

Psicanálise e teoria da literatura: dois saberes solidários

Leonardo Mendes (UERJ)

A literatura sempre ocupou lugar de destaque nas teorias de Freud. Seus estudos sobre a histeria, disse em várias ocasiões, pareciam contos. Em cartas conhecidas que enviou ao amigo Wilhelm Fliess, Freud falou sobre a inspiração que encontrou em Sófocles e em Shakespeare (GAY, 1999). Para ele, os poetas sempre foram uma presença ao mesmo tempo inspiradora e irritantemente usurpadora. Diante da impressão persistente de que o poeta estava sempre à frente dele, Freud invejava o acesso que o escritor criativo parecia ter a verdades psicológicas profundas. No trabalho posterior de vários seguidores do mestre, o poeta verdadeiro aparece como um psicólogo intuitivo, aquele que dizia sem muito esforço o que Freud lutava por expressar em seus estudos sobre a mente humana (PHILLIPS, 2001). Ainda que viesse da medicina e escrevesse tratados científicos, Freud manteve sempre a psicanálise numa zona ambígua de indecisão entre a ciência e a literatura. Era como se a psicanálise e a literatura compartilhassem objetivos semelhantes. A cura pela fala, afinal, é uma forma de linguagem como terapia. E de fato, a importância da palavra é uma crença comum de ambas. Como sugere o psicanalista inglês Adam Phillips, as pessoas procuram a análise e a literatura quando precisam de “palavras melhores” (PHILLIPS, 2001, p. 4).

No ensaio “Escritores criativos e devaneio” (1908), Freud argumenta que a escrita criativa, como o sonho diurno, é uma conti-

nuação ou um substituto para as brincadeiras da infância (FREUD, 1976b). As brincadeiras da infância são uma representação disfarçada de desejos sexuais infantis. Ao contrário da criança pura e inocente de Rousseau – cuja visão até hoje informa o imaginário popular do que é a infância – a criança de Freud, como se sabe, é dotada de uma sexualidade perversa polimorfa, é agressiva e egoísta (FREUD, 1989). Os desejos sexuais infantis trazem a marca do incesto e da agressividade, e são, por isso, intoleráveis. Na visão de Freud, o que distingue o escritor criativo das pessoas comuns é que ele encontrou uma maneira aceitável de descrever desejos inaceitáveis. Enquanto as pessoas comuns – os neuróticos, no vocabulário da psicanálise – substituem a realidade pelo sintoma, o escritor criativo inventa uma outra realidade. Trata-se de uma realidade de puro gozo que pode ser compartilhada por todos (NUNES, 1996). Nesse contexto, a literatura é uma forma de tornar conhecidos nossos desejos proibidos. Freud tem o poeta em alta conta porque ele realiza algo que parece impossível – fazer uma transgressão (falar do que é proibido) de uma forma aceitável e prazerosa (PHILLIPS, 2001).

A centralidade da literatura no pensamento de Freud resulta, portanto, de seu entendimento de que a mente humana é um órgão criador de poesia – nós pensamos e sentimos por meio de formações figurativas próprias ao trabalho literário. A poesia é uma descrição do que a mente faz. Freud mostrou que as pessoas – sendo animais de linguagem – são mais poéticas do que se havia reconhecido (PHILLIPS, 2001). Assim como os sonhos, as piadas, os atos falhos

e os lapsos de memória, a literatura parece estar ligada ao inconsciente (EAGLETON, 1983). Quanto notou que o psiquismo humano não é redutível à consciência racional e que “certos conteúdos só se tornam acessíveis à consciência depois de superadas certas resistências”, Freud apontou não para um lugar, mas para uma “dinâmica” ou “sistema” que possuía mecanismos, conteúdos, e, talvez, uma “energia” específica (LAPLANCHE, 1992, p. 236). Aquilo que a psicanálise chama de “o inconsciente” é qualquer comunicação, qualquer mensagem, diante da qual não conseguimos ficar indiferentes. E o inconsciente, pensa Freud, trabalha por meio de uma “lógica estética”, condensando e deslocando imagens a seu bel prazer, com a inventividade do artista mais experiente e oportunista (EAGLETON, 1994, p. 262).

Dentre todos os escritores a que Freud se dedicou e deu ouvidos, Shakespeare foi, de longe, o mais marcante. Nos vinte e três volumes de suas obras completas, o dramaturgo inglês só não aparece em três. Shakespeare é citado “a propósito de tudo: sonhos, atos falhos, sintomas neuróticos diversos, psicopatias e psicoses” (NUNES, 1996, p. 176). O surpreendente é que os usos que Freud faz das obras do escritor não raro solicitam uma interpretação das peças. Há várias leituras valiosas de Shakespeare em textos psicanalíticos, e aqui destaco a que Freud oferece da tragédia *Rei Lear* (1605), por ser o principal texto de estudo nos meus cursos de Teatro Inglês na Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Uma questão comumente levantada pelos alunos é a mudez de Cordélia diante do pedi-

do de seu pai, o rei, para que lhe dissesse o quanto o amava, na primeira cena da peça. Por que Cordélia age assim? Mesmo que ela achasse pouco sincera a eloquência das irmãs, por que não falar, sinceramente, de seu amor verdadeiro? Freud tem uma explicação para isso, e lembra uma lição da psicanálise: nos sonhos, a mudez é um sinal de estar morto – “a mudez é uma representação comum da morte”, ele diz (FREUD, 1969a, p. 371).

Mas o próprio Freud se pergunta: como Cordélia pode ser a morte, ou a Deusa da Morte, se ela é a única filha leal do rei? Ciente do problema que tem diante de si, Freud lembra de outras visitas ao que ele chama de “o tema dos três escrínios”, quando um homem tem que escolher entre três mulheres, sendo a terceira, a mais jovem, a escolha certa, como também, por exemplo, em *Cinderela*. E sustenta corajosamente sua leitura, ao mostrar que “as substituições pelo contrário exato” – no caso o amor em substituição à morte – são modos de expressão bastante comuns no trabalho do inconsciente, na forma do que é conhecido como “formação reativa” (FREUD, 1969a, p. 376). A formação reativa é uma “atitude ou hábito psicológico de sentido oposto a um desejo recalcado e constituído em reação contra ele (o pudor opondo-se a tendências exibicionistas, por exemplo)” (LAPLANCHE, 1992, p. 200). A substituição da terceira mulher, a Deusa da Morte, pela Deusa do Amor é uma formação reativa à necessidade da morte para o sujeito humano. A terceira mulher não era mais a morte, mas “a mais bela, a melhor, a mais desejável e amável das mulheres” (FREUD, 1969a, p. 376).

Freud reconhece que a história de Rei Lear traz outras lições: “que não se devem abandonar as posses e os direitos durante a vida e que devemos nos guardar de aceitar a lisonja pelo seu valor aparente” (FREUD, 1969a, p. 378). Mas há ali algo mais. Lear é um homem velho e moribundo. Por essa razão, pensa Freud, as três mulheres aparecem como filhas suas. A velhice e a proximidade da morte também explicariam a decisão inesperada de dividir o reino, o que dá início à tragédia. Mas no início da peça, Lear é um velho vaidoso e arrogante. Ele é um homem condenado, mas se recusa a abrir mão do amor das mulheres e “insiste em ouvir o quanto é amado” (FREUD, 1969a, p. 378). Na cena final, quando Lear carrega o corpo morto de Cordélia, ele traz a morte para o palco. Cordélia é a Deusa da Morte, que como as Valquírias na mitologia germânica, escreve Freud, “recolhe do campo de batalha o herói morto” (FREUD, 1969a, p. 378). Era enfim chegada a hora de o velho rei renunciar ao amor e escolher a morte. De muitos modos, *Rei Lear* é uma história sobre a reconciliação “com a necessidade de morrer” (FREUD, 1969a, p. 379).

A morte, ou a necessidade da morte, foi um tema tão caro a Shakespeare quanto a Freud. Se prestarmos atenção ao que dizem Hamlet, Macbeth, Othelo e Lear – para ficarmos nos heróis trágicos mais importantes –, notamos que a morte é um tema constante em suas falas. Depois de tantos e tamanhos sofrimentos e humilhações, Lear se descobre um homem mortal, e chama a atenção para o “cheiro de mortalidade” de seu corpo, quando reencontra Gloucester e este lhe pede a mão para beijar (SHAKESPEARE, 2000, p. 237). A morte

é uma batalha que não podemos vencer, e não é por outra razão que a psicanálise freudiana está interessada em nos desviar de batalhas perdidas – como a imortalidade, a reversão do tempo, os amores perfeitos e eternos, a felicidade absoluta – de modo a redirecionar o investimento de nossas energias para outros fins mais realistas (EAGLETON, 1994). Abraçar a transitoriedade e a finitude é a escolha derradeira e necessária de Lear, e também da cena analítica. Freud, como Shakespeare, foi um teórico da morte.

Reflexões sobre a finitude se espalham por vários ensaios nas obras de Freud, mas é principalmente em *Além do princípio do prazer* (1920) que elas dão origem a um dos mais estranhos conceitos da psicanálise: a pulsão de morte. A partir de suas experiências com pacientes que sofriam de neurose de guerra, em seguida à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Freud começa a encontrar evidências de um “além” que não se encaixava na economia do princípio do prazer. Ele se depara com uma “compulsão à repetição” que levava os neuróticos de guerra a retornar, em sonhos, ao momento do trauma e reviver sua dor, em aparente contradição com a teoria dos sonhos como realização de desejos, anteriormente proposta (FREUD, 1976a, p. 32). Freud percebe que a repetição de experiências traumáticas nos sonhos de neuróticos era uma forma de controlar “uma impressão poderosa de forma ativa, em vez de ser invadido passivamente por ela” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 26). A repetição era uma forma de não se lembrar de um evento cuja extensão e gravidade ultrapassavam a capacidade do sujeito de absorvê-lo. A repetição

permitia uma forma de controle e de adiamento da angústia associada ao trauma.

A psicanálise ensina que somos portadores de verdades que não se oferecem facilmente à memória (GARCIA-ROZA, 2003). Para nós, é mais fácil repetir do que lembrar. Mas a repetição não é um mecanismo de adiamento ou apagamento que se processa somente nos sonhos. Freud diz que o sujeito repete o que esqueceu também como ação, como *atuação* na vida cotidiana, sem se dar conta que está repetindo alguma coisa (FREUD, 1969b). Ele imagina que isso – a compulsão à repetição – é um atributo da vida orgânica de modo geral, “mais primitivo, mais elementar e mais instintual do que o princípio do prazer que ela domina” (FREUD, 1976a, p. 37). A repetição é a manifestação característica do que a psicanálise chama de *pulsão*. E a pulsão é um impulso, inerente à vida orgânica que, nas especulações de Freud, visa a “restaurar um estado anterior de coisas” (FREUD, 1976a, p. 54). O “estado anterior de coisas” era o estado inorgânico – a não-existência, a morte. Freud pensa que nós morremos por “razões internas”, que há em nós um impulso natural para a morte – um desejo secreto, às vezes nem tanto, de deixar de existir –, o que o torna capaz de dizer, na fórmula célebre: “o objetivo de toda vida é a morte” (FREUD, 1976a, p. 56).

Devemos pensar a pulsão de morte como um impulso de destruição inerente ao sujeito (e também, como escreveu Freud posteriormente, às civilizações). A pulsão de morte não é um conceito necessariamente pessimista ou niilista se entendemos que essa potência

destrutiva pode ser também criadora, desde que solicite novos começos e interrompa a repetição do mesmo. A verdadeira morte é a morte do desejo e da diferença (GARCIA-ROZA, 2003). Mas a pulsão de morte pode também se colocar a serviço da repetição do mesmo e da destruição do próprio sujeito, como nos casos de melancolia ou depressão profunda, quando nossa potência destrutiva arregimenta suas forças de morte contra o ego, contra nós mesmos (EAGLETON, 1994). Como se vê, o pulsional não contém em si nada que seja intrinsecamente bom, mal ou definitivo. A pulsão de morte é aquilo que coloca “em causa tudo o que existe” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 158). Às vezes, o que existe, deve ser mesmo destruído. Às vezes, não. Seja como for, a formulação de uma pulsão de morte como constitutivo do humano é uma rasteira no postulado cartesiano da consciência racional e no mito do progresso. Achar que somos donos de nossas vidas (ou que podemos controlar a história) é uma ilusão.

Dentre as várias intenções de Freud em *Além do princípio do prazer*, como diz o crítico Peter Brooks, a mais audaciosa – e mais misteriosa – é propor “uma teoria da narratividade da vida” (BROOKS, 1980, p. 285). A psicanálise nos dá a imagem de um organismo que, entre duas quietudes inanimadas – o início e o fim – envereda por vários desvios até alcançar seu objetivo na morte (FREUD, 1976a). Do mesmo modo, em narrativas ficcionais, entre o início e o fim está o enredo como uma espécie de desvio, de adiamento do fim, sob o impulso que leva “de volta ao inanimado” (BROOKS, 1980, p. 291). O enredo começa no momento em que a história (ou a vida do

organismo) é estimulada a abandonar a quietude e adentrar um estado de narratividade, numa tensão, numa irritação, que exige um relato (BROOKS, 1980). O início de narrativas ficcionais é frequentemente um despertar, o nascimento de uma apetência, ambição, desejo ou intenção (SAID, 1985). Peter Brooks dá como início exemplar o de Kafka na novela *Metamorfose*: o protagonista acorda para se descobrir transformado num “verme monstruoso” (BROOKS, 1980, p. 291). A narrativa é o que fica no meio, o desvio prolongado até que se alcance a quietude terminal do fim.

Para os estudos literários, é bastante instigante a idéia de que, por meio da repetição, a pulsão de morte opera na narrativa como um impulso em direção ao fim. A repetição mantém as energias narrativas em estado de tensão, na busca de adiamentos ou desvios cada vez mais complicados (BROOKS, 1980). A tensão impede a chegada prematura do fim, que seria uma espécie de “curto-circuito”, na expressão de Freud (1976a, p. 57). Nas narrativas clássicas, diz Peter Brooks, o curto-circuito é frequentemente encenado nos sub-enredos, quase sempre como uma solução errada para os problemas tratados no enredo principal. O sub-enredo seria então uma forma de “afastar o perigo de curto-circuito”, do fim prematuro, assegurando que o enredo principal prossiga até alcançar o término adequado (BROOKS, 1980, p. 292). O desejo da narrativa é um desejo de fim, mas de um fim que se alcança através de adiamentos, que são o enredo da narrativa. O narrável – a existência como material da narrativa – é o

adiamento, o desvio, a “intenção que é uma irritação” (BROOKS, 1980, p. 292).

Para mostrar como isso pode ser estimulante, tomemos como exemplo uma narrativa tradicional do século 19, como o romance *Persuasion* (1818), de Jane Austen. Novamente, trata-se de uma obra que faz parte do repertório de leituras dos meus cursos de Romance Inglês na Faculdade de Formação de Professores da UERJ. A história de Anne Eliot é a narrativa dos adiamentos e dos desvios que a separam da comunhão com Frederick Wentworth. Se nos recordamos de que essa comunhão já havia sido encenada antes do início do romance, percebemos que o impulso na narrativa é um desejo de retorno, de chegar a um fim que é também um começo. Quando Anne e Frederick finalmente ficam juntos, cessa a tensão e também a narrativa. Alcança-se a quietude que é tanto o que jaz para além do fim quanto do começo. Aparentemente movido pelo desejo da diferença, o romance acaba por repetir o mesmo quando reafirma a origem no fim (AUSTEN, 1994).

Em *Persuasion*, o estímulo para abandonar a quietude do inanimado (do não-narrável) é dado, logo no início do romance, pela falta repentina de recursos do pai de Anne, que se vê assim obrigado a alugar sua casa. Isso dá início à narrativa, levando Anne para vários cenários inesperados onde ela cruza repetidas vezes com Frederick. Por meio de várias peripécias, Anne se vê obrigada a adiar seu encontro definitivo com seu par. As histórias paralelas das duas irmãs de Anne – Elizabeth e Mary – oferecem ao leitor dois sub-enredos

que apresentam as soluções erradas para as inquietações da protagonista. Elizabeth e Mary são dois curtos-circuitos ambulantes, aprisionadas pela repetição do mesmo. Especialmente Elizabeth, a filha mais velha, parece submetida às forças destrutivas da pulsão de morte, do fim prematuro – o símbolo maior, junto com o pai de Anne, do narcisismo e da esterilidade. A capacidade de adiamento do fim para a protagonista se constrói sobre a virtude que dá título ao romance: *a persuasão*. O talento de Anne para a flexibilidade e para a persuasão lhe garante o alcance de um fim/uma morte adequado/a.

A psicanálise e a literatura podem colaborar esforços numa crítica que não precisa necessariamente se transformar, como mostra Peter Brooks, num estudo da psicogênese do texto (o inconsciente do autor), ou da dinâmica da recepção estética (o inconsciente do leitor), ou ainda – e o que é pior – num estudo das “motivações ocultas dos personagens” (BROOKS, 1980, p. 299). Em suas dinâmicas de repetições, desvios e adiamentos, na narrativa, ou, na poesia, em suas formações figurativas, condensações e deslocamentos, a literatura parece revelar – como Freud desconfiava – verdades psicológicas profundas. E é nessa encruzilhada que talvez estejam as melhores possibilidades da crítica psicanalítica.

Referências Bibliográficas

AUSTEN, Jane. *Persuasion*. London: Penguin Books, 1994.

BROOKS, Peter. Freud's masterplot. In: FELMAN, Shoshana (ed). *Literature and psychoanalysis. The question of reading: otherwise*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

EAGLETON, Terry. *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishers, 1994.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* (1920). ESB, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.

_____. *Escritores criativos e devaneio* (1908). ESB, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976b.

_____. *O tema dos três escrínios* (1913). ESB, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969a.

_____. *Recordar, repetir e elaborar* (1914). ESB, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969b.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). ESB, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

GARCIA-ROZA, Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GAY, Peter. Freud: uma vida para nosso tempo. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NUNES, Clara Helena Portella. Shakespeare na formação cultural de Freud. **In:** PERESTRELLO, Marialzira. A formação cultural de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

PHILLIPS, Adam. Promises, promises. Essays on psychoanalysis and literature. New York: Basic Books, 2001.

SAID, Edward. Begginings: intention and method. New York: Columbia University Press, 1985.

SHAJESPEARE, William. King Lear. Oxford: Oxford University Press, 2000.