo em relação a sua montagem, já que o próprio personagem afirma que nenhuma descrição objetiva, informativa e categórica, típica do movimento literário realista e naturalista, seria capaz de contê-lo ou moldá-lo:

De que fatos vocês querem falar? Sobre o fato de que nasci no ano tal, mês tal, dia tal, na nobre cidade de Richieri, na casa da rua tal, número tal, do senhor Tal de Tal e da senhora Tal de Tal, batizado na santa madre igreja no dia seis, mandado para a escola aos seis anos, casado aos vinte e três, com um metro e sessenta e oito de altura, cabelos ruivos etc. etc.? São as minhas referências. Dados de fato, vocês dizem. E então pretenderiam deduzir disso a minha realidade? Mas vocês acham que esses mesmos dados, os quais por si não dizem nada, têm o mesmo valor para todos? E, ainda que me representassem por inteiro e com precisão, onde me representariam, em que realidade? Na sua, que não é a mesma de um outro ou de um terceiro ou quarto. Por acaso há uma única realidade, igual para todos? Mas se vimos que não há uma nem mesmo para cada um de nós, que, dentro de nós, ela muda continuamente! E então? Vamos lá, terra a terra. (PIRANDELLO, 1926/ 2001, p. 88)

Dessa maneira, Vitangelo Moscarda nos convida a participar do seu mais íntimo poder reflexivo e, ao aceitar o convite, o que recebemos é um olhar privilegiado para dentro do sujeito; como se pudéssemos, durante as páginas oferecidas pela leitura, fotografar uma alma que insiste em escapar, inconstante

e, ela também, refém de tantos olhares. Como Alfredo Bosi (2001) escreve na apresentação do romance publicado pela Cosac Naify em 2001:

Mas o que fizeram os grandes romancistas a cavaleiro do século XX (e antes de todos, Dostoiévski) foi precisamente inverter essa perspectiva. Puseram-se a olhar por dentro aquele sujeito que o naturalismo preferia descrever como um objeto, de fora. Os resultados foram surpreendentes. Afinal, o que existe dentro da persona? (BOSI, 2001, p. 9)

Se há uma tentativa de descrição da *persona*, há também uma nova percepção do personagem. Os personagens nos vão sendo mostrados aos poucos, como se coletássemos seus instantes e fôssemos compondo uma cena na qual atuam, sem poder dizer que o que nos é exposto nos aproxima, realmente, do personagem, criando uma ideia coesa de sua figura. Ainda em *Um, Nenhum e Cem Mil* (1926/ 2001), a imagem de Moscarda se constrói por meio de uma série de fragmentos que, por vezes, se contra-põem e se anulam, gerando no leitor uma percepção imprecisa do que é narrado; o que o torna, surpreendentemente, muito mais verossímil. O que, é claro, não deixa de passar despercebido pelo próprio personagem Vitangelo que, ao descrever sua autopercepção, também descreve a nossa experiência em relação ao que nos é oferecido como sua imagem:

Prosseguindo nessa linha, mergulhei neste outro problema: que eu não podia, vivendo, representar a mim mesmo nos atos da minha vida, ver-me como os outros me viam, colocar-me diante de meu corpo e vê-lo viver como se fosse o de um outro. Quando me punha diante de um espelho, acontecia uma espécie de sequestro em mim, toda espontaneidade acabava, cada gesto meu me parecia fictício ou postiço. Eu não podia me ver vivendo. (PIRANDELLO, 1926, 2001, p. 21)

Antonio Candido, em seu ensaio *A personagem do romance* (1968/ 2002), pontua que o conhecimento dos seres é fragmentário porque a apreensão do outro nunca pode ser completa na vida:

A primeira ideia que nos vem, quando refletimos sobre isso, é a de que tal fato ocorre porque não somos capazes de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de abranger a sua configuração externa. E concluimos, talvez, que esta diferença é devida a uma diferença de natureza dos próprios objetos da nossa percepção. De fato, – pensamos – o primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio finito, que coincide com a superfície do corpo; enquanto o segundo tipo se dirige a um domínio infinito, pois a sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser aprendida numa integridade que essencialmente não possui. Daí concluirmos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário. (CANDIDO, 1968/2002, p. 53)

Dessa forma, nos romances modernos, podemos perceber uma tentativa de esboçar o ente fictício de maneira que sua exposição e concepção soem muito mais próximas ao conhecimento que temos do outro na vida e, por isso, muito mais crível e similar a uma experiência real. Em *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, obra naturalista, sabemos muito bem o que esperar de João Romão, o sovina, mercenário que, em nenhum momento, surge com um ato de generosidade. Seu fim nos é quase que conhecido, suas atitudes também. É como se a cada passo dado pelo personagem, nos decepcionássemos, com a certeza de que nada de diferente pudesse surgir dali. Mesmo com algumas surpresas, após certa reflexão, somos condenados à certa ingenuidade ao esperar daquele personagem uma ação que destoe do resto composto e contornado pelo narrador. Embora possamos encontrar “personagens” assim na vida, cujos movimentos nos pareçam tão familiares, seria impossível reconhecer e precisar com certeza todos os motivos que os levam a realizar tais feitos. Se existe então a ideia de que há no interior de cada ser uma camada inacessível, de quase impossível penetração, é justamente sobre esse material “misterioso” que os escritores passaram a se interessar a partir do século XX.

Em *Um, nenhum e cem mil* (1926), estamos diante de um exemplo máximo de tal proposta. À medida que Moscarda nos evidencia a impossibilidade de uma apreensão externa e homogênea do seu ser nos coloca diante da própria divisão conflitiva interna: há um eu dividido interna e externamente. Mesmo que o corpo aparente um campo de domínio finito, como aponta Candido, nunca será possível saber como esse outro me apreende definitivamente, já que possui um arranjo psíquico singular, um outro que o habita internamente. Por isso, não temos somente um personagem que nos captura em sua complexidade psíquica e fragmentada, mas também a ideia de que não é possível a descoberta completa do outro – o que faz com que esse seja também tema importante na obra. E isso vai além: propõe-se que o outro nos é tão desconhecido quanto o somos para nós mesmos. Nessa narrativa, encontra-se, então, um diálogo interessante estabelecido entre os campos da literatura e da psicanálise. Afinal, o que seria a descoberta do inconsciente senão a ideia de que há algo em mim que desconheço, que não controlo e que, em sua máxima potência, me governa?

Os espelhos que vão sendo projetados por Moscarda no romance de Pirandello (1926) podem ser uma excelente metáfora para uma coesão que não se encontra, porque o sujeito estará para sempre cindido – sendo o motivo dessa cisão a entrada em uma cultura que só pode ser transmitida pelo contato com o outro, pela linguagem. Se o outro que me olha é capaz de me constituir, me libidinizar, me inserir em uma sociedade linguageira, me nomeando, é ele quem constitui o meu Eu – capaz de me organizar para a vida. Tal perspectiva cria um paradoxo: o Eu é uma sentença de vida e de morte. A partir do momento em que me nomeio, perco todo um infinito de possibilidades de ser outra coisa – mesmo sendo essa a única forma de ser. Assim, aponta o próprio Moscarda:

Nenhum nome resta, nenhuma lembrança, hoje, do nome de ontem ou do nome de hoje, amanhã. Se o nome é a coisa, se um nome é, em nós, o conceito de cada coisa situada fora de nós, e se, sem nome, não há o conceito, ficando em nós a coisa como cega, indistinta e indefinida, então que cada um grave aquele nome que eu tive entre

os homens, entalhando-o como um epitáfio sobre a frente daquela imagem com que lhes apareci, deixando-a em paz e relegando-a ao esquecimento. Um nome não é mais do que isso: um epitáfio. Convém aos mortos, aos que concluíram. Eu estou vivo e sem conclusão. A vida não tem conclusão – nem consta que saiba de nomes. Esta árvore, respiro trêmulo de folhas novas. Sou esta árvore. Árvore, nuvem. Amanhã, livro ou vento: o livro que leio, o vento que bebo. Tudo fora, errante. (PIRANDELLO, 1926/ 2001, p. 135)

Junto ao nascimento da psicanálise, podemos observar um desejo de retomar aspectos românticos dentro da literatura a fim de desbravar os territórios de uma consciência que parece ir além, inesgotável. Esse movimento pode ser encontrado no fluxo de consciência iniciado por Édouard Dujardin em 1888, que alcança maior originalidade em Virginia Woolf; na dimensão temporal de Proust, que rompe com o fluxo cronológico clássico; e na própria verdade plural em Pirandello, que prevê a existência de duas representações, a princípio, contraditórias, extremamente conectadas – a troca do “ou” pelo “e”. Essas novas formas de produzir o texto criam outra possibilidade narrativa, cheia de profundidade e abertura, aproximando, cada vez mais, o vasto universo psíquico da realidade ficcional.

A literatura como vanguarda do pensar psicanalítico: a ilustração do pensamento que não pensa

Essa aproximação não é somente capaz de traduzir, mas também de antecipar muito do que a psicanálise se propõe a teorizar. Sendo o inconsciente um grupo psíquico separado da consciência⁵, sujeito a leis próprias, cujos desejos podem não ser admitidos por uma consciência moral⁶ por serem desorganizadores, na literatura, a exploração desse território pelos personagens parece vir de forma mais natural. É nesse espaço fictício que a ideia do sujeito moderno está exemplificada e floresce: a sua divisão não está somente posta pela mudança de seus modos-de-ser ao longo da saga na qual está inscrito, mas também pela perspectiva interna que temos de sua consciência – e que, por vezes, não coincide

[5] Sabe-se que o aparelho psíquico sofreu alterações no decorrer do pensamento psicanalítico. A primeira tópica, que já aparece desde o Projeto (FREUD, 1895), aponta para um aparelho dividido por instâncias: inconsciente, pré-consciente e consciente. No entanto, após a publicação de *O Ego e o Id* (Idem, 1923), Freud reorganiza o aparelho, e o inconsciente ganha uma função adjetiva. Nesse sentido, o Eu pode apresentar aspectos inconscientes. Isso colocado, o artigo tem como prioridade pensar o inconsciente do ponto de vista dinâmico: tanto como uma instância que surpreende a consciência – no primeiro momento da teoria – quanto como uma qualidade para os outros senhores da casa psíquica: Eu e SuperEu.

[6] Como Roudinesco e Plon explicam no verbete ‘censura’ do *Dicionário de Psicanálise*, tal fenômeno é concebido de diferentes formas no decorrer do pensamento psicanalítico, mas sua ideia está presente desde as origens da teoria freudiana, variando segundo as tópicas. No âmbito da primeira concepção tópica do aparelho psíquico (1900-1920), a censura é exercida, por um lado, entre o inconsciente e o pré-consciente e, por outro, entre o pré-consciente e a consciência: assim, a cada progresso para um nível superior de organização psíquica corresponde uma nova censura. A partir de 1914, em *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud começou a identificar a censura como uma consciência moral, o que mais tarde o levaria, no contexto de sua segunda tópica do aparelho psíquico (1920-1939), a identificar a censura com o supereu, isto é, com uma instância que funciona como um “censor do eu”.

com o que é apresentado para o mundo externo. Isso se dá como se, por meio do romance, pudéssemos acessar o que o Eu na vida não suportaria, por estar submetido a uma ordem social que, de fato, o atinge e o molda.

Pensando ainda na antecipação da literatura em relação ao pensamento psicanalítico, se o que obtemos do campo literário é o rico resultado da capacidade de fantasiar inerente aos seres de linguagem, entendemos, por meio dela, que o devaneio, a *rêverie* está presente na própria forma de experimentar a existência. Logo, os artistas são esses capazes de nos levar a essa experiência dando valor e vazão para aquilo que, em um pensamento de base positivista, é negligenciado. No caso da literatura, é na visibilidade proposta pela palavra, até onde ela chega dando conta do que os olhos não somente não são capazes, mas também não suportam enxergar: a *persona* e o *páthos*, respectivamente. Em *O Inconsciente Estético* (2001/2009), Jacques Rancière aponta que nas artes obtemos a prova de que pensamento e afeto não estão desconectados como na lógica cartesiana e positivista. Existem pensamentos afetados, desorganizados, permeados pelo páthos, carregados daquilo que não se explica, promotores de sofrimento e angústia, como em *Édipo Rei*:

Édipo, para começar, é testemunha de certa selvageria existencial do pensamento, na qual o saber se define não como o ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão, ou mesmo uma enfermidade do vivente. (RANCIÈRE, 2001/2009, p. 26)

Ou seja, aproxima-se da concepção psicanalítica: “A psicanálise é inventada nesse ponto em que filosofia e medicina se colocam reciprocamente em causa para fazer do pensamento uma questão de doença e da doença uma questão de pensamento.” (RANCIÈRE, 2001/2009, p. 26).

Ora, uma vez que existe um campo em que o pensamento afetivo é identificado, explicitado e elaborado, por que não trazê-lo para perto da psicanálise, que busca, em uma de suas propostas máximas, fortalecer a afirmação de que o Eu não é senhor em sua própria casa? (FREUD, 1917/ 1944). Há, no

conhecimento literário e artístico, desde os seus primórdios, lugar para aquilo que não encontrava lugar alhures: as fraquezas do espírito que desconhecem os motivos de inúmeras de suas aspirações, sinas, paixões, profecias.

A literatura a que Freud recorreu tem sua própria ideia de inconsciente, sua própria ideia de páthos do pensamento, das doenças e das medicinas da civilização. Não pode haver aí, portanto, utilização pragmática e tampouco continuidade inconsciente. O domínio do pensamento que não pensa não é um reino do qual Freud seria apenas o explorador em busca de companheiros e aliados. É um território já ocupado [...]. (RANCIÈRE, 2001/2009, p. 45)

É por meio dessas reflexões que podemos compreender a fala de Freud no início de *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907/1996), quando diz que romancistas e poetas são fortes aliados, já que estão muito à frente no conhecimento das almas; uma vez que reconhecem a importância e o valor do fator fantasmático, das manifestações do espírito no centro da experiência humana; o que a ciência positiva relega à desimportância é, para eles, o material de mais valia – e, além disso, encontram nele uma racionalidade, uma verdade, um outro tipo de saber e conhecer. Vale, assim, ressaltar que, nesse aspecto, para Freud, o interesse pelas obras não se encerra no que ele encarará como uma saída para as pulsões, a via sublimatória, ou seja, um interesse pela etiologia sexual presente nos trabalhos artísticos. É justamente o desejo de que os artistas se posicionem em favor de uma nova forma de produzir ciência e conhecimento, legitimem e valorizem os sonhos e toda riqueza de sua simbologia.

Num grupo de senhores que têm como certo que os principais enigmas do sonho foram solucionados pelo presente autor, surgiu certo dia a curiosidade de se ocupar daqueles sonhos que jamais foram sonhados realmente, que foram imaginados por escritores e atribuídos a personagens inventadas, no contexto de uma narrativa. A proposta de submeter esse tipo de sonhos a uma investigação pode parecer estranha e ociosa, mas de certo ponto

de vista encontra justificação. Geralmente, não se acredita que o sonho seja algo dotado de sentido e passível de interpretação. A ciência e a maioria das pessoas cultas sorriem ante a sugestão de interpretar um sonho; somente o povo, que cultiva a superstição – e nisso dá prosseguimento às convicções da Antiguidade –, não abandona a ideia de que os sonhos são interpretáveis, e o autor de *A Interpretação dos Sonhos* ousou tomar o partido dos supersticiosos e dos antigos contra as objeções da ciência rigorosa. (FREUD, 1907/1996, p. 9)

Não é à toa que *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 1900) é considerada a obra mais importante da teoria psicanalítica. Seu reconhecimento não vem somente pelo caráter disruptivo que sua publicação possui em 1900, mas pela concentração de saber fundamental e elementar presente nela. Existia um conhecimento disponível na vida onírica e era necessário acolhê-lo e dissecá-lo a fim de compreender suas formas de funcionamento, tornando possível o seu deciframento pelas chaves da consciência. O que estava claro para o autor era a certeza de que os símbolos que surgiam em noites de sono seriam para sempre relegados ao mistério e à incógnita se tentássemos analisá-los pelo olhar da vida de vigília disponível até então. Se Freud havia legitimado o discurso da histórica, atribuindo valor, importância e significado a ele, os sonhos sofreriam o mesmo processo; ganhariam uma organização, uma estrutura passível de interpretação. E qual estrutura era essa? Uma das concepções mais célebres da teoria freudiana, de fato, nos guia ao primeiro desenlace: “Seja como for, a formação dos sonhos está sujeita à condição de só poder representar algo que seja a *realização de um desejo*, e de apenas dos desejos poder extrair sua força psíquica impulsora.” (*Idem*, 1901/1996, p. 102)

Com base na ideia de que todo sonho guarda e denuncia, sob o domínio da repressão, nossos desejos sexuais infantis, Freud vai criando seu mecanismo de análise. Uma vez assimilada a ideia de que o inconsciente sempre acha sua forma de irromper e atravessa, de alguma forma, a consciência, restaria apenas analisar seus disfarces e formações. Considerando a primeira tópica, na liberdade dos intensivos que circulam no inconsciente,

instância onde a energia permanece livre e, por isso, opera-se em processo primário, conseguimos encontrar os fenômenos de *condensação* e *deslocamento*. O primeiro deles atua concentrando em apenas um símbolo elementos de uma mesma cadeia associativa. Tal evento não ocorre só por resposta a uma censura que viria do pré-consciente, mas também da natureza do funcionamento inconsciente. Como exposto no verbete ‘condensação’ do dicionário de Laplanche e Pontalis (1967/ 1994):

Como explicar a condensação? Podemos ver aí um efeito da censura e um meio de escapar dela. Se não temos a impressão de que ela seja efeito da censura, como diz Freud ‘a censura tira também daí a sua vantagem’; com efeito, a condensação complica a leitura do relato manifesto. Mas se o sonho procede por condensação, não é apenas para eludir a censura: a condensação é uma característica do pensamento inconsciente. No processo primário, são realizadas as condições – energia livre, não ligada; tendência para a identidade de percepção – que permitem e favorecem a condensação.

Já o deslocamento se explica pela ideia de que um afeto sempre pode se desconectar de sua representação de origem. Tal ocorrência se sustenta na ideia de que um quantum de afeto tem a capacidade de deslizar dentro da cadeia associativa, destinando o intensivo a uma outra representação originalmente menos intensa. Observam-se outros procedimentos relacionados a tais encadeamentos inconscientes; como a figurabilidade que aponta o caráter visual dos sonhos e a predileção do aparelho psíquico pelas imagens; a elaboração secundária, que modela a cena onírica a fim de trazer uma coesão narrativa necessária ao sonhador e a seu interlocutor. No que se refere à poesia, a condensação e o deslocamento parecem, em um primeiro momento, ganhar destaque particular; no entanto, o que se pretende revelar aqui é que, ao considerarmos as figuras de linguagem, todos esses artifícios podem ser encontrados na técnica do fazer literário.

Freud, portanto, como descreve Rancière (2001/2009), está interessado pelo “fundo” das obras de arte; contudo, não é exclusivamente pela sua forma – como a teoria literária e a estética

vêm a se ocupar, em um primeiro momento, mas pela intenção sob a qual se exprime a obra, pelo conteúdo revelador de um abismo entre o eu e o outro – como Vitangelo Moscarda de Pirandello sabe tão bem ilustrar. Há uma denúncia feita pela linguagem onírica e poética apontada no reconhecimento de uma *outra língua dentro da língua* (RANCIÈRE, 2001/2009, p. 74), isto é, é por meio delas que se confirma uma alteridade incessante, recheada de surpresas que a verdade científica homogeneizante é incapaz de alcançar; e que o território artístico deflagra. Desde essa perspectiva, se Freud legitima suas teorias de recalque, interpretativas de condensação e deslocamento quando atribui, por exemplo, o interesse de Norbert Hanold à Gradiva porque esse expressava, na realidade, o seu desejo por Zoé, é para ir além: ao passo que legitima o estrangeiro que permeia todo e qualquer discurso, dissolve as fronteiras que se erguem entre realidade e ficção. As duas últimas surgem, em sua teoria, não como vozes dissonantes, mas unívocas.

Realidade e ficção: uma fronteira em dissolução

Conceber a literatura como uma expressão do fantasiar é, então, considerá-la uma tentativa incessante de traduzir a vida, coletiva e individual, e transformá-la em um material de impossível dissolução. É nomear aquilo que não encontra sentido e cadência em outro espaço e inaugurar uma narrativa em que tais coisas venham a ganhar lógica e alguma coesão por mais difusa que pareça ser. Como propõe Rancière (2009), é passar a acreditar no “tudo fala” de Novalis, poeta mineralogista do Romantismo alemão:

Tudo é rastro, vestígio, ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas. (RANCIÈRE, 2001/2009, p. 35)

É na reescrita dos signos, na inscrição dessas estrias que se abre espaço para conhecer o outro e lê-lo dentro de suas fantasias.

Não existe, portanto, realidade sem o olhar fantasioso de cada um, como o personagem Moscarda e tantos outros da ficção moderna fazem questão de nos demonstrar.

Assim, o Real se torna uma espécie de ilusão, fazendo cair por terra a ideia de uma verdade absoluta, compartilhada no campo científico, que se propõe a pesquisar a subjetividade humana. É por essa perspectiva que se pode vir a pensar a loucura e a normalidade como acepções que vacilam dentro do campo médico e positivista e encontram, dessa maneira, mais recursos e amplitude em outras fundamentações epistemológicas. Como Ernani Chaves aponta no prefácio de *O paradigma estético de Freud* (2015):

Ora, Freud invocará a psicanálise em oposição a essa perspectiva! Se é verdade que a narração implica uma cadeia que provoca sucessivas ‘distorções’ e ‘equívocos’, trata-se, então, de tentar entender o que torna possíveis tais distorções e equívocos, sob os quais repousa a ‘verdade histórica’. Assim, não há entre narração e verdade histórica apenas uma oposição e hierarquia [...] Pelo contrário, se há uma ‘verdade histórica’, ela só se mostra por meio das distorções e equívocos provocados pela cadeia narrativa. Este é o mesmo argumento que Freud utilizará para, a seguir, afirmar a importância das fantasias. Tais como as sagas, os mitos e as lendas, as fantasias também são formas distorcidas e equivocadas, sob as quais se esconde uma ‘verdade’. (CHAVES, 2015, p. 31-32)

Pode-se, por isso também, acreditar que o que ganhamos dos personagens que lemos não é senão uma aproximação da nossa própria singularidade – também aquela que nos é estranha e infamiliar – nesse espelhamento, seria impossível não vermos na ficção os efeitos do que se vive na “suposta” realidade. O sujeito que se compreende cindido não somente pode se ver refletido nas obras de seu tempo, como pode prever novos caminhos para si a partir da leitura e da modificação que essa causa nele. Como Antonio Candido aponta em *O Direito à Literatura*: “Ela (a literatura) não corrrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 1988/2004, p. 176).

Essa é uma das razões que fundamentam a certeza de que pensar a literatura pelo olhar psicanalítico é também uma proposta, não no intuito de psicanalisar o texto, usar a teoria como chave interpretativa, mas para entender como esse suporte é espelho do que se tenta social e coletivamente ignorar, já que a neurose é igualmente uma distorção resultante de um trabalho coletivo. Há uma rebeldia literária e artística à qual Freud convidou os escritores a pensar a evidência dos sintomas da cultura. Se a arte condensa aquilo sobre o que a pesquisa psicanalítica vem a se interessar, ela também é ferramenta para repensar constantemente as exigências civilizatórias que, vez ou outra, precisam caducar.

Ainda seguindo essa direção, há uma afirmação arriscada a ser feita, mas possível: a linha que separa a criação de uma vida da concepção literária é tênue. O que os analistas tentam fazer na clínica, por exemplo, é propor uma espécie de releitura e estilização da narrativa que os analisados contam sobre si mesmos. A partir do discurso, dos chistes, atos falhos, o sujeito constrói um novo espelho, costurando o que está para ele tão solto e desconexo ou encoberto por manifestações simbólicas não traduzidas. Nessa convergência, torna-se capaz de entender os nomes, “significantes” que lhe foram atribuídos e que atribuiu via condensação e deslocamento, e encontra possibilidade de se reposicionar em sua história, aderindo a novos papéis, adotando o tom e o estilo que dará ao que veio e que virá a seguir:

Todos acabam sempre se tornando um personagem do romance que é a sua própria vida. Para isto, não é necessário fazer uma psicanálise. O que esta realiza é comparável à relação entre o conto e o romance. A contração do tempo, que o conto possibilita, produz efeitos de estilo. A psicanálise lhe possibilitará perceber efeitos de estilo que poderão ser úteis a você. (LACAN apud KEHL, 2001, p. 35)

Em *Um, Nenhum e Cem Mil* (1926), temos uma diegese onde o personagem é jogado dentro de uma infinita rede de nomeações que o leva à “loucura” ou a uma não conclusão, como o último capítulo *Sem conclusão* sugere. O que se pode retirar de conclusivo e aproximativo para com o trabalho clínico – tendo em vista

o escape de Moscarda ao imperativo de delimitação narcísica e egóica – é que podemos ser, mesmo, mais de um dentro de uma única vida. Talvez essa seja a maior aproximação do romance com a intenção não só da teoria, mas também do tratamento psicanalítico: previamente contornados, somos, então, capazes de compreender nossas bordas, inaugurar novas posições, convidados à brincadeira de ser um, às vezes, nenhum e, quem sabe, até cem mil.

Considerações finais

Pode-se, então, concluir que é parte indissociável da experiência psicanalítica o reconhecimento do mundo das fantasias. Esteja ele presente no olhar do analista ao elaborar um caso, esteja na relação que a teoria estabelece com o mundo à sua volta, contribuindo para elaborar reflexões mais assertivas acerca do coletivo. Ao incluir a literatura, as artes e os mitos em seu constructo teórico, Freud se mostra sensível justamente a esse universo fantasioso que, nesse território, flui de forma espontânea, já que é parte constituinte de sua natureza. No campo literário, e principalmente a partir do século XX com o nascimento da ficção moderna, nunca se pôde pensar tanto em um associar livremente cheio de sentido, falante e significante, de uma alma que, na realidade material, deve vir travestido e mascarado por um Eu seguro. Como o autor aponta em *O mal-estar na civilização* (1930):

Normalmente, nada nos é mais seguro do que o sentimento de nós mesmos, de nosso Eu. Este Eu nos aparece como autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais. Que esta aparência é enganosa, que o Eu na verdade se prolonga para dentro, sem fronteira nítida, numa entidade psíquica inconsciente a que denominamos Id, à qual ele serve como uma espécie de fachada – isto aprendemos somente com a pesquisa psicanalítica, que ainda nos deve informar muita coisa sobre a relação entre o Eu e o Id. Mas ao menos para fora o Eu parece manter limites claros e precisos. (FREUD, 1930/1996, p. 43)

Aliás, é esse o material sobre o qual Pirandello irá se debruçar para construir seu romance: a incapacidade de aderir a essa delimitação narcísica, de reconhecer em si forças e qualidades outras que não se colam a esse aspecto organizador. E mais: perceber como esse Eu que sempre foi tão unitário para o personagem Moscarda é frágil quando realiza que cada ser à sua volta o apreende de forma distinta. Nesse sentido, a obra se abre para a descrição da persona e suas múltiplas possibilidades, para a loucura que nos habita e, na teoria psicanalítica, acha espaço para ser escutada, sentida e estilizada.

Referências

- BOSI, A.** (2001) Apresentação. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CANDIDO, A.** (1988/2004) O direito à literatura. In.: *Vários escritos*. São Paulo/Rio: Duas cidades; Ouro sobre Azul, 2004.
- _____, **A.** (1965/2006) *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____, **A.** (1968/ 2007) A personagem do romance. In.: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHAVES, E.** (2015) O paradigma estético de Freud. In.: *Arte, Literatura e os Artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FREUD, S.** (1930/2006). O Futuro de uma Ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos. In.: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol 21*. Rio de Janeiro, Imago, 2006.
- _____, **S.** (1900-1901/1996). A interpretação dos sonhos e Sobre os Sonhos. In.: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 5*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____, **S.** (1907/1996) Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In.: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 9*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____, **S.**(1917/1944) Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. In.: *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1944.
- KEHL, M.** Minha vida daria um romance. (2001) *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B.** (1967/1994) *Vocabulário de psicanálise*. Santos: Martins Fontes, 1970.

LAURENT, E. (1992/1998) Quatro observações sobre a preocupação científica de Jacques Lacan. In.: Giroud, Françoise et al. *Lacan, Você Conhece?* São Paulo, Cultura, 1998.

PIRANDELLO, L. (1926/2001) *Um, Nenhum e Cem Mil*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

RANCIÈRE, J. (2001/ 2009) *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. (1998) *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.