



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E

CULTURA

MAURA CRISTINA DE CARVALHO

<https://orcid.org/0000-0001-5835-9348>

***POÉTICA DA ENUNCIÇÃO DO PSICANALISTA – ESCRITURA, MIMESE, HUMOR
DIALÓGICO: PROPOSTAS PARA A TÉCNICA INTERPRETATIVA***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutor. Orientadora: Profa. Dra. Eliana Rigotto Lazzarini

BRASÍLIA-DF

JULHO/2021

Banca examinadora:

Presidente: _____

Profa. Dra. Eliana Rigotto Lazzarini
Universidade de Brasília (PSICC-UnB)
Presidente

Membro: _____

Profa. Dr. Luiz Augusto Monnerat Celes
Universidade de Brasília (PSICC-UnB)
Membro interno

Membro: _____

Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros
Universidade Federal de Alagoas – Estudos Literários (FALE/UFAL)
Membro externo

Membro: _____

Prof. Dr. Cleyton Sidney de Andrade
Universidade Federal de Alagoas – Instituto de Psicologia (IP/UFAL)
Membro externo

Suplente: _____

Profa. Dra. Márcia Maesso
Universidade de Brasília (PSICC-UnB)
Membro suplente

AGRADECIMENTOS

Em tempos em que a memória, a coletividade e as utopias parecem cada vez mais extemporâneas e decaídas, meus agradecimentos são a eles: aos mortos, às instituições, às estrelas.

Escrevi a tese com uma citação da poeta Wislawa Szymborska em mente: “prefiro os que amaram a humanidade”. Usei-a como fio condutor ao selecionar os temas, pensadores, diálogos. Quando fui verificá-la para usar como epígrafe, aprendi que minha memória havia falseado um verso (ainda) inexistente. Reaprendi, porque há muito já sabia que nossa escrita só se faz sob o signo de um erro, de uma errância. No original do poema *Possibilidades* lê-se: “Prefiro-me gostando das pessoas/do que amando a humanidade”.

A grande poeta que me desculpe, mas vou retomar-me: eu prefiro os que amam a humanidade. Hoje, mais ainda, me parece um risco muito iminente não a amar, não crer nela e nela não se espelhar em detrimento de pequenos gostos pessoais, tão inflados pelo consumo de tudo. Amar gatos, vestidos, itens de jardinagem e cozinha, os correligionários, a (própria) família, a nação, o time de futebol. Parece-me muito importante lembrar os que amaram toda a humanidade, os que nela viram futuro, aurora, revelação.

Esperança.

É por isso que meus agradecimentos começam por copiar a dedicatória que abre o livro *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. Ele o dedica a sua amante letã, que o apresentou ao marxismo: ***Uma rua chamada Asja Lacis, em homenagem àquela que como um engenheiro a abriu no corpo do autor.*** Minha rua se chamaria marxistas humanistas, em homenagem àqueles que abriram concretamente uma estrada na minha vida intelectual: a *poiesis* sobre o mundo, o despertar para o coletivo, o lugar da utopia. Agradeço à crítica literária marxista que, em verdade, me atropelou com a intensidade de uma paixão e abriu, no corpo de uma psicanalista pequeno burguesa (como as de seu tempo), o otimismo da ação contra o pessimismo do pensamento. Aos mortos tão presentes: Walter Benjamin, György Lukács, Mikhail Bakhtin, José Saramago, Ítalo Calvino e Antônio Cândido. E a tantos outros, tão vivos e

vivazes, representados pela professora Ana Clara a quem agradeço muitíssimo pelo encontro amistoso, pela clareza de ideias, pelo exemplo de sua ação transformadora.

Agradeço à professora Terezinha Camargo Viana, *in memoriam*, pelas suas importantes contribuições na ocasião da qualificação.

Agradeço ao Programa de pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura, da Universidade de Brasília, na pessoa da professora Eliana Lazzarini, que me acolheu como pesquisadora e me garantiu voz, dignidade de direitos de trabalho e a preciosidade de seu carinho. Ao CREPAL, da Université Sorbonne Nouvelle, que me recebeu gentilmente como pesquisadora convidada na França e onde pude alegremente confirmar uma certa vocação marxista da literatura de língua portuguesa. À CAPES, verdadeiramente, sem cujo subsídio financeiro esta pesquisa não teria se realizado. À Biblioteca nacional da França (BnF – Bibliothèque François Mitterrand), pelo acervo, cuidado, bom-humor e apoio impessoal e incondicional ao ideal de pesquisa, arquivo e humanização. Pelo acesso às obras testemunhais da *Poética*. À Universidade pública, universal, transdisciplinar e plural, com votos de vida longa.

Agradeço, por fim, às estrelas. Escrevi parte deste trabalho abrigando no corpo o mistério insondável de gerar uma filha entre os escombros de uma peste. Aliás, se essa tese obedecesse a um ideal escópico, ela seria a foto de uma mulher grávida utilizando um respirador antivírus enquanto escreve num comboio de trem, de astronave, da arca de Noé. Ela refaz as pegadas de Benjamin, de Paris a Port-bou, e escreve a mensagem que jogará ao mar, numa garrafa. É preciso, mais que nunca, reter, reiterar, recuperar aqueles que amaram a humanidade. E com eles, aprender. A onipotência infantil, o riso, a imaginação, a poesia, a amizade, a transformação. “Um trem para as estrelas, depois dos navios negreiros”. Obrigada às minhas estrelas da vida inteira, eles são, para mim, o que quer dizer a palavra futuro: Leo, Inês e a pequena Rita.

A Freud, este nome de mestre que foi grafado em mim tão precocemente, e que hoje quer me dizer: escuta do incompreensível, cuidado de si, dialogia, coerência, insistência. Ferramentas para amar a humanidade no próximo milênio.

Sumário

Introdução	6
Capítulo I – Tarefa Poética de um Estudo entre Psicanálise e Literatura: Uma Atualização Benjaminiana	12
Os últimos românticos: a concepção romântica da linguagem em Freud e Benjamin	25
Plágio e a dinâmica transferencial: uma proposta metodológica transeunte entre psicanálise e literatura	31
Capítulo 2 – Poética Aristotélica: Construções Miméticas e Poéticas em Análise	45
A enunciação do psicanalista	45
A <i>Poética</i> Aristotélica	47
Sugestões, interpretações, construções	53
A. Construção verossímil em análise	62
B. Construção poética em análise	73
Poesia concreta brasileira para roçar lalíngua da técnica lacaniana	74
Poesia: savoir-y-faire com lalangue.	79
Construção e O Pulso: o concreto do corpo sob(re) a linguagem	81
Ars poética: a tarefa do poeta, a tarefa analista	87
Capítulo 3 - O humor: Uma Poética Socrática do Pensamento Psicanalítico	92
Humor e transformação	92
Humor e psicanálise: “não conhecemos o supereu, a não ser como um senhor rigoroso”	97
Mikhail Bakhtin e a proposição de uma poética socrática	102
Teoria estética bakhtiniana e a alteridade benevolente	110
Do chiste ao humor - a via cômica em Freud	116
Possíveis derivações técnicas de uma poética humorística	122
Criação, transformação, sublimação: uma necessária digressão	125
Ponto de sublimação	136
Conclusão	141
Referências Bibliográficas	143

Introdução

A psicanálise é uma práxis da palavra. A poética, à medida que se refere à ação que cria, com e pela palavra, algo que não existia até então – ou seja, um procedimento que implica no tratamento do real pelo simbólico – é também uma questão psicanalítica.

A hipótese de um substrato comum entre psicanálise e literatura é reiteradamente confirmada pela repercussão da citação de um trecho de Freud sobre a *Gradiva*, quase já transformado em slogan, ecoada por muitos daqueles que se deparam, como que fascinados, com o aspecto poético da psicanálise: “Os poetas são aliados valiosíssimos [do psicanalista] e seu testemunho deve ser levado em alta conta, pois conhecem muitas coisas entre o céu e a terra cuja existência nem sonha a nossa sabedoria acadêmica. No conhecimento da alma estão à nossa frente, homens comuns, pois se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (Freud, 1907[1906] /1996, p. 8).

A poesia de Freud, foi justamente não ter jamais se furtado à poesia, ou seja, à necessidade incessante de recriação de sentidos que veiculassem a sempre disruptiva verdade do sujeito ancorado na dimensão sexual.

Nossa pesquisa pretende discernir nuances para a direção da interpretação em psicanálise a partir do cotejamento de estudos sobre poética. Fazendo valer a equivalência entre a intervenção pela fala – instrumento do psicanalista – e a literatura ficcional ou poética, propomos vias de raciocínio para a intervenção terapêutica em psicanálise pelo delineamento de tradições literárias que dialogam com a constituição do campo psicanalítico: a teoria da escritura em Walter Benjamin; a poética aristotélica e a via socrática dos estudos dialógicos do humor proposta por Mikhail Bakhtin.

Afirmar que a atuação dos psicanalistas carece de regras técnicas seria impreciso. Ao contrário: nossa terapêutica, tão logo pode ser sistematizada na letra freudiana, foi balizada com recomendações técnicas regidamente claras: uma regra fundamental, a associação livre e seu contraponto, a escuta flutuante. *Sobre o início de tratamento* (Freud 1913/2017a) é o texto que inaugura uma coleção de apontamentos sobre a condução de uma análise: este manual técnico, por si, é capaz de orientar, com lucidez profética em sua atualidade, questões que insistem em afligir psicanalistas ao longo dos tempos: pagamento, frequência, diagnósticos, indicações. Os textos subsequentes da coleção de textos técnicos esclarecem-nos – e advertem, são em suma um compêndio de advertências sobre o que sucede ao paciente em análise – sobre o amor de transferência e o fenômeno de *fausse reconnaissance*. Instruem sobre o que consiste o trabalho da análise: em vencer resistências e fazer uso instrumental de uma resistência de tipo especial, a transferência. Acrescentam ainda que pouco se progride com a abordagem didática informativa do analista para com seu paciente, esclarecendo-o sobre a etiologia de seus sintomas. É preciso que ele perlabore, junto ao analista, suas recordações e suas repetições. O analista tem como recurso retórico principal a interpretação. Em sofisticação de fim de vida, ao se dar conta de que pouco houvera se detido sobre o que faz o analista em análise, Freud precisa as construções em análise (Freud, 1937/2017b).

Assim, não se trata de expandir ou aperfeiçoar a técnica psicanalítica. O que nos cabe pontuar é, ao contrário, a robustez destas recomendações que, se por um lado, fundaram em bases resilientes o tratamento psicanalítico, por outro lado, parecem intimidar considerações sobre nuances específicas, peculiares, criativas ao plano da técnica com que trabalha o psicanalista. É ao cerne das considerações intimidadas que endereçamos nossa proposta, pois de maneira não menos resiliente e remarcada na expressão cunhada por Ferenczi em 1928, os psicanalistas pós-freudianos fizeram de fato trabalhar a *elasticidade da técnica psicanalítica* (Ferenczi, 1928/2011a). Criaram estratégias de atuação que pudessem alcançar tanto novas

formas de adoecimento psíquico, propiciadas por contínuas modificações na cultura, quanto manejaram a aplicabilidade do tratamento psicanalítico em settings que foram se superpondo ao tradicional gabinete com divã idealizado por Freud.

Estes desdobramentos técnicos pós-freudianos foram recentemente classificados por Luís Claudio Figueiredo, com oportuna brevidade, em duas modalidades principais de escuta: “uma que privilegia o fragmentar – no acompanhamento das trilhas associativas –, e outra que privilegia as totalidades, a escuta gestáltica na captação dos estilos, dos sistemas de resistência, das atmosferas emocionais” (Figueiredo, 2018, pp. 144-145). Segundo Figueiredo, a história da psicanálise é capaz de apontar tanto as virtudes quanto os limites de ambas as estratégias. Não é senão no epílogo de seu trabalho que ele sugere, de modo a contemplar as crescentes complexidades e diversidades das práticas da psicanálise na contemporaneidade, o recurso à escuta poética. Para Figueiredo, trata-se de escutar “as ressonâncias languageiras, as transferências do afeto sobre a palavra com base em sua rede associativa (...) – isso dá samba – imagens e afetos e sons e palavras em estranhas e belas correlações” (2018, p. 150). A interpretação, segundo ele, não deve desfazer os enigmas e ambiguidades, mas sim fazer trabalhar o processo metaforizante que se põe em ação por uma escuta que se deixa levar pelos detalhes, elipses, fragmentos e pela associação inesperada entre eles.

Nossa pesquisa insere-se na crista desta proposta e procura fundamentar uma poética, um fazer literário na terapêutica do psicanalista, atentando às características de sua enunciação. Identificamos, tanto nas tradições que privilegiaram o fragmentar, quanto naquelas que deram voz ao sentido totalizante da interpretação, um parentesco no pensar literário, cujo reconhecimento é capaz de esclarecer e nuançar alguns caminhos técnicos que temos hoje ao alcance da interpretação psicanalítica.

Instigando a pensar a questão que abre o nosso terreno, perguntamos: por que um cientista da medicina como Freud recorreu tanto e tão frequentemente a exemplos e citações de homens da literatura para criar sua terapêutica? Para um neurologista em fins do século XIX às voltas com a saúde mental da burguesia vienense, este recurso, no mínimo original, tem um valor de revelação – desvelamento, no sentido heideggeriano (Heidegger, 2007) – e que aqui trataremos de explorar. Pensamos, assim como Antônio Cândido em *Direito à literatura* (1995), que o termo literatura abrange toda e qualquer produção ficcional e poética e usamos, como sinônimos, os termos ficção, fantasia e literatura. É assim que propomos três eixos de aproximação entre a psicanálise e literatura, de modo a localizar pontos de contato que evidenciam derivações comuns a estes campos de saber. Estes três eixos são a teoria da escritura (tradição romântica); a mimese inventiva (tradição aristotélica) e o humor dialógico (tradição socrática).

Reiterar as tradições culturais literárias que concorreram para sedimentar a formação do campo psicanalítico – isso opera a abertura de percursos teóricos cujo desvelamento oferece chaves de leitura para a atualização (no sentido de transformação que o filósofo Walter Benjamin compreendia na ação de atualizar) do psicanalista. A compreensão do alcance hermenêutico do corpo teórico da psicanálise incide, acreditamos, numa topografia de raciocínios e tradições que dialogam com a psicanálise e que podem oferecer ao psicanalista, do mesmo modo, um leque de direções para exploração da técnica interpretativa.

No primeiro capítulo, procuramos percorrer uma narrativa historiográfica benjaminiana que faz evidenciar a correlação que assumimos como fundamento entre psicanálise e literatura. Esta correlação, nós a tomamos pelo viés de uma teoria da escritura¹, conforme a proposta do

¹ É sabido que a denominação *escritura* pode evocar uma filiação ao campo de teoria de Jacques Derrida, que não é nossa intenção. Adotamos o termo escritura para fazer enfatizar a relação entre escrita em psicanálise e a noção de historiografia testemunhal que lemos a partir de Walter Benjamin.

filósofo e crítico literário Walter Benjamin (Seligmann-Silva, 2009, 2020). Tomamos a ideia de Benjamin sobre o (anti) progresso no sentido de ressaltar uma característica anacrônica que é comum à psicanálise e à literatura: a preservação de ideais românticos, entre eles a legitimidade da fantasia como elemento humano e a consequente inserção deste elemento numa lógica operatória e/ou científica. Fazemos, para tanto, um paralelo entre o advento do gênero literário romântico (moderno) e o do movimento psicanalítico. Indicamos, como conclusão deste percurso, uma proposta metodológica em torno do plágio como metáfora que coteja o processo de criação literária e ao recurso técnico da transferência em psicanálise. A partir do plágio no sonho das parcas em Freud (1900/1996a), estabelecemos uma correlação com a ideia do escritor copista em *Passagens*, de Benjamin (2019). Pela valorização da “montagem literária” em que o olhar coleta elementos minúsculos e desprezados pela história dando-lhe relevo, e pela própria ideia de passagem, propomos um entendimento da interdisciplina psicanálise-literatura com implicações sobre a compreensão da técnica transferencial.

Na parte dois, remetemo-nos à poética aristotélica (Aristóteles, 1966; 2015) texto antigo de suma referência nos estudos sobre criação literária. Nesta etapa procurou-se investigar uma poética de elaboração das intervenções psicoterapêuticas em psicanálise sob a luz dos critérios aristotélicos. A partir da premissa aristotélica de *construção* da imagem poética justapomos uma análise do recurso técnico que, sob a égide da segunda tópica – ou, como indica Nelson Silva Jr. (2019, “Modelos de subjetividade em Fernando Pessoa...”), da fase de subjetividade aberta na obra freudiana – foi denominado *construção em análise* (1937/2017b). Procedemos uma analogia entre a construção de uma intervenção em análise e a urdidura da mimese inventiva em Aristóteles. A hipótese é que, sendo a poética uma técnica, uma ação de composição de textos de efeito poético ou literário, ela pode ser discernida em quadros onde o uso da fala vise um efeito de transformação ou invenção. Lemos em Aristóteles, na nova tradução de Paulo Pinheiro (2015), que a operação poética, ou ainda, aquilo que caracteriza um

texto poético (de ficção ou poesia, o que entendemos como “literário”) e o diferencia de outros textos, trata-se de uma imitação (da realidade) “inventiva”. Apontamos o que poderia figurar como uma construção verossimilhante inventiva em análise.

A terceira parte procura abordar propostas para a intervenção psicanalítica a partir do humor. Recorremos aos estudos bakhtinianos do humor para propor uma arqueologia da tradição dialógica em psicanálise e fazer pensar, a partir desta matriz, sobre elementos da intervenção do psicanalista que possam aderir o riso em sua vocação benevolente e precursora de laços de fraternidade social. A dialogia bakhtiniana restaura a tradição socrática do diálogo irreverente e do questionamento das autoridades sofisticadas como a base de compreensão do humor. Relembrando que humor e a possibilidade dialógica são condições irmanadas à proposta de transformação pela palavra em psicanálise em sua radicação na tradição *cura sui*, perseguimos uma via que sugere o uso do humor como possível solução para uma espécie de solipsismo em que muitas vezes recai a psicanálise.

Cabe, finalmente, advertir que o percurso dos três eixos aproximativos não compreende necessariamente um percurso de linearidade argumentativa. Cada um dos capítulos se endereça a aspectos por vezes irreconciliáveis da tradição literária, o que denota a intenção polifônica e não conclusiva deste estudo. Mimetiza-se, de certa forma, a proposta metodológica imbuída na intenção de se invocar o diálogo entre psicanálise e literatura: fazer um giro caleidoscópico sobre a teoria, desvelar caminhos obscurecidos pela sedimentação epistemológica.

Capítulo I – Tarefa Poética de um Estudo entre Psicanálise e Literatura: Uma Atualização Benjaminiana

Este estudo se coloca como uma apresentação de enquadres de leitura que façam avançar a reflexão sobre o instrumental da técnica interpretativa em psicanálise. Quando nos referimos a uma poética da enunciação em psicanálise, estamos colocando ao menos duas questões em relevo. Ao mencionarmos poética, estamos, em princípio, nos filiando à ideia de que há recomendações que facilitam, viabilizam, esclarecem e melhoram a técnica de composição de textos literários, na esteira da tradição aristotélica. A outra implicação, se nos referimos ao trabalho de interpretação do psicanalista que se dá pelo seu enunciado, é que estamos fazendo um cotejamento entre o que um psicanalista enuncia em sua ação interventiva e um texto literário. E, desde que assim posto, entendemos a interpretação como uma enunciação passível de se beneficiar de recomendações e apontamentos sobre poética.

Um dicionário auxiliar do que seja a questão poética pode ser o guia das propostas literárias para o futuro em Ítalo Calvino. Em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio* (Calvino, 1990), o autor apresenta cinco legados da literatura. Estes “valores ou qualidades ou especificidades” literários, Calvino os define como *qualidades próprias da literatura que são dignas de observação pela ciência* e, além disso, dignas de preservação, pois que são heranças da literatura há muito capazes de fecundar o pensamento. Segundo Calvino, os legados literários são: 1. Leveza; 2. Rapidez; 3. Exatidão; 4. Visibilidade; 5. Multiplicidade. Estes são, por assim dizer, os verbetes de sua receita para um bom texto literário e nos situam em torno do que pode ser uma discussão sobre poética.

Uma equivalência se faz impelir como traçado fundacional do nosso estudo e aponta um terreno de aproximação interdisciplinar: a apreensão de que o sujeito psicanalítico equivale,

em medida significativa, ao advento do sujeito literário, ou melhor situando historicamente, ao sujeito literário romântico cujas determinações vem se desenredando desde a ruptura renascentista com a ideia clássica de ser humano. De maneira quase intuitiva é possível relacionar psicanálise primeiro a linguagem e a fala – uma psicanálise, uma *talking cure* é um tratamento que passa pelas palavras, como jamais nos deixa esquecer a sagacidade de uma das primeiras pacientes de Freud (Breuer & Freud, 1893-1895/1996, p. 73) – e com um salto não muito longo podemos inferir que não se trata de quaisquer palavras – textos descritivos, bulas, listas, memorandos – mas especialmente daquelas encadeadas na forma de composições narrativas sobre a experiência subjetiva.

Referimo-nos a uma confluência histórica que faz emergir o sujeito moderno numa égide de sentido que vemos ressaltada tanto na literatura moderna quanto nas questões que ocupam a ciência psiquiátrica e fazem nascer a psicanálise. Retomar esta injunção e extrair dela algo contemporâneo para o saber-fazer do psicanalista é o que norteia nossa pesquisa. Entretanto, não se trata de uma alusão ao incremento evolutivo do contemporâneo. A ideia de contemporâneo, tal como trazemos do filósofo Giorgio Agamben “o contemporâneo é intempestivo” (Agamben, 2009, p. 58), se aplica a uma postura crítica em relação à nossa própria época. Para Agamben a contemporaneidade é uma relação singular com o tempo, pois nela se dá um movimento simultâneo de aproximação e afastamento. Este exercício de dissociação indivíduo-tempo é “um caminhar que não é apenas uma marcha, mas um passo suspenso” (Agamben, 2009, p. 19) capaz de perceber em eventos atuais os rastros do passado e, deste modo, revelar suas contradições. Enquanto este texto é escrito, se faz uma grande deixa para a fulguração contemporânea: a vivência coletiva de uma pandemia viral². Isso não porque

² OMS, 2020, Coronavirus disease (COVID-19) pandemic. <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019>

a humanidade nunca tenha experimentado a incidência de pestes implacáveis. Ao contrário, como Albert Camus impressiona com a verdade em sua obra de ficção *A peste*:

Os flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós. Quando estoura uma guerra, as pessoas dizem: ‘Não vai durar muito, seria idiota’. E sem dúvida uma guerra é uma tolice, o que não a impede de durar. A tolice insiste sempre [...] O flagelo não está à altura do homem; diz-se então que o flagelo é irreal, que é um sonho mau que vai passar. Mas nem sempre ele passa e, de sonho mau em sonho mau, são os homens que passam. (Camus, 2019, pp. 29-30)

Os homens, suas épocas e teorias humanistas têm passado sem que isso signifique necessariamente um progresso. O século XX já foi caracterizado por muitos estudiosos como o século das catástrofes. O século XXI, ao que foi nos dado ver, não parece se diferenciar muito. E é com este lembrete que reiteramos que uma introdução a nosso tema, mesmo que histórica, precisa se fazer *atual*. Para Walter Benjamin, é preciso visar a interrupção do curso da história “a que chamamos de progresso, mas, que, na realidade, é apenas o avanço da destruição” (Seligmann-Silva, 2009, p. 60). O atual, para o filósofo Walter Benjamin, evoca o que dissemos antes a respeito do contemporâneo em Agamben, mas em certo sentido, o aperfeiçoa, por atrelar-lhe “a capacidade de uma ideia ir ao encontro de seu presente de modo a possibilitar uma *mudança*” (Seligmann-Silva, 2009, p. 11). Atualizar pressupõe uma mudança através do modo como se conta a história, restituindo visibilidade aos detritos da história. Para Seligmann-Silva, em Benjamin, pensar a atualidade significa necessariamente implicar uma leitura diferente do usual percurso de apanhado cronológico vida-obra: “A atualização busca um curto-circuito entre o ocorrido e o agora” (p. 12) e, em última instância, “uma intervenção política no decorrer histórico” (p. 60).

O que pode se constituir como atualização de uma narrativa sobre a conjunção entre psicanálise e literatura (moderna) é uma posição que aponte tanto sua sedimentação histórica, erigida em matrizes de pensamento comuns, quanto a radical dissociação dessa conjunção de uma noção de novidade ou inovação científica. Ao contrário, tanto literatura quanto psicanálise se fazem – e se encontram – ao modo de um oxímoro do progresso, emprestando relevo a elementos arcaicos, esotéricos, banais e ininteligíveis ou desimportantes à racionalidade convencional. Uma perspectiva de enlace entre a psicanálise e a literatura faz-se atual, no sentido benjaminiano, na medida em que evidencia que estes saberes coincidem num certo resgate do ideário romântico, resto residual perpetuamente renegado no processo da constituição do discurso científico moderno. Tanto literatura quanto psicanálise se interpõem ao entendimento de uma história linear do pensamento racional científico que vai “de vento em popa” em direção à luz da evolução e do aperfeiçoamento crescentes.

O elemento da ficcionalidade está para a psicanálise e a literatura assim como os olhos do anjo de Paul Klee, tornado célebre por Walter Benjamin, está para o progresso. Sobre *Angelus Novus*, obra de arte adquirida por Benjamin e cuidadosamente protegida dos nazistas por Georges Bataille (então bibliotecário da Biblioteca Nacional da França), este filósofo comenta na nona tese do seu ensaio *Sobre o Conceito de História*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele

vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamim, 2012, p. 226)

Este dizer iluminado do filósofo Walter Benjamim põe-nos a imaginar, em nossas teorias humanistas, este curso do progresso que se faz de costas e de que se trataria esse olhar angélico, dilacerado, que repara e reconstitui os fragmentos das vítimas da história e que, para além da ilusão das “asas do progresso”, esteja, para o continuum de catástrofes, como um corte filosófico a nos reter pelos olhos, olhos de fazer ver o invisível, de fazer falar indizível do trauma. Olhos de anjo que nos levariam a enxergar aquilo que foi escamoteado da história para enfim, transformá-la, escapando da irresistível impelência ao retorno sísifício de repetições catastróficas. Avançamo-nos pensar na relação entre psicanálise e literatura. Como dissemos, estes dois saberes convergem na maneira como se relacionam com a fantasia. A ficcionalidade, tanto em literatura, quanto em psicanálise é acolhida como elemento constitutivo sério. Tal como um olhar angélico que pode reconstituir os cacos da destruição, a psicanálise insere ou tenta inserir – tarefa infinita – a relevância da fantasia na história, seja do indivíduo, seja da humanidade, à despeito da insistente negação deste elemento nas teorias dominantes no progresso científico, que invariavelmente tomam-no como resto ou erro.

Uma vez que compreendemos a ideia benjaminiana de progresso como uma falência, como expressão mortífera do contínuo irresistível de catástrofes, disso nos munimos para retomar a centralidade do sentido da fantasia na teoria psicanalítica. Essa retomada é relevante enquanto meio de atualização para psicanalistas contemporâneos, no sentido em que nos faz reiterar a importância do estatuto da fantasia em psicanálise enquanto elemento de *trabalho transformador*, inclusive em sentido político.

A “ideologia do progresso”, para usar a nomenclatura do historiador Eric Hobsbawm, foi sendo paulatinamente cerzada com o fio do iluminismo e em meados do século XVIII “era

rigorosamente racionalista e secular, convencida da capacidade dos homens em princípio para compreender tudo e solucionar todos os problemas pelo uso da razão” (Hobsbawn, 1988, p. 256). A partir dos racionalistas e empiristas, expoentes filosóficos desta ideologia, a verdade passa a habitar a consciência do homem: é o que proclamam os pensadores que, capitaneados por René Descartes e pela física newtoniana, reuniam ineditamente o céu e a terra numa mesma explicação: a consciência. O cogito cartesiano releva a ideia do sujeito individual(ista) vislumbrado no renascimento e pouco a pouco cultivado até se tornar o mote central do liberalismo clássico: “o mundo humano estava constituído de átomos individuais com certas paixões e necessidades, cada um procurando acima de tudo aumentar ao máximo suas satisfações e diminuir seus desprazeres (...)” (Hobsbawn, 1988, p. 256). O indivíduo consciente transformou-se em referencial central, às vezes exclusivo, para o conhecimento e a verdade.

Na esteira deste pensar, as contingências filosóficas e econômicas determinantes na ideia de homem do iluminismo renascentista sucederam-se de modo a desenrolar a consolidação do gênero literário romance ou, dito de outro modo, a narrativa moderna: esta modalidade embebeu-se nas fontes do romantismo e se destacou na injunção da escola de pensamento estético conhecida como realismo em fins de século XVIII (inglês). Quanto a isso nos remetemos a estudo de referência do teórico Ian Watt em *A Ascensão do Romance*. Este trabalho, especialmente basilar na dimensão histórica do estudo literário, traça um percurso panorâmico entre as bases sociológicas e filosóficas que concorreram para o surgimento e predileção do gênero romance na modernidade, em comparação a outros gêneros literários. Segundo o autor, o realismo que “procura retratar todo o tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária” (Watt, 2010, p. 11) é a principal característica do romance em comparação às obras de ficção anteriores ao início do século XVIII. Watt observa ligações estreitas entre o realismo literário e a corrente filosófica do realismo moderno que traz Descartes e Locke como seus principais expoentes. Esta correlação

se concentra essencialmente na postura geral do realismo filosófico: “seu método tem consistido no estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual, que, pelo menos idealmente, está livre do conjunto de suposições passadas (...)” (Watt, 2010, pp. 12-13).

Como se depreende, o romance é o corolário de um entendimento do homem em que a busca da verdade reside numa questão absolutamente individual, em que os valores de originalidade e subjetividade são superiores às indicativas históricas anteriores de valor, quais sejam, o homem público e mitológico da antiguidade e o homem avassalado e religioso dos tempos medievais. Se os estudos sobre a narrativa antiga apontam que ela se enraizava no coletivo, interessava-se por experiências universais extraídas de enredos da mitologia e da lenda, centrava-se em tipos humanos genéricos, atemporais e em espaços indeterminados; a literatura moderna, cuja expressão mais característica é o romance (gênero literário) tem suas raízes no indivíduo. Interessa-se pelo desenvolvimento de sua personalidade no curso do tempo, trata de circunstâncias específicas que ocorrem em espaços determinados e constituem um particular: “Fez-me o meu livro, mais do que eu o fiz; e autor e livro constituem um todo; é estudo de mim mesmo e parte integrante da minha vida; não sou diferente do que apresenta nem ele o é de mim” (Montaigne, 1987, p. 29). Assim diz Montaigne prenunciando, à frente de seu tempo, o estreitamento da articulação entre a escrita e a experiência que se vê raiar em sua filosofia. A primazia do Eu se realizará no romance, gênero literário privilegiado desde o “cogito, ergo sum” iluminista.

De fato, “Desde o renascimento havia uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance” (Watt, 2010, p. 14). O indivíduo particular, fosse na ciência ou na narrativa, recebe maior importância do que jamais veio receber. É como se a noção de um indivíduo autônomo, capaz e livre não

houvesse até então sido completamente desenhada na cultura. Foram necessários exemplos literários cujo estatuto era de uma profecia da ficção. Watt chama-nos a atenção para a incidência de nomes e sobrenomes próprios nos romances: alcunhas características de classe, historicidade e gênero muito particulares como, por exemplo, *Robson Crusoe* e mesmo *Madame Bovary*.

Delineiam-se ao avesso da crescente ciência, como um negativo de fotografia, evidências de que o sujeito moderno, moldado na valoração individualista e na fé iluminista, é o sujeito em que se destacarão mal-estares referentes à experiência existencial que lhe parece exclusivamente subjetiva. Os afetos imediatos e as relações interpessoais passam a ser mandatórios para um indivíduo que consolidará a própria ideia de ego num tempo em que, paulatinamente, o senso coletivo e os anteparos místicos e religiosos deixam de fazer sentido numa experiência cada vez mais atomizada. Na perspectiva de Norbert Elias em *A sociedade dos indivíduos* (1994), o mal-estar comum da experiência moderna é formado por aquilo que o sujeito tenta tamponar em nome de sua representação individual: sua imensa nostalgia da memória de uma vida comunitária, a angústia de imaginar-se responsável por seu próprio destino – aí residem, segundo este sociólogo, os primeiros traços do sujeito psicanalítico.

Não devemos obliterar o estranho que o surgimento da psicanálise representou na história das ciências. Cabe enfatizar, de início, que uma das grandes empreitadas da vida de Freud foi o desejo de elevar sua teoria à condição de cientificidade. Neste firme intuito, podemos identificar uma espécie de negação do estreitamento com o literário, como explicita Pontalis:

Seu Deus [de Freud] é o logos, é o primado da inteligência que ele almeja, é à ciência que ele dá crédito (...). Embora Freud saiba o que deve às obras literárias, recusa-se a

confundir psicanálise e literatura: ‘não tentemos dar literatura em lugar de saber’, escreve. (Mango & Pontalis, 2013, p. 214)

De fato, Freud precisava cuidar da manutenção de sua nova ciência dentro das tradicionais carreiras do progresso científico, já que a psicanálise surge como uma indisfarçável excentricidade no campo dos saberes: originária dos nobres círculos de ciência médica, ela escolhe valorizar e investigar trivialidades e assuntos usualmente destinados a esotéricos: sonhos noturnos, coincidências corriqueiras da vida cotidiana, esquecimentos, fabulações, piadas, anedotas.

Uma certa obliquidade nos interesses científicos de Freud já poderia ser denunciada como precursora deste lugar. Citamos sua fala sobre o momento de sua escolha pela profissão de médico: “Foi ouvindo o belo ensaio de Goethe sobre a natureza, lido em voz alta numa conferência [...] que resolvi tornar-me estudante de medicina” (Freud, 1925/1996c, p. 19). Afirmção no mínimo curiosa, que revela um percurso tortuoso do desejo: por admiração a um poeta, um estudante decide tornar-se médico. Diz-se do homem psicanalítico, ou seja, aquele sujeito moderno que facultou o advento do método psicanalítico de cura (ou trabalho de cura) pela palavra, que ele é mesmo clivado a partir da proposição cartesiana. Isso porque a ideia de sujeito da psicanálise foi facultada pela crescente valorização da consciência e, deste modo, é largamente subsidiária da herança cartesiana. No entanto, o sujeito psicanalítico apresenta justamente uma ruptura com o eixo central do cogito iluminista: a teoria do recalçamento propõe a clivagem da subjetividade em consciente e inconsciente, sendo esta última de caráter anárquico, resistente à sistematização ou, no mínimo, regida por leis próprias. A postulação do recalçado instaura um descentramento da consciência que traz questionamentos a respeito do reinado do eu e da razão.

A temporalização é um elemento de especial relevância no intento de esclarecer as afinidades que se nuançam entre o sujeito literário moderno e o sujeito da psicanálise. A relevância das experiências individuais faz com que o fator cronológico ganhe vulto nas narrações do romance: o romance interessa-se pelo desenvolvimento de uma personalidade no curso do tempo, por isso trata de circunstâncias específicas, que ocorrem em épocas determinadas. O enredo tem total “subordinação ao modelo da memória autobiográfica que afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o cogito, ergo sum de Descartes na filosofia” (Watt, 2010, p. 15).

De modo análogo, a relevância da memória autobiográfica – que contrapõe imediatamente o romance às tradições literárias antigas e sua predileção por histórias marcadamente atemporais que enfatizavam a imutabilidade espaço-temporal das verdades morais – é fundamental à definição do sujeito do mal-estar subjetivo a quem a psicanálise se endereça. A ideia de que o inconsciente é formado, precipuamente, pela condensação de experiências do passado que, por intensidade traumática, foram recalçadas (clivadas da consciência) e que estas experiências devem ser rememoradas com intuito terapêutico é um pilar da psicanálise. Uma definição possível para trauma, pensando com o *Vocabulário de Psicanálise*, é a de que o acontecimento da vida de um indivíduo se define pela sua intensidade: “pela incapacidade que se acha o indivíduo de lhe responder de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica” (Laplanche & Pontalis, 1980, p. 678). Assim, o acontecimento traumático traz um forte elemento de cronificação e desemboca na noção de que os eventos, especialmente os precoces e infantis, são determinantes sobre o caráter do sujeito – engendra-se, no paciente da psicanálise, a mesma causalidade temporal e biográfica implicada na ação do romance.

O tempo, em fins de século XIX, passa a ser não só uma contingência que atrela a condição humana a sua experiência individual, submetendo-a irrevogavelmente a sua condição

de finitude, como também a própria condição que equaciona sujeito e narrativa: o sujeito da memória é o sujeito que (se) narra cronologicamente. Na era das catástrofes, a narrativa do testemunho e a função refundante da memória ganham destaque na determinação dos enredos, substituindo a ênfase na causação transcendental e nas coincidências casualísticas predominantes em formas anteriores de narração. O chamado “teor testemunhal” da obra literária, o modo como as catástrofes históricas se inserem na própria linguagem tecendo uma trama intrincada entre o real, a ficção e o simbólico incide sobre os romances e sobre qualquer pessoa que empreenda um percurso psicanalítico (Seligmann-Silva, 2005, pp. 105-118). Empreender uma psicanálise é narrar suas experiências individuais com o intuito de significá-las em torno do passado traumático, este sempre um bordado complexo entre sociedade e indivíduo. Este fator, o tempo, como nenhum outro, aproxima, permite pensar lado a lado, o personagem do romance e o homem moderno, sujeito da psicanálise e das determinações de sua narrativa histórica – o personagem romântico é também o homem analisável, visto que este é o homem para quem a história individual, cujos afetos marcantes no tempo de sua intersecção cultural e familiar são pontos cardinais.

Entretanto, na psicanálise, bem como na literatura moderna, cabe ainda o imperativo do inenarrável traumático: aquele *double bind* a que Benjamin se refere ao tratar a tradução como fazer poético, entre necessidade e impossibilidade, também se aplica a tarefa de narrar o trauma ou de temporalizar o trauma, este “fora do tempo” que nos impele a tentativas incessantes de narrar, memorializar, reconhecer e nos apropriar do traumático (Seligmann-Silva, 2020, p. 84). A narrativa do sujeito moderno, no romance e na experiência psicanalítica, abre para a possibilidade do exercício de ficcionalização: a partir de tentativas de nomeação do passado traumático, vão-se descortinando destinos imprevisíveis – contrapostos àqueles marcados pelas repetições da impressão traumática. A ficcionalização, como procuramos argumentar em consonância à Nelson Silva Jr (2019), é justamente o elemento capaz de

atualizar a narrativa individual no sentido benjaminiano: abrindo um passado absolutamente aderido à imagem traumática impossível de nomear (e por ela escravizado) para a mudança de desfechos, viabilizados pela tarefa poética – no sentido da ação de encontrar palavras que traduzam o impossível do afeto nas possibilidades da linguagem.

Se o modo de temporalização faz coincidir psicanálise e romance, é um elemento de anacronia que conjuga os dois planos sob nosso olhar: a influência romântica. Cabe pontuar que a longa empreitada iluminista foi coroada pelo movimento do romantismo que, de certa forma, renegava-o, de acordo com Figueiredo: “Em todos os planos – no ontológico, no epistemológico, no metodológico e no político – o romantismo opõe-se ao iluminismo” (Figueiredo, 1991, p. 137). Opõe-se essencialmente pois que a nota temática do romantismo é o clamor a uma espécie de resgate do sentimento de unidade entre homem e natureza fora do tempo, destituído paulatinamente pelo fulgor racionalista e pela inclusão do valor de troca na sociedade (Hobsbawn, 1988, p. 286). O literário se apresenta assim na teoria freudiana: como esta referência ao pendor romântico e anacrônico que atualiza aquilo que a ciência iluminista não pode abarcar: a tragicidade da existência humana, seu valor anacrônico, não quantificável. (Roudinesco, 1999)

Norbert Elias acusa “as mudanças na balança nós-eu” (Elias, 1994, p. 131) que romperam, a partir do renascimento, com o sentimento prevalente de pertencimento à tribo, à família substituindo-o por uma valorização da liberdade individual. O sujeito psicanalítico, bem como o romântico, talhados pela racionalidade individualista, alinham-se em seus clamores utópicos. Estes intencionam resgatar o sentimento de unidade inerente ao homem integral da idade clássica: pensamos que diante de uma atmosfera lógica primada por princípios individualistas e racionalistas, o sentimento de integração experimentado pela condição humana antiga – coletiva, mitológica, transcendente – é preservado na assunção do inconsciente, construto psicológico que representa a força instintual e irracional. Isso se

identifica com o ideal romântico de elevar “a noção de forma e a ideia de natureza como uma potência criadora e transformadora, dotada de uma temporalidade imanente” (Figueiredo, 1991, p. 139).

O inconsciente faz, desta maneira, uníssono com a nota bucólica remitente à ideia clássica do homem antigo, constantemente ressaltada na composição dos romances – ainda que de modo “estranho”, pois que a trama romanesca segue seu curso individualista. Temos que, se o valor individualista sobredeterminante nas sociedades capitalistas viabilizou às narrativas pessoais, à autonomia do desejo (consumista) e à afirmação da experiência de originalidade existencial todo o espaço que hoje a elas atribuímos, trouxe como paradoxo uma carga nostálgica justamente daquilo ao que esta própria autonomia se opôs: o sentimento de pertencimento coletivo e sentido transcendental fora do tempo, ou como diria Freud em *Mal-estar na civilização*: “Um sentimento como uma sensação de ‘eternidade’, um sentimento de algo ilimitado, sem fronteiras – oceânico” (Freud, 1930[1929]/1996d, p. 81). Ele refere-se a uma certa sensação de continuidade experimentada pela religiosidade da qual o homem moderno parece estar sempre privado e a que erige os seus manifestos utópicos e as suas produções artísticas. Este sujeito da imanência que bem descreveu Goethe ao afirmar que “Se eu não trouxesse, por antecipação, o mundo dentro de mim, eu permaneceria cego com os olhos abertos e toda busca e experiência seriam um esforço vão” (Goethe, 1971, apud Figueiredo, 1991, p. 138) parece personificar-se no intento literário do romance moderno. Personifica-se, também, o sujeito do inconsciente – ambos coincidem em lembranças daquilo que em nós é força vital, natural, anacrônica e não pode ser aplacada completamente pelas exigências conformativas da sociedade como a conhecemos: individualista e direcionada à mais valia da produção capitalista.

Os últimos românticos: a concepção romântica da linguagem em Freud e Benjamin

Dando vulto a esta esfera aproximativa que traz à cena a narrativa romântica e a psicanálise, trazemos a comunicação intitulada *Minha vida daria um romance* (2001). Nela, a psicanalista Maria Rita Kehl sustenta o argumento da determinação literária do sujeito moderno como lemos a seguir:

O trabalho de uma análise pode ser comparado a uma espécie de ‘desconstrução’ dos sujeitos modernos, personagens dos romances de suas próprias vidas das quais se creem os únicos autores, inconformados com a finitude de suas trajetórias individuais, obcecados por deter no tempo e na memória todos os detalhes de uma vida que não faz sentido (Kehl, 2001 p. 89).

A autora, na mesma linha de Ian Watt, discorre sobre a perda de sentido que se abateu sobre o sujeito moderno a partir da perda do sentido transcendental da vida, outrora depreendido das lendas ou através do exercício de tradições religiosas na idade antiga e medieval, respectivamente. Propõe, neste encadeamento de um pensamento sobre a necessidade de um sentido que estruture a existência humana, a migração desta outorga de sentido para as narrativas românticas que seriam, assim, herdeiras de um papel fundacional do imaginário, já delegado à mitologia e à apreensão religiosa da experiência humana. Para Kehl, a tradição do romance se enraíza de tal modo na cultura ocidental que o modo de ser literário produziu a formatação do sujeito moderno, através do modo pelo qual representamos nossas histórias de vida: “o imperativo de tudo dizer ao Outro, a algum Outro suposto capaz de colocar ordem na fragmentação e na dispersão das identificações que compõem o frágil revestimento imaginário do ‘eu’ na modernidade” (Kehl, 2001, p. 62).

Protagonista de um ponto de vista especialmente particular que se narra a um outro: é como o sujeito moderno estrutura-se, pois que na ausência de misticismos organizadores ou

leis reguladoras do destino, é em torno das narrativas literárias que este sujeito adorna seu imaginário: o narrador, o autor de uma história excêntrica que se conta a um outro. O sujeito da psicanálise é alguém a quem faz sentido que um médico enuncie a regra fundamental da psicanálise (associação livre): conte-me tudo que se passa pela sua cabeça, sem censuras. É este sujeito que, pelo seu modo de funcionamento, faz impositivo um tipo de tratamento que foi denominado, como já mencionamos, por uma das primeiras pacientes da psicanálise como “cura pela fala”: cura pela narração.

“A fabulação dá consistência imaginária ao eu, este eu que é tudo que o sujeito dispõe para estar com o outro e para existir no tempo” (Kehl, 2001, p. 86). É como se este sujeito da modernidade, carente das representações míticas e/ou espiritualizadas que em outros tempos eram evidentes pelo modo próprio da existência social de cada época, delegasse à narrativa romanesca não só uma certa função no campo social, de organizar as configurações sociais ainda mal estabelecidas na emergência das sociedades capitalistas, mas também uma função subjetivante, de identificação e de orientação, antes atribuída aos oráculos, aos destinos pré-traçados, às imposições superiores.

Um narrador de romance faz, na modernidade, as vezes desta figura onisciente, que, na falta de uma voz divina, é capaz de explicar as ações dos personagens e dar sentido a elas. Torna-se a deidade capaz de congregar, reger, comunicar o que se passa dentro de nós e de forjar um sentimento de vinculação e significação existencial, quando o solo comum da cultura é justamente criar o incomunicável, o individual e intrasferível. Ademais, a literatura romanesca é fonte inesgotável de personagens que proporcionam a função de identificação ao leitor, por dois vieses, especialmente: legitimando a experiência e autorizando a diferença, dois pontos fundamentais nas trajetórias de vida moldadas pelo individualismo burguês.

Grosso modo, é impossível imaginar o sujeito moderno não sendo tributário do sentido transcendental veiculado pelo objeto livro, um livro de ficção. O livro é, para o moderno individualista, herança da transmissão oral que encadeava as sociedades antigas conforme nos ensina Benjamin com seu texto *O narrador* (Benjamin, 2012), em que é feita a distinção entre o narrador antigo, esta figura que sabia aconselhar e contar histórias exemplares na transmissão da experiência, e o narrador romântico: sujeito segregado que está sempre em lugar de exceção na experiência. Surgia o romance:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes, que não recebe conselhos, nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (Benjamin, 2012, p. 201)

Benjamin, ao contrário do que uma tendência interpretativa predominante muitas vezes aponta, não prezava um saudosismo romântico pela sua reverência à figura antiga do narrador. O lugar de exceção privilegiado pelo romance não é menos importante para Benjamin, um verdadeiro entusiasta, por exemplo, das narrativas cinematográficas. As narrativas romanescas manterão, em relação ao sujeito moderno, o caráter balizador, por afirmarem a legitimidade da experiência da exceção em sua multiplicidade. Lembramos aqui que a multiplicidade, segundo Calvino, é um dos valores que aprendemos com a literatura (Calvino, 1990). O romance garante, na transição da passagem de uma espiritualidade totalmente sustentada sobre uma palavra de autoridade a uma subjetividade feita a cargo do próprio indivíduo, a permanência de um objeto semi-transcendental, representante de uma ordem estruturada neste processo um tanto quanto desamparado e caótico que é o desejo de individualização do sujeito moderno: o livro-romance.

É neste ponto que nos cabe aprofundar a reflexão sobre a influência romântica empedernida, digamos assim, no homem moderno, muitas vezes representada através deste objeto transicional (entre divino e humano) denominado livro. A escola de romantismo alemão (românticos de Jena) teve seu destino marcado pela apreensão hegeliana, que contra ela investiu todo o peso de sua autoridade. O resultado da sua crítica ao círculo romântico foi determinante em sua exclusão na história do pensamento: com raras exceções, tais como Nietzsche e Walter Benjamin, poucos são os autores que se debruçaram de modo sério sobre as obras de Schlegel e Novalis. Os primeiros românticos nos legaram, no entanto, uma teoria de apreensão do mundo chamada teoria da enciclopédia ou da bíblia a que vale à pena atentar. Benjamin contemporizou-a à nossa época afirmando “O esquema da bíblia é o mesmo da biblioteca” (Benjamin, 1940, apud Seligmann-Silva, 2020). O projeto romântico da bíblia ou enciclopédia supunha a teoria da linguagem como um ideal de revivificação da linguagem do Éden, propondo a tradução do mundo num livro uno. Para Schlegel, expoente do círculo de Jena, o romance é uma poesia universal progressiva que une todos os gêneros literários à filosofia e à retórica. (Seligmann-Silva, 2020, p. 41)

Evocamos aqui os primeiros filósofos românticos que pensaram a linguagem, pois que a teoria do romance moderno guarda uma relação profunda com a teoria romântica da bíblia. Este mesmo ideário romântico é refletido no surgimento da psicanálise: “o mundo como um hieróglifo composto por fragmentos do passado que penetram o presente e exigem sua leitura e decifração” (Seligmann-Silva, 2020, p. 33) atravessa a atividade do neurologista do século XIX e o compreende como intérprete. O sentido transcendental da vida, outrora representado pelas fábulas de um narrador e, ainda antes, pela relação dos antigos com a mitologia, é reincorporado pela psicanálise na ideia de inconsciente e representado pela medida com que esta se endereça à fantasia incutindo-a numa relação de decifração do discurso. Para Freud, sonhos, fantasias e sintoma são um idioma cifrado onde podemos encontrar respostas para os

problemas que afligem nossa vida racional. O germe desta ideia cunhada pelos primeiros românticos, de uma linguagem suprema, uma linguagem pré-babélica e universal “por trás” da linguagem é rastreável na proposição do inconsciente freudiano e a reencontramos com toda força em Walter Benjamim.

Quando propomos pensar a ficcionalidade em psicanálise em correlação à metáfora *angelus novus* de Benjamim – a tempestade da mudança que sequestra o anjo por suas asas – nosso objetivo é enfatizar o ponto de quebra que a psicanálise representa no ideal iluminista de homem ao reiterar o princípio romântico de uma linguagem divina, mitológica, e/ou transcendente “escondida” na linguagem prosaica. A sistematização da ideia de inconsciente e dos caminhos para decifrá-lo foi um marco revolucionário na história da saúde mental (Freud, 1900/1996a) e pressupõe, fundamentalmente, o deslocamento do lugar do saber, antes seguramente alocado sobre a consciência racionalista e fincado na tradição iluminista. A incorporação do ideário romântico é, através do modo como a psicanálise acata as fantasias, um traço do movimento psicanalítico: a inserção da fantasia não como erro, mas como um elemento sério do discurso, com valor de signo da subjetividade a ser interpretado/decifrado.

Se a psicanálise se posiciona de alguma forma em relação ao progresso científico – e cremos que sim – essa forma diz respeito ao progresso no sentido anti-historiográfico do anjo benjaminiano e está relacionada à abertura para a reinvenção da narrativa histórica biográfica tradicional para múltiplos sentidos e destino. A partir do cotejamento em mesmo plano entre realidade e ficção, a experiência do inquietante é a afirmação de uma ficcionalidade intrínseca aos processos de narrativa memorialística:

A essa capacidade de suspensão da diferença entre realidade e ficção atribuímos o termo ficcionalidade (...) a ficcionalidade da psicanálise a colocaria assim em um lugar entre a ciência e a literatura: da ciência, a psicanálise conservaria uma certa deferência

aos limites entre a realidade e a ficção, da literatura ela manteria uma certa descrença de que possamos sempre reconhecer onde estão esses limites ou mesmo se existem de fato (Silva Jr, 2019, A ficcionalidade da psicanálise).

Ainda em seus textos sobre técnica, Freud começa a reconhecer processos de plasticidade da memória em relação ao real, segundo critérios de resistência ao recalado. O fenômeno de *fausse reconnaissance*, ele explica, é uma “manifestação preparatória” para a revelação de “confirmações esperadas há muito tempo, soluções que permitem finalizar uma parte do trabalho” (Freud, 1914/2017c, p. 184) e que surgem como memórias de fatos que nunca aconteceram, mas que, na história do sujeito, foram, por assim dizer “ficções provisórias” e representaram um caminho possível para a angústia antes que ela pudesse ser endereçada em análise. Por fim, a permeabilidade que os construtos teóricos em psicanálise resguardaram em relação a elementos da ficção – e que a letra freudiana preservou em seus pontos de contato com obras literárias – sublinham a organicidade fundacional entre o homem e a literatura.

Bem conhecer o recorte de entrelaçamento entre psicanálise e ficção é o que permite a atualização, em termos benjaminianos, do sentido terapêutico da psicanálise na contemporaneidade. Sabemos que este enfoque determina a direção da cura em psicanálise, direção que a difere de terapêuticas da psicologia convencional. A tradição antiga *cura sui*, acredita-se, é a concepção filosófica de cura antiga que está evidenciada na psicanálise – e que também compõe o princípio dialógico do romance, em sua *archaica* socrática. A manutenção de tal tradição conserva, no tratamento psicanalítico, um estado permanente de abertura para o inventivo, emprestando um caráter subversivo à psicanálise. “Sob esta perspectiva filosófica, o processo de cura remete ao cuidado do sujeito em relação à sua busca pela verdade e neste sentido, não se pretende a extirpação de sintomas e nem o retorno a um estado anterior de harmonia: é o sujeito que se transforma, e a cura em psicanálise se identifica com a cura no

sentido lato que atribuímos ao processo de curar um queijo, por exemplo: passar pelo trabalho do tempo e da alteridade. Diz respeito à formação de uma experiência radicalmente nova de si mesmo, algo que compreende, simultaneamente, uma ficção e uma apropriação narrativa, movimentos que pressupõem uma ação existencial criativa.” (Carvalho & Lazzarini, 2020, p. 9)

Plágio e a dinâmica transferencial: uma proposta metodológica transeunte entre psicanálise e literatura

A interdisciplinaridade que abarca psicanálise e literatura tem sido berço de diversos exercícios aproximativos, nas mais diferentes modalidades de pesquisa. Alguns destes exercícios nos parecem mais profícuos que outros. Muitos estudos pouco avançam para além às vezes de um fascínio, outras de um desejo de sobrepujança de conceitos. É por isso que para nosso estudo importa assumir um referencial.

É a partir da ideia de plagiador, de copista, de autor banal, de elemento de resto historiográfico tal qual trazemos da ideia de escritura em Walter Benjamin, que convidamos a pensar numa aproximação entre os dois campos. Benjamin deve ser lido, segundo Seligmann-Silva, a partir de seu teor escritural, ou seja: “como traços de uma catástrofe que deve ser testemunhada” (2020, p. 9). Para ele, o conceito de escritura está no fundamento de uma concepção de conhecimento que é o avesso da que se pratica usualmente e exige a articulação do saber a partir de uma visão testemunhal da história e do passado. A escritura, em Benjamin, se relaciona com uma nova ética da memória e da maneira de narrar a história, que nasce da desconfiança diante das categorias científicas universais. Nela, a importância da história relativa, subjetivada, faz ascender o valor dos registros da memória individual. O novo historiador se identifica com o arqueólogo e, como relembra Seligmann-Silva, esta metáfora é

compartilhada em referência ao trabalho do psicanalista (2009, p. 54). A escritura propõe o exercício, que aqui acatamos, não do historiador clássico em seu gabinete de trabalho, mas a do historiador catador de restos da história: de lixos, pequenos plásticos, bonecos, construções de ferro e dejetos sem importância. Com sua concepção de escritura, Walter Benjamin investiu contra toda a tradição filosófica da representação, já que a escritura pressupõe algo corpóreo, imagético, como a visão, num determinado agora, de uma constelação única de coisas e fatos. (Seligmann-Silva, 2020, p. 213)

Percorrendo o sentido da dicotomia entre o historiador clássico e o escritural, podem ser identificados pelo menos dois tipos de relação que Freud estabelece com a literatura ao longo da construção de seu pensamento. O modo de relação mais frequentemente evidenciado é algo difusamente denominado como psicanálise aplicada à literatura: processo de decifração que tem como procedimento a tentativa de ressaltar os vínculos entre a vida (do autor) e a obra literária, tratando o texto fundamentalmente como exemplo analítico que atribui manifestações do inconsciente do autor à sua obra artística – Ernani Chaves (2015, p. 9) denomina como “patografias”: a tentativa de explicar uma obra através de elementos da biografia e da neurose de seu autor.

Esta é a aproximação que é feita, por exemplo, no texto sobre Dostoiévski – *Dostoiévski e o parricídio* – em que Freud atribui o assassinato do pai no romance *Irmãos Karamazóv* a um desejo de parricídio do escritor (autor primário), que experimentaria, ele mesmo, impulsos agressivos inconscientes em relação ao próprio pai, segundo a interpretação freudiana. Em um estudo que mescla obra artística e elementos biográficos, Freud significa os sintomas epiléticos de Dostoiévski como uma identificação com o desejo de morte (do pai) atuado pelo assassinato do personagem paterno no romance. Freud procedeu uma leitura interpretativa da obra artística a partir de alguns trechos pinçados do romance e de observações sobre a vida privada do autor literário, na tentativa de usar a literatura para ilustrar aspectos

psicopatológicos atribuíveis ao homem empírico. Em carta a Reik (Freud, 1929/1996e, p. 225), Freud explica que escreveu o artigo sem grande entusiasmo, motivado unicamente pela aproximação pessoal com o contexto literário – o texto prefaciaria a apresentação de um dos volumes da edição alemã da coleção das obras completas de Dostoiévski.

A atividade de prefaciар coletâneas literárias parece ter sido, ao contrário de sua confissão, uma prática apreciada por Freud. Prática intrigante se imaginamos que o prefácio surgiu, historicamente, com o intuito de convocar e seduzir o leitor, explicar ou justificar a obra que se seguia – angariar simpatizantes: “Este exercício milenar de preparar e induzir o leitor e de justificar algo antes do espetáculo começar, faz deste espaço uma arena para embates ideológicos, estilísticos, ontológicos” (Silva Jr., 2008, p. 20). Parece-nos que, de fato, Freud seduzia-se pela oportunidade de diálogo com literatos, ainda que, na maior parte das vezes, acabasse por reificar a produção artística a favor da reafirmação de suas teorias “científicas” utilizando-se da pro-logização. Um outro exemplo desta aproximação é justamente um prefácio escrito por Freud a um trabalho de correlação explícita entre psicanálise e literatura – o ensaio de Marie Bonaparte intitulado *A vida e as obras de Edgar Allan Poe: uma interpretação psicanalítica*, de 1933 (Bonaparte, 1933). Neste prefácio, emblemático de nossa explanação, diz Freud:

Marie Bonaparte, minha amiga e discípula, dirigiu a luz da Psicanálise sobre a vida e a obra de um grande escritor de tipo patológico. 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 dele. 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 explicitar 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, 1933/1996f, p. 24).

O prefácio freudiano impressiona pela atitude beligerante ao tomar por objeto de seu conhecimento a produção artística. A expressão “dirigiu a luz da Psicanálise” faz evocar estridentemente a pretensão iluminista de Freud em se alistar junto ao modelo cientificista ajudando, portanto, a desfazer as trevas da literatura em sua suposta radicação junto à mitologia e ao senso comum. Observe-se que nesta postura de aproximação, a obra literária é equacionada ao sintoma de seu autor, compreendida como percurso de um neurótico à procura de um canal sublimatório para seus conflitos infantis inconscientes numa tentativa reparadora de vivências traumáticas – consideramos que é esta a condução da ideia que se apresenta quando Freud associa a obra de Allan Poe a uma “consequência de poderosos laços afetivos e de experiências dolorosas do início de sua adolescência” (Freud, 1933/1996f). Esta impressão encontra respaldo nas palavras de Noemi Kon (2001) sobre o papel da experiência estética e da criação artística na obra freudiana. Para ela, a arte funciona como um pano de fundo contra o qual Freud se debate “quando lhe concede um papel similar ao de uma ligeira narcose, um dos caminhos possíveis para minimizar – mas não superar – o mal-estar do homem civilizado” (Kon, 2001, p. 92). Trata-se, por certo, de uma perspectiva reducionista de aproximação entre campos de escrita – literatura e psicanálise.

A abordagem psicanalítica da obra literária evoca, muitas vezes, uma impressão utilitarista que faz suspeitar de uma espécie de apropriação subjugante do campo literário com o propósito direto de ratificar a teoria psicanalítica. Esta impressão traz questões, não apenas quanto à validade da ficção literária enquanto material produtor de conhecimento metapsicológico – que é a questão de imediato interesse nos círculos de psicanálise – mas faz pensar especialmente sobre a própria pertinência dos modelos possíveis de interdisciplinaridade entre psicanálise e literatura.

Parece-nos, entretanto, que há no próprio encontro entre Freud e a literatura os efeitos de uma outra aproximação que traz pistas para uma possível resposta às questões suscitadas. Para além das incursões declaradas sobre o campo literário, podemos observar na escrita freudiana uma espécie de contaminação literária que é, a um só tempo, mais difusa e profícua. Se nos apropriamos da ideia benjaminiana, reconhecemos um Freud “catador”, ao lado do grande cientista. Citamos a íntegra da escrita de Freud ao relatar o sonho das Parcas em *A interpretação dos sonhos* (Freud, 1900/1996a). Este trecho ilustra o que chamamos anteriormente de contaminação literária na escrita do psicanalista, ao mesmo tempo que subsidia o desenvolvimento subsequente de nosso tema:

Quando comecei a analisar esse sonho, pensei inesperadamente no primeiro romance que li (quando contava treze anos, talvez) (...); O herói enlouqueceu e ficava a chamar pelos nomes das três mulheres que haviam trazido maior felicidade e dor para sua vida. Um desses nomes era Pélagie. Eu ainda não tinha nenhuma idéia de onde levaria essa lembrança na análise. Em relação às três mulheres, pensei nas três Parcas que fiam o destino do homem, e soube que uma das três mulheres - a estalajadeira do sonho - era a mãe que dá a vida, e além disso (como no meu próprio caso), dá à criatura viva seu primeiro alimento. O amor e a fome, refleti, reúnem-se no seio de uma mulher (...). Uma das Parcas, portanto, esfregava as palmas das mãos como se estivesse fazendo bolinhos de massa: estranha ocupação para uma Parca, e que exigia uma explicação. Esta foi fornecida por outra lembrança anterior de minha infância. Quando tinha seis anos de idade e recebi de minha mãe as primeiras lições, esperava-se que eu acreditasse que éramos todos feitos de barro, e portanto, ao barro deveríamos retornar. Isso não me convinha e expressei dúvidas sobre a doutrina. Ao que então minha mãe esfregou as palmas das mãos – exatamente como fazia ao preparar bolinhos de massa, só que não havia massa entre elas – e me mostrou as escamas enegrecidas de epidermis produzidas

pela fricção como prova de que éramos feitos de barro. (...) E agora, quanto aos bolinhos de massa – os Knödel! Pelo menos um dos meus professores na Universidade – e precisamente aquele a quem devo meus conhecimentos histológicos (por exemplo, da epidermis) – se lembraria infalivelmente, de uma pessoa de nome Knödl, contra quem fora obrigado a mover um processo por plagiar seus escritos. A ideia de plágio – de apropriar-se do que quer que se possa, muito embora pertença a outrem – claramente levou à segunda parte do sonho, na qual eu era tratado como se fosse o ladrão que há algum tempo praticava suas atividades de furtar sobretudos nas salas de conferências (Freud, 1900/1996a, p. 217).

Mire-se o estilo de escrita de Freud. O desenrolar ensaístico das ideias, o interlocutor convincente a seduzir seus leitores incrédulos, o transeunte entre sexualidade e cultura, neurologia e literatura: os textos psicanalíticos são intensamente literários em estilo, sem prejuízo de suas contribuições técnicas e filosóficas. O que quer dizer, no entanto, que os textos freudianos tenham um estilo literário, impressão confirmada pela premiação de sua obra no concurso Goethe de literatura? Seriam as referências mitológicas e as imagens teatrais, o uso prontamente metafórico do material inconsciente advindo de sonhos, os rumores estéticos que habitam as entrelinhas do texto freudiano? Cremos que isso também, mas no fundamento *há uma impregnação escritural no texto freudiano*. Notamo-las nas referências, no estilo, mas ressaltamos especialmente sua evidência quando se trata do aspecto “catador de lixo” com que Freud desliza pela ciência psicológica: emprestando relevo a minúcias, resíduos e desimportâncias da experiência subjetiva, usualmente descartadas pelas narrativas científica e da história das grandes conquistas (ou catástrofes) da humanidade. Freud recolhe as sobras destinadas até então aos recônditos “não iluminados” pela épica do progresso: à literatura, ao misticismo. No desenrolar de sua argumentação, Freud *faz falar* roupas e moda, receitas de bolinho, fábulas infantis, um antigo professor, o barro da criação, a mão suja de sua mãe. Faz

falar não só porque refere-se a estes elementos em sua narrativa, mas porque dá a eles valor e legitimidade discursiva no desenrolar de sua ciência. Sabemos que, para Walter Benjamin, o sentido de plágio foi atualizado num modelo escritural, também no sentido metodológico. *Passagens* (2019), o último texto deste grande pensador, foi montado a partir da reunião de trechos e citações do século XIX. Sobre isso, lemos que não se trata de modo algum de uma inépcia do autor: “existe nesta obra uma busca de superação da submissão a qual a epistemologia tradicional relegava o objeto, ou seja, a um papel de escravo do sujeito do conhecimento” (Seligmann-Silva, 2009, p. 64).

A questão do plágio remete a uma ideia de escrita “desimportante” que não é novidade entre escritores. Jorge Luís Borges (1899–1986) escolheu os três maiores poemas da literatura universal, em todos os tempos. Discorreu primeiro sobre a *Ilíada*, depois sobre a *Odisséia*, depois sobre o Evangelho. Três histórias apenas: a história de Tróia, a história de Ulisses, a história de Jesus – “três histórias que têm sido suficientes para a humanidade” (Borges, 2017, p. 36). As três têm sido contadas ao longo dos séculos, recontadas em todas as literaturas, em prosa e verso; representadas pelos maiores mestres da pintura e da escultura, celebradas em peças musicais, em filmes e peças teatrais, e continuam ali, ilimitadas. Para Borges, nada se faz, há muito tempo, além de plágio. E isso não significa para ele, ausência de literatura e criação.

A questão do plágio é endereçada centralmente na tese do psicanalista Michel Schneider. Em *Ladrões de palavras* (1990) ele apresenta seu trabalho de comparação entre o processo da escrita e a experiência de uma análise utilizando-se do plágio como terreno de comparação. Se assumimos uma correlação entre o historiador-catador e o cientista-catador, avançamos agora a mais uma categoria, a do copista, o escritor-catador de palavras e citações alheias.

Não se trata aqui de atentar ao plágio em sentido geralmente depreciativo: do grego plágios: trapaceiro; ou mesmo segundo a definição mais comum, a do dicionário popular: 1. Assinar ou apresentar como sua obra artística ou científica de outrem (Aurélio, 2010, Edição digital). O plágio é tomado a partir de seu aspecto produtivo revelado pela cadeia associativa inconsciente atribuída por Freud a este significante. Partindo das ideias tecidas no livro *Ladrão de palavras* (Schneider, 1990) – trabalho em que se constrói um raciocínio analógico entre psicanálise e literatura borrando as barreiras estritamente definidas entre estes dois campos de saber – propõe-se a associação entre o termo plágio e o termo pele, conforme ela é apresentada na descrição do Sonho das Parcas, (Freud, 1900/1996a, p. 217). Aproximamos o contato criativo que se dá entre psicanálise e literatura à imagem da pele materna: tecido da passagem que marca, a um só tempo, o ponto de contato e assinala a separação, representando a ambiguidade contida no ato de plagiar ou de ser plagiado, atos que abarcam tanto a admiração – pois o plagiário imita alguém, remete a um precursor – quanto a criação, a necessidade de estabelecer uma autoria individual.

Em tempo de subsidiar nosso diálogo com as nuances do significado do termo plágio, Freud finaliza o relato do sonho das Parcas do seguinte modo:

Eu havia anotado a palavra “plagiar” sem pensar nela, por ter-me ocorrido; mas então observei que ela podia estabelecer uma ponte [Brücke] entre diferentes partes do conteúdo manifesto do sonho. Uma cadeia de associações (Pélagie - plagiar - plagióstomos ou tubarões [Haifische] - a bexiga natatória de um peixe [Fischblase]) ligou o antigo romance com o caso de Knödl e com os sobretudos. (...) Goethe, lembrei-me, comentara em algum lugar a sensibilidade das pessoas em relação a seus nomes: como parecemos transformarmo-nos neles como se fossem nossa própria pele. Ele dissera isso a propósito de um verso escrito sobre seu nome por Herder: ‘Tu que

nascestes dos deuses, dos Godos [Goethe] ou da lama... Assim, vós mesmos, imagens dos deuses, nada mais sois que poeira' (Freud, 1900/1996a, p. 218).

Este trecho comporta a ideia de que o termo plagiar tem a capacidade de estabelecer *uma passagem*, uma im-possível ligação entre terrenos distintos, donde deduzimos sua vocação metodológica para balizar nossa pesquisa. Ele ressoa a ilustração do surrealista francês que chamou a atenção de Walter Benjamin: *Interplanetary bridge*, de Delville, retrata uma grande ponte de arcadas de ferro que conecta planetas numa viagem no espaço e tempo. A ilustração foi uma das inspirações para o título do trabalho *Passagens* (em inglês, *Arcades Project*), de Benjamin (2019). Seguindo a linha de raciocínio, observemos as dimensões que Freud conecta em sua pontificação: partes do conteúdo manifesto de seu sonho, a pele e um romance lido na adolescência. Parece-nos com esta constelação, que, no terreno sem fronteiras do sonho, desvela-se um elemento transicional, capaz de atravessar a teoria, o romance, o sonho: “É através da lembrança do ladrão, que pegava as roupas dos outros na biblioteca da faculdade, que a palavra pelágio é rememorada, depois, o corpo materno, dando a entender que tu deves algum pensar a tua mãe” (Schneider, 1990, p. 467). O ladrão de ideias, bolinhos, casacos, aquele que está em posição de admiração e, ao mesmo tempo, sente a urgência de erigir seu prestígio individual.

Utilizando a corrente de associações inconscientes que o próprio Freud estabelece entre plágio, pele, literatura e o corpo materno, nos aproximamos da proposta dialógica eliciada em *Ladrões de palavras* (Schneider, 1990). Este trabalho permite uma abordagem comparativa entre o processo de uma análise e a escritura de um texto que permite enfatizar o aspecto criativo resguardado pela transferência. Segundo o autor, trata-se de processos em que a filiação importa, ao modo de um plágio e a transferência desenrola-se pela via de uma admiração filial não declarada. No sentido da escrita, o plágio aponta para uma influência

literária que é tanto desejada quanto negada. No sentido de uma análise, a transferência denuncia este mesmo fator ambivalente entre desejo e renúncia à autoria de um pensamento.

Schneider (1990) sugestioná-nos, em seu texto, a pensar o plágio como uma metáfora capaz de abrigar uma metodologia comparativa primordialmente dialógica entre psicanálise e literatura, inscrevendo-as como os dois limiares ao mesmo tempo envolvidos e separados por uma pele, uma passagem que, ao criar, renegamos e evocamos. Na verdade, para Schneider, a passagem está para além disso: representa a própria condição da criação. O sonho de Freud traz as intermediações entre os domínios do mito, da literatura, sua circulação pelos sonhos – terra comum à literatura e à psicanálise – e a radicação destes elementos junto ao corpo materno. A pele da mãe, o fio das Parcas, trazem esta ideia liminar: fronteira que separa domínios distintos ao mesmo tempo que denota tratar-se de domínios aparentados, filhos da mesma mãe ou matéria do mesmo barro. O plágio das ideias é, neste sentido, como no sonho freudiano, um roubo de peles: objeto cuja propriedade original é imprecisa por sua característica de superfície fronteiriça.

Para Schneider (1990), todo pensamento é plagiário na medida em que é marcado em sua origem por uma ambiguidade do desejo: o desejo de nos diferenciarmos em uma escrita própria e autêntica que nos identifique como autores de nossa própria narrativa e, conflituosamente, o desejo de não ser nada além da impressão amorosa e admirada do outro em nós, de permanecer na sombra das palavras de outros a quem admiramos, outros que nos formaram, impressionaram e a quem amamos devotamente. Essa ambiguidade de origem é algo que podemos identificar no próprio motor transferencial. A transferência, sendo o grande pilar da técnica psicanalítica, comporta uma parte de sugestão, se a compreendemos tal como Freud enuncia em *Sobre a dinâmica da transferência*: “admitimos que os resultados da psicanálise se dão com base em sugestão; desde que se entenda por sugestão aquilo que compartilhamos com Ferenczi: o sugestionamento de uma pessoa por meio dos fenômenos de

transferência que nela são possíveis” (Freud, 1912/2017d, p. 116). Freud parece se referir ao fato de que algumas ideias e lembranças do paciente só são possíveis de se tornarem enunciação nas palavras do psicanalista. Este, quando autorizado por um manejo adequado da condição transferencial, pode nomear a idiossincrasia que conduz a vida amorosa do paciente e que ele atua, em atribuição à pessoa do analista. Schneider (1990) identifica esta ambiguidade do desejo – originário versus plagiário – na transferência analítica quando, ao mesmo tempo, projetamos nossos desejos na figura do analista e nos alienamos da autoria nesta relação transferencial: para ele, não se trata apenas de lembranças, ideias novas só são possíveis de enunciação quando, em primeiro tempo, atribuímos sua autoria ou co-autoria a outrem.

A influência literária e a transferência analítica têm em comum o fato de testemunhar a parte inevitável da servidão que comporta todo pensamento e, de sujeição, toda formação de um sujeito. A isso, o pensamento analítico chegou tarde, muito tempo depois que Montaigne tivesse dito o essencial: “nossa alma só deslancha a crédito, ligada e coagida graças ao apetite pelas fantasias de outrem, serva e cativada sob a autoridade de seu ensinamento” (Montaigne apud Schneider, 1990, p. 302).

O plágio, entendido como lugar de ambiguidade dos desejos de individuação e identificação, tanto permite uma reaproximação entre o processo psicanalítico e o processo literário, como desfoca a questão de conciliação entre essas duas linguagens que se superpõem, expelindo uma questão ainda menos profícua: a ordenação da procedência dos discursos entre uma e outra. De Benjamim, trazemos a ideia de que a escritura do encontro é o “agora da conhecibilidade” que queremos evidenciar, no sentido que o encontro é uma impressão única da imagem (Seligmann-Silva, 2009) mais interessante do que narrativas historiográficas que delimitam a epistemologia de uma e de outra disciplina. De Schneider, entendemos que literatura e psicanálise tratam da mesma experiência de impossibilidade: “a impropriedade radical da língua para atingir a identidade própria do sujeito” (1990, p. 19).

Partindo da situação analítica como metáfora de uma criação autoral que se dá num dueto em que, muitas vezes, as bordas da narração se confundem: não se sabe, num dado momento, se o paciente enunciou em nome próprio ou em nome de projeção transferencial na figura do analista; Schneider (1990), lastreia um caminho de pensamento onde a questão do privilégio da autoria ou do ineditismo é irrelevante, já que todo e qualquer pensamento é debitário da experiência amorosa que imprimiu marcas de outros em nosso pensamento e, neste sentido, não há obra estritamente própria ou estritamente singular. Todo e qualquer discurso humano carrega as marcas indelévels do encontro com alteridades traumáticas e amorosas, ou melhor dizendo: toda fala própria é o registro da coleção – de impressões, cacos, pedaços dos outros que lemos, ouvimos, amamos. Seguindo a analogia, pergunta-se Schneider: “De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu” (1990, p. 15). Pélagie, que é o nome de uma das parcas fiadeiras de Freud – a própria imagem da criatividade, da capacidade de criar a partir de suas próprias mãos – é também o nome de um ladrão, um usurpador e ambos têm o seu ponto de contato, através do encadeamento associativo, na pele das mãos da mãe.

Sob esta ótica, o plágio de ideias, o tráfico tão percorrido por Freud entre sua emergente ciência e a literatura, não é algo a ser justificado. Não constitui uma ameaça. É notório, tanto em Freud como em muitos de seus sucessores, o esforço para distanciar-se dos domínios da fantasia e da ficção numa ambivalência proporcional à produção numerosa de exercícios de aproximação ao âmbito artístico. Este esforço torna-se compreensível com o suporte do que Nelson Silva Junior identifica como “uma ameaça da ficção sobre a psicanálise” (2001, p. 289). Tal qual a cena transferencial que pode representar um perigo de contaminação erótica real da cena analítica, o pesquisador refere-se à ficção como representante do perigo da falsidade

teatral invadindo a cena analítica. Por este motivo, Freud teria se concentrado em formulações sobre a ficção quase que exclusivamente pela ótica do princípio do prazer: a ficção está domesticada ao lado do sonho e do lapso, como mais um legítimo exemplo da formação de compromisso entre o recalque e o retorno do recalçado. Pelo estudo da posterior formulação freudiana do inquietante, Silva Jr. Traça, entretanto, uma abordagem alternativa da ficção em Freud, capaz de “revelar uma impossibilidade de distinção última entre ficção e realidade” (2001, p. 294). O elemento de ficcionalidade da psicanálise é uma propriedade que a cena analítica compartilha com a literatura e que, para Nelson Silva Jr., pode constituir uma abertura entre o real e o ficcional capaz de modificar o estatuto do que consideramos real ao nos apropriarmos de uma narrativa subjetiva do passado traumático. A narrativa psicanalítica predispõe, além do encadeamento cronológico, uma abertura para o *inventio* da história pregressa (e do destino) através de sentidos não pré-existentes, mas forjados no decorrer da relação de análise. Trazemos da ideia de testemunho a noção de que toda lembrança é também uma ficcionalização. Isso é especialmente verdadeiro quando se trata do esforço narrativo de lembrança de eventos traumáticos, para os quais frequentemente precisamos encontrar palavras que traduzam a intensidade de uma experiência impossível.

Munidos da posição privilegiada que o tempo decorrido nos confere, podemos hoje dispor desta “impossibilidade de distinção última” ao propor raciocínios que se fazem justamente sobre o caráter ficcional da psicanálise. Em psicanálise, o ficcional pode se inserir como domínio humano legítimo e não como erro ou crime, tal como este elemento comparece nos discursos científico e jurídico. O plágio é, assim, um modelo de encontro (re)produtivo, um lugar que retoma a importância da ambivalência da experiência humana essencial de miscigenação e de individuação. Estes sentimentos avessos e insolúvelmente imiscuídos formam um pêndulo entre a necessidade vital de individualização e a força amorosa que nos impele à fusão, pêndulo que parece operar um papel fundamental nas incursões criativas.

Há ecos e impressões do pensamento de outros, mortos ou vivos, memórias de leitura, resquícios de diálogo, em qualquer discurso: é isso que denominamos, neste estudo, como a condição inerentemente plagiária, não apenas da mútua influência entre domínios do saber, mas característica do próprio pensamento criativo e ainda, da condição terapêutica em psicanálise.

Para Benjamim, o passageiro urbano, que transita anonimamente pelas ruas comerciais e anônimas de uma grande cidade como Paris, é o exemplo detentor do modo de pensar contemporâneo. A nosso tempo, queremos avançar a proposta freudiana a partir de nossa fragmentação contemporânea, desfazendo-nos de sua ambição epistemológica original: sob diversos argumentos, ao longo de nossa pesquisa, procuramos apontar a importância do ficcional em psicanálise. Sabemos que entre psicanálise e literatura, se *peleja*: ali, à flor da pele, dá-se um confronto – muitas vezes usurpador – mas também a possibilidade criativa. A ficcionalidade, tanto como recurso passível de ser acessado na terapêutica quanto, no modelo tantas vezes replicado por Freud, de suporte referencial para a inovação teórica, é um *knodel*, um casaco e um livro emprestado e jamais devolvido: a ideia de literatura, mesmo nos sendo im-própria, não é algo de que a psicanálise possa prescindir.

Capítulo 2 – Poética Aristotélica: Construções Miméticas e Poéticas em Análise

A enunciação do psicanalista

A enunciação do analista é o aspecto da interpretação – mola central da técnica psicanalítica – que se detém sobre o modo como o psicanalista fala, enuncia. São muitos os aspectos tangíveis pela análise dos modos de enunciar. Para Ferenczi, por exemplo “enunciar uma indecência verbal” (Ferenczi, 2011b/1911, p. 127) e não o termo técnico que os médicos reservam para os órgãos e atividades sexuais, tem o poder de remeter o paciente a certos estágios do desenvolvimento primitivo em que a palavra ainda resguarda seu aspecto sensorial, ferozmente recalcado. A ordem sexual só chega às crianças através de palavras obscenas e a teoria sexual infantil, portanto, só poderia se exprimir pelos termos populares. Ferenczi, sobre a enunciação, aponta o efeito imediato de regressão obtido com o uso de palavrões.

Um outro exemplo de estudo da enunciação é a intervenção que parte da inscrição significante da letra e sua importância para o sujeito – ao modo da abordagem lacaniana – evocando a peculiaridade da aquisição da língua materna e a possibilidade de tocar o arcaico da experiência sexual através do ritmo musical e da poesia. Esta perspectiva aparece nos estudos de Julia Kristeva, psicanalista que se debruça sobre crítica literária. Kristeva (2006), a partir de ideias do pensador da literatura Mikhail Bakhtin a respeito da inserção do corpo e do humor no desenvolvimento do gênero romântico, elabora um pensamento sobre a função da palavra interventiva atrelada ao corpo (materno), uma linguagem radicada junto ao corpóreo, ao chiste e à literalidade. Também ela se atém sobre a ação do psicanalista ao enunciar. Vemos o seu pensamento sobre a “audácia da interpretação” em sua explanação do que ela chama de “impudência de enunciar”:

É que esta palavra impudência (quero dizer: que se refere aos impulsos, sem que estes sejam purificados-neutralizado pelo superego, mas apenas filtrados pela ideal do ego) revela um corpo carnavalesco, lúdico, que brinca com os contrários, e sente prazer em sua habilidade técnica com a língua. Estamos lidando aqui com um enunciado capaz de transmutar a sensação febril e apaixonada composta por prazeres da boca, ouvido e sentido; prazeres em que a urgência da unidade e significado se acalmam, encarnando nas palavras da língua materna (Kristeva, 2005, [tradução adicionada]).

A pensadora reconhece o rudimento desta abordagem interpretativa quando em *A Negativa* (Freud, 1925/1996g), Freud segue o caminho de negatividade, ou da rejeição pulsional de inscrição psíquica pelo traço de memória; não sem antes ter passado pelo Fort / Da (Freud, 1920/2010) – um registro psíquico dando origem ao símbolo da negação. Para Kristeva, o fundador da psicanálise nos lega um modelo de intervenção que é outro que não o do significado decifrado e que se faz via de sublimação. Neste sentido também segue Nelson Silva Junior para se referir à subjetividade aberta que se entrevê em psicanálise a partir da negatividade formulada em 1920 (Silva Jr., 2001; 2019).

Visamos a enunciação do psicanalista como um texto que pode se instrumentalizar e se beneficiar de características e recomendações poéticas, em especial no sentido que remete às imagens de construção, ação, trabalho: do texto, da fantasia e no próprio sentido usado por Freud de construção na análise. Este entendimento da enunciação do analista funda-se na abertura técnica que se dá a partir de 1937. Tanto em *Análise terminável e interminável* (1937/1996o), quanto em *Construções em análise* (1937/2017b), Freud aponta para o declínio do entendimento da interpretação como decifração do inconsciente de caráter racionalizante e se refere a uma mais complexa função da interpretação: a de incluir também a significação da negatividade, melhor dizendo, daquilo que não pode ser lembrado por que não foi até então representado (Silva Jr., 2019).

O objeto de nosso estudo é a intervenção terapêutica em psicanálise e nos propomos investigar de que modo ela pode ser esclarecida a partir da enunciação do analista quando esta é remetida aos estudos de poética – sobre composição de textos literários. Investiga-se uma poética na construção da enunciação do analista: elementos de ritmo, letra, gêneros literários, humor e ficcionalidade – e é perscrutando essa investigação que nos remetemos aos conhecimentos advindos da teoria da literatura. A finalidade é propor percursos de composição poética para a intervenção terapêutica em psicanálise.

A Poética Aristotélica

Poética é um logos ancorado na tradição aristotélica e falar de poética é, em princípio, remeter-se originalmente à fundação aristotélica do pensamento sobre a arte. Embora talvez o mais adequado fosse usar o termo no plural, poéticas, admitindo que o tema tem sido alvo de tratados e normatizações sobre a composição literária, parece-nos adequado dizer poética e creditar alguns parágrafos à fundamentação clássica do estudo considerado poético.

A própria origem do termo poética remete a este conjunto de textos que Aristóteles teria escrito no final de sua vida e que teria sido destinado a ajudar seus alunos a compor exposições orais – a poética, que sucedeu os tratados aristotélicos sobre a lógica e a ética, deve ser compreendida como uma obra de cunho escolar orientada aos estudiosos que frequentavam o liceu onde Aristóteles ensinava e, no decorrer do tempo, a todos que pretenderam aprofundar o conhecimento sobre o modo de composição do poema mimético (tragédia) bem como suas implicações filosóficas. Trata-se, como observa Paulo Pinheiro, tradutor da mais recente versão da Poética para língua portuguesa, de “uma discussão sobre o modo de composição do poema que deveria nos ensinar a compor ou produzir um poema”, evidentemente segundo os critérios aristotélicos (Pinheiro, 2015, p. 7).

A poética aristotélica se refere à técnica de composição de textos literários, contemplados aí tanto o estudo da composição da poesia quanto, por exemplo, do teatro e dos romances, escritas que em alguma medida se dão na órbita da estética e da ficção, domínios da escrita literária. Para Pinheiro, *Poética*, mais do que a este ou aquele gênero literário, remete, precipuamente, à técnica de produção de uma imagem poética: “esta é verossímil ou necessária, não se confunde com a experiência objetiva que temos das coisas e das ações, não encontra a sua medida apenas no objeto da representação, mas também, e sobretudo, no efeito mimético produzido (Pinheiro, 2015, p. 8).

O efeito mimético é um complexo tópico entre os critérios aristotélicos do bom texto poético e um ponto nodal de sua argumentação. A mimese pode imitar e enobrecer os objetos e pessoas representados – assim se tornando uma poesia mimética ou tragédia – ou ao contrário, imitar e degradar os objetos e pessoas representados – tornando-se uma comédia. A urdidura do *mímēma* não se limita a ser o reflexo exato da referência e sim *uma imagem trabalhada que introduz algo novo*, uma diferença que, para Aristóteles, é da ordem poética. O poeta é aquele que, a partir da releitura dos fatos, introduz uma diferença e é capaz de produzir uma imagem poética de efeito. Historicamente, atribui-se este efeito à catarse, mas estudiosos da poética pontuam que o efeito poético tem qualidades mais amplas. Curiosamente, a catarse, como a conhecemos em psicanálise, não está na *Poética* e advém principalmente dos textos aristotélicos sobre política em que o filósofo procurava caracterizar o efeito pedagógico da arte e seus benefícios para a polis (Freire, 1982). Esta informação, que separa historicamente a poética da catarse, pode fazer supor um afastamento entre a psicanálise e a poética aristotélica, se temos em mente o uso da palavra catarse por Freud e os estudos de frequente associação entre a obra aristotélica e a psicanálise freudiana que tem a catarse como ponto de contato. Entretanto, cremos que a caracterização do efeito poético como um campo mais abrangente do

que o efeito pedagógico ou catártico, abre também um plano mais frutífero para comparação com o trabalho do psicanalista.

Com efeito, pontua-se que o ato poético transcende a esfera literária: “Como diz-se com certa frequência, o objeto próprio da poética não é a obra literária em si mesma e sim a sua função: seu objetivo [da poética] não é diretamente descritivo, mas teórico, e nela só se introduz o poema na condição de exemplo” (Pinheiro, 2015, p. 10). A produção de uma imagem poética como uma *techné* que está além do poema é uma ideia que se esclarece a partir de novas traduções da letra aristotélica e permite com que filieemos nossa analogia sob os critérios aristotélicos de poética.

Evidentemente, não somos os primeiros a adotar a poética aristotélica como baliza para recomendações sobre a criação. Muito ao contrário, o que nos parece é que o mais difícil, nos estudos de arte e criação, é não se referir a Aristóteles, mesmo no ano de 2021. Dos estudos marxistas aos classicistas, grandes pensadores se referem aos critérios da *Poética*: Goethe, Hegel, Hume, entre outros. Ainda assim, este texto antigo é um dos mais enigmáticos e fragmentados da herança aristotélica. Segundo o especialista Antônio Freire, uma edição de *Poética* deve se basear na Parisinus de 1741, na Ricardinus, do ano 46 e na versão árabe (Freire, 1982, p. 28). O estudioso afirma que “não há em literatura alguma passagem de tão curta extensão que tenha se tornado tão célebre como as dez últimas palavras da definição de tragédia na poética de Aristóteles” (Freire, 1982, p. 45). No entanto, diz-nos o especialista, este trecho não existe.

Um dos aspectos fundamentais quando nos aprofundamos no estudo do texto da *Poética* é a sua existência mais testemunhal do que propriamente material, fazendo realmente evidenciar a ação humana ou a humanização como a própria finalidade da literatura. Por começo, são três testemunhas originais de fragmentos orais desconexos, em três línguas

distintas cujo conjunto complexo de edição e tradução deu origem ao texto da *Poética*. A *Poética*, conforme temos o privilégio de ler hoje, é um mosaico de notas de rodapé, interpretações, reescrituras, que impressiona por denotar a história do pensamento. Curiosamente, nos referimos a este texto como uma grande rocha de sentido idemovível, verdade garantidora que nos ampara desde os tempos antigos. No entanto, quando se pormenoriza o estudo da *Poética*, o que mais se esclarece nela é sua imaterialidade: sua invenção e reinvenção, a cada nova tradução, a cada refinamento de interpretação, a cada década, apontando as camadas sedimentares de constituição da cultura.

Os estudos comparatistas entre as testemunhas originais, entre traduções, as novas retraduições, tudo isso constitui véus de sofisticação cultural que se superpuseram através do tempo e que não fazem mais do que resguardar a contínua e imprescindível relação entre a literatura e a própria constituição daquilo que chamamos humanidade. Tendemos a tomar o humanismo como algo que sempre esteve lá ou que nasceu junto do homem. A história literária, revelada no estudo deste texto antigo, é também a história de como o homem fez-se humano através de sua auto invenção.

“É, pois, a tragédia, a mimesis de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, que se efetua por meio de ações e não por meio de uma narração, e que, com simetria da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções” (Pinheiro, 2015, p. 19). Estas palavras, que versam sobre a catarse na tradução de Paulo Pinheiro, foram e ainda são referidas nos mais diversos campos do saber, inclusive nos estudos freudianos. Para Freire, entretanto, algo é preciso reter sobre a poética aristotélica: “a ideia dominante é que o prazer específico do texto poético [efeito] é o fim que o poeta deve visar através de uma *ação* bem conduzida” (Freire, 1982, p. 77 [ênfase adicionada])

É a ênfase na ação, no processo, que funda uma possibilidade de analogia que permite pensar o trabalho psicanalítico também a partir de seu efeito poético. Esta ênfase em *poiesis* como ação é também um ensinamento da crítica literária marxista que, mediante releituras do romantismo, encontra combustível para a ideia de uma ação poética sobre o mundo que pode, a qualquer tempo, se manifestar na atividade humana em modos de filosofia e atualização do pensamento científico.

É notável que Freud entenda a psicanálise como uma *techné*. Relembrando o primeiro tecnicista, Prometeu, que conquistou a técnica do domínio sobre o fogo, Freud enfatiza a psicanálise como procedimento de tratamento, antes mesmo de compreendê-la como conhecimento ou teoria, como infere-se a partir da afirmação de que a psicanálise é “uma intencionalidade puramente terapêutica”, na busca de “um novo tratamento eficaz para as enfermidades neuróticas” (1925/1996h). Nossa comparação entre técnica psicanalítica e técnica poética a partir da tarefa do poeta e da intencionalidade do analista, dão centralidade às ideias de trabalho (ação – invenção) e de construção em psicanálise.

A catarse é um aspecto do *mímēma* ou da construção da imagem poética. Para Aristóteles a mimética produtiva ou mimética inventiva (possíveis traduções do *mímēma* grego) é um *modus operandi* que dispõe, reúne ou compõe os acontecimentos ocorridos “tal como poderiam ou deveriam ser, e não como são” (Aristóteles, 2015, p. 9). E este ato de invenção mimética deve ser capaz de produzir um efeito no leitor ou expectador: efeito de prazer que gera depuração ou transformação – catarse. Para isso, o poema deve trazer em sua estrutura um estágio de peripécia – inversão ou reconhecimento do herói. Aristóteles descreve aos frequentadores de sua escola o que é uma obra poética, como defini-la, como diferenciá-la das demais obras e, sobretudo como realizá-la a contento. Os aspectos de representação mimética, a verossimilhança, o efeito catártico e a ação (ou trabalho) são elementos centrais de sua receita que nos remetem a um vocabulário familiar aos estudos psicanalíticos e nos

conduzem a uma tentativa de extensão dos preceitos aristotélicos para estudo da composição da intervenção do analista, se a tomarmos também como imagem poética seguindo a própria autorização prescritiva que encontramos na referência do filósofo: o poema é um modo de construção do texto, mais do que um gênero literário.

Recuperamos, no fundamento aristotélico, o tópico que chama atenção por coadunar a ideia de um trabalho poético. O filósofo faz um encadeamento entre *poesis* e ação, ou seja, releva que a poética reside numa atividade, num trabalho, como lemos:

Do que foi dito até então fica evidente que o poeta deve ser antes o artífice de enredos [ação] do que de versos, pois é poeta em virtude da mimese e porque elabora mimese de *ações*. Então, mesmo quando compõe em função de eventos que de fato ocorreram, nem por isso é menos poeta, pois nada impede que certos eventos, tendo de fato ocorrido, sejam de tal natureza que é verossímil [e possível] que tenham ocorrido: por isso mesmo, o autor de tais composições é poeta (Aristóteles, 2015, p. 99[ênfase adicionada])

Salta aos olhos na poética a sua ênfase na dinâmica dos componentes de um texto poético, cujos elementos devem prezar pela coerência interna: “deve-se escolher o que é impossível, mas verossímil, ao que é possível, mas não persuasivo” (Aristóteles, 2015, p. 195). Deve-se, sobretudo, afastar-se de qualquer solução *deus ex machina*. O texto poético deve trabalhar(se): deve desvelar-se numa inter-ação precisa entre seus próprios elementos – reviravolta, reconhecimento, comoção – visando a bondade, a conveniência, a semelhança e a coerência.

Sabemos o quanto a ideia de trabalho como índice de invenção é cara à psicanálise. Freud utilizou-se do termo sempre que precisou se remeter à criação: trabalho do sonho, trabalho do luto. Tendo isso em vista, o que propomos pensar é de que modo os elementos da

composição (ou decomposição, como sugere o termo análise) daquilo que chamamos invenção mimética podem comparecer na formulação do texto do analista, ou seja: naquilo que o analista enuncia e usa como dispositivo técnico da psicanálise através da linguagem. Este exercício analógico pretende-se como sinalizador de percursos para a intervenção terapêutica. Nosso raciocínio faz necessário uma análise pormenorizada da história da enunciação interpretativa em psicanálise.

Sugestões, interpretações, construções

O primeiro recurso técnico a que Freud apelou foi, como sabemos, a hipnose. Recurso chamado de método catártico que ele toma emprestado de Charcot e de Breuer e que, a princípio, alcançou algum sucesso no tratamento de sintomas histéricos de suas primeiras pacientes (Breuer & Freud, 1893-1895/1996). Através da sugestão hipnótica, procedia-se uma rememoração de experiências traumáticas que estavam na origem do sintoma histérico. Esta técnica tinha um fundamento teórico que se sustentava pela teoria do trauma: os sintomas histéricos tinham etiologia sexual de realidade material, ou seja, o neurótico em sua infância havia sido vítima de uma sedução sexual de fato, que havia então sido recalcada e transformada em núcleo patogênico. A sugestão, na hipnose, consistia em uma certa pressão para que o paciente rememorasse uma cena traumática e removesse o núcleo patogênico de seu adoecimento através de uma catarse. Este método, muito bem descrito por uma das mais célebres pacientes de Freud como uma ‘limpeza de chaminé’, visava uma descarga: o paciente, em transe hipnótico, acessava conteúdos recalcados e a partir de uma ab-reação, seus sintomas eram momentaneamente aliviados (Mezan, 2014, pp. 387-420).

Este método tinha imperfeições graves. A primeira delas, o fato de que nem todos os pacientes eram hipnotizáveis – Freud, por sua personalidade emblematicamente introvertida sentia especial dificuldade neste procedimento, ao contrário de seu efusivo parceiro, Josef

Breuer (Gay, 1989). Mas a essencial imperfeição deste método e que levou Freud a pensar sobre a necessidade de aperfeiçoamento técnico, é que os sintomas histéricos retornavam e faziam necessárias sessões de hipnose cada vez mais extenuantes e frequentes. Estas reincidências e o sucessivo refinamento do material clínico a que Freud tinha acesso, tanto pelo seu maior volume como pela progressão da autoanálise de Freud, levaram a uma revisão do entendimento sobre a etiologia sexual das neuroses.

O modelo de compreensão etiológica migra então de um modelo da sedução para um modelo de fantasia, subentendido no próprio avanço sobre a compreensão da sexualidade como infantil: o trauma dizia respeito mais a uma fantasia infantil do que propriamente a um ato real de sedução de um adulto. Este novo entendimento afetou a técnica frontalmente, na medida em que não havia mais uma lembrança central a ser trazida à consciência e que de alguma forma solucionasse em definitivo os sintomas histéricos. A lembrança traumática agora fazia parte de uma constelação de representações do desejo inconsciente que havia sido alvo de recalçamento. Havia, assim, uma ambivalência no interior do próprio psiquismo no que se referia à rememoração. É a partir desta compreensão que o aspecto da resistência se torna central para a técnica psicanalítica e com ele, a adesão ou a invenção do recurso da interpretação (Costa e Silva, 2012, pp. 46-54).

A interpretação aparece para Freud como um recurso técnico mais refinado, que não visava o esclarecimento racional dos sintomas numa série, um após o outro, através de sugestão e persuasão, e sim o trabalho de perlaboração dos afetos. (Freud, 1914/2017c). A regra da associação livre, base da interpretação, determina que o paciente fale livremente, sem censura ou ordenação sobre os conteúdos que ocorrem em sua fala e está justaposta a uma contrapartida do lado do analista: a abstinência à atenção flutuante. Freud observou que desta forma o recalçado aparecia no discurso de maneira mais lenta: fragmentada e deformada. No entanto, isso permitia um tempo de elaboração entre recordações do passado e afetos atuais que

importava ao processo da análise. A interpretação manteve como valor a importância da lembrança, mas sua forma enfatiza agora a decifração das formações do inconsciente com apoio nos afetos projetados transferencialmente sobre o analista. Admite-se que estes afetos carregam elementos recalçados que, uma vez reestabelecidos à consciência, modificariam a posição do sujeito em relação ao caráter enigmático de seus sintomas. Se o modelo da hipnose era a explicação racional, a interpretação segue inicialmente o modelo do deciframento: é uma elaboração que o psicanalista deve fazer para reconstituir partes da história infantil inconsciente do sujeito que lhe estão inacessíveis. A técnica da interpretação não foi abolida e subsiste como a principal técnica da psicanálise. Observe-se, no entanto, o quanto o caminho da psicanálise foi de um saber triunfante sobre o valor terapêutico da interpretação como ferramenta de acesso ao recalçado para uma ênfase cada vez mais posta nos impasses e peculiaridades da mesma interpretação, impasses que a transferência e a pulsão de morte trouxeram para o entendimento da cena analítica. Registre-se que Dora escreveu em carta sobre sua análise: “‘Ele gosta de explicar demais, é cansativo’. Isso pois que era natural pensar que o efeito das interpretações dependia essencialmente da consistência lógica das cadeias causais e de sentido estabelecidas durante a análise” (Mezan, 2014, p. 399). Mas Freud, a partir de Dora, começa a se preocupar com a força da evidência das conclusões a que chega, tanto para o paciente como para o leitor de sua obra.

No texto de 1937, *Construções em análise* (1937/2017b), Freud contempla novos aspectos na atividade interpretativa que ele denomina de construções. Na definição de Mijolla (2005) do *Dicionário internacional de Psicanálise*, construção: “é uma inferência feita pelo analista na forma de narrativa versando sobre uma parte da história infantil inacessível do analisando e apoiando-se num conjunto de interpretações prévias e parciais” (p. 395). A construção, pode-se dizer em outras palavras, é o trabalho do analista em completar os fragmentos da infância esquecida e sua comunicação ao analisando. Caracteriza-se, deste

modo, por uma superprodução de sentido por parte do psicanalista sobre uma parte da vida do sujeito a que ele não consegue aceder via rememoração. A construção toca um campo em que o recordar é impossível, seja porque trata-se de uma produção do inconsciente, seja porque defronta-se com puro pulsional, não representado. Enquanto a interpretação visa trazer à consciência uma representação inconsciente, a construção oferece uma representação à pulsão até então sem representante psíquico. Sua força técnica está calcada no entendimento da segunda tópica freudiana em que a pulsão de morte comparece como fator na repetição de conteúdos que visam ser “enlaçados” por uma representação até então impossível ou inexistente. Assoun (1996), em *Metapsicologia freudiana: uma introdução*, acredita que em *Construções em análise* Freud atribuiu um estatuto de atividade ficcionalizante à análise: “(...) a construção é, pois, a forma de fantasiar necessária no processo analítico e é permissível considerar a Konstruktion como a forma adequada de fiktion.” (p. 70)

Relendo o texto de 1937 (Freud, 1937/2017b), podemos apontar algumas características da construção que podem ser referidas a construção ficcional (poética) do texto aristotélico:

1. Metáfora Arqueológica. Para abordar o dispositivo das construções, Freud se utiliza da metáfora arqueológica, o que nos indica que a construção parte de fragmentos (ou fósseis) rememorados no discurso de uma análise. Ela pressupõe que haja decorrido um tempo de análise e que a interpretação tenha agido de modo eficaz: que ela tenha liberado e tornado acessível à consciência alguns “fragmentos arqueológicos” da verdade histórica do sujeito antes não disponíveis à consciência e que, assim, estejam disponíveis para ser usados como material arqueológico da hipótese a ser construída. “Que materiais ele nos oferece para que, utilizando-nos deles, possamos levá-lo ao caminho da recuperação das lembranças perdidas?”. São três os materiais discerníveis, segundo Freud: fragmentos de sonhos, produções que ocorrem via associação livre em que podemos descobrir “alusões às vivências recalçadas” e “alusões de repetições de afetos em ações importantes ou triviais do paciente” (Freud,

1937/2017b, p. 366). Há, segundo pode-se notar, um privilégio conferido às alusões em contraposição à uma centralidade de rememoração verificável, fazendo evocar a relação da construção com uma representação mimética da recordação não necessariamente idêntica à vivência recalçada;

2. Modelo enunciativo: falamos em construção quando apresentamos ao analisando um pedaço da sua história esquecida enunciando, em voz alta, uma frase de sentido completo. Nota-se que construção se dá segundo um modelo enunciativo que recupera algo dos tempos da sugestão hipnótica de *Estudos sobre a histeria*: “Se você não sabe, vou te dizer como eu penso que você passou a ter seus ataques. Nesta ocasião, há dois anos, você deve ter visto ou ouvido algo...” (Breuer & Freud, 1893-1895/1996). Observa-se que desta estrutura participam a inferência e uma construção narrativa propostas pelo analista e que dizem respeito à sua costura com a estrutura da linguagem e com elementos de composição frasal de enredo que tangem a composição de um texto literário. Significa dizer que parte de uma construção será uma ficção sugerida pelo analista de modo a abarcar os materiais aludidos pela interpretação e com eles formar uma narrativa inteligível, ou seja: ele tomará uma narrativa falhada parcial e devolverá uma peça de sentido completo, a partir de suas suposições. Trata-se de *uma imagem trabalhada que introduz algo novo*, uma diferença, algo que, para Aristóteles, é da ordem da verossimilhança poética

Se a construção pede algo da composição do analista, ela nos coloca frente a uma questão que interroga profundamente em sua criatividade poética: como pode o analista tecer essa construção, o que está envolvido na criação deste enunciado que se baliza entre a regra de abstinência e, para nós, a necessidade de inserir um elemento terapêutico que incida sobre a estrutura psíquica adoecida? Como vimos dizendo, trata-se de interpor uma afirmação do aspecto ficcional. A ideia de que um elemento ficcional se insinue na cena analítica como elemento terapêutico pode, a princípio, causar espanto. Esta impressão dissolve-se tão logo

rememoramos a lição freudiana que resguarda o fundamento da ideia de estruturas psíquicas: tanto neurose quanto psicose se desenvolvem a partir da negação do real. E o que é negado ou foracluído? Uma realidade insuportável: “O Eu cria autonomamente para si um novo mundo exterior e interior (...) de acordo com as moções de desejo do Isso e o motivo dessa ruptura com o mundo exterior *foi um grave e intolerável impedimento do desejo por parte da realidade.*” (Freud, 1924/2016, p. 273). Ou seja, a constituição subjetiva parte de uma cisão com o real engajando-se numa construção em que a fantasia (e/ou o delírio) ocupam um lugar central;

3. Rememoração versus alusão. Como dissemos, a construção parte do entendimento, coerente com a segunda tópica freudiana, de que nem tudo que é traumático pode ser rememorado, seja porque trata-se do puro pulsional ou de produção do próprio inconsciente – conteúdos tipicamente não verbais. Acreditamos ser esta a razão que faz a construção operar com a alusão, o tangenciamento e o enlaçamento de uma representação, mais do que com seu enfrentamento, ou seja: sua descoberta, lembrança, resolução, interpretação. Ainda que, em Freud, o objetivo das construções se misture facilmente com o objetivo de uma extração completa e objetiva do recalado, para nós faz questão que a construção vise, não incidentalmente, mas em essência, o mecanismo da alusão parcial. Fragmentos da verdade histórica do sujeito serão integrados e aludidos pela narrativa ficcional do analista – por ser do analista, é fictícia e pode veicular um elemento alteridade: elemento, acreditamos, essencial no processo de transformação que faz parte da análise;

4. Crítica à objetividade: Quando Freud escreve *Construções em análise*, ele o faz para defender a psicanálise de uma crítica (segundo nota da mais recente tradução, de Havelock Ellis, posteriormente retomada tanto por Ludwig Wittgenstein quanto por Karl Popper) qual seja, a de que não há um critério de objetividade que comprove a eficácia da interpretação analítica. Se o paciente discorda do enunciado do analista, dizemos que ele está resistindo. Se

ele concorda, a análise vai bem, porém nada é verificável ou reproduzível. Segundo Popper, nada em psicanálise resta sem explicação. (Popper, 1987).

O que consiste no fundamento desta crítica de não objetividade da psicanálise é aqui pensado como o componente mais central da técnica da construção e aquele que retoma a ideia aristotélica de uma invenção mimética: a construção resguarda, essencialmente, uma relação diferente com a realidade material do mesmo modo que a invenção poética não pode refletir exatamente a imagem objetiva sob pena de que seu efeito poético, isto é, sua eficácia na mobilização dos afetos, não seja alcançado. Uma construção versará sobre a verdade histórica, como dissemos, abarcando materiais recuperados arqueologicamente pela atividade interpretativa e organizando-os segundo princípio de *coerência interna necessariamente verossímil*. A relação com a materialidade dos “materiais fornecidos” pelo paciente e a construção sobre estes dados deve se dar tangencialmente – ou, necessariamente, apenas tangencialmente. Isto é: de modo que ela tenha elementos reconhecidos e reconhecíveis, mas que também de alguma forma goze de sua natureza ficcional e da possibilidade da existência de outras versões: uma tarefa poética imprimida sobre a narrativa histórica.

5. A estrutura da construção é a de um delírio. O modelo analógico de que Freud se utiliza para falar das construções é o modelo do delírio. Quer dizer que as construções em análise guardam parentesco analógico com o modo de estruturar do delírio psicótico. Em Freud:

A formações delirantes dos doentes parecem-me equivalentes das construções que elaboramos nos tratamentos analíticos, tentativas de explicação e reconstituição (...) assim como nossa construção só tem efeito por trazer de volta uma parte da história de vida perdida, o delírio também deve seu poder de convencimento à porção da verdade histórica que ele coloca no lugar da realidade rejeitada (Freud, 1937/2017b, p. 378).

A construção tem sua força alicerçada sobre dois pilares: ela versa com *elementos da verdade arqueológica* da história fatural de sujeito em uma *estrutura enunciativa ficcional* proposta em análise. Que a sua operação se dê apenas por “porção”, por fragmentos arqueológicos, tal é a metáfora que Freud utiliza, não é um mero incidente que precisa ser aperfeiçoado na técnica. É justamente o modo de operação das construções: é porque a construção trabalha parte com fragmentos de lembrança e parte com uma atividade fantástica – que conta com a participação do analista – que ela garante sua eficácia em tocar o recalado, tangenciar, aludir e permitir que se gere um novo representante desse recalado original na consciência;

6. Efeito de verdade: a construção não produz uma recordação. Ela procura fazer uma dedução da cena primária que, por conduzir fragmentos da verdade histórica do sujeito numa estrutura de criação inédita e atual, produz um efeito de verdade ulterior: “eles começavam a ter recordações vivas chamadas por eles próprios de ‘ultranítidas’, no entanto eles não se lembravam do acontecimento em si que fora o conteúdo da construção, mas de detalhes próximos a este conteúdo, por exemplo, do rosto ou dos espaços” (Freud, 1937/2017b, p. 376). Algo que parece estar em jogo nesta afirmação é um modo próprio de funcionamento do recalado, que só pode aceder à consciência de modo deformado. Deste modo, para que alcance sua eficácia na mobilização do conteúdo recalado, idealmente, uma construção não deve coincidir exatamente com a verificabilidade dos fatos.

Para pensar com Ítalo Calvino, que em *Seis propostas para o próximo milênio* faz enfatizar a necessidade de acolher o legado da literatura para o futuro de todos os campos da ciência (Calvino, 1990), abrimos caminho para pensar em algo como uma certa “atividade poética” do analista como fundamento para a eficácia de sua intervenção terapêutica. A partir do que foi posto, duas considerações ou recomendações sobre a poética do enunciado do analista são ressaltadas.

A primeira sugere que ela preze mais pelo verossímil do que pelo verificável, de modo que ela verse pela ficção sem temê-la e seja capaz de endereçar o sujeito ao sentimento de efeito de verdade. O efeito de verdade, uma qualidade que Freud discerne como resultado da comunicação de suas construções bem-sucedidas, capazes de evocar memórias “ultra nítidas” nos pacientes, nós o entendemos como uma manifestação da produção da verdade subjetiva que é parte da direção da cura em psicanálise. Segundo Freud: “Inúmeras vezes não conseguimos levar o paciente à recordação. Em vez disso, se executarmos a análise de forma correta, conseguimos que ele tenha uma convicção segura da verdade da construção, que, do ponto de vista terapêutico, tem o mesmo efeito” (Freud, 1937/2017b, p. 376). Tal verdade construída difere da verdade histórica ou cronológica na medida em que é, *em parte*, produção de sentido novo em decorrência da própria análise. A historicidade psicanalítica pressupõe, além do encadeamento cronológico, uma abertura para a transformabilidade da história pregressa (e do destino) através de sentidos não pré-existentes, mas construídos no decorrer da análise (Silva Jr., 2019). Uma possível via de raciocínio para a técnica que sugere a valorização de tais sentidos é o trabalho pela verossimilhança: o componente aristotélico de urdidura dos textos ficcionais.

A outra proposta retoma a importância de que a intervenção do analista seja imiscuída à literatura na sua função poética, também pelo sentido formal que definiu Jakobson (1976). Lacan, um dos principais nomes da psicanálise francesa pós-freudiana, promoveu e praticou a interpretação com ênfase em recursos da linguagem, principalmente por brincar com a ambiguidade que sustenta a homofonia, a gramática e a lógica. Qual era a finalidade da intervenção lacaniana? Que a interpretação fizesse emergir elementos significantes irreduzíveis, sensitivos, feitos de bobagens. Para a radicalidade de Lacan, somente a poesia consegue atingir este fim, quando faz com que o som e o sentido estejam intimamente unidos.

A finalidade da intervenção lacaniana seria a de criar espaço para que a função poética da fala se manifeste, desconstruindo a logicização do discurso (Bousseynroux, 2018).

Acreditamos que é possível, a partir do que foi exposto, trabalhar com estas duas dimensões das construções em análise. A primeira proposta (A), chamamos de intervenção pela via da construção verossímil. Já a segunda (B), denominamos de construção poética porque a compreendemos pela via da função poética da linguagem, mais próxima que ela está do corpo do signo, do som e do trabalho com o humor. Essa bipartição se assemelha à que lemos em Figueiredo entre escuta gestáltica e escuta poética (Figueiredo, 2018).

A. Construção verossímil em análise

Retomando Aristóteles em sua *Poética*, o filósofo faz um encadeamento entre poeisis e ação, ou seja, para ele a atividade poética reside num aspecto ativo, um trabalho, uma técnica: técnica de construção de uma imagem poética. A imagem poética aristotélica, recordemos, deve ser: 1. *verossímil ou necessária*; 2. *não idêntica a experiência objetiva* que temos das coisas e das ações; 3. Encontrar a sua medida não apenas no objeto da representação, mas também, e sobretudo, no *efeito mimético* produzido (Pinheiro, 2005).

A partir da ideia da construção da imagem poética em Aristóteles propomos um raciocínio analógico com o termo construção nos textos psicanalíticos. Construção, em psicanálise, refere-se a um recurso terapêutico proposto tardiamente na obra freudiana, mas é também um vocábulo frequente na tradição psicanalítica de produção teórica, tendo sido aplicado – ainda que frequentemente sem investigação dedicada – em diferentes contextos.

Construção da fantasia, por exemplo, é uma das etapas ou, como prefere Christian Dunker, um dos atos de uma psicanálise. Segundo ele, a experiência psicanalítica envolve: “as entrevistas preliminares, a entrada em análise, a interpretação dos sintomas, a superação das

resistências, a construção da fantasia e o final do tratamento” (Dunker, 2014, p. 328) como atos de uma performance teatral. Esta metáfora, além de possibilitar o diálogo direto com o texto aristotélico que tem em alta conta a performance trágica, faz também reiterar o caráter não desenvolvimentista da teoria psicanalítica, mesmo em relação a sua técnica, ou seja: não se trata necessariamente de um desenrolar crescente, em que um ato dependa do anterior para se apresentar. Embora haja um componente cronológico, sabemos, por fundação freudiana, que o modelo de camadas arqueológicas superpostas tem maior afinidade com a teoria psicanalítica. Se fase anal e oral do desenvolvimento sexual infantil coabitam ainda o sujeito adulto, o mesmo se dá numa experiência de análise em que não se trata de finalizar completamente os tempos da interpretação de modo a “evoluir” para a superação de resistências. Do mesmo modo, não se pode pensar que interpretação e construção são atos ou trabalhos completamente diversos: muito se dá em simultaneidade e em condição de retornos aproximativos.

Ainda assim é possível, como intenta Dunker, uma proposta de dissecação dos atos de uma análise para melhor pensar seu aspecto técnico. A construção da fantasia certamente não pode ser pensada sem antes pensarmos o recurso que Freud chamou de construção. Proponho-me aqui uma particular análise de construção a partir de seu texto de 1937 (Freud, 1937/2017b) e da possibilidade de nuançar este recurso técnico em relação a seu aspecto poético, segundo a ideia aristotélica de que poesia se trata da construção – segundo Pinheiro, são traduções também possíveis: reunião, disposição ou composição (Pinheiro, 2015, p. 7) – de uma imagem poética que não se dá pela reapresentação imitativa de um modelo, mas por uma técnica capaz de produzir um modo determinado de *imitação criativa* ou ainda, uma *invenção mimética* que contemple: a verossimilhança (e não a verdade objetiva) e o efeito desta invenção sobre o sujeito. A catarse é o efeito mais estudado, mas não o único possível.

Efetivamente, Freud aponta algo que pode ser remetido à recomendação aristotélica quando, em *O estranho*, descreve de que se forja a habilidade do escritor que cria um texto

ficcional como o conto de Hoffman: “[o artista] adota ao mesmo tempo as condições que presidem a experiência vivida com a emergência do sentimento inquietante e tudo que é na vida produto de tais efeitos, ele o produz na literatura” (Freud, 1919/1996i). Freud implica dizer que o escritor toma emprestado estruturas prévias da realidade e constrói com novos elementos. Essa nova estrutura, este reino ficcional, adquire assim uma semelhança, um traço de familiaridade com experiências de inquietude. Freud segue: “o escritor possui ainda um instrumento à sua disposição (...). Esse instrumento consiste em não nos deixar adivinhar durante muito tempo sobre quais pressupostos ele escolheu estabelecer seu mundo, esquivando-se com artifício e malícia” (Freud, 1919/1996i), artimanhas que remetem o leitor a um conflito de julgamento entre o que é real e o que é fantástico. O efeito, portanto, da construção verossímil, parece apontar para um instante de hesitação entre o que é aferido como real pelo sujeito e que produz algo que Freud observou como implicação das construções em seus pacientes: a lembrança de cenas cristalinas, que lhe pareciam mais verdadeiras do que sua própria história. Formulamos uma proposta de parentesco entre as construções em análise e o inquietante em torno deste efeito.

A construção em análise que pode ser referida à construção de uma imagem poética, para nós, deve incidir num efeito, qual seja, o efeito inquietante provocado pela descoberta de uma verdade “mais cristalina”, semelhante ao que é produzido por alguns tipos de ficção: o conflito de julgamento entre o que é real e o que é ficcional. Este conflito de julgamento momentâneo é passível de abrir a subjetividade para uma hipótese de reinvenção do sentido de sua história. Silva Junior argumentou, em seu trabalho comparativo entre a psicanálise e a estética pessoana heteronímica, que o próprio da “historicidade psicanalítica funda-se em sua abertura iminente para um passado imprevisível” (Silva Jr., 2019, “Modelos de subjetividade...”). Ele referia-se especialmente à ideia de subjetividade aberta que surge concomitante à ideia de construções em análise: um artifício técnico que opera com a

impossibilidade de rememoração de conteúdos recalcados e com as limitações da técnica interpretativa até então utilizada. As construções sugerem a necessidade de invenção de novos elementos e implicam o reconhecimento de uma historicidade em si mesma no processo psicanalítico: um produto de sentido diferente da organização cronológica de fatos e dados que o sujeito reconheça como mais verdadeiro.

A eficácia da intervenção, se pensamos sob a leitura de Aristóteles, se deve ao fato de recobrar o efeito poético de uma mimese inventiva. Para o filósofo, tratava-se do efeito catártico. Mas podemos pensar em como uma imagem poética criativa pode produzir, como eficácia poética, um outro efeito: um efeito de verdade tal como Freud observava em seus pacientes. Para Nelson Silva Junior, “as construções são o correlato técnico do modelo aberto de subjetividade” (2019, “Modelos de subjetividade..”) que surge a partir da tópica econômica em Freud. Elas produzem um efeito particular no paciente, qual seja, uma reação típica do inconsciente que se apresenta ao psicanalista sempre como formação do inconsciente: um ato falho, uma negativa, uma reação terapêutica negativa ou, como uma possibilidade afirmativa, as tais lembranças ultra nítidas. Todas estas formações têm em comum o fato de evidenciar que o paciente não pode recordar-se completamente de sua história:

A historicidade do sujeito freudiano é essencialmente não uma organização cronológica de fatos e dados concretos e sim um produto de sentido (...)durante a situação analítica a finalidade é *cuidar desta abertura*, isto é, conservar aberta a possibilidade de uma passagem entre *a realidade e as lembranças*. (Silva Junior, 2019, “Pessoa entre a mimese...” [ênfase adicionada]).

Acredita-se, em fundamento, que a intervenção psicanalítica, a partir de sua imissão no universo literário, pode facultar um lugar de alteração das fantasias ou das representações problemáticas. De acordo com Jorge (2010, p. 47), há basicamente duas fantasias neuróticas: a

de que ambos os sexos possuem um pênis e as teorias que procuram explicar o nascimento dos bebês. Esta limitação no campo fantástico se torna patente no sujeito na medida em que é a partir de uma repetição, no ato, de uma fantasia fixada que ele realiza algo da cena traumática e a reproduz na forma de seu sintoma. Podemos dizer assim que o sofrimento neurótico é essencialmente um sofrimento de uma paralisia fantasmática, ou seja, da propagação monotemática de uma fantasia inconsciente de que ele é refém.

Como o analista comporia uma construção verossímil? Acreditamos se tratar de um fundamento de figuração nas construções, algo como uma identificação profunda que se passa no analista e que resgata a similaridade universal entre as fantasias primitivas:

Se não bem a experiência singular de cada um, os traços restantes da história da humanidade em cada um, traços que podem ser transmitidos pela linguagem, herança elementar do processo civilizatório, seriam a base para a identificação identitária do analista. Por este meio, narrativas incertas do analisando podem fazer acontecer no analista pensamentos que completem ou preencham o vazio das experiências para as quais faltam representações verbais. (Celes, 2014, p.29)

Entendemos que uma grande vereda para a feitura ou criação de uma intervenção psicanalítica resida no retorno ao lugar da indiferenciação criativa entre psicanálise e literatura e, simultaneamente, no retorno a lugar do estranhamento causado pela suspensão de julgamento entre o que é real e o que é ficcional ocasionado pela revivificação dos afetos na transferência. Tal retorno, cremos, é passível de flexibilizar e enriquecer a capacidade fantástica do paciente desde que, como analistas, *cuidemos desta abertura*. Resguardar este *liminar carnavalesco*, de onde pode-se emprestar outros universos imagéticos, outras fantasias ou, para retomar a metáfora do sonho freudiano do pelágio, onde podemos no trajeto “nos equivocar” e trocar nossos casacos por outros. Não sem esquecer que cuidar desta abertura também é, nos termos

de Ferenczi sobre a elasticidade da técnica “ceder às tendências do paciente, mas sem abandonar a tração na direção de suas próprias opiniões, enquanto a falta de consistência de uma ou outra dessas posições não estiver plenamente provada”. (Ferenczi, 2011a/1928, p. 31)

Admitir que a verdade histórica é em si mesma parte criação do inconsciente não constitui tarefa sossegada. Ao contrário, a discussão entre realidade, fantasia e verdade é cara aos meios psicanalíticos justamente porque a psicanálise, desde que Freud confessou-se, na célebre carta a Fliess de 21/9/1897, declarando "não acredito mais em minha neurótica" (Masson, 1985, p. 265) trabalha, essencialmente, com a hipótese da centralidade da fantasia no psiquismo. Esta centralidade é desestabilizadora para o modo com que concebemos modernamente a ideia de verdade. Os princípios de Karl Popper (1987) que apontam a necessidade de verificabilidade e refutabilidade da ciência orientam, de certa maneira, não só a validade da produção de conhecimento, mas nossa própria abordagem da realidade atribuindo a ela um caráter universal e estável e pressupondo uma oposição inconciliável entre verdade e fantasia. É possível, no entanto, recuperarmos alguma tranquilidade se procurarmos compreender que não há uma dicotomia entre ficção e realidade, ao contrário, é pela linha de continuidade entre a realidade e o ficcional que a psicanálise pode conferir a centralidade de seu objeto à fantasia.

Breve digressão sobre ficção, psicanálise e verdade: efeito de verdade e a verdade do sujeito

Começamos por citar a narração de um sonho de Primo Levi em seu livro *A trégua* (1963/2004), obra que testemunha sua sobrevivência ao campo de concentração nazista de Auschwitz:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação de uma ameaça que domina. E, de fato, continuando o sonho,

pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e *sei também que sempre soube* disso: *estou de novo no campo de concentração, e nada era verdadeiro fora do campo de concentração* (Levi, 1963/2004, p. 258, [ênfase adicionada]).

O testemunho de Primo Levi é um registro exemplar da relação entre sujeito e verdade que queremos abordar. Levi faz-nos pensar na intensidade afetiva do núcleo do trauma, que parece tornar opaco e cinzento tudo aquilo que está fora dele. O terror, a solidão e o indizível de sua experiência no campo de concentração são também os elementos que conferem a Levi sua especificidade subjetiva, sem os quais pode-se recair numa impressão de falseamento de si. O relato de Levi evoca um verdadeiro de que não se pode abrir mão, mas que, por ser todo terror, está ainda por narrar-se, ou seja, uma verdade que se deixa acessar somente através da repetição em ato e que parece sugerir a necessidade de uma elaboração que possa libertá-lo do campo de concentração sem, no entanto, retirá-lo de si mesmo. Para Levi, a verdade é, no presente, a intensidade indizível que o mantém siderado ao campo de concentração e que parece carecer de um modo de ser fantasiado para que possa ser narrado. Esta ficcionalização que possa resgatá-lo está ainda por ser criada, nominada no encontro afetivo, inventada na presença do analista que “leva o paciente, mergulhado no afeto, a um trabalho elaborativo, estimulando-o com perguntas [...] só o fato de que possamos vir em sua ajuda já proporciona o impulso para uma nova vida, na qual se fecha o dossiê de tudo o que se perdeu sem retorno” (Ferenczi, 2011, p. 113).

Em tempo, o que entendemos por ficcionalização? Cito o literato brasileiro Antônio Cândido que toma a fabulação como mola central, tanto de ficção, quanto de literatura:

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente da nossa vontade. E durante a vigília, a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito – como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. (Cândido, 1995, p. 74)

Cândido, nesta conhecida conferência sobre direitos humanos no Brasil, argumenta pela inclusão do direito universal à literatura no rol de direitos fundamentais. Para ele, o direito à literatura supre a necessidade humana de fabulação e de invenção de sua própria humanidade. Não porque transmita necessariamente uma espécie de conhecimento que resulta em aprendizado, como se ela fosse um tipo de instrução. Mas porque toda obra literária é inicialmente uma espécie de objeto transicional: nem real, nem irreal, mas objeto construído – e é grande o poder humanizador desta construção. Ela figura, enquanto construção iminentemente fictícia, apontando não o potencial criativo de uma deidade, ou da natureza, mas o do homem. Quando elabora uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõe um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada pela civilização.

Umberto Eco argumenta algo parecido quando nos diz que uma das funções da literatura é nos fazer compreender os fados, as verdades atemporais. Para ele, os conhecimentos histórico e científico no ensinam justamente que a realidade é mutável. A ciência progride e a cada dia modifica seus estatutos, muitas vezes francamente se contradizendo. À história, tal como à

arqueologia, está sempre garantida a possibilidade de modificação a partir do encontro de novos arquivos e fragmentos. No entanto, Eco observa que não há nada passível de modificar, por exemplo, no destino de chapeuzinho vermelho ou no fado de Dom Quixote. E é à literatura e à ficcionalidade – portanto à verossimilhança, mais do que a verdade factual – que devemos nossa convicção de estabilidade e destino (Eco, 2003).

Para James Wood, teórico contemporâneo da literatura, a ficção é ao mesmo tempo artifício e verossimilhança. Em *Como funciona a ficção?* ele afirma que uma ideia importante e subestimada na *Poética* aristotelica é a plausibilidade hipotética. Esta envolve a “defesa da imaginação crível contra o incrível (...) é por isso que Aristóteles escreve que uma impossibilidade convincente é sempre preferível a uma possibilidade inconvincente” (Wood, 2017, p. 156). Segundo Wood, a tradição aristotélica se divide entre a probabilidade e o “improvavelmente maravilhoso” e por esta trilha a arte é “um desejo de ser verdadeiro em relação à vida – o desejo de criar uma arte que veja acuradamente ‘como as coisas são’”. Citando o autor do romance *Pelos olhos de Maisie*, o teórico acrescenta que no realismo encontramos:

aquele rio azul da verdade: topamos com cenas, momentos e palavras encaixados com perfeição na prosa e na poesia, no cinema e no teatro, que nos surpreendem com sua verdade, que nos comovem e sustentam, que abalam o edifício do hábito até os alicerces. (Wood, 2017, p. 160)

A história particular da psicanálise denota também parte da história da relação entre a ciência e fantasia, entremeando de forma inédita o saber médico ao ficcional. Esta relação traz à tona uma profunda questão, certamente muito mais antiga e complexa do que podemos alcançar em um momento, mas a qual não podemos deixar de aludir: é a questão da busca pela verdade na experiência humana que está em jogo. Melhor dizendo: a centralidade da fantasia

em psicanálise revela o tipo de relação que ela mantém com a verdade e o método pelo qual ela se propõe como um instrumento para a construção de uma verdade subjetiva (e não um saber assujeitado) como direção de cura. Como deprendimento técnico imediato, isso leva a uma recomendação de que o analista não insista em operar com a fantasia no sentido de negá-la ou corrigi-la. A fantasia é a própria via de trabalho do psicanalista e deve manter-se caudalosa.

Como lemos em Abel (2011), sabe-se que a partir da análise do *Homem dos lobos* é possível ler em Freud, sobre a etiologia traumática, que "é indiferente a questão de escolhermos considerá-la como uma *cena* primária ou como uma *fantasia* primitiva" (Freud, 1918/1996j, p. 9). Ele constata que em qualquer combinação entre cena primária e fantasia primária a formação patológica será a mesma e o modo de tratamento também. Contudo, a fantasia não só é equiparada à realidade material, mas passa a ter proeminência sobre esta, pois, "as fantasias possuem realidade *psíquica*, em contraste com a realidade *material*, e gradualmente aprendemos a entender que, *no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a realidade decisiva*" (p. 23).

Como recentemente tratamos em Carvalho & Lazzarini (2020), a proeminência da fantasia no interesse psicanalítico é o índice de como a psicanálise se relaciona com a verdade, ou ainda, a qual critério de verdade a psicanálise procura se submeter. "A psicanálise, para além de uma perspectiva clínica e de uma proposta terapêutica, incorpora em sua técnica uma tradição filosófica denominada 'cuidado de si'. Esta incorporação subsidia uma particularidade essencial no entendimento da direção da cura em psicanálise. Cuidado de si é uma corrente de pensamento que se construiu em torno dos termos cura e cuidado e se delineou como um modo alternativo à tradição filosófica contemplativa ou séria, esta que se consolidou como base hegemônica ocidental nas práticas clínicas. *Cura sui* era:

O formato discursivo das práticas envolvidas na vida ativa e não se caracterizava sempre pelo discurso sobre um objeto específico, mas às vezes, por um discurso com um sujeito que aspira uma transformação em sua vida. Esta prática que encontramos entre os estoicos, epicuristas, céticos e cínicos, orienta-se para as relações entre o sujeito e a verdade. (Dunker, 2014, p. 198)

Essa tradição foi examinada por Foucault em a *Hermenêutica do sujeito* (Foucault, 2004) sob a expressão cuidado de si. Foucault parece encontrar, seguindo um percurso que vai de Platão até os filósofos epicuristas e estóicos dos séculos I e II da era cristã, a ideia de um sujeito verdadeiro cujo estatuto não é mais aquele da sujeição, mas sim o da subjetivação. Neste percurso, Foucault diferencia a tradição de “domínio de si” da tradição do “cuidado de si”. O domínio de si é a tradição que se afirmou proeminente desde o princípio inscrito nas fundações do oráculo de delfos “conhece-te a ti mesmo” e que subsidiou a condição de verdades sobre o sujeito dominado, como exemplo o sujeito pecador temente a Deus do cristianismo. Já o “cuidado de si” comportaria a recomendação oracular, mas iria além dela, constituindo essencialmente a premissa socrática. Sócrates, segundo Foucault, é o grande fomentador do cuidado de si tendo passado a vida incitando os outros a se ocuparem consigo mesmos (e não com supostos mestres da sabedoria), a não descurarem de si (Foucault, 2004, p. 7).

Tal tradição, acredita-se, está evidenciada na psicanálise no aspecto da valorização da verdade produzida subjetivamente na presença afetiva de um outro: um método de abordagem da cura definido pelas condições que viabilizam ao sujeito enunciar e praticar uma forma de vida conforme a verdade que será produzida sobre si no espaço de sua relação com o outro” (Carvalho & Lazzarini, 2020).

Sob a perspectiva filosófica do cuidado de si, o processo de cura remete à atenção do sujeito em relação à sua busca pela verdade e neste sentido, não se pretende precipuamente a

sujeição ou a aderência a verdades preexistentes em relação ao sujeito que possam configurar uma obediência a preceitos de razão. A cura em psicanálise diz respeito à formação de uma experiência radicalmente nova de si mesmo, algo que compreende a possibilidade de resgatar o indizível da intensidade traumática elaborando-o num modo de se dizer novo.

Este dizer-se novo pressupõe uma ação simultânea de apropriação e de invenção narrativa que gozam de um ineditismo existencial na construção de uma constelação de fatos, memórias e impressões que restituem o sujeito a si mesmo. Tal restituição consiste em construir, em análise, vias de elaboração fantasmática possíveis, no encontro atualizado com o outro, que alcancem e enredem numa teia de sentido sua experiência, até então, traumática indizível.

B. Construção poética em análise

Nossa segunda proposta para percursos de intervenção em análise convida a atentar à função poética da linguagem, como a conhecemos modernamente. Vimos que o termo poética tem uma dimensão filosófica de criação ficcional, tal como se lê na lição aristotélica. Já a função poética da linguagem definida nos anos 1960 por Jakobson e de que nos apropriamos agora, refere-se preponderantemente ao trabalho inventivo com o corpo da linguagem: os significantes, a melodia, a forma do verso, o *nonsense*.

A função poética da linguagem, um dos seis elementos da comunicação descritos pelo linguista russo Roman Jakobson, tem como principal característica a emissão de uma mensagem cujo objeto e finalidade são a própria mensagem. Esta caracterização da poesia também se relaciona com a diferenciação traçada pelos formalistas entre linguagem poética e linguagem usual, o caráter intrínseco da primeira é sua finalidade metalinguística, isto é, o privilégio dado à palavra enquanto tal (Jakobson, 1976).

Sabemos que muito da técnica lacaniana se dá a partir deste entendimento formalista e procuramos melhor compreender como se procede a apropriação deste estilo interventivo exemplificando-o, a partir de uma analogia com o movimento concretista na poesia brasileira. Mais do que um discurso sobre a técnica, as tentativas de apreensão do estilo lacaniano evocam a necessidade de exemplificar, de exercitar. É assim que para delinear o que acreditamos ser uma construção poética formalista na análise, nos prestamos ao exemplo, à análise da poesia concreta numa tentativa de discriminar possíveis percursos de construção da intervenção terapêutica.

Poesia concreta brasileira para roçar lalíngua da técnica lacaniana³

São diversas as indicações, na obra de Freud, de que o saber comunicado em seus trabalhos já estaria pressentido no dizer poético. De maneira recorrente em sua obra, Freud não se furta a buscar em poetas e em escritos literários passagens, trechos, anteparos sobre os quais ele viria expressar questões fundamentais do psiquismo. Em *A questão da análise Leiga* (Freud, 1926/1996k), Freud destaca a literatura como uma exigência fundamental para a formação dos analistas e a *universitas litterarum* como o lugar ideal para sua instituição, reiterando a proposição de 1906 sobre o saber dos poetas: “desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia” (Freud, 1907[1906]/1996l, p. 50).

Sabemos que Lacan não se distanciou da recomendação freudiana, ao contrário, ampliou-a. Em *Função e campo da fala e da linguagem na psicanálise* ele faz alguns acréscimos acerca do conjunto de matérias que deveria participar na formação do analista: “a retórica, a dialética no sentido técnico que esse termo assume nos Tópicos de Aristóteles, a

³ Este fragmento da pesquisa foi publicado anteriormente com resultados parciais em Carvalho & Lazzarini (2019).

gramática, e, auge supremo da estética da linguagem, a poética, que incluiria a técnica deixada na obscuridade, do chiste” (Lacan, 1953/1998, p. 289, grifo nosso)

Lacan, de fato, não oblitera a relação entre o ensino de Freud e o alcance linguístico que ele, Lacan, propõe para o inconsciente: “É a descoberta de Freud que confere à oposição entre significante e significado o alcance efetivo em que convém entendê-la, ou seja, que o significante tem função ativa na determinação dos efeitos em que o significável aparece como sofrendo sua marca, tornando-se, através dessa paixão, significado” (Lacan, 1953/1998, p. 695). No retorno que faz a obra freudiana, ele enfatiza a relação entre o campo da psicanálise e o da poesia pelo viés da linguagem, privilegiando, assim, os âmbitos artístico e linguístico na estruturação subjetiva.

A linguagem e a psicanálise estão dispostas como domínios contíguos quando consideramos os estudos sobre a subjetividade, contiguidade que possibilita trilharmos (ou pelo menos tentarmos trilhar) a passagem do caminho de um campo para o outro. Um famoso postulado lacaniano preconiza, afinal, que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. Posto ainda de outro modo, “o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (Lacan, 1955[1956]/1981, p. 135). Para a psicanálise, significa dizer que o inconsciente segue leis da linguagem e nos cabe aqui lembrar como o objeto da psicanálise – o inconsciente – está, na teoria lacaniana, integrado a uma teoria da linguagem: a teoria saussuriana.

Saussure (2004), segundo quem o signo linguístico é uma entidade psíquica de dupla face, o significado (conceito) + o significante (imagem acústica), apresenta uma fórmula que inspira o algoritmo lacaniano. Lacan, a partir de elementos da psicanálise freudiana, relê o algoritmo saussuriano numa nova articulação em que a posição dos termos se inverte. Através da constatação de que toda significação remeteria a outra significação, o psicanalista deduziu

que o significante deveria ser isolado do significado como uma letra desprovida de significação. Sem significado, esta inscrição de letra seria determinante para o destino do inconsciente do sujeito – esclarecendo a intrínseca relação da estruturação do sujeito à lógica do significante. “O sujeito não é outra coisa – quer ele tenha ou não consciência de que significante ele é efeito – senão o que desliza numa cadeia de significantes. Este efeito, o sujeito, é o efeito intermediário entre o que caracteriza um significante e outro significante, isto é, ser cada um, ser cada qual, um elemento” (Lacan, 1972[1973]/1985, p. 68).

Deste modo, o significado é subvertido pelo significante que tem em sua proposição uma função primordial: a noção do Nome-do-Pai (cujo sucesso é especialmente conhecido para a clínica das psicoses) aparece em 1953, no Lacan do *Discurso de Roma*, e atualiza a função semântica inteiramente crucial de um “significante flutuante”, ou ainda de um significante de exceção que permite ao pensamento simbólico se exercer. E ele permite esse exercício porque só sua existência torna possível o que Lacan chamará pouco depois, e no vocabulário do estofador, o *capitonnage* entre o significante e o significado (Lacan, 1955[1956]/1981).

É à intuição de Freud de que haveria um território compartilhado entre a linguagem e a subjetividade que se deve o caráter radical da descoberta do inconsciente, que marca, no limiar do século XX, o nascimento da psicanálise. É tal concepção que permite diferenciar inequivocamente o inconsciente freudiano do objeto estudado até então pelos poetas e filósofos – um reino obscuro e caótico situado fora dos limites da consciência. Freud observa os fenômenos de linguagem: compara a organização do inconsciente com a de certos sistemas de signos (como o alfabeto e os hieróglifos), desmonta e interpreta palavras e combinações de palavras que aparecem nas formações do inconsciente, e tece numerosas analogias entre a atividade do inconsciente e a do poeta ou escritor. Aproveita inclusive, nos quadros da psicanálise, teorias linguísticas com as quais ocasionalmente tem contato, como o trabalho de

Karl Abel sobre o emprego de um mesmo termo com sentidos opostos em línguas antigas, que ele equipara ao processo de inversão onírica.

A relação de proximidade e influência entre o sujeito concebido pela psicanálise e a linguagem, que procuramos reconstituir, leva a afirmar que Freud entrevia em algumas formas de expressão linguística e literária uma tradução do inconsciente, uma possibilidade de apreensão privilegiada desta instância psíquica. O inconsciente, cujo conteúdo é por tipicidade ininteligível e resistente ao pensamento verbal, ganhava, no entendimento de Freud, uma espécie de vetor com capacidade privilegiada de trânsito na consciência a partir de algumas formas linguísticas especiais como os chistes e os enganos cotidianos com as palavras (conhecidos como ato-falhos), como é minuciosamente descrito em *A psicopatologia da vida cotidiana* (Freud, 1901/1996m) e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (Freud, 1905/1996n).

Não se trata, como vimos, de que Freud não tenha se dedicado à poesia. Seus escritos são permeados de citações poéticas de grandes cânones, em especial Goethe e Heine (Mango & Pontalis, 2013). Mas é o especial interesse de Lacan pela poesia enquanto veículo de tradução de algo do real que escapa ao discurso, algo do corpo e das primeiras impressões da língua materna, que faz-nos pensar no escrito poético como uma possibilidade técnica que viabiliza acesso privilegiado aos conteúdos inconscientes. Essa hipótese se fortalece quando lembramos que, para Lacan, o sujeito é um efeito de linguagem em sua estrutura e em sua incompletude, ou seja, o sujeito é um efeito daquilo que é possível ser veiculado pela palavra somado àquilo que a estrutura simbólica da palavra falha em abarcar, o real. A partir do ensinamento de Saussure quanto ao algoritmo linguístico, Lacan infere que o real, como uma verdade subjetiva anterior, insiste em comparecer na linguagem pela premência da letra, premência que se faz revelar em episódios inusitados de expressão linguística – por exemplo, pela equivocação e pelo inusitado da forma poética:

A verdade surge pelo que é o representante mais manifesto da equivocação – o lapso, a ação a que se chama impropriamente falhada. Nossos atos falhos são atos que são bem-sucedidos, nossas palavras que tropeçam são palavras que confessam. Eles, elas, revelam uma verdade de detrás. No interior do que se chamam associações livres, imagens do sonho, sintomas, manifesta-se uma palavra que traz a verdade. (Lacan, 1953[1954] /2009, p. 345)

Em Lacan a letra opera, assim, uma espécie de função de verdade sobre a fala do sujeito e isso se dá pela maneira peculiarmente falhada com que o sujeito se relaciona com a linguagem, maneira de fazer manifestar a instância da letra que transcende a instância do significado: para aquém ou para além dele. É neste sentido que chegamos a abordar a função poética como uma palavra que “traz a verdade”, ou seja, tem função de tradução e de acesso a elementos arcaicos de estruturação subjetiva.

Este entendimento parece fazer jus aos esforços do psicanalista francês em construir uma argumentação que implicasse a teoria linguística do significante a uma verdade subjetiva que habita “por detrás do sujeito”. É no inesperado da frase onde uma palavra irrompe fora de hora, fora da continuidade sintática, que a poesia se assemelha a um ato falho e por ela, um efeito novo se produz: e assim também uma apreensão da verdade subjetiva escamoteada. Pela poesia, é possível privilegiar a acústica das palavras, a lalação contida no ritmo, na sonoridade e na harmonia. É possível também dar-se vazão à atividade fabular que flerta com absurdos lógicos e permite a exploração metafórica para além dos domínios conhecidos pelo sujeito. Segundo consideramos: “A poesia traz, em seus mecanismos de linguagem, formas semelhantes de articulação e de uso da palavra à função e à organização do significante e da letra no inconsciente” (Sobral, 2014, p. 108).

Parece-nos agora mais fundamentada a proposta lacaniana de que a poética seja disciplina essencial da formação do analista. A consubstanciação desta invocação da função da poesia como modelo ou método de tradução e acesso em análise – o que fundamenta possibilidades técnicas de intervenção psicanalítica – se dá, como cremos, pela postulação de Lacan conhecida como *lalangue* ou lalíngua. Lalíngua, relação entre língua e real que não pode se dar em nenhuma outra língua que não a materna, remete à relação do sujeito com o significante, condição para o inconsciente e suas produções: “A linguagem é uma elucubração de saber sobre lalíngua”. (Lacan, 1972[1973]/1985, p. 187). O saber da *lalangue* (como o neologismo surge no original francês), é aquele que, segundo Lacan (p. 190) escapa do ser falante e, portanto, sabe-se sem saber; aquele que marca o corpo com significantes, sem a mediação da significação. Ainda no mesmo seminário citado (p. 188), o autor acrescenta que “lalíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação”, ou seja, não implica em diálogo, mas “comporta efeitos que são afetos” (p. 190), daí serem “corpo” – campo do real – e não palavra – campo da linguagem.

Poesia: *savoir-y-faire* com *lalangue*.

Lalíngua é uma palavra inventada por Lacan para remeter ao papel fundamental da letra na estruturação do inconsciente. Apontando para um nó entre o sujeito do desejo e a língua, lalíngua desponta nas formações do inconsciente e, conforme advogamos, no discurso poético: enquanto a língua procura inutilmente apreendê-la, *lalangue* escapa entre os dedos. Para Lacan, a poesia traz, em seu uso peculiar da linguagem, formas de encadeamento e de aplicação da palavra que se assemelham à função e à organização do significante e da letra no inconsciente. “É aqui que devemos trazer a necessidade de Lacan de buscar na poesia ou, mais especificamente, na função poética, um outro suporte teórico para a interpretação” (Ramos, 2013, p. 46). Ramos afirma que Lacan entrelaça psicanálise e poesia pela via do significante,

propondo a equivocação como base da interpretação analítica. Aludindo um *savoir-y-faire*, um saber-fazer com o mais de gozo que não se articula pela cadeia do sentido, Lacan enfatiza a importância da entrada “das combinações de sons, fonemas e escansões para a produção de efeitos de sentidos” (Ramos, 2013, p. 47).

Ao postular o conceito de lalíngua, Lacan aponta para um fenômeno essencial da linguagem: quando esta não serve à comunicação formal, não serve ao sentido, nem a nada, volta-se para o gozo, ou seja, para o que diz respeito ao pulsional da língua. (Lacan, 1972[1973]/1985, p. 11). É a teoria da lalíngua que esclarece a necessidade da recondução da experiência psicanalítica à linguagem e à fala em seus fundamentos mais arcaicos. Praticamente alheia à língua, lalíngua pode ser entendida como o lugar por onde os significantes em sua face real de letra podem passar à língua. O que se anuncia em Lacan a partir de lalíngua é que há um saber diferente: “A linguagem é feita de lalíngua. É uma elucubração de saber sobre lalíngua. Mas o inconsciente é um saber, um *savoir faire* com lalíngua. E o que se sabe fazer com lalíngua ultrapassa em muito o de que podemos dar conta a título de linguagem.” (Lacan, 1972[1973]/1985, p. 120)

É em relação a este “*savoir faire* com lalíngua” que é um saber inconsciente, segundo Lacan, que faz sentido invocar o saber da poesia – o fazemos percorrendo a mesma impelência que atingiu Lacan e, marcadamente, Freud. Primados pelo entendimento de que este saber-fazer com a língua do inconsciente, por assim dizer, é algo que se refere à poética, ou seja, a um modo de criação no âmbito da linguagem do qual podemos extrair considerações metodológicas gerais (segundo o entendimento aristotélico de *poiesis* ou *ars poetica*), que convocamos poetas consagrados e procedemos uma análise de suas obras e de suas narrativas sobre o processo criativo.

Procuramos esclarecer algo de sua poética e por consequência, algo do processo de criação poética a que pode recorrer o analista em sua técnica enunciativa. Consultamos os escritores literários segundo os modos de Freud: “não como um terreno onde aplicar suas teorias, mas em busca de uma verdade sobre o homem de que as obras literárias e artísticas se aproximariam mais do que a ciência” (Rivera, 2005, p. 65). Se nos atemos aqui a poetas do concretismo, é porque entendemos a especial relação que esta escola literária mantém com o corpo da linguagem: o real, as instâncias da letra e da sonoridade a que vimos nos referindo ao abordar a *langue* de Lacan. É com o significante que a construção deste estilo se entretém especialmente. E é no que a poética concretista pode elucidar sobre um *savoir-faire* do inconsciente que nos debruçamos sobre ela, procurando derivar um saber fazer com a linguagem e o inconsciente que seja passível de fecundar a enunciação do analista.

Construção e O Pulso: o concreto do corpo sob(re) a linguagem

A poética de Chico Buarque na letra da canção *Construção* e a de Arnaldo Antunes na poesia *O pulso* dão a ver uma especial relação com a instância da letra, que cremos ser elucidativa quanto ao “*savoir faire* com a língua” que alude Lacan. Nestes dois poemas, exemplares do concretismo brasileiro, observamos privilegiadamente o jogo com a sonoridade do significante, com sua disposição gramatical, e a não-condensação de sentido como vemos ocorrer, em via oposta, no privilégio da metáfora. “No Manifesto da Poesia Concreta (1958) os autores Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos definem a poesia concreta como o produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso” (Teles, 1987, p. 403). Ao contrário da função metafórica, a ênfase sobre a letra, sobre a forma e sobre o ritmo que é típica do concretismo abre sentidos que permanecem ocultos pela preponderância do verso.

O poema *Construção*, de Chico Buarque, faz pensar neste trabalho com a instância da letra, com a homofonia e o formalismo do ritmo e da metrificação. Segundo Meneses: “é a letra para uma canção do cantor e compositor brasileiro Chico Buarque, lançada em 1971 para seu álbum homônimo. Junto com ‘Pedro Pedreiro’, é considerada uma das canções mais emblemáticas da vertente crítica do compositor, podendo-se enquadrar como um testemunho doloroso das relações aviltantes entre o capital e o trabalho”. (Meneses, 2000, p. 144). A letra é dividida em três blocos: os dois primeiros, compostos por 17 versos, e mais seis no último bloco. Nos dois primeiros blocos é possível perceber o nítido jogo de palavras proparoxítonas criado por Chico.

Apresentamos o poema no quadro abaixo, para enfatizar a métrica, o ritmo na leitura e as guinadas de significado que se dão a partir da substituição de adjetivos – pelo critério da entonação silábica proparoxítona – numa mesma disposição frasal (Buarque, 1971):

1	Amou daquela vez como se fosse	a última	o último	máquina
2	Beijou sua mulher como se fosse	a última	a única	lógico
3	E cada filho seu como se fosse	o único	o pródigo	-/-
4	E atravessou a rua com seu passo	Tímido	bêbado	-/-
5	Subiu a construção como se fosse	Máquina	sólido	-/-
6	Ergueu no patamar quatro paredes	Sólidas	mágicas	flácidas
7	Tijolo com tijolo num desenho	Mágico	lógico	-/-
8	Seus olhos embotados de cimento e	Lágrima	tráfego	-/-
9	Sentou pra descansar como se fosse	Sábado	um príncipe	um pássaro
10	Comeu feijão com arroz como se fosse	um príncipe	o máximo	-/-
11	Bebeu e soluçou como se fosse	um naufrago	máquina	-/-
12	Dançou e gargalhou como (se ouvisse/se fosse)	Música	o próximo	-/-

13	E tropeçou no céu como (se fosse/se ouvisse)	um bêbado	música	-/-
14	E flutuou no ar como se fosse	um pássaro	sábado	um príncipe
15	E se acabou no chão feito um pacote	Flácido	tímido	bêbado
16	Agonizou no meio do passeio	Público	náufrago	-/-
17	Morreu na contramão atrapalhando o	Tráfego	público	sábado

As substituições de palavras do último bloco, pelo critério de primazia da tonicidade silábica, geram, por instância, as seguintes variantes de sentido:

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego.

Morreu na contramão atrapalhando o público.

Morreu na contramão atrapalhando o sábado.

Para além do deslumbramento que causa o *savoir-faire* de Chico Buarque, tentemos proceder alguma análise quanto seu método em relação à ideia da lalíngua lacaniana. Para tanto, somamos ao poema a própria declaração do poeta sobre o processo criativo envolvido em *Construção*. Em entrevista concedida a Revista Status, em 1973, ele diz:

CHICO: Não passava de experiência formal, jogo de tijolos. Não tinha nada a ver com o problema dos operários – evidente, aliás, sempre que se abre a janela.

STATUS: Portanto, não havia nenhuma intenção na música.

CHICO: Exatamente. Na hora em que componho, não há intenção – só emoção. Em “Construção”, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse...um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas.

STATUS: Então não se liga com intenção?

CHICO: Tudo é ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado.” (Patarra, 1973)

Ao tratar da criação de *Construção*, Chico faz atentar para os tijolos ou melhor “jogo de tijolos” e para a possibilidade de tocar o afeto na medida em que algo do humano se (des)loca, inesperadamente, quando (não) se tenta fazer um jogo concreto com as palavras. O título, ele mesmo, já alude algo do real da coisa concreta, das paredes que se erguem em uma construção. Impossível não nos relacionarmos de imediato ao ensino lacaniano sobre a língua que “comporta efeitos que são afetos, daí serem ‘corpo’ – campo do real” (Lacan, 1972[1973]/1985). *Construção* faz pensar sobre a abertura de sentidos que se dá a partir do privilégio do significante. Tem-se justamente o que Lacan (Lacan, 1953/1998) enfatiza como necessário à leitura de Freud “a noção de significante, como oposta à de significado” (p. 695) quando se trata do fenômeno analítico, uma vez que no inconsciente a inscrição se dá na forma de significantes e os significados se farão por meio das associações entre os significantes na cadeia de linguagem do sujeito. Pode-se dizer que Lacan fala de significantes enquanto pequenos tijolos amarrados uns aos outros pelas cadeias de sentido da língua quando diz: “o sujeito, é o efeito intermediário entre o que caracteriza um significante e outro significante, isto é, ser cada um, ser cada qual, um elemento” (Lacan, 1972 [1973]/1985, p. 68). E aqui nos usamos de *Construção* para falar das construções (em análise).

Soltar os tijolos da linguagem é o que Lacan propõe ao convocar a poesia como interlocutora na prática analítica, pois a poesia faz um uso particular do sistema linguístico no qual a forma tem grande importância e muitas vezes, o critério de som e de imagem prevalece sobre o sentido. Por meio de combinações fonéticas, a letra de Chico Buarque marca uma lacuna entre o som e o sentido, ao mesmo tempo que aponta para um sentido ampliado, que denuncia as esferas políticas e históricas a partir de um estranhamento (suspensão estranho-familiar) entre o humano e a concretude. Essa relação com o significante faz ressaltar o dizer

lacaniano sobre a genialidade de Freud que, para ele, havia encontrado: “uma nova dimensão da condição humana, na medida em que não somente o homem fala, mas em que, no homem e através do homem, isso fala” (Lacan, 1953/1998, p. 695). Neste poema, algo fala à despeito da intenção, como diz Chico, à despeito do significado.

Anotemos ainda um outro exemplo bem acabado de poética que acreditamos coadunar o que Lacan se referia como um “savoir-faire com língua”: Arnaldo Antunes, poeta concretista, brasileiro e contemporâneo, também faz surpreendente uso da linguagem em seu poema O pulso:

O pulso ainda pulsa

O pulso ainda pulsa

Peste bubônica câncer pneumonia

Raiva rubéola tuberculose anemia

Rancor cisticercose caxumba difteria

Encefalite faringite gripe leucemia

O pulso ainda pulsa

O pulso ainda pulsa

Hepatite escarlatina estupidez paralisia

Toxoplasmose sarampo esquizofrenia

Úlcera trombose coqueluche hipocondria

Sífilis ciúmes asma cleptomania

O corpo ainda é pouco

O corpo ainda é pouco

Reumatismo raquitismo cistite disritmia

Hérnia pediculose tétano hipocrisia

Brucelose febre tifóide arteriosclerose miopia

Catapora culpa cárie câimbra lepra afasia

O pulso ainda pulsa

O corpo ainda é pouco (Antunes, 1991).

No caso de Antunes, a poética faz-se notar pela rítmica que simula os batimentos do coração: conduz-nos, pelo som do enunciado, ao corpo. O poeta faz um desfile em profusão de substantivos que designam doenças do corpo e da alma. Ao exemplo de Chico Buarque, Antunes utiliza-se de paroxítonas rimadas em “ia”, efeito que ocorre na primeira estrofe pelos substantivos: “pneumonia/anemia/difteria/leucemia”. Aqui, para além da tônica da palavra, a manipulação da língua parece também se dar através de uma hipérbole, de um exagero de nomeações que extrapola o sentido unívoco através da sobreposição de nomes análogos. O poeta compôs um poema de ritmo opressivo e conteúdo incômodo que propõe um outro encadeamento de sentido para o cadastro CID (Classificação Internacional de Doenças). Mais uma vez, é a subversão do sentido usual através da manipulação da forma que possibilita um re-encadeamento simbólico, abrindo vias criativas para a ressignificação de antigos entendimentos.

Dispomos ao lado do poema, do mesmo modo que fizemos anteriormente, alguns comentários do poeta sobre seu processo criativo:

Acho que trabalho mais por subtração que por adição. Faço e depois elimino muito (...) tenho uma necessidade de ver materialmente o poema. A ideia já vem com palavras.

Eu não penso uma coisa e depois penso em como dizê-la. Vou pensando nas várias formas de dizê-la até chegar na mais precisa. E às vezes, nesse processo, chego a outro sentido, outra coisa que não queria dizer inicialmente, mas que se ergue, imprevista, muito mais interessante do que aquelas ideias de que parti (Antunes, 1997).

É interessante que o poeta nos fale de uma operação de subtração em seu processo criativo. Remete à ideia de que a adição de significados e de metáforas não é a única vertente de operação criativa. A análise métrica do poema permite o acesso a uma compreensão matemática que permeia a construção da poesia e, segundo Lacan: “A escrita me interessa, posto que penso que é por meio desses pedacinhos de escrita que, historicamente, entramos no real, a saber, que paramos de imaginar. A escrita de letrinhas matemáticas é o que suporta o real” (Lacan, 1975[1976]/2007, p. 66). Com este poema, Antunes, ao contrário do que faz a Classificação Internacional de Doenças, alcança, pela enumeração e pela metrificacão – recursos matemáticos – um sentido subjetivo para a compreensão do adoecimento, localizando-o em torno de uma ideia de excesso de corpo que aponta, em oposição, para um sentido de transcendência do corpo. Depois de listar – sem qualquer ordenação, pontuação ou definição – uma coleção de moléstias que assolam a espécie humana, o refrão repete em tom de constatação e surpresa: “O corpo ainda é pouco”, fazendo pensar na dialética de transcendência e imanência entre o real do corpo (lalíngua), e a linguagem.

Ars poética: a tarefa do poeta, a tarefa analista

A poética que sabe fazer com lalíngua interessa a técnica psicanalítica. É através de uma apropriação deste saber do inconsciente, deste saber com a letra significante, que o analista pode também fazer ressonar outros alcances da palavra dentro do dispositivo analítico, alcances que são “desamarrados” da significação inicial. A via do poema corresponde, em uma análise, à compreensão da interpretação como equívoco, aquela que se desdobra num *savoir-y-faire*,

um saber o que fazer com “isso” que fala em nós e que, por sua irredutibilidade à língua, convoca o sujeito à criação, à invenção de novas possibilidades para o significante, advindas da experiência intransferível vivida por cada sujeito.

É cabível ainda uma outra referência poética para sintetizar o cerne deste trabalho em seu esforço de trazer imagens poéticas que iluminem a concepção da lalíngua lacaniana e o saber-fazer algo dela em análise: Caetano Veloso, em canção intitulada (oportunamente) LÍNGUA, expressa um sentido corpóreo para sua língua – como se diz para se referir à língua nativa: materna – neste verso: “Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões” (Veloso, 2003). A canção começa, não por acaso, com a palavra “gosto”, que pode remeter tanto ao gostar no sentido de ter preferência por algo, como também ao sentido do paladar – língua como parte do corpo e não como apenas linguagem, objeto da fala. Com esta ambivalência, o poeta evoca tanto a língua portuguesa, comum a si mesmo e ao poeta português Luís de Camões como, através do verbo roçar, remete ao encontro corpóreo da língua que tangencia concretamente uma outra língua, como se dá, por exemplo, no beijo. Esse verso, tal qual vimos falando do efeito poético, redimensiona, em poucas palavras, diferentes níveis de alcance do significante e faz fulgurar a engenhosidade do entendimento de Lacan sob o conceito de lalíngua: é o roçar no corpo que atravessa a língua materna. Lalíngua se remete à linguagem como o momento da lalação materna com o bebê, nos primeiros contatos com a língua da mãe, aquela que antes de dar lugar à língua materna, é o idioma da mãe e de seu bebê. Lalíngua, na teoria lacaniana, resgata a comunicação da mãe e do bebê: corpórea, ritmada, onomatopeica, ela roça o real da coisa.

Lalangue se insinua em tudo aquilo que tentamos e não cessamos de tentar representar – e que permanece, no entanto, em constante fugacidade, irredutível ao sentido simbólico. Este eterno retorno, sobre a materialidade ou a mãe, embora esteja sempre em jogo com a impossibilidade, parece ser também aquilo que permite movimentar o sujeito ao longo de uma

trajetória criativa. Ora, esta tarefa de eterno retorno sobre tentativas reiteradas de representação aproximada leva-nos imediatamente a pensar em uma tarefa específica, nas palavras de Walter Benjamin, a tarefa do tradutor, que aqui equiparamos à tarefa do analista. Para Benjamin trata-se de uma tarefa impossível e irresistível, na medida em que aquilo que há de essencial numa obra de arte é inerentemente intraduzível e, ao mesmo tempo, não cessa de se fazer dizer: “Mas aquilo que uma obra literária contém, para lá da informação, não será precisamente o que nela há de inapreensível, de misterioso, de poético? Algo que o tradutor apenas pode reconstituir se também ele... *criar uma obra poética*” (Benjamin, 1921/2008, p. 82, [ênfase adicionada]).

Uma tarefa ambígua e impossível é algo que também Freud reconheceu na atividade do analista, esta é a apreensão que permeia um de seus trabalhos mais tardios *Análise terminável e interminável* (Freud, 1937/1996o) e que permite que teçamos a relação com o trabalho frente ao qual Benjamin aponta a criação poética como a alternativa. Algo que parece ser o cerne da compreensão de Benjamin é que a renúncia não é a única posição subjetiva cabível frente a uma tarefa impossível, tarefa de tradução da essência humana, impossível no âmbito da linguagem, irresistível no projeto humanizador.

Entre o ensino benjaminiano e *lalíngua*, a lição lacaniana sobre o território próprio da impossibilidade simbólica em que a língua insiste em roçar o real, decanta-se a possibilidade de criação poética: “A tarefa do tradutor é a de redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de a libertar da prisão da obra através da recriação poética. Pela tradução, o tradutor quebra as barreiras apodrecidas de sua própria língua” (Benjamin, 1921/2008, pp. 95-96).

Esta assertiva sobre a atividade do tradutor remete-nos, por extensão, à atividade do analista na medida em que este, em seu labor, também se depara muitas vezes com o impossível da representação simbólica – em lembrança ou deciframento – e com a necessidade

intrínseca de colocar em ação as possibilidades criativas de representação poética. Saber-fazer com a língua, tal como sugere o ensino lacaniano, surge como um percurso possível para a impossibilidade, ou seja, trilha que encadeia a tarefa do poeta, do tradutor e do analista e os remete à atividade poética como forma de desvelar alguma “verdade anterior” do sujeito, fazendo nele mover-se o real da língua: a inscrição inconsciente da letra e da relação com o corpo (materno). Se entendemos, tal foi o percurso aqui proposto, a poética como um *savoir-faire* com *lalangue*, sugere-se um possível modo de encadeamento do construto lacaniano a algo de um saber-fazer poesia que pode figurar como um recurso da técnica do analista.

O manejo da dimensão poética de um enunciado analítico pode tocar algo exilado das representações conscientes, algo da língua própria do sujeito que precisa ser “redimido” – segundo a metáfora que nos propõe Walter Benjamin. Tal qual o poeta concretista habilidoso, é cabível ao analista tocar algo da inscrição significante arcaica da língua no inconsciente pelo formal (corpóreo) de suas formulações: seja o enunciado compreendido como uma via de acesso à instância da letra significante inscrita no inconsciente do sujeito, seja como possibilidade criativa interminável, para usar o termo freudiano.

Poética, de volta ao pé da letra aristotélica, ressalta o aspecto do manejo criativo da palavra na medida em que compreende o poético como uma ação mais do que uma qualidade. *Poiesis* é um verbo com que se nominava o ato de produzir ou criar. A poética para Aristóteles diz respeito, assim, a um trabalho ativo e neste sentido, seu intento é aplicável a diferentes âmbitos da atividade humana. Podemos inferir, tal qual foi o nosso percurso, que há algo que pode ser mais bem esclarecido sobre a trabalho do psicanalista observando o trabalho dos poetas – comparação que é resvalada pelo entendimento aristotélico de poética como um tipo peculiar de trabalho com as palavras, mais do que como um estado ou qualidade cabal de um texto (Aristóteles, 2015).

A técnica enunciativa do analista parece-nos um campo de estudos que resguarda uma possibilidade instrumental ampla, preñe de muitas vias de manejo possíveis. Procuramos traçar duas vias principais dessas possibilidades de manejo e reiterar a importância de relevo do aspecto 1) verossimilhante na enunciação do analista e; 2) concreto, corpóreo e/ou poético desta enunciação.

Esta bipartição com que nos remetemos aos esquemas de proposição interventiva pode por vezes induzir a uma falsa dicotomia no sentido de levar a crer que uma remete ao conteúdo e outra, a forma do discurso. A este respeito e em caráter conclusivo a esta primeira parte, gostaríamos de evocar as palavras de Freud em *Sobre Psicoterapia*, referindo-se às duas fórmulas com que Leonardo da Vinci resumiu a criação artística – *per via di porre, per via di levare* : “A pintura, diz Leonardo, trabalha *per via di porre*, pois deposita sobre a tela incolor partículas coloridas que antes não estavam ali; já a escultura, ao contrário, funciona *per via di levare*, pois retira da pedra tudo o que encobre a superfície da estátua nela contida. (Freud, 1904/1996, p. 244).

Freud, àquela altura, atribuiu a sugestão hipnótica à *via di porre* e a interpretação, à *via di levare*. Se admitimos, no entanto, que a construção resgata também algo da sugestão no sentido em que exige uma atividade poética do analista, entendemos que ela compreende as duas vias. Ainda assim, mesmo no esquema lógico de construção que acreditamos operar por *via di porre*, não se trataria de uma alteração no sentido, como adicionar conteúdo ao discurso do paciente. A poética ficcional, nos diz Aristóteles, é um artifício de forma.

Capítulo 3 - O humor: Uma Poética Socrática do Pensamento

Psicanalítico

Humor e transformação

É intrigante quão poucas explorações, na literatura psicanalítica, encontramos sobre a possibilidade do humor como intervenção interpretativa. O humor, tal como a expressão francesa *mot d'esprit* é com frequência uma intervenção tão certa que leva a pensar, no sentido da indicação, em uma faculdade espiritual. Com efeito, no final do texto de 1927 sobre a atitude humorística, Freud se refere a esta como “um dom precioso e raro”, que sentimos de modo particularmente “extraordinário e elevado”, ao alcance de poucos (Freud, 1927/2015a, p.275). O riso, a piada e o humor carregam um traço de herança mágica quando consideramos sua capacidade de transformação dos afetos e de facilitação de laço social. Para Freud, isso que chamamos de mágica atribui-se ao traço grandioso do humor, que está ligado a um certo triunfo do Eu. Este triunfo, por sua vez, denota um retorno aparentemente bem-sucedido à onipotência do pensamento infantil: “não significa apenas o triunfo do Eu, mas também do princípio do prazer, que se deixa afirmar, a despeito das relações reais” (Freud 1927/2015a, p.275). O rápido e certo efeito do humor pode ser facilmente observado numa plateia de espetáculo humorístico e em ocasiões em que haja o alastre do riso, de qual todos conhecemos a capacidade de contágio. Quais efeitos teria o humor na cena analítica e de que modo a intervenção terapêutica pode operar com esta faculdade?

Se há poucas conclusões sobre isso, não podemos atribuir ao desinteresse. De sentir-se intrigado pelo humor não se absteve Freud. Seu interesse pelo humor pode ser observado em vários âmbitos de seus escritos. Nota-se, por exemplo, numa coleção de registros de piadas judaicas – trocadas em cartas íntimas com o cientista e amigo Williem Fliess (Masson, 1985)

e na publicação de um minucioso estudo em 1905 que tem no chiste seu fio central (Freud, 1905/1996n). Inequivocamente, este trabalho manifesta a tenacidade do interesse de Freud pelo humor. Ele se detém numa minuciosa exposição da relação entre os ditos espirituosos e o inconsciente, sua posição na obra freudiana tem sido considerada, em estudos contemporâneos, nada menos do que preciosa. Considera-se que este seja o primeiro texto de Freud concernendo aspectos políticos e sociais (Kupermann, 2003). Segundo Jones, trata-se ainda da principal contribuição freudiana para a questão da estética (Jones, 1989, p. 337).

Desconcerta-nos também o humor em alguns registros das manifestações pessoais de Freud que se tornaram historicamente relevantes. Sabe-se que durante a ocupação alemã, pouco antes de partir de Viena rumo ao exílio em Londres, Freud foi obrigado, pelas autoridades nazistas e após a prisão e interrogatório de sua filha Anna, a assinar uma declaração de que não fora vítima de maus-tratos. Após assiná-la, ele acrescentou de próprio punho: “Posso recomendar altamente a Gestapo a todos”. Esta tirada de humor foi, no início, interpretada por Gay como uma tentativa inconsciente de suicídio, uma vez que a ousadia do médico vienense punha em risco sua própria vida. Mas não se pode deixar de notar aí também o oportuno triunfo de humor numa situação de grande sofrimento pessoal (Gay, 1989, p. 567).

O tema do humor recoloca-se mais uma vez na escrita científica freudiana quando da publicação de *O humor* (1927/2015a). Em seu percurso de pensamento, Freud não abandonou suas investigações acerca do riso, mas é digno de nota que as duas publicações concernentes a este tema distem 22 anos uma da outra. Pode-se dizer que a estrutura do pensamento freudiano privilegiou caminhos mais sérios, em detrimento dos sério-cômicos. Esta espécie de privilégio e manutenção do texto sério não é uma questão particular à psicanálise, mas também comum à filosofia, à religião, à cultura de modo geral. A forma preponderante de pensar o humano é a trágica, herança da corrente grega mais hegemônica. É provável que isto tenha se dado, como esboçam os estudiosos do classicismo, porque a polis tenha sido a origem do homem

angustiado e, ao longo da transição cultural para as sociedades de consumo, as cidades tenham necessitado mais das tragédias para conformar-se às angústias do crescente mal-estar civilizatório do que do riso, este quase sempre portador de um elemento disruptivo. A história literária habituou-se a nomear por tragédia toda peça teatral detentora de um herói (homem elevado), a quem está reservado um destino desgraçado. A composição deve suscitar, na assistência ou no leitor, “o terror e a piedade”, sentimentos a serem purificados pelo efeito catártico, conforme acepção peripatética para a “catarse” (Aristóteles, 2015, p. 67). Mas não se pode esquecer que a tragédia se imbuía de funções social, religiosa e política e se constituiu como uma literatura espetáculo-pedagógica, formadora de cidadania numa sociedade pautada nas noções de destino/predestinação e escravocrata, com acessos diferenciados à vasta produção cultural arrolada (Vernant & Vidal-Naquet, 1977, p. 15).

Por outro lado, as produções cômicas, bem como o próprio estudo da comédia, são textos secundários, alternativos e inferiores em relação à tragédia, desde a própria letra aristotélica: “se por um lado as transformações da tragédia e os autores que a introduziram não foram ignorados, por outro, a origem da comédia, visto que nenhum interesse sério lhe foi inicialmente dedicado, permaneceu oculta” (Aristóteles, 2015, p. 67). O surgimento da comédia grega está imbricado a uma certa “abertura ao ordinário” nas tragédias, que atuou uma afronta retórica da tradição. Este evento se relaciona intimamente, no campo filosófico, com a emergência do socratismo no mundo helênico. O método de investigação dialogal de Sócrates, por seu caráter híbrido e rebelde, foi motivo de indignação para os sofistas – os intelectuais autoritários e sérios da época, reeditados a qualquer tempo (Medeiros, 2017). Propomos que a maiêutica socrática é uma das bases da veia humorística e que esta genealogia cômica, reencontrada nos estudos freudianos sobre humor e literatura, é uma proposta de leitura para a técnica psicanalítica, na medida em que a insere numa genealogia de abordagem dialógica da cena psicanalítica.

Também no curso da teoria psicanalítica, a questão do humor goza de um caráter de texto secundário: ela restou pouco explorada, tal como uma ilha permanece pouco conectada ao continente, a não ser por um esforço ou outro, de tentativas pontuais de integração – é esta imagem insular que Renato Mezan evoca para recuperar o tema dos chistes em sua pesquisa *A ‘ilha dos tesouros’: relendo A piada e sua relação com o inconsciente* (Mezan, 2014 p. 425-471). Goza também de um ar de otimismo: o texto *O humor* foi proferido por Anna Freud na ocasião do X Congresso psicanalítico internacional, na impossibilidade de ser apresentado pelo próprio Freud, em função do agravamento do câncer mandibular que o abatia há 4 anos. Freud o redigiu em alguns dias e sabe-se ainda que se tratou de um texto de abertura ao encontro, apresentado simultaneamente a outro trabalho dos mais “sérios”, no sentido trágico, da obra de Freud: *Futuro de uma ilusão* (Freud, 1927/1996q). Este último seria de fato a contribuição oficial de Freud ao congresso (Kupermann, 2003, p. 146).

A justaposição sério-cômica destes dois trabalhos parece exprimir a tentativa inconsciente de Freud de implicar um outro destino possível para o laço social que não apenas a massificação e o empobrecimento erótico referidos no seu ensaio sobre a religião (Freud, 1927/1996q). A leitura que abre o congresso internacional traz algo que parece intuído da poética socrática e passa ao largo da tragédia: o humor não-resignado como ação dialógica produtora de destinos criativos.

No livro dos chistes, Freud procurou recolher uma gama de estudiosos antecessores que se dedicaram ao humor, tais quais o romancista Jean Paul Richter e os filósofos Theodor Vischer, Kuno Fischer e Theodor Lipps (Freud, 1905/1996n, p. 17). Algo que, por um deslize anacrônico, esteve inacessível às pesquisas de Freud sobre o humor, foi o extenso trabalho do teórico literário Mikhail Bakhtin (2008, 2011, 2013) sobre o surgimento e desenvolvimento da comicidade nos gêneros literários desde a antiguidade clássica.

Este filósofo russo dedicou-se a desenvolver um dos estudos mais extensos e aprofundados sobre a gênese e o desenvolvimento do gênero literário sério-cômico. Em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2008), o filósofo desenvolve a ideia de carnavalização, que constitui disposição cultural coletiva centrada no riso, na aterrissagem, na ambivalência, na liberdade e na desestruturação da vida social hierárquica. Sua tese fundamental, conhecida como polifonia, estabelece uma relação entre os textos cômicos arcaicos e o gênero narrativo moderno, o romance. Para Bakhtin, o romance polifônico é um desdobramento dos gêneros clássicos, como a epopeia e a tragédia, alterados ao longo do tempo e do rebaixamento pela inserção do humor grotesco típico dos carnavais medievais (Bakhtin, 2013).

Este assim denominado ‘deslize’ nos parece como uma abertura para a oportunidade de trazer elementos do estudo bakhtiniano sobre o humor para a arena psicanalítica. O trabalho de Bakhtin, cabe explicar, é tido como referência basilar sobre os estudos de humor, tanto em história de formação dos gêneros literários como sob o aspecto da *archaica* filosófica de inserção cômica, remetida à tradição socrática. Em sua visada cômica, sedimenta-se uma teoria da criação estética a partir do encontro dialógico terno – que também é alvo de nosso profundo interesse (Bakhtin, 2011).

A partir daqui nossa pesquisa se desenvolve sob a hipótese de que o humor, na teoria freudiana, sinaliza uma via de apreensão afetiva amistosa em Freud (origem também de uma senda estética em Freud), via que aponta caminhos alternativos para o entendimento das possibilidades criativas de transformação, tanto a recurso da própria subjetividade, como enquanto recurso da intervenção psicanalítica. Estabelecemos um diálogo com a obra de Mikail Bakhtin, teórico que perfaz de modo vigoroso as vias de formação da comicidade desde a antiguidade até a modernidade, desembocando numa teoria da estética dialógica. A estética bakhtiniana é uma teoria estética centrada no encontro alteritário equipolente, em que a ternura

e a “dádiva do outro” são ressaltados. Instigou-nos, desde o princípio, a relação que o corpo de pensamento bakhtiniano constata entre amistosidade benevolente e humor.

Aproveitaremos este “excedente de visão” (Bakhtin, 2011) sobre a escrita freudiana para explorar a hipótese que trazemos do trabalho de Daniel Kupermann: “a metapsicologia do humor se oferece como paradigma para o entendimento do processo de criação sublimatória na psicanálise” (2003, p. 24). Nossa proposta, ao tentarmos delinear um paradigma cômico em Freud, é atentar para as possibilidades de transformação condicionadas pelo humor enquanto representante da possibilidade sublimatória. A passagem ou transição humorística, com suas contagiante leveza e capacidade de tessitura de laços sociais para além do mal-estar civilizatório, dá-nos a ver, cotidianamente, aquilo que se transforma ou que é transformado entre o trágico e o cômico no psiquismo. Transformação que pode ser atentada como um recurso para direcionamento de propostas para a técnica psicanalítica.

Humor e psicanálise: “não conhecemos o supereu, a não ser como um senhor rigoroso”

Em um recente estudo de revisão sobre o humor e seu significado na cultura, o crítico literário inglês Terry Eagleton (2020) desenvolve uma análise que aponta, historicamente, três grupos de teoria que pretenderam dar conta de explicar o humor: a teoria do alívio, a teoria da superioridade e a teoria da incongruência. Para ele, a maioria dos estudiosos do humor recorre a uma mistura entre duas destas três teorias. A teoria do alívio sugere que o riso reside essencialmente numa ruptura da significação “em puro som, espasmo, ritmo e respiração” (Eagleton, 2020, “Sobre o riso”, parágrafo 3). Mas refere-se também, em um outro nível, a uma perspectiva de relaxamento da vigilância do superego dando ao id a oportunidade anárquica de rebaixar o pai – o que Eagleton chama de “vitória nominal”. O alívio, para o pensador, se refere tanto às tensões corporais quanto ao colapso do domínio simbólico lógico e aterrissa no alívio

em sentido freudiano: o humor representa um relaxamento superegóico, por exemplo, do peso da compaixão e da culpa por nos deleitarmos pela infelicidade alheia (Eagleton, 2020, “Sobre o riso”, parágrafo 14).

Eagleton afirma que Freud teria formulado uma explicação que recorre tanto à teoria do alívio – naquilo que concerne o aspecto econômico do humor, sua capacidade de encaixar um ganho energético sobre a repressão –, quanto à teoria da incongruência. Esta última apregoa que o humor surge “do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado do significado, uma momentânea desfamiliarização do familiar” (Eagleton, 2020, “Incongruidades”, parágrafo 1). Na teoria freudiana há momentos em que a pura incongruência, o pareamento de características incompatíveis como requisito do humor, são preponderantes. Estes pontos são relacionados ao que Freud chamou de prazer preliminar, o prazer que aferimos, por exemplo, de jogos de linguagem. A rima, parte importante do estudo dos chistes feito por Freud, é um exemplo simples de incongruência capaz de provocar humor pela desconstrução do significado ao ordenar vocábulos por sua semelhança fonética. No entanto, na concepção tardia de sua teoria do humor, Freud se detém no humor como relaxamento da inibição usual do ego frente à tirania do superego, inibição essencial à manutenção da cultura. Como conclusão do texto *O humor* temos: “(...) o Superego é aquele que no humor fala afável e consolador a um Eu amedrontado.” (Freud, 1927/2015a, p. 280)

Uma afirmação freudiana sobre o caráter do humor em seu texto de 1927 pode ser tomada como báscula. Lemos no texto d’*O humor*: “O humorista obteria sua capacidade[talento] por identificar-se com o pai até certo ponto, num certo sentido numa identificação ao pai e noutro, numa identificação à criança” (Freud, 1927/2015a, p. 276). Nesta passagem, Freud atribui a condição humorística à figura do adulto consolador, este que é capaz de se identificar simultaneamente à posição do adulto e à da criança, agindo com amistosidade e amparando os temores infantis desta última. Ele indica também que o humor se dá a partir de

uma restrição nos processos de identificação com a severidade dos ideais que trazemos da expectativa paterna, sinalizando a inadequação de uma filiação estrita ou excessiva. Freud, concluímos, remete o humor a um processo de desidentificação com o eu ideal. O eu idealizado que todos nós carregamos via representação superegóica é aquele que recorda as recomendações, expectativas e imaginário de nossos pais sobre nós (Kupermann, 2010) Ao decurso de nosso processo de subjetivação, notadamente nos momentos de luto e perda, nos aferramos à idealização do objeto-eu e nos tornamos ainda mais rígidos com nós mesmos, rememorando a faceta severa e rígida de nossos pais ou educadores e superinvestindo-a no fortalecimento de um superego tirânico. Esta passagem, no texto *Humor na infância*, de Maria Rita Kehl, faz um esclarecimento:

A crença nos ensinamentos dos pais resulta da operação de identificação aos ideais que eles representam. Por outro lado, o humor, a malícia, a ironia exigem um distanciamento da criança quanto à verdade absoluta da palavra paterna, esta que leva o selo do amor. *É preciso degradar um pouco os ideais* para conviver com eles, assim como é preciso rebaixar a autoridade dos pais para poder emergir como sujeito desejante (Kehl, 2005, pp. 68-69, [ênfase adicionada]).

Como lemos no trecho citado, o humor tem algo que ver com uma degradação e um rebaixamento da verdade paterna que possibilitam a emergência de um sujeito. Esta relação será mais bem analisada a partir da interferência bakhtiniana. Atentemos ao que Freud remarca: que a passagem para o humor incide numa evocação da face benevolente e amistosa de um pai. Como se faz isso em relação à feroz instância superegóica, como pensa Kupermann, “de longa carreira na psicanálise”? (2003, p. 57)

É sabido que Freud propõe uma teoria das pulsões em que se delinea a subjetivação pela sexualidade numa dialética em que se privilegia, essencialmente, o papel da energia. Como

recorda Mezan, o trabalho da psique é concebido como uma sucessão de movimentos de gerar, reter e descarregar. A busca do prazer e a evitação do desprazer seriam uma espécie de tradução psicológica de tendência da pulsão à descarga. Toda e qualquer manifestação psíquica é compreendida como um interjogo das pulsões, sendo que: “A preeminência é conferida ao movimento e àquilo que se move (a energia); aquilo para que tende o movimento – o objeto – tem um papel secundário, lógica, ontológica e cronologicamente”. (Mezan, 2014, p. 68)

A crítica feita ao privilégio pulsional em psicanálise, iniciada pelas escolas centradas na relação de objeto, já está suficientemente sedimentada nos debates teóricos (Junqueira & Coelho Junior, 2013) e diz respeito ao solipsismo de uma tal teoria das pulsões. Ao modelo de circuito pulsional, precípua, por assim dizer, no edifício psicanalítico, foram incrementadas leituras alternativas sobre a obra freudiana, encadeadas por práticas particulares e por contingências culturais, históricas e sintomatológicas que privilegiaram a ênfase sobre diferentes aspectos da problemática psicanalítica.

Para o interesse de nosso percurso, fundamentamos brevemente a indicação de um paradigma estético da obra freudiana. De acordo com Greenberg e Mitchell (2001), há uma dupla subdivisão paradigmática sob a qual se ordenam as matrizes psicanalíticas. Para estes autores, existem dois paradigmas na psicanálise: o pulsional e o relacional. Sob a égide de cada um deles, certos aspectos do desenvolvimento psíquico foram privilegiados em detrimento de outros. Estudos mais contemporâneos apontam ainda para a possibilidade de um terceiro paradigma com implicações que levariam inclusive a supor uma terceira tópica para os textos freudianos. Segundo este grupo de pensadores, no sentido de um agrupamento que permite pensar a intersubjetividade e a (in)distinção subjetivo/objetivo, alinham-se a ideia de empatia, em Ferenczi (1919/2011c), de objeto transicional em Winnicott (1975) e de terceiro analítico, em Ogden (1996), como alguns exemplos importantes. Para este modo de pensar, há uma tópica freudiana que poderia ser identificada como tópica interativa ou tópica da clivagem. Ela trataria

das relações entre o eu e a realidade externa e, em certo sentido, as relações entre verdade e realidade, fantasia e objetividade, abrangendo também, nesta direção, as reflexões sobre a arte e a experiência estética. Tratar-se-ia de um recorte das obras freudianas do ponto de vista fenomenológico. Dito de outro modo, “a metapsicologia dos lugares dá conta das diferenças e alterações de lugar, de espaços e de temporalidades psíquicas a partir das quais a economia e a dinâmica pulsionais ganham sentido” (Brusset, 2006, p. 1278, [tradução adicionada]). Não pretendemos agora mais do que apontar estes estudos no sentido de indicar a viabilidade de um caminho de leitura estética para a obra freudiana – no sentido etimológico, do grego *aisthēsis*: percepção, sensação, sensibilidade, aquilo que pode ser compreendido pelos sentidos, empático. Reiteramos o que Kehl (2005) remarca sobre o humor: que é preciso emergir como sujeito desejante degradando (até certo ponto) a verdade paterna.

O ponto de contato que nós retomamos adiante, intercruza as teorias de Freud e Bakhtin e delineará um percurso para uma leitura estética da teoria freudiana a partir do humor grotesco. O estudo do humor ganha um sentido ampliado e inovador à medida em que compreendemos que, em Freud, trata-se do humor tragicômico, ou grotesco (Kupermann, 2003; 2005). Tal conclusão, possivelmente hermética, é facilitada pelo intermédio à proposição de Sándor Ferenczi num texto chamado *Palavras obscenas* (1911b/2011). Ferenczi argumenta que palavras obscenas e grotescas fazem parte de qualquer cultura e são fartamente pronunciadas no ambiente privado, o que infere sua presença certa na infância. Tais palavras são violentamente recalcadas numa fase precoce do desenvolvimento infantil, a ponto de Ferenczi postular sua existência no psiquismo como palavras-tabu. Estas seriam palavras coisificadas, vinculadas ao sexual recalcado, formadas por termos populares obscenos que teriam recebido um forte investimento afetivo nas fases das descobertas sexuais infantis sem, no entanto, terem sido significadas. São palavras dotadas de apelo libidinal e, simultaneamente, vetadas pela cultura ao vocabulário permitido às crianças. Inversamente, estas palavras-coisa possuem graça

eterna, sendo tema constante nas peças cômicas, não só infantis. Ferenczi observa que tais palavras obscenas pairam como “corpos estranhos” isolados do pensamento habitual e são dotadas de uma intensidade afetiva a partir de seu aspecto material, ou seja, sua sonoridade e visibilidade, que possui a capacidade de provocar um retorno alucinatório de imagens intensamente investidas.

A partir da ideia das palavras-coisa e seu vínculo privilegiado com a intensidade afetiva ligada aos aspectos significantes (do som e da imagem), podemos remeter o sexual ao humor grotesco e por fim, à experiência estética. São palavras dicotômicas: engraçadas e leves num contexto, sexualizadas e proibidas em outro e que são capazes de costurar um percurso entre elementos como literatura, a poesia, o traumático e o grotesco numa peça de sentido em que a via estética é o fio condutor. Tanto no uso poético quanto no humorístico, a linguagem resvala sobre seu aspecto material, de coisa sonora, coisa imagética e retoma seu caráter de ato rebelde, no sentido de ato capaz de destronar a verdade paterna veiculada pelo significado, reiterando outro aspecto do humor: “O humor não é resignado, mas rebelde” (Freud, 1927/2015a).

Nossa hipótese restará mais evidenciada a partir do estudo comparativo com a teoria literária sobre o humor e suas raízes no grotesco romântico. É neste sentido que avançaremos um pouco mais na proposta bakhtiniana.

Mikhail Bakhtin e a proposição de uma poética socrática

Mikhail Bakhtin foi um filósofo russo criador de uma nova teoria sobre o romance a partir de seu original conceito de polifonia em uma obra literária. Bakhtin desenvolveu a teoria de uma cultura universal de humor popular que está na gênese do romance moderno. O teórico refaz o percurso da formação do humor desde os gêneros clássicos de narração, atribuindo seu início impreciso à assimilação de aspectos do populacho e do corpo grotesco pelos gêneros sérios do discurso. Em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2008), o filósofo

desenvolve a ideia de carnavalização, que constitui disposição cultural coletiva centrada no riso, na aterrissagem, na ambivalência, na liberdade e na desestruturação da vida social hierárquica.

Para o filósofo, as expressões populares e carnavalescas medievais acarretam uma espécie de “incorporação do corpo” pelos gêneros literários clássicos. Este marco incide numa quebra que origina os gêneros sério-cômicos – estes abarcam desde o canto XI da Odisseia; a sátira menipéica de Luciano de Samosáta; os diálogos socráticos; A divina comédia, de Dante; o Inferno saturnal, de Rabelais e configuram os primeiros registros da comicidade nas obras escritas – ver *Problemas na poética de Dostoiévski* (Bakhtin, 2013).

Recorreremos, para fundamentação de nossa pesquisa, à alusão de uma poética carnavalizada, pautada no diálogo, no dialogismo e no inacabamento do discurso, conforme entendimento de Mikhail Bakhtin. E sobre este fundamento, propomos pensar as implicações do humor no dispositivo psicanalítico. Tal poética alicerça-se em premissas socráticas – a exemplo da maiêutica, do jogo dialogal e da ironia – em detrimento das aristotélicas que, em geral, contribuíram para o pensamento da história da literatura no ocidente. “Aristóteles dividiu a poesia em lírica, elegíaca, épica e trágica. Como todas as classificações bem pensadas, esta é útil e clara; como todas as classificações, é relativa e provisória” (Medeiros, 2017, p. 19).

Para Bakhtin, os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à trágica, há uma relação correspondente de continuidade. Bakhtin perfaz um extensivo estudo sobre a formação do gênero cômico e sua consolidação carnavalesca ao longo da renascença e da idade média, estudo literário que, por seu caráter basilar nos estudos sobre o humor na literatura, tomaremos de empréstimo para iluminar a questão do humor em psicanálise. A partir de uma justaposição entre as teorias bakhtiniana e freudiana, intenciona-se discernir os passos para um percurso

alternativo ao preponderante – de filiação trágica aristotélica – predominante no discurso da psicanálise, e voltar ênfase para um ponto de vista socrático-cômico do percurso do pensamento psicanalítico. Essa via, que estabelecemos por uma correlação entre o humor na psicanálise e o humor como gênero do discurso, aponta para o que alguns estudiosos chamam de paradigma estético da psicanálise (Chaves, 2015; Kupermann, 2010). Estético, para nossos fins, refere-se à estética psicanalítica, apreendida pelo grupo de considerações freudianas relativas a seus estudos sobre arte, literatura e humor. Pressupõe-se que a via estética, aqui retomada pela vertente do humor e da benevolência, tem sido obscurecida no pensamento psicanalítico dominante – imerso como ele surge na tradição séria – e cabe ser relevada.

Nem sempre existiu o humor como conhecemos hoje. Na antiguidade, o que entendemos que são os primeiros indícios do humor, se referia ao questionamento das autoridades sofisticas. Na reconstituição feita pelo pensamento bakhtiniano, as temáticas relativas à comicidade estão atreladas ao grotesco e, como tal, surgiram como um intento de deslocamento de verdades unilaterais, dogmáticas e sagradas. Bakhtin demonstra que a cultura popular na Idade Média e no Renascimento é essencialmente cômica, uma vez que tem por projeto transformar todos os elementos opressores e ameaçadores difundidos pela cultura oficial – monárquica e eclesiástica – em pilhéria. O carnaval é considerado, nesse sentido, a metáfora popular por excelência e o lugar privilegiado de expressão do realismo grotesco. Nele vigoram a percepção alegre e relativa do mundo e o princípio da aterrissagem (no corpo). Nos espetáculos de carnavalização, assiste-se a uma subversão das fronteiras tradicionalmente atribuídas ao homem, especialmente aquelas estabelecidas entre o humano e o animalesco, bem como das hierarquias que regem a vida social. O riso carnavalesco é, deste modo, ambivalente e democrático: destruidor e regenerador, desconstrói o que é antigo e secular, simultaneamente, celebra a chegada do novo e do profano. O corpo grotesco exalta o temporal e impregna o

espírito carnavalesco com o tempo da metamorfose: fertilizante da vida, mensageiro da morte, anunciador da abundância e da continuidade no corpo da multidão.

A pilhéria como tema na literatura veicula não apenas as conformações oferecidas pela corporeidade ao discurso – a finitude sendo a mais evidente delas, mas também contam as fronteiras e possibilidades oferecidas pelo corpo em seus orifícios e excrementos, sinalizadores de saídas, recortes, possibilidades de encontro e abertura para a alteridade: “O universo da cultura popular (...) estabelece a relação entre homem e mundo em movimentos circulares. Por isso todas essas referências aos pontos de ligação entre o corpo e o mundo, às excreções corpóreas, aos buracos do corpo, por onde entra o mundo e por onde a ele volta” (Bakhtin, 2008, p. 14). É neste aspecto que, para Bakhtin, os gêneros cômicos são capazes de abarcar temas de discurso em que figuram irrupções da racionalidade retórica unilateral em seu caráter alteritário, pois tratam de uma desconstrução fértil e criativa da narração, de um fim circular e eliciador de novas interposições do discurso. É interessante observar o corolário deste pensamento: para Bakhtin, a comicidade e o diálogo são possibilidades irmanadas ou ainda, em outras palavras: o humor é o que possibilita a intervenção do outro num solilóquio. A comicidade é aquilo que cria diálogo no discurso, furos através dos quais permite-se a entrada do outro ou, ao menos, permite supor que exista outro ali. O humor relativiza o enunciado e dá consistência à possível presença de um outro discurso – de uma outra narrativa, de uma outra interpretação. Resta claro para Bakhtin que a constituição da comicidade através da história dos gêneros literários é eivada de dois elementos principais: a ritualística carnavalesca e o corpo rebaixado (aterrissagem). É importante observar como, em Bakhtin, não há uma lógica de separação ou de oposição entre os gêneros sérios e cômicos. Há, em outro sentido, uma verdadeira teoria do surgimento da possibilidade dialógica no sentido socrático de método de investigação dialogal do pensador. O deboche, incidente em relações de superação da

hierarquia, comparece como marca humorística em Sócrates e, por seu caráter híbrido e inacabado, era motivo de ódio para os sofistas. (Medeiros, 2017, p. 42)

Enquanto temática literária, o gênero épico incumbiu-se de registrar a seriedade trágica como valor precedente: assim dá-se na epopeia, tragédia, história, retórica clássica, etc. Num estudo evolutivo dos gêneros literários, o humor comparece como um sinal de deslocamento de verdades unilateralmente constituídas e propõe-se, desde os primórdios, imiscuído às possibilidades dialógicas nos modos de exercício filosófico, possibilidades contrapostas à univocidade dos discursos sofísticos, na antiguidade, e religioso, na idade média. Ilustra lembrar que a própria concepção socrática da natureza dialógica da verdade é considerada exemplo de gênero sério-cômico que se insurge à retórica sofismática e faz-se em base carnavalesco popular. Esta base está implícita na forma “alcoviteira” com que Sócrates reunia as pessoas colocando-as frente a frente em discussão e preconizando a indeterminação do conteúdo: “A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica” (Bakhtin, 2013, p. 125).

Oportuno ressaltar, como já mencionado, que o método socrático está no fundamento *cura sui*, a tradição ‘cuidado de si’ examinada por Foucault (Foucault, 2004) que, acredita-se, é uma matriz filosófica evidenciada na terapêutica psicanalítica. O ensinamento socrático incitava:

uma mudança de atitude em relação a si mesmo, um outro olhar que resulta em uma atenção cuidadosa sobre si. Diante da preocupação exagerada com fama e fortuna, de sua voz ecoa a seguinte mensagem: ocupem-se de si mesmos, apreendam a si mesmo, cultivem a si mesmo, não tomem outra coisa como si mesmo, não se percam de si. Como processo longo e vitalício, o cuidado de si é constituído por um conjunto de

práticas e técnicas que são exercidas de si para consigo mesmo, com o objetivo de modificar-se para se ter acesso à verdade. Essas práticas, que não eram nem obrigatórias nem punitivas, compõem a ascese antiga (*áskesis*), que possui uma dimensão de exercício, de esforço e de trabalho. (Ventura, 2012, p. 9)

Interessante pensar que o método socrático é registro exemplar do surgimento dos gêneros cômicos e que a própria incitação às práticas de cuidado de si são um exemplo do surgimento da comicidade. Interessante pois é sabido, pelo fio dos estudos foucaultianos, que a psicanálise está inserida na mesma linha de insurgência de um discurso de subjetivação (pela operação de um *trabalho*) em detrimento de um discurso de sujeição.

Retomando a lição de Bakhtin, ela nos leva a pensar numa certa tipicidade que incide sobre as formações humorísticas: para o pensador, estas manifestações são historicamente uma deixa alteritária, uma convocação do outro, uma maneira de tomar parte numa certa narrativa. Através de um recurso de relativização do enunciado que passa por um rebaixamento (para Bakhtin, uma “aterrisagem corpórea”): a via grotesca deriva numa abertura amistosa, ou seja, uma fala que não só não é conclusiva como é convidativa – invoca e autoriza, rebaixa o eu e, através de sua característica dialógica, comporta a enunciação do outro, a possibilidade de um discurso equipolente que se contrapõe ao enunciado unívoco e cabal da discursividade séria.

Trata-se, para Bakhtin, no rebaixamento propiciado pelo humor, da proposição do encontro benévolo entre iguais na arena das vozes literárias, algo que será desenvolvido no seu conceito de polifonia. O cuidado de si comporta, neste entendimento, também o cuidado para com o outro no sentido de uma atenção voltada para sua busca pela verdade em detrimento de seu lugar social e para o encontro dialógico que possa produzir este índice de verdade entre dois sujeitos. Imprescindível evocarmos a lembrança, neste ponto, da imagem do superego benevolente e amistoso que surge no texto *O Humor*, de Freud, e conversa, generosamente,

com o eu: “Ele [o superego] quer dizer: ‘Vejam, isso é o mundo que parece tão perigoso. É uma brincadeira de crianças, é bom para um gracejo! Se é realmente o super-eu que, no humor, fala de modo assim carinhoso e consolador ao eu amedrontado, isso nos mostra que ainda temos muito a aprender sobre a natureza do super-eu” (Freud, 1927/2015a, p. 280). Como bem observa Freud ao longo do mesmo texto, a interposição de uma face benévola do superego no percurso psicanalítico só pode ser pensada, àquela altura, por hipótese *ad hoc*, visto que toda teorização freudiana caminhou no sentido de apontar a instância superegógica em seu caráter censor e tirânico, como sabemos desde os estudos sobre o narcisismo e a gênese do ideal do eu relacionada à transmissão parental e à introjeção da lei (Freud, 1914/1990).

Freud se debruçou sobre os efeitos mortíferos da cultura e supôs o masoquismo como entidade psicopatológica privilegiada. A genialidade de Freud, entretanto, intui a necessidade de uma hipótese, mesmo que inorgânica, que relacionasse a benevolência paterna no papel do superego à atitude humorística, reafirmando o caráter produtivo que ele deduzia desta relação. Esta, assim dita, intuição freudiana nos faz pensar em perfazer a via de abertura entrevista pelo criador da psicanálise a partir do humor como uma alternativa possível de laço cultural que não tenha como destino necessário o mal-estar, ou seja, o incremento mortífero do superego promovido pelas idealizações (Freud, 1930[1929] /1996d; Kuperman, 2010).

Neste sentido, parece imperioso ressaltar a implicação da visada bakhtiniana sobre o direcionamento do nosso percurso de pensamento. Do entendimento bakhtiniano sobre as origens do humor, importamos duas principais implicações para nosso estudo:

- O humor para Bakhtin incide, sinaliza ou permite uma outra leitura sobre a oposição. A psicanálise recai constantemente sobre um princípio de oposição de forças. Seja entre princípio de prazer e da realidade – égides da primeira tópica freudiana – ou sobre pulsão de vida e de morte, ou ainda, de maneira mais sutil,

sobre as posições de sujeito e objeto. A lógica interna do pensamento psicanalítico, que não é de forma alguma estranha ao pensamento sério (este tende a ser dualista, e não dialógico), enfatiza a oposição binária de forças. Bakhtin, de outra feita, aponta a oposição, mas faz ressaltar seu caráter ambivalente, simultâneo, incidindo sobre o aspecto criativo da destruição e da construção, da vida e da morte, que aparecem na forma de um encadeamento circular. Esta concepção criativa, evada de grotesco e, de certa forma, otimista, nos parece importante reter para prosseguir;

- Ao relacionar o humor ao dialogismo, o caminho de pensamento de Bakhtin conduz pensar na implicação possível de uma visada sobre a benevolência paterna e a abertura criativa que pode se abrigar nesta visada. O encontro alteritário terno é, para Bakhtin, o imperativo da criação estética. Esta assunção que atrela benevolência e criação nos interessa particularmente por remeter à relação entre a face benévola do superego e o humor, e de forma geral às possibilidades criativas postas ao alcance do ego por este posicionamento frente ao superego. A relação amistosa (dialógica) entre o ego e o superego intuída a partir das reflexões de Freud sobre o humor enfatiza um outro cenário sobre o dispositivo interpretativo, ressaltando especialmente os modos de intervenção no formato dialógico ou cômico, segundo o ensinamento bakhtiniano. Tal implicação conduz-nos a pensar nas possibilidades do entendimento do setting analítico e da particular relação analista-analisando a partir de uma poética da comicidade que implica, para nós, no processo de *rebaixamento do lugar do analista na transferência*. Entendemos que a proposta dialógica incide numa reflexão sobre o momento de veicular o decaimento do saber suposto ao outro

(analista) que permite a insurgência e a apropriação de um saber de si ao longo da análise.

Teoria estética bakhtiniana e a alteridade benevolente

Em seu ensaio filosófico denominado *Estética da criação verbal*, Bakhtin descreve uma estética fundamentada na alteridade afetiva, no acabamento que nos é ofertado exclusivamente pelo olhar amoroso do outro sobre nós, o que o teórico denomina de “excedente de visão”. Diz Bakhtin: “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne, unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria.” (Bakhtin, 2011 p. 33). E mais adiante, completa o seu raciocínio:

Palavras amorosas e preocupações reais vão ao encontro do caos confuso da autossensação interior, nomeando, orientando, satisfazendo, pondo em contato com o mundo exterior como resposta interessada em mim e na minha necessidade, e isso é como se enformasse plasticamente esse caos infinito e agitado (Bakhtin, 2011, p. 46).

“A dádiva do outro” é a não coincidência deste com nossa vivência interior da consciência: este elemento é essencial na apreciação artística pois é a partir do acabamento que o olhar do outro nos oferece que aprendemos a posição estética: “O interesse artístico é o interesse fora do sentido, por uma vida concluída por princípio” (Bakhtin, 2011, p. 102).

Bakhtin desenvolve uma teoria estética indissociável da experiência humana de ternura. Lembramo-nos de uma das definições de caminho para cura analítica proposta por Sandor Ferenczi: “nutrir o paciente da faculdade de desfrutar a felicidade onde ela realmente for oferecida”, antes de abordar as exigências de “uma adaptação à realidade rica em frustrações” (1929/2011d, p. 51). É a partir da vivência dialógica bem-sucedida entre a

consciência de si e o olhar do outro que a significação estética acontece, imiscuída radicalmente à impressão afetiva do outro interessado em nós: “neste sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, necessita do outro, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora” (Bakhtin, 2011, pp. 47-48).

Sobre o acabamento estético e a alteridade em Bakhtin, impele-se remetermos brevemente a Lacan, que em um de seus mais conhecidos trabalhos, intitulado *O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica* (1998), perfila um estudo semelhante no qual “(...) trata a relação do sujeito com seu próprio corpo em termos de sua identificação com uma imago, que é a relação psíquica *par excellence*” (Lacan, 1998, p. 22). Esta identificação do ego com sua imagem, fundadora do psiquismo, é protagonizada pelo outro amoroso. Quando lemos em Bakhtin: “já não estou só quando tento contemplar o todo da minha vida no espelho da história, assim como não estou só quando contemplo no espelho minha aparência externa” (Bakhtin, 2011, p. 96) sentimo-nos compelidos a rememorar o ensino lacaniano que explicita o paradoxo da condição de alienação inerente à subjetividade mesma, por esta advir, primariamente, de uma nomeação (do reflexo especular) ofertada pelo outro, dádiva da cultura: esta imagem é você. Reconhecemos, na breve coincidência entre estes dois pensadores tão aparentemente díspares, uma questão que está no cerne do pensamento que tentamos delinear: a experiência de alteridade adequada, benévola. Se para Lacan a ênfase está posta na alienação ao outro, para Bakhtin, o outro é uma dádiva e nos presenteia com o aprendizado da posição estética: completa, perfeita, salva do caos interior, movida pelo carinho. Essa noção de acabamento e de exterioridade que é dádiva viabilizará, segundo o filósofo, nossas relações com o outro a partir de um “interesse artístico” pela apreciação de um produto acabado. E no percurso do pensamento bakhtiniano, aprendemos mais: que esta experiência de alteridade tem alguma coisa a ver com o surgimento da comicidade, com a insurreição da piada, com o instante humorístico.

O dialogismo, a polifonia, são soluções que Bakhtin apresenta para uma certa apreensão da relação entre sujeito e cultura a partir de seus estudos sobre o desenvolvimento do humor na arte literária. Elas denotam uma benevolência do outro, ou ainda, apontam para o caráter bem destinado da experiência alteritária, em suas próprias palavras: o outro nos oferta o acabamento estético carinhoso. E esta impressão da alteridade causa certo espanto a leitores mais habituados às explorações psicanalíticas de destinos desgraçados. O outro, para Bakhtin, é a dádiva do acabamento estético, a sensação de completude e per-feição que atingimos perante a obra de arte. Sobre a alteridade bakhtiniana já foi dito que ela recai em certo ‘otimismo dialógico’:

Ao insistir em afirmar que o ‘eu’ só existe no limite entre ele mesmo e alguma outra coisa, [Bakhtin] nos propõe um modelo de morte que não é nem uma ofensa, nem uma benção para a consciência, mas, como acontecimento, algo simplesmente irrelevante (...). Na verdade, Bakhtin é tão estranhamente desinteressado pela morte quanto pela possibilidade de que a exterioridade venha a se tornar estranha ou hostil. (Emerson, 2003, pp. 172-173)

Embora esta crítica não pareça comportar exatamente todo o pensamento bakhtiniano, ela enfatiza algo que nos parece similar à compreensão freudiana da alteridade. No entendimento freudiano mais disseminado, a força das pulsões vitais e a necessidade de atendê-las dimensiona as relações de objeto e enquadra, num contexto darwiniano, a alteridade quase espiritual que aparece precípua na letra bakhtiniana.

A subjetivação pela sexualidade depreendida do ensino psicanalítico é inteiramente debitária das primeiras experiências com o outro. No entanto, é com nostalgia “oceânica” – para recuperar a expressão de sentimento oceânico que Freud aponta na introdução de *Mal-estar na civilização* (1930[1929]/1996d) ao se referir ao mítico sentimento uterino – que

encontramos a ideia de outro em Bakhtin e, de forma geral, conforme apresentada entre os teóricos da literatura. Bakhtin é um exemplo, entre muitos, que escolhemos ressaltar por representar tese basilar nos estudos sobre o humor. Mas é possível citar, por exemplo, Lukács, quando, em seu tratado sobre a estética, comenta sobre os encontros criativos: “A vida cotidiana enriquece-se constantemente com os resultados superiores do espírito humano, assimila-o às suas necessidades cotidianas práticas, dando assim lugar a questões e a exigências que originam ramificações de formas superiores de objetivação” (Lukács, 1966, p. 12). Citamos também, num âmbito mais próximo, as palavras de Darcy Ribeiro sobre o legado de Antônio Cândido numa conferência com o sugestivo título *Havemos de amanhecer*: “Cândido é um estudo da beleza no campo das letras e sobretudo dos significados da criação literária como espelho maior em que o nosso ser ganha forma e cor para se fazendo visível, afinal, chegar a ser”. (D’Incao & Scarabotôlo, 1992, p. 59).

A partir da teoria literária, somos remetidos a esta experiência de compleição afetiva com a alteridade que parece ser apreendida da questão estética e que remete às origens do belo. Em outra oportunidade, Heidegger se deteve sobre *A origem da obra de arte* (Heidegger, 2007). Neste estudo, o filósofo pergunta-se sobre aquilo que faz originar, em meio a banalidade das coisas narradas ou retratadas, o caráter artístico. Para tanto, ele debruça-se sobre uma pintura de Van Gogh que retrata um par de botas camponesas, cena absolutamente banal, e aponta: “a essência da arte, na qual repousam a uma vez a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra [Sich-ins-Werk-Setzen] da verdade. (...) ela arma [aufschlägt] um lugar aberto em cuja abertura tudo é diferente do habitual” (Heidegger, 2007, p. 53). A posição estética contempla a (per)feição do encontro e parece se ater a uma condição privilegiada de encontro com o mundo, posição que nos parece distinta daquela contemplada pela teoria das pulsões de Freud.

A empreitada bakhtiniana, entretanto, ao perfazer uma arcaica conexão entre o desenvolvimento do gênero humorístico e o elemento filosófico dialógico traz uma proposta

radical de leitura de alteridade que pode ser tomada como uma proposta de leitura para a psicanálise. Como é possível ler em Kupermann (2003), na interpretação predominante da teorização psicanalítica opera-se com uma lógica de oposição entre as demandas civilizatórias e a natureza pulsional humana. A renúncia pulsional de cada um de nós é fundamental para que a ordem civilizatória se erga e mantenha. Neste sentido, a possibilidade criativa – sublimatória – estaria no campo das defesas, ainda que sendo a mais elevada modalidade de defesa, aquela a que apenas psiquismos privilegiados alcançariam. O psicanalista ressalva, entretanto, que há uma outra corrente interpretativa possível e ela se esclarece especialmente em relação à sublimação: “Nela, o processo sublimatório é concebido como independente do recalque, uma saída criativa do aparelho psíquico na qual haveria uma mudança no objeto de satisfação pulsional, não uma dessexualização do objetivo das pulsões, mas uma criação de objetos para a satisfação erótica do sujeito que pudessem ser, ao mesmo tempo, partilhados culturalmente (Kupermann, 2003, p. 68).

Kupermann parece indicar que a sublimação implicaria em algo a mais do que desvencilhar-se do objeto: o processo de criar novos destinos para a pulsão através dos recursos fantasmáticos e das possibilidades criativas imbuídos no mecanismo da pulsão de morte. Neste sentido, atentamos para as palavras de Renato Mezan quando, em seu texto sobre o livro dos chistes – tomado, como já apontamos, como uma ilha de tesouros no território freudiano – ele ressalta um “circuito do prazer”:

Algo acontece com quem ouve uma piada: ele é surpreendido por algo que lhe chega de fora, e, em vez de proceder à eliminação do invasor que aumenta a tensão mental, deixa-se impregnar por aquela excitação. Seu riso é prova de experimentação de prazer, e a condição deste prazer é precisamente a receptividade a algo que se apresenta como aumento de tensão. (Mezan, 2014, p. 465)

Para Mezan, o modelo que podemos encontrar na escrita freudiana sobre o humor, em especial sobre o *Witz*, abre uma chave de compreensão para um outro percurso do prazer que não o solipsismo auto-enredante das pulsões. Alternativamente à leitura inicial do princípio do prazer, em que o organismo visa a manutenção econômica pela redução do desprazer, o circuito estético estaria ligado à uma recepção da alteridade diferente do registro em que o estímulo exterior é disruptivo e engendra aparatos defensivos. Neste sentido, a experiência estética que vivenciamos pela fruição na obra de arte e nas obras literárias é análoga ao que sentimos ao rirmos de uma piada. A sensação subjetiva continua sendo de prazer, mas suas condições de engendramento envolvem a interação de duas pessoas num formato que não pode ser resumido como um dispositivo de economia de tensão. Trata-se, para ele, ao invés de uma descarga, de um circuito: prazer que insere o outro e abre uma via pela qual podemos compreender melhor o superego benigno que lemos no Freud de *O humor* (Freud, 1927/2015a). A função benévola, afável, brincalhona também é característica do pai que formulamos na infância – ou não o teríamos amado tanto a ponto de introjetar suas leis e restrições severas (Mezan, 2014, p. 468).

Temos, a partir da leitura de Kupermann (2003; 2005; 2010) e Mezan (2014), dois pontos para o esboço de um circuito do prazer estético: a visada sobre a capacidade de criação de novos objetos de satisfação pulsional e sobre uma outra recepção da alteridade que não seja a percepção de levante de manobras defensivas. Cabe observar que estes pontos estão para a posição clássica freudiana não em sentido de oposição ou complementação. De modo intrigante, eles parecem ter sempre estado presentes como o avesso, ou seja, como implicações possíveis.

E ainda, como vimos dizendo a partir de Bakhtin, se é possível pensar nas implicações de uma alteridade disruptiva, é possível também pensar no corolário superegótico de uma alteridade colaborativa ou benévola ao organismo. Desde Freud, as formas do mal-estar psíquico e seu possível enfrentamento, as falhas e dificuldades da experiência alteritária, foram

historicamente mais ressaltadas em psicanálise. Isso é largamente justificável, não só pela filiação séria do discurso científico. Enquanto Bakhtin e muitos outros filósofos se concentraram em experiências literárias e especulações filosóficas puras, aos psicanalistas sempre esteve imbuída a dimensão da atuação psicoterapêutica e a restituição de um possível bem-estar à saúde mental dos indivíduos e grupos. Apontamos, no entanto, que a perspectiva estética não esteve completamente ausente das próprias reflexões freudianas.

Isto pode ser observado nominalmente em seus textos de incursão sobre a literatura e as obras de arte. É como se intermitentemente algo da possibilidade estética se deslindasse, da forma mesmo como Heidegger (2007) aponta ser a relação estética: uma relação com a verdade que se põe a trabalhar a partir de um desvelamento na relação cotidiana, ocasionado pelo “bom acabamento” da obra de arte. Este movimento de velamento-desvelamento, extensivamente estudado pela fenomenologia e pela estética heideggeriana, pode ser relacionado com uma das obras fundamentais da teoria estética em psicanálise: o famoso estudo freudiano sobre o conto de Hoffman cuja tradução brasileira conhece como *O estranho-familiar* (Freud, 1919/1996i) e cuja tese principal consiste na alternância entre familiaridade e estranheza na experiência estética, capaz de inserir o sistema inconsciente/consciente numa relação de (des)velamento e de suspender, momentaneamente, as convicções sobre o que constituem provas do real. *O humor* (1927/2015a), *O estranho* (1919/1996i), *O Moisés, de Michelângelo* (1914/2015b), *O poeta e o fantasiar* (1908/2015c), *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905/1996n) são textos exemplares do percurso estético na teoria freudiana que tomaremos para o prosseguimento desta pesquisa.

Do chiste ao humor - a via cômica em Freud

Acredita-se que em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905/1996n) Freud, talvez pela primeira vez, demore-se em um estudo precipuamente social. Perguntando-se sobre

a origem e a formação dos ditos espirituosos, o psicanalista incorre em explicações que compreendem os chistes como formações socioculturais em que a composição iminentemente inter-relacional é salientada. Aproximando-se do chiste como um processo humorístico que se dá com a participação de um ouvinte, Freud abre uma senda que viabiliza pensamentos que incidam sobre a abertura alteritária denunciada pela composição cômica. Neste trabalho fundamental, Freud questiona a necessidade que sentimos de contar uma piada que acabamos de ouvir ou de inventar. "Ninguém se contenta em fazer um chiste apenas para si" (Freud, 1905/1996n, p. 166) afirma, o circuito cômico só se completa quando ele é compartilhado com outro. O humor necessita, de fato, de um circuito relacional para se perfazer.

Dois outros argumentos podem ainda ser identificados no livro dos chistes. O primeiro deles, a correlação entre o mecanismo de formação de um chiste e as operações psíquicas que concorrem para a formação do sonho – em especial o deslocamento e a condensação. Freud também menciona o juízo e o caráter da brevidade, o que é capaz de revelar a aproximação entre essas operações mentais e suas implicações com a estrutura da linguagem. A este respeito, Freud demora-se no já célebre dito chistoso que ele extrai de um romance de Heine em que um bem-sucedido neologismo – familionariamente – produz-se na voz de um personagem que se gaba de ter sido recebido por um rico barão: “E tão certo como Deus há de me prover todas as coisas boas, doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rotchschild e ele me tratou como um seu igual – bastante familionariamente” (Freud, 1905/1996n, p. 25). Freud infere o mecanismo de condensação de palavras evidente neste chiste e segue explorando a íntima correlação entre as manobras linguísticas e o desenvolvimento de um chiste: neologismos, casos de duplo sentido, cacofonias.

Outro argumento central parece ser o intuito de demonstrar que o elemento essencial do estudo do chiste é a relação de proximidade com o inconsciente, a capacidade que o Witz carrega de dar a ver alguma operação do inconsciente. Por esta leitura, o livro dos chistes

radica-se junto à mesma linha de raciocínio que Freud empreende em *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901/1996m). Apresenta, deste modo, um parentesco com a linha de pensamento que foi inaugurada em *A interpretação dos sonhos* (1900/1996a) em que havia, na atividade argumentativa, uma funcionalidade preponderante no sentido de sedimentar o entendimento das operações psíquicas que dão a ver o inconsciente, ou seja, que estão para este construto psíquico em caráter de substancialização ou de comprovação. Quanto a este aspecto do tratado sobre os chistes, Chaves observa a semelhança entre o som das palavras Witz e Blitz (em alemão: relampejar) e comenta esta espécie de flash fotográfico fulgurante de acesso ao inconsciente que parece ter incitado o pensamento freudiano sobre a especificidade do chiste: “o Witz é uma forma de pensamento por meio de uma piada, um gracejo, mas que está relacionado ao inconsciente, ou seja, que revela o funcionamento dos processos psíquicos” (Chaves, 2015, p. 281)

O advento da segunda tópica na obra de Freud possibilitou um entendimento alternativo à concepção do humor. Freud, especialmente a partir da publicação de *Além do Princípio do Prazer* (Freud, 1920/2010) inaugura uma abordagem teórica que discerne o funcionamento psíquico em um dualismo de vida e de morte. Inicia-se o entendimento de uma dimensão psíquica da negatividade, inserindo o princípio do prazer numa dinâmica mais ampla que, por sua vez, abre vias de entendimento para certos mecanismos psíquicos até então enigmáticos, entre eles o do humor em relação a seus aspectos imiscuídos à socialização, à simbolização e à criação no âmbito sublimatório.

O texto *O humor* (1927/2015a) faz parte desta pesquisa especulativa, metapsicológica, que se dá a partir da segunda tópica. Não se trata mais de uma abordagem sobre os mecanismos do gracejo em sua relação com o inconsciente em que reina o interesse dos mecanismos primários de obtenção de prazer como Freud procede em 1905. Pode-se dizer que os chistes estão para a ideia de recalque como o humor está para a ideia de criação. Nesta nova leitura, o

humor radica-se junto às especulações sobre o jogo infantil *fort-da*, cuja função primária é destilar um ganho de atividade sobre a angústia infligida pela ausência momentânea da mãe (Freud, 1920/2010). Campos (2013) delinea duas concepções da ideia de criação artística em Freud, ambas sob a égide do processo sublimatório. A primeira é remetida à dessexualização e ao recalque, onde vemos privilegiada a ideia de renúncia em que Freud opera com a oposição entre as demandas civilizatórias e a natureza pulsional. Esta face é a que vemos expressa no livro dos chistes. Outra concepção admite o processo criativo como independente do recalque e enfatiza o mecanismo (alucinatório) de criação de objetos para a satisfação erótica, referido à recursos recuperáveis da onipotência egóica infantil. Esta concepção é a que estaria mais evidenciada no texto de 1927.

Anos antes, em *O poeta e o fantasiar*, Freud observaria que o poeta (interpretamos como o “fazedor literário”, incluindo o humorista) faz algo semelhante à criança que brinca, levando a sério o mundo da fantasia. Neste texto, ele aponta para uma equiparação de “ocupações sérias” que deriva na disposição anímica do humor: “O adulto pode então se lembrar com que grande seriedade ele conduziu suas brincadeiras e, na medida em que equipara suas pretensas ocupações sérias com estas brincadeiras de criança, se desfaz de todas as pesadas opressões e alcança o maior ganho de prazer, o do humor” (Freud, 1908/2015c, p. 55). Interessante constatar que, para Freud, o humor não prescinde deste sentido de equiparação, de fraternidade, que acomete os processos de degradação de idealizações, ou, para usar o termo bakhtiniano, de rebaixamento egóico no discurso de si, que incidem no próprio advento cômico.

A partir da relação que se estabelece entre o humor e a brincadeira infantil podemos tentar compreender o processo do humor pensando-o em relação ao *fort-da*, a famosa brincadeira do menino com o carretel, a que Freud recorre para introduzir a ideia de pulsão de morte. A mãe se ausenta e bebê brinca de encenar essa falta com um carretel que ele faz deslizar

para debaixo do seu berço, para em sequência puxá-lo de volta imprimindo um significante a esse vai-e-volta: *fort-da*. O reino da negatividade, como diria Lacan, é duplamente representado na brincadeira do carretel, referindo-se tanto a ausência da mãe quanto à capacidade das palavras, por sua dissociação e autonomia em relação ao real representado, prescindirem das coisas, sendo, em certa instância, a morte delas: “O símbolo manifesta-se em primeiro lugar como assassinato da coisa” (Lacan, 1998, p. 319). A morte das coisas traz em si o nascimento do simbólico, da arte representativa, da criação ativa, pois que dá à luz a própria capacidade de brincar com um reino de significantes-carretéis que não garante a satisfação corpórea, mas, de outra feita, cria, inventa uma outra satisfação e, deste modo, transcende a falta do objeto de satisfação erótica. O humor, inserido na ótica da segunda tópica, deriva-nos um caminho para pensá-lo a partir do ganho simbólico, deslizando-o da órbita da obtenção de prazer associado aos sonhos e, de modo geral, à primeira tópica freudiana, para tratar de outro domínio de prazer, de outro reino: o reino da criação a partir de um retorno ao modo infantil de criação de meios de satisfação erótica.

Trata-se agora do humor em tempos de guerra, do humor tragicômico e patibular, do entendimento do humor a partir de novas considerações sobre as disposições mortíferas do organismo. Se avançamos neste pensamento, o humor de 1927, inserindo-se na lógica econômica da segunda tópica, apresenta uma nova face da brincadeira, ainda oclusa na cena do carretel: se no *fort-da* somos remetidos à brincadeira que reinventa o prazer perante a mãe que se ausenta engendrando a falta, no humor temos o pai benévolo, atento e amistoso – a presença benigna. O humor trata da positividade parental, ou ainda, de quando não se trata de remediar a negatividade e a falência dos aspectos parentais que ecoam o desamparo, mas sim de retomar a o registro de satisfação (ou de onipotência) infantil reiterado por aqueles que brincam junto, numa certa condição de equiparação. Com *O humor* somos confrontados com este duplo aspecto da brincadeira e, por conseguinte, da criação.

Do chiste ao humor Freud propõe o seguinte caminho: “O chiste seria a contribuição ao cômico fornecida pelo inconsciente. De forma semelhante, o humor seria a contribuição ao cômico por intermédio[colaboração] do Super-eu” (Freud, 1927/2015a, p. 329).

Sobre isso, Jurandir Costa, em *O mito psicanalítico do desamparo* recupera o lugar privilegiado dado à força criativa da onipotência infantil frente à experiência da frustração e do vazio que é permanentemente imposta ao psiquismo – ao que pode ser referido à menção de *triunfo narcísico* que Freud aponta no humor. A ideia, elaborada notadamente por Winnicott e Ferenczi, admite que pode se responder ao vazio tanto com o horror impotente, quanto com a criação entendida como “a transformação de uma ordem subjetiva em outra” (Costa, 2000, p. 34). É possível pensar que a questão da brincadeira é abordada, no humor, a partir do aspecto criativo que incide da presença colaborativa do outro.

Para Freud, o paradigma que estabelece a ligação entre o superego e ego é apresentado, preponderantemente, sob o signo da censura ou mesmo da crueldade. É pelo humor, no entanto, que vemos Freud evocar a dimensão da ternura: o humor é compreendido como uma apreensão da relação entre pai e filho que enfatiza a dimensão de cuidado e proteção, para além da força de ameaça e rigor. Algo da ambivalência criativa, algo da morte grotesca – em Bakhtin (2013) representada pela figura carnavalesca da velha grávida que ri – é restaurado a partir da posição humorística em Freud. O humor permite superar a oposição dualista das pulsões de vida e morte e aponta, ao comportar a ambivalência entre o luto pela “morte da coisa” e a liberdade criativa resvalada pela entrada no simbólico (a palavra é a morte da coisa), o ganho da negatividade enquanto via de acesso à reserva fantasmática da onipotência infantil. É por esta via que nos aproximamos da ideia da morte regeneradora e carnavalesca e, por consequência, somos capazes de ressaltar a pulsão de morte em seu aspecto de vetorização da via criativa. Vimos que na percepção grotesca ou tragicômica de mundo, a morte não se encontra em oposição inelutável com a vida, mas traz em si o sentido da regeneração e da transformação.

Para ilustrarmos este raciocínio entre o riso e a morte criativa, retomamos a imagem da “velha grávida que ri” numa das histórias muito propagadas da bíblia: o episódio do velho testamento em que Sarah, mulher de Abraão, aos 90 anos e, tendo sido estéril por toda sua vida, recebe a anunciação do próprio Deus de que teria um filho e perpetuaria na terra o reino do senhor (Gênesis 17:17). Os textos antigos testemunham que Sarah, no momento desta grave aparição, ri jocosamente. Recuperamos uma abordagem lacaniana, que retoma esta passagem bíblica para pensar a questão do humor. Segundo Steinkoler (2016), a transmissão geracional de Sarah só se faz possível pela risada, pois ao invés de se valer da onipotência de um deus severo, como aponta a lição fabular, ela vale-se justamente da percepção da não-toda potência de deus, da qual sua risada é a prova. Sobre a severidade, a autora pergunta-se: afinal qual mulher poderia engravidar quando o futuro de todo o povo escolhido por deus dependia disso? A fertilidade da esposa de Abraão só se torna possível quando seu deus se torna risível. Retomando lição do *Seminário V* em Lacan (1999) para interpretar a risada de Sarah como o significante não-todo, Steinkoler aponta para a percepção da incompletude do Outro que permite a emergência desejanste. A risada jocosa de Sarah exemplificaria o gozo feminino diante da figura de phallus todo poderoso que, tendo podido dar-lhe um filho a qualquer tempo, fê-lo somente quando, aos 90 anos, ela não poderia mais recebê-lo com prazer. E através da pilhéria de Sarah, nasceu Isaac e a descendência divina na terra. Isaac, significa, no hebraico, “Ele ri/rirá”.

Possíveis derivações técnicas de uma poética humorística

O humor freudiano dá-nos o vislumbre de uma possível proposta de cumplicidade entre o ego e o superego, quando o superego, normalmente cruel, volta-se para o resgate do eu ameaçado. Na “guerra” entre o ego e o superego, o humor aparece como uma alternativa a uma

forma trágica de beligerância: por esta via de entendimento, ego e superego se unem fraternalmente contra a "instância" da realidade.

Entre o superego tirânico e sua versão benevolente que, de alguma forma, reconcilia-se com o eu através do humor, podemos inferir que há não uma solução definitiva, mas algo que podemos identificar como uma boa apropriação momentânea da passagem e que podemos, a partir de reflexões sobre a atuação, implicar como um recurso de manejo interpretativo. O discurso paterno tirânico revivido pela instância superegóica encontra um furo, uma quebra, e esta quebra na univocidade séria do discurso se dá, tal qual a iluminura do estudo bakhtiniano, a partir de uma interposição humorística. O humor se dá entre companheiros, ainda que entre “companheiros de descrença”. (Slavutzky & Kupermann, 2005). Propomos compreender, a partir disso, que o humor seja abordado como um veículo de cumplicidade: um momento em que a técnica interpretativa pode se utilizar do furo momentâneo na imagem tirânica e idólatra, tantas vezes reproduzida pela transferência, para fazer faiscar a equipolência e a benevolência da figura idealizada.

E de que forma isso pode compor a enunciação interpretativa?

Freud mostrou que o chiste produz prazer por uma economia de pensamento que facilita liberação do recalcado (1905/1996n) enfatizando as relações entre o mecanismo humorístico e o mecanismo do sonho, marcando a semelhança. Freud parece também ter almejado condensar sonho e chiste, num esforço para amparar sua teoria do inconsciente e neste intento, parece diminuir a especificidade dos chistes. No entanto, para nós vale apontar, na direção do trabalho com a linguagem, no que um chiste é diferente de um sonho – ainda que guarde operações de formação análogas. Em um sonho, palavras e significados distintos se condensam em privilégio de uma mesma imagem. No chiste, ao contrário, o primado é das palavras, e numa situação muito comum aos chistes, duas imagens são referidas pela mesma palavra, o que acarreta

naquilo que se conhece como palavras de duplo sentido. No chiste, a palavra destrona a imagem. É como se o dito espirituoso percebesse na linguagem uma sobra frente à imagem: uma sobra aos moldes de uma folga, um buraco, faltas que denunciam os limites da linguagem em sua tradução perfeita da imagem. O duplo sentido mostra como uma palavra, evocando imagens distintas, permite proceder uma desautorização da linguagem na medida em que denuncia os *defeitos* na sua capacidade de compreender o real.

Portanto, há uma diferença importante entre o sonho e a história engraçada, interessante para a proposição interpretativa do psicanalista. Nos sonhos, aderimos à representação de um modo visual, enquanto na história engraçada, podemos usar a palavra para dissolver sua relação unívoca ou direta com a imagem. O chiste desprega a palavra representante da coisa representada e dessa feita ele perfura ao dar a ver os furos: os limites, as falhas e a não totalidade da linguagem. Esta pode ser uma inferência teórica que conduza a direção da técnica na ocorrência do humor: este veicula não um significado oculto, como depreendemos da interpretação dos sonhos. Ao contrário, aponta para o *nonsense*, para os limites do sentido e de uma certa univocidade tirânica da enunciação.

A ambiguidade dos chistes de duplo sentido, ao denunciar uma palavra que significa coisas opostas, traz à tona a fragilidade da linguagem que é desmascarada na sua capacidade de dar conta da realidade. O riso se dá diante da constatação desta sobra entre a palavra e a coisa que nos permite proceder a um desmascaramento da linguagem em sua face de lei e como representante da ordem paterna (simbólica). A linguagem deixa de ser implacável e mostra uma brecha onde o sujeito falante pode comparecer.

O humor, como queremos argumentar, traz este perfuro onde a falência dos excessos de idealização pode se revelar e numa análise, ele pode ser veiculado como uma espécie de cumplicidade no crime do analista – que participa da brincadeira – para que a rigidez do ideal

do ego seja destronada. Excesso de idealização aqui refere-se a um privilégio do processo mortificador de renúncia ao prazer através da alienação em um outro absolutizado, processo que, também sabemos, alcança efeitos apaziguantes em relação à angústia inerente ao estado de desamparo (Roudinesco, 1999). A alternativa possível à opção masoquista é, para Kupermann, a solução humorística de identificar-se com o pai até certo ponto: “o bastante para promover a ilusão criativa própria dos processos sublimatórios; mas não a ponto de caracterizar a identificação narcísica com o pai onipotente que ilusoriamente garantiria a imortalidade para o ego ameaçado de extinção” (Kupermann, 2003, p. 28). Pode-se pensar que o analista, figura idealizada pelos trâmites implicados na relação transferencial, encarna esta possibilidade por também ser uma figura idealizada, porém, apenas “até certo ponto” facultando a não confusão com o rigor ideativo em que estamos inseridos nas relações com as figuras parentais originais. Cuidar deste ponto limite da relação transferencial é veicular a própria condição de alteridade e temporalidade desta idealização atualizada e é, cremos, uma das possibilidades de comparecimento do humor no dispositivo analítico.

Criação, transformação, sublimação: uma necessária digressão

Discernimos, bem ao princípio do nosso trajeto sobre o humor, algo que nos parecia o efeito mais intrigante da tirada humorística: sua capacidade de transformação, fosse ela observada pelo efeito contagiante da risada, ou nos mecanismos psíquicos que se desdobram no estudo dos chistes. Desenvolvemos, a partir daí, um percurso de reflexão sobre a teorização do humor em Freud e sua possível função paradigmática para o delineamento de uma perspectiva cômica da atuação terapêutica. Utilizamos, para tanto, a transposição de aspectos que derivamos de outras teorias de estética sobre o cômico, em especial a de Mikhail Bakhtin, que sublinham o caráter redentor da experiência alteritária e a supõem como base da experiência estética.

Sequencialmente, apontamos as implicações de ressaltar o caráter ambivalente da pulsão de morte, que resvalam em sua dimensão mortífera bem como em sua abertura para a alteridade e para a veiculação criativa por meio da função simbolizante atrelada à cultura. Essa ambivalência permitiu-nos respaldar uma visada sobre a sublimação. Parece-nos indesejável tanto especular sobre criação sem nos determos um pouco mais longamente sobre a visada sublimatória, já que ela trata, em si, de uma invocação da capacidade criativa do sujeito, como afirmam Tavares & Hashimoto (2016): “uma discussão acerca da sublimação significa, sobretudo, compreensões que envolvem os processos criativos pensados a partir do referencial teórico da psicanálise” (p. 3). Desde seu início o próprio método psicanalítico (a associação livre) caracteriza uma aposta na potência criativa do sujeito.

Propomos, no sentido de seguir apostando na dimensão criativa, uma visada de ampliação do leque de conotações sobre o termo sublimação, admitindo que o simples deslize de sentido sobre a palavra pode abrir caminhos alternativos de reflexão sobre aspectos teóricos menos explorados deste construto. Conduzimo-nos, inicialmente, ao sentido primário pelo qual a palavra sublimação atende em nossa língua: do dicionário Aurélio digital “processo pelo qual uma substância sólida se transforma em um gás, ou vapor, sem passar pelo estado líquido”. Intriga a imagem de salto de passagem, de transformação rápida que esta definição nos remete. Pensar em transformação não é algo de fácil apropriação e nem de longe inovação exclusiva de psicanalistas, ao contrário: ao longo da tradição da investigação científica, “a mudança de uma estrutura em outra, alteração, modificação, metamorfose” conforme os significados propostos pelo dicionário (Aurélio, 2010) foi alvo dos mais laboriosos e primitivos interesses. O ponto de transformação era, por exemplo, o cerne da ambição dos alquimistas medievais estudiosos da pedra filosofal. Com ela, o alquimista (supostamente) poderia transmutar qualquer "metal inferior" em ouro, como também transmutar seres do reino científico-biológico animalia em exemplares do reino mineral ou vegetal. Em idos de 1217, a transformação já era

objeto investigativo de Santo Tomás de Aquino, que publicou um extenso tratado sobre a pedra filosofal e arte da alquimia (Aquino, 2016)

Se do ponto de vista científico o interesse pela transformação é antiquíssimo e sedimentado, o mesmo ocorre do ponto de vista artístico. A metamorfose – o sinônimo de transformação que parece ter mantido com mais clareza sua dimensão literária – é tema de repetidas criações na história da literatura. Para citarmos produções mais contemporâneas; Goethe, poeta tão caro à Freud, escreveu tratado visionário a partir do conhecimento botânico (atestando um tempo em que ciência e literatura andavam mais irmanadas) e o intitulou de *A metamorfose da Plantas* (1993). Publicado em 1790, Goethe apresenta nele sua teoria de que todas as estruturas botânicas, da raiz aos frutos, são metamorfoses de um único órgão basal. Franz Kafka publica em 1915, no mesmo ano em que Freud publica seus ensaios metapsicológicos, o romance *A metamorfose* (Kafka, 1993). Não podemos deixar de citar aquele título que talvez seja o mais interessante para o desenrolar de nosso argumento: *Metamorfose e símbolos da libido* (Jung, 1999) é o nome do trabalho publicado em 1911 (título alterado em 1950 para *Símbolos da transformação*) a partir do qual Freud decide-se por cortar definitivamente as relações com Jung, acusando-o de deturpar a teoria psicanalítica e de nada ter entendido sobre o inconsciente. Jung desenvolve neste trabalho sua concepção de libido: para ele, a libido não poderia ser apenas a energia da pulsão sexual. Ele a eleva a uma proporção tal que, tomada como uma energia neutra, a libido é passível de ilimitadas transformações: deslocada sucessivamente para formas espirituais, pode transformar-se inclusive em deus.

Cabe interpolar brevemente que o conceito de sublimação freudiana é um dos pontos em que a dissidência Freud e Jung é mais facilmente recolocada. De uma certa forma, Freud reflete, no conceito de sublimação, o paradoxo de que é possível uma satisfação das pulsões sem atividade sexual e sem recalque. As características da pulsão no tocante à sublimação chegam a um paroxismo, pois a sublimação constituiria um processo de total deformação da

pulsão sexual, já que envolveria uma mudança de fonte, de meta, de objeto, de forma que quase nada restaria da sexualidade no objeto sublimado (Laplanche, 1989). Trata-se, para Freud, no entanto, de um desafio teórico que o acompanhou desde a formulação da primeira tópica até o fim de sua vida: perscrutar as transformações da libido sem desviar-se de seu caráter essencialmente sexual. A perspectiva de Jung da libido permaneceu cativa do imaginário – é o que Jaques Lacan nos ajuda a compreender. Para Jung, a libido segue um movimento infinito de investir e desinvestir o eu e os objetos, transformando-se em figuras variadas, próprias da mitologia. Como não se trata de uma energia sexual, não há limites ou regras. O acento que Jung detém nas metamorfoses da libido, em suas transformações, faz pensar numa volatilidade tal que prescinde dos mecanismos de recalque. É justamente esta passagem de interdição do incesto que introduz o sujeito no universo da cultura e que marca o paradoxo constituinte do sujeito entre sexual e cultural – facultando a função simbólica como recurso de criatividade (Pinto, 2007).

É dado inferir, pelo que foi brevemente exposto, o quanto o tema da metamorfose, e por conseguinte toda a problemática da criação, é um assunto de herança esotérica, mesmo no interior da teoria psicanalítica. Acreditamos que essa tendência seja facilmente compreensível pela própria complexidade envolvida no esclarecimento de qualquer processo de criação. Nossa intenção, entretanto, segue o propósito não de esclarecer os processos de criação a partir do paradoxo libidinal e assim reeditar um caminho tumultuado. Mas, como mencionamos no início, tratamos de um deslize no enfoque sobre a criação sublimatória para dele derivar novos entendimentos. A interpolação da dissidência junguiana representa, assim, uma experiência necessária para que prossigamos num percurso que tome a criação (sublimação) numa visada estética da pulsão – sem escorregar por possíveis descaminhos já anteriormente incorridos.

Retomando pela etimologia: metamorfose é o equivalente grego para a alternativa latina *transformare*. A tonalidade aparentemente mais fantástica do termo grego parece advir do fato

de ter sido empregado, historicamente, para se referir a transformação dos insetos e plantas (como a muita conhecida metamorfose da lagarta em borboleta), o que parece ter legado ao termo um certo colorido fantasmático.

Essa capacidade fantástica do termo metamorfose faz com que optemos por explorá-lo no seguimento da investigação sobre os aspectos de transformação imbuídos na apreensão da sublimação como um trabalho. Esta ideia se deu a partir de uma nova proposta de tradução da letra freudiana eliciada por Ernani Chaves (2015). A partir de uma releitura de *Moisés de Michelangelo e Leonardo da Vinci* (Freud, 1914/2015b) Chaves pontua o termo *Umwandlung*, usualmente traduzido como transformação ou conversão e propõe uma nova forma de tradução, forma que enfatizaria a importância que Freud atribuí à arte e a seu caráter transformador: propõe traduzi-lo por metamorfose. Esta aparentemente simples substituição de um vocábulo pelo seu sinônimo é, como vimos dizendo, capaz de operar a abertura de novos percursos para se pensar o caráter da transformação em psicanálise a partir de sua aproximação com as ideias de trabalho e de criação artística.

Justificando sua proposta, Chaves (2015) postula o que denomina de paradigma estético de Freud e propõe um viés de interpretação da tradução do alemão ao português mais aparentado ao literário, argumentando que muitos dos vocábulos escolhidos por Freud são palavras consagradas no alemão quando se trata do relato de mitos, lendas e sagas expressando o propósito de Freud de enfatizar a relação desse tipo de relato com expressões da cultura (p. 31). Ainda segundo este autor, as fortes impressões da literatura são uma marca da investigação freudiana que se refletem na escolha vocabular de Freud e esta é uma característica que não deve ser obliterada na questão da tradução. A formação pessoal de Freud e sua particular admiração por escritores refletem-se em todos os aspectos de sua obra, à despeito de terem sido submetidas a forte processo de negação – era necessário sedimentar o caráter científico da psicanálise, premência que concerniu Freud e muitos de seus discípulos. Amparados que

estamos hoje, entretanto, pelo distanciamento histórico desta necessidade iluminista, surgem interpretações e releituras dos textos freudianos que privilegiam a aproximação com o universo estético.

Com efeito, Chaves afirma que: “poderíamos dizer então, que para Freud, a criação artística é sinônimo de metamorfose” (Chaves, 2015, p. 17). Para ele, Freud, por meio do texto sobre Michelangelo, caracteriza a atividade do artista para além de figuração simples pois, mais importante que a infidelidade de Michelangelo ao relato bíblico é a sua atitude como artista, qual seja, a de promover uma *Umwandlung* – metamorfose.

O termo *Umwandlung* não era o termo mais frequente para expressar transformação na língua materna de Freud, o alemão, e parece possível o paralelo com a língua portuguesa: da mesma forma, não utilizamos frequentemente o termo metamorfose em português. É por isso que intriga observar as incidências deste termo na obra freudiana: que Freud utilize o termo no texto do Michelangelo e volte a utilizá-lo precisamente no texto de 1915, *Pulsão e destinos da Pulsão* (1915/1996) delinea uma importante correlação que nos propomos a olhar com mais atenção. Sabemos que na obra fundadora da metapsicologia escrita em 1915, Freud tinha intenção de explicitar os mecanismos de sublimação, tido como um dos destinos da pulsão. Esta tarefa, no entanto, foi postergada e nunca cumprida, de modo que não há, na obra freudiana, um texto dedicado à sublimação.

O ensaio sobre a pulsão e seus destinos é a abertura de uma obra maior na qual se inscrevem quatro outros ensaios: *O recalque*, *O inconsciente*, *Complemento metapsicológico à teoria do sonho* e *Luto e melancolia*. A este conjunto de obras, escritas com rapidez e fluência em menos de três meses – entre março e maio de 1915 –, Freud denominou Metapsicologia (Birman, 2016, p. 21). Joel Birman assinala que a posição privilegiada atribuída à pulsão é a novidade teórica no discurso freudiano, pois até então esse lugar era conferido aos conceitos

de inconsciente e recalque. O que estava em evidência agora era o registro das representações e sua mobilidade. O ensaio sobre as pulsões busca solucionar uma questão teórica, qual seja, a de que os representantes psíquicos não podem ser concebidos sem uma descrição de como o polo intensivo do aparelho psíquico opera de modo a subsidiar os diferentes sistemas de representação psíquica. Observemos mais uma vez, a partir do destacado, a ruptura com o pensamento de Jung. Freud segue em seu desafio teórico de não dissolver os representantes psíquicos de suas vertentes corporais.

Pulsão e destinos de pulsão é um texto organizado em torno da distinção entre o sexual e o não sexual e busca conferir (de modo mais convincente do que até então Freud fora capaz de fazer) um estatuto pulsional a este ‘não sexual’. Mezan considera que o texto de 1915 veio responder a uma exigência teórica de uma oposição simétrica entre dois grupos de pulsões igualmente fundamentais que não pode ser satisfeita nos textos anteriores, mas que, a partir de 1915, Freud se dispõe a reconsiderar, munido que estava da noção de ódio, tal como essa se destaca nos estudos da neurose obsessiva (Mezan, 2014, p. 161).

O conflito defensivo sempre fora concebido como opondo a sexualidade a um outro; mas este outro não era, de início, outra pulsão. “Sucessivamente, o lugar do adversário do sexual foi ocupado pelo ego (nos escritos dos anos 1890), pelas necessidades ou funções vitais, pela realidade frustradora” (Mezan, 2014, p. 162). Na esteira da questão marcada pela dissidência com Carl Jung, era preciso destrinchar as relações entre sexual e “não-sexual”, onde o não sexual figura como as fixações aparentemente não sexuais da pulsão, como a criação sublimatória, que àquela altura não haviam sido suficientemente compreendidas.

O modelo freudiano estipula a partir de 1915 diferentes destinos das pulsões: 1. A inversão no seu contrário; 2. O retorno sobre a própria pessoa; 3. O recalque; e 4. A sublimação (Freud, 1915/1990). Observemos que incide no texto de Freud uma ideia geral de inversão: da

fonte ou origem das pulsões ao seu destino, ocorrem modificações que Birman (2016) aponta como essencialmente caracterizadas pelo processo de assimilação da alteridade fundamental que caracteriza a condição de desamparo originário do infante, ponto de partida no que tange à constituição do conceito de pulsão. Para Birman o que acontece é uma passagem da atividade para a passividade e por isso mesmo:

Se o movimento primordial do impulso é o de buscar descarga para que o organismo tente se livrar da perturbação desprazerosa, *a oferta de um objeto pela figura materna* promoveria a satisfação da pulsão e o retorno desta para o lugar no organismo de onde o impulso foi oriundo. Se o movimento inicial da descarga seria ativo, o retorno e a inflexão sobre o organismo seriam marcados pela passividade” (Birman, 2016[ênfase adicionada]).

Vimos, no começo de nossa pesquisa sobre o humor, como para Mezan em *A ilha do tesouro* o riso sinaliza uma forma do organismo afetar-se com a alteridade de modo não defensivo, ou seja, sem pressupor uma alteridade perturbadora que deva ser imediatamente solucionada de modo a restabelecer o estado de equilíbrio imperturbado do organismo. Se podemos extrapolar um paralelo entre Birman e Mezan, parece despontar na teoria esta oferta de objeto pela figura parental capaz de encadear aquilo que seria não a perturbação alteritária pretensamente desprazerosa, mas um registro de satisfação. Como Birman parece sugerir, o essencial nesta transformação da pulsão parece ser o retorno da descarga, inicialmente perturbador, como prazeroso, incidindo numa vivência de passividade não marcada pelo disruptivo do desamparo original ou, melhor dizendo, marcada simultaneamente pelo prazer de um amparo originário. Esta inversão de sentido nos parece como um fundamento da sublimação.

Na tentativa de compreendermos melhor esta proposição, nos atentamos a como Mezan (2014) destrincha o emprego do termo *Umwandlung*, o mesmo a que Chaves (2015) propôs tradução como metamorfose, e que reaparece no texto *Pulsões e destinos de pulsão*. De acordo com Mezan, no primeiro paradigma da psicanálise, assentado sobre a histeria e a sexualidade, o ódio era uma interrogação para Freud: “O primeiro sistema da psicanálise repousava sobre três bases: a teoria do inconsciente, a teoria da libido, e, no plano terapêutico, o trabalho com o par dinâmico resistência/ transferência” (Mezan, 2014, p. 93). O ódio não ocupava nenhuma posição de destaque nas doutrinas psicanalíticas até então; mesmo na constelação edipiana, ele é secundário em relação ao desejo incestuoso. Além disso, o alvo do recalque é por definição a sexualidade e não o ódio. A transformação da pulsão em seu contrário é o primeiro destino da pulsão descrito por Freud, e concerne, como se sabe, o redirecionamento da atividade para a passividade e a transformação do ódio em amor.

Esta transformação cabe entender mais de perto. Existe uma agressividade primária, anterior à sexualização e voltada para o objeto exterior, que a criança quer apreender, dominar, eventualmente destruir, mas sem que figure o objetivo sexual sádico de fazer sofrer o objeto. Mezan (p. 164) refere-se ao que Laplanche denominou de *pulsion d'emprise*, pulsão de apossar-se ou de apoderar-se. Birman, para tratar do mesmo processo, refere-se a uma potência de viver: “o que estaria em pauta seria a afirmação da potência do ser que se contraporía ativamente à perturbação desprazerosa aniquilante. Se esse movimento seria marcado pela violência, o que se pretende com isso não é o aniquilamento do outro, mas afirmação da potência de viver” (Birman, 2016,).

Essa potência de viver eventualmente se transformará em sadismo através de “um complicado trâmite de índole narcísica – é aí que se dá uma *Umwandlung* para Freud: um processo de índole narcísica que resulta na *Umwandlung* – metamorfose – da agressividade

não sexual em agressividade sexualizada voltada contra si próprio, cujo objeto é produzir dor, e, simultaneamente, sofrer dor. Esta é a finalidade masoquista.” (Mezan, 2014, pp. 164-165)

Uma *Unwandlung* se dá precisamente na transformação do não sexual para o sexual, na transformação da potência de viver em pulsionalização de si como objeto de amor. Para Mezan, a solução proposta por Freud, de modo ainda insuficiente e que irá melhor se desenvolver com a postulação da pulsão de morte, foi vincular ódio a narcisismo em algo que poderíamos chamar de ódio narcísico (Mezan, 2014, p. 171). Essa leitura de Mezan sobre o modelo metapsicológico das pulsões a partir do ódio figura-se um caminho oportuno, visto que ela retoma um aspecto essencial do Moises de Michelangelo: foi a transformação da fúria e da irascibilidade do Moises histórico metamorfoseado no Moises representado por Michelangelo (que “retrabalhou o tema da destruição em prol do rebaixamento de suas paixões”) precisamente aquilo que chamou a atenção de Freud em sua interpretação da obra de Michelangelo. Observemos o uso do termo *Umwandlung* em *O Moises, de Michelangelo*, texto de 1914:

Mais importante do que a fidelidade ao texto sagrado é, muito mais, a metamorfose (*Umwandlung*) que Michelangelo, segundo nossa interpretação, realizou no caráter de Moises. O homem Moises, segundo os testemunhos da tradição, era irritadiço e dominado pela exaltação das paixões (...). Michelangelo assentou no sepulcro do papa um outro Moises, o qual reconsiderou o Moises histórico ou tradicional. Ele *retrabalhou o tema da destruição* das tábuas da lei, estas não foram destruídas pela fúria de Moises, mas esta irascibilidade se acalmou e, no mínimo, foi inibida em meio ao caminho que o levaria a ação. Com isso ela acrescentou algo novo, além do humano, à figura de Moises, a violenta massa corpórea e a forte musculatura da estátua se tornaram apenas o meio de expressão corpóreo para o mais elevado trabalho psíquico

de que um homem é capaz, em prol do rebaixamento de sua própria paixão. (Freud, 1914/2015b, pp. 211-212, [ênfase adicionada])

Ressaltamos, na citação de texto escrito apenas um ano antes do livro das pulsões, a impressão de que Freud estava tomado pela questão da possibilidade de transformação do ódio (e como vimos, da potência de viver) em “elevados trabalhos psíquicos”. Sabemos que, no desenvolvimento da teoria freudiana, o ódio encontrou, de fato, um lugar pulsional, ou seja, foi vetorizado em uma erotização, numa perspectiva na qual ele se encontra efetivamente do lado do narcisismo, operando como autoagressão e desinvestimento do objeto a partir das teorizações sobre a pulsão de morte. Freud, tal qual Michelangelo, retrabalhou o tema da destruição reiterando-o numa teoria da transformação ódio-amor.

O percurso que levou Freud a desenvolver a teoria de pulsão de morte, que oferece um modelo teórico que viabilizou estabelecer um lugar para o ódio como tendência do organismo ao desligamento e à regressão a um estado inanimado, aponta para uma elaboração teórica aos moldes de uma metamorfose no próprio corpo das teorizações psicanalíticas. A pulsão de morte, como argumentamos anteriormente, condiciona, enquanto construto teórico, não apenas um lugar pulsional para o ódio, mas a própria via de duplo sentido entre o desamparo originário e os recursos criativos proporcionados pela função simbolizante da inserção na cultura. A dupla inscrição da experiência do desamparo originário enquanto o seu oposto, ou seja, enquanto satisfação originária sugere que as duas “tendências” em relação a alteridade coabitem no organismo obedecendo a leis que ainda não conhecemos completamente. O que pode ser pensado em sequência é o que determina o giro ou de uma posição a outra, ou seja, de um funcionamento no registro do desamparo originário para um salto ou uma mudança de ênfase que possibilite o acesso ao registro da alteridade satisfatória e que condicione a dádiva da experiência estética e da criação sublimatória – pedra filosofal da criação.

Acreditamos que estejamos ainda muito distantes de uma resposta satisfatória, mas o humor, enquanto marca de um registro arcaico de acabamento afetivo, continente, amistoso e benigno, faz parte dela. Conforme a hipótese que vimos construindo, na sublimação trata-se de uma transformação, uma transformação que se deixa observar pela operação humorística no sentido em que acreditamos que o humor é um dos pilares do pensamento em Freud capaz de abarcar o modelo da benignidade da satisfação originária que está na base da perspectiva estética.

Ponto de sublimação

Há algo mais que podemos reunir neste raciocínio que implica o sentido de transformação da sublimação e que pode nos amparar sobre os caminhos do circuito criativo da sublimação. Retomamos a citação freudiana sobre o fazer do humorista: segue ressonando a assertiva de que o fazer humorístico – e por dedução, o sentido estético – dá-se por identificar-se com o pai apenas *até certo ponto*. Implicamos pensar este ponto como um ponto de mutação atingido através de um trabalho de transformação operado pelo sujeito em relação às idealizações.

“Toda psicanálise opera uma transformação”. Essa é a assertiva de Didier Anzieu (1981, p. 19, tradução nossa) em fundamental teorização que subsidia um pensamento de analogia entre o trabalho do sonho, trabalho do luto e trabalho de criação artística a partir de um privilégio dado por Freud à noção de trabalho em psicanálise. Para Anzieu, os psicanalistas publicam tanto sobre os grandes artistas quanto sobre seus pacientes, não apenas para escrutinar o funcionamento psíquico, mas sobretudo para compreender o processo das operações transformadoras que estão em jogo na noção psicanalítica de trabalho. Além disso, as operações transformadoras que se fazem veicular no trabalho do sonho, trabalho do luto e trabalho de criação têm em comum o fato de constituírem fases de crise para o aparato psíquico. Na crise

há uma ebulição interior que se traduz “em uma exacerbação da patologia do indivíduo; um questionamento das estruturas adquiridas; uma regressão a recursos não utilizados que não podem mais ser apenas entrevistados, devem ser apoderados.” (p. 19)

Anzieu nos remete a essa exigência de trabalho ou de transformação que estão implícitas na própria natureza da pulsão e menciona, como parte deste trabalho, um momento de regressão a recursos infantis. Para Anzieu, a “identificação heroica é uma resposta grandiosa àquilo que os traumas antigos tiveram de insustentável e se trata sobretudo de uma resposta criativa infantil ou ao menos, incipiente” cuja recuperação é parte do trabalho criativo. (Anzieu, 1981, p. 16). Podemos pensar que há algo cômico no sentido desta identificação heroica na vida adulta, no mesmo sentido em que se atribui ao humor uma expressão da falência heroica, tal como é divertidamente exemplificado no heroísmo quixotesco.

Seguiremos por fundamentar a relação entre psicanálise, trabalho e transformação apontando que esta é uma associação muito frequente nos escritos de Freud. Jean Laplanche, sobre isto, nos parece oportuno:

A palavra trabalho é uma expressão cara à Freud, que nos fala de trabalho do sonho ou de trabalho do luto e de uma noção que nos faz pensar também em trabalho de parto, é uma forma de dar à luz. É igualmente uma noção hegeliana. Não se trata de um trabalho sobre, é também um movimento interior como o de um móvel que trabalha em sua própria tensão, em seu ranger. (Laplanche, 2015, p. 8)

Na conjunção psicanálise e trabalho, ecoam, como traz Laplanche, a noção de movimento e a ideia de nascimento: são imagens que evocam certamente a ideia de transformação e que se conjugam reverberando a expressão já contida nos teoremas mecânicos que matematizam o trabalho – a implicação de movimento, surgimento de algo novo ou transformação a partir do trabalho. Nos termos da física newtoniana, o conhecido teorema do

trabalho implica necessariamente uma transformação, seja na modificação da condição de inércia, seja na transmutação da energia mecânica em elétrica, por exemplo.

Sabemos que no humor trata-se de uma transformação que decorre do descolamento dos ideais do ego, permitindo que a identificação com as exigências representadas pelo pai alcance um ponto ótimo. Este ponto parece se fazer a partir de um tanto de idealização – que permita as idealizações plagiárias em identificação, por exemplo – e de um outro tanto de desidealização. Não é à toa que se pensa o humor como um “trabalho de desidealização” do objeto. O trabalho humorístico de desidealização sugere-se como “o avesso do incremento do potencial mortífero do superego promovido pela idealização do objeto, oferecendo-se, efetivamente, como paradigma do processo sublimatório” (Kupermann, 2010) e implicamos pensá-lo como parte do trabalho de transformação que deve estar imbuído numa psicanálise.

É provável que a sublimação, problema teórico na psicanálise, deva seu histórico de parca elucidação justamente ao fato de remeter à necessidade de referência simultânea a mais de um processo de transformação da libido e à afirmação de uma dupla via de trabalho da pulsão de morte. Lançamos a proposta de um pensamento que remete a sublimação à uma imagem literária de metamorfose, associada à transformação da libido, pois que essa proposta nos parece esclarecer os aspectos de deslocamento e de mudança ao aproximar o ponto de mutação a um sistema de trabalhos: trabalho do sonho, trabalho do luto e trabalho do humor (de desidealização).

Conclusivamente, citamos um trabalho representativo dos esforços de teorização contemporânea sobre a sublimação:

A partir da segunda tópica e da segunda teoria pulsional, ou seja, no âmbito do último momento de sua obra, Freud (1923/2014) articula a sublimação ao momento de constituição egoica e à fusão pulsional, por meio da noção de dessexualização da pulsão

em libido narcísica. Em outras palavras, trata-se de um processo de fusão da pulsão de morte com a pulsão de vida na formação de libido investida no ego, indicando então um mecanismo pulsional para a ligação da dimensão traumática à pulsão de morte. O que Freud não chega a explicitar nessa elaboração teórico-conceitual é que esse processo também está articulado às identificações narcísicas, ou seja, que a ligação em libido - portanto, também a entrada em regimes de simbolização propriamente ditos (representações afetivas e representações de coisa, de palavra e de objeto, nos termos freudianos clássicos), estão articuladas à identificação com o objeto no regime de relações de objeto narcísicas primárias - em suma, à função materna. (Campos, 2013, p. 472)

Nada há, em termos teóricos, a acrescentar a este excerto metapsicológico exemplarmente bem-acabado. O que sugerimos pensar, ao longo de nossa exposição, está aos moldes do que sugere Calvino sobre o legado literário da leveza. Na primeira de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino confessa que passou grande parte da sua vida de escritor tentando aliviar o peso de suas palavras, atribuindo ao humor a grande competência para esta tarefa (Calvino, 1990). Calvino traz exemplos expoentes da história da literatura, como os escritos de Ovídio e Dante, e a partir da comparação entre aspectos da poética destes cânones, faz generalizações acerca de valores que ele considera como dons universais legados pelo tesouro literário. Em *Leveza*, o escritor trata de um valor que considera herança especialmente relevante de sua literatura:

No mais das vezes minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e da linguagem de modo a superar o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo - qualidades que se aderem logo à escrita quando não encontramos um meio de fugir delas. (Calvino, 1990, p. 5)

Para explicitar o que considera retirar o peso, Calvino recorre à mitologia, cita a solução de Perseu, o único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa: por usar sandálias aladas e por não olhar para a face da Górgona a não ser indiretamente, pelo reflexo em seu escudo de bronze. Ambas as atitudes, a de voar e a de não encarar diretamente, o autor considera como ícones de leveza e segue a partir daí consubstanciando sua argumentação com outros exemplos.

Com a direção de pensar a sublimação sob a ótica do termo metamorfose, acreditamos provocar um deslocamento no pensar a sublimação, que se desvia do propósito de defini-la e delimitá-la teoricamente para pensá-la sob o aspecto do que induz, propicia ou resvala a plasticidade da libido no movimento sublimatório. Tratamos de um ponto de sublimação ao mesmo modo em que a água atinge um certo ponto de temperatura para que alcance a fervura e, plasticamente, retorne a seu estado líquido uma vez atingido outro ponto ótimo de temperatura. Essa metáfora ajuda a esclarecer a necessidade de um “aquecimento” e um “esfriamento”, ou seja: para que haja a desidealização e o humor possa insurgir-se, é necessário que tenha havido um processo de idealização que atingiu um certo ponto. Acreditamos que esta imagem é útil como uma chave de leitura do que se espera da transferência num tratamento analítico: que ela seja inflada de idealização até certo ponto e a partir deste ponto, provavelmente sinalizado pela insurgência do humor, os processos de desidealização possam ser facilitados.

Conclusão

Nosso intento foi o de ressaltar matrizes de relação entre a técnica psicanalítica e a teoria literária de modo a iluminar vias de raciocínio para a intervenção do psicanalista.

No primeiro capítulo, retomamos a história do encontro entre psicanálise e literatura a partir da teoria historiográfica da escritura em Walter Benjamin. Nesta correlação, foram evidenciadas as facetas romântica, subversiva e atual do movimento psicanalítico. Propusemos também uma metodologia de trabalho entre estas duas disciplinas a partir da cadeia associativa eliciada pelo termo plágio.

No segundo capítulo, nos endereçamos a dois tipos interventivos principais que se prestam a terapêutica psicanalítica: aquele que se faz pela escuta gestáltica do significado e o que se atém a intervenção poética formalista (Figueiredo, 2018). Propusemos, no primeiro caso, cotejar a construção de uma intervenção analítica (*Construções em análise*, Freud 1937/2017b) com a invenção mimética (verossimilhante, ficcional) em Aristóteles (1966, 2015). No segundo caso, buscamos a análise literária da poesia concreta para fazer pensar a intervenção pela via do significante e da corporeidade, ao modo do que sugere a ideia de lalíngua na teoria lacaniana (Ramos, 2009, 2013).

O terceiro capítulo procura explorar lugares passíveis de fundamentar uma intervenção terapêutica a partir do humor em Freud. Partindo da escola bakhtiniana do humor, refazemos a proposição socrática do diálogo (maiêutica), que é a fundação *archaica* tanto da comicidade quanto das práticas de cuidado de si, práticas evidenciadas na terapêutica psicanalítica. Ressaltamos, assim, a característica dialógica amistosa do humor em Freud (Freud 1927/2015a). Fazendo equivaler o humor a uma leitura estética da obra freudiana no esteio de Daniel Kupermann (2003), seguimos a pensar as possibilidades de criação ou sublimação em

análise. Para tanto, traçamos um deslizamento metafórico do termo sublimação, abrindo-o para suas acepções literárias e fantásticas e para as propostas que possam advir desta abertura.

Gostaríamos de concluir esse intercurso com a ideia que Walter Benjamin fazia de um diálogo com a psicanálise. Bom leitor de Freud, Benjamin acatou a importância dos sonhos e do inconsciente e lançou a pergunta: tendo em vista este conhecimento que trazemos dos sonhos noturnos, como seria então o despertar? Para ele, o momento do despertar deve ser tomado como “um limiar, uma soleira, no qual os dois campos, o do onírico e o da vigília, se interpenetram: apenas neste lugar de passagem pode-se ainda ter acesso às imagens do sonho e interpretá-las, sem também, por outro lado, entregar-se aos mecanismos de censura da vigília” (Seligmann-Silva, 2009, p. 67). O despertar, para Benjamin, refere-se não somente a passagem do sono para a vigília, como quem cinde o sonho da realidade. A ele interessa o despertar modificado pelos sonhos, por sua apreensão, algo que incidiria em uma lucidez iluminada, capaz, assim, de transformar a realidade.

Referências Bibliográficas

- Abel, M. C. (2011). Verdade e fantasia em Freud. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 14(1), 47-60. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982011000100004>
- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.
- Antunes, A. (1991). *Psia*. (3ª ed.). Iluminuras.
- Antunes, A. (1997, novembro). Entrevista. *Revista Cult*.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'oeuvre: Essais psychanalytiques sur le travail créateur (Connaissance de l'Inconscient)*. Gallimard.
- Aquino, S. T. de. 2016. *Tratado da pedra filosofal e arte da alquimia*. Ed. Isis.
- Aristóteles. (1966). *Poética* (E. de Sousa, Trad.). Editora Globo.
- Aristóteles. (2015). *Poética* (P. Pinheiro, Trad.). Editora 34.
- Assoun, P-L. (1996). *Metapsicologia Freudiana: uma introdução*. Jorge Zahar.
- Bakhtin, M. (2008). *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (6ª ed.). Hucitec.
- Bakhtin, M. (2011). *Estética da criação verbal* (6ª ed.). Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (2013). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Forense universitária.
- Benjamin, W. (2008). A tarefa do tradutor. In L. C. Branco (Ed.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: Quatro traduções para o português* (pp. 82-98).
- FALE/UFMG. (Trabalho original publicado em 1921)
- Benjamin, W. (2012). *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política* (8ª ed.). Brasiliense.
- Benjamin, W. (2012). Sobre o Conceito de História. In *Obras Escolhidas*, v. I, Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 226. (1940)

- Benjamin, W. (2019). *As passagens de Paris*. Assírio & Alvim.
- Birman, J. (2016) *As pulsões e seus destinos: Do corporal ao psíquico. Para Ler Freud*. Civilização Brasileira.
- Bonaparte, M. (1933). *Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. La vie et ses poèmes, 1 vol*. Presses Universitaires de France.
- Borges, J. L. (2017). *Este ofício de poeta*. Relógio d'Água.
- Bousseyroux, N. (2018). Interpréter, un devoir pour le psychanalyste. *Champ lacanien*, 21(1), 11-16. <https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2018-1-page-11.htm>
- Breuer, J., & Freud, S. (1996). Estudos sobre a histeria. In J. Salomão (Ed.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. II). Imago. (Trabalho original publicado em 1893-1895)
- Brusset, B. (2006). Métapsychologie des liens et troisième topique. *Revue française de psychanalyse*, 70(5), 1213-1282. <https://doi.org/10.3917/rfp.705.1213>
- Buarque, C. (1971). Construção [Canção gravada por Chico Buarque]. *Construção*. Phonogram/Philips.
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das Letras.
- Campos, E. B. V. (2013). A concepção de sublimação no trabalho de Jean Laplanche. *Psicologia em Estudo*, 18(3), 465-474.
- Camus, A. 2019. *A peste* (25ª ed.). Record.
- Cândido, A. (1995). *Vários escritos* (3ª ed.). Duas Cidades.
- Carvalho, M. C. de., & Lazzarini, E. R. (2019). A Enunciação do analista como (Tradução) poética: Um percurso pela poesia concreta para roçar a língua da técnica lacaniana. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 22(2). <https://doi.org/10.1590/1809-44142019002009>

Carvalho, M. C. de., & Lazzarini, E. R. (2020). Os Casos-Limite e os Limites da Técnica Psicanalítica: Subversão e Cura nos Fundamentos da Psicanálise. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 36 (spe). <https://doi.org/10.1590/0102.3772e36nspe5>

Castro, J. C. L. (2011). A palavra é a morte da coisa: simbólico, gozo e pulsão de morte. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, 11(4), 1405-1428.

Celes, Luiz Augusto Monnerat. (2014). Revisitando o método freudiano de psicanálise: impasses e transformações ensejadas pelo Eu. *Cadernos de psicanálise* (Rio de Janeiro), 36(30), 11-29.

Chaves, E. (2015). O paradigma estético de Freud. In S. Freud. *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas* (E. Chaves, Ed. e Trad., pp. 7-42). Autêntica.

Costa e Silva, C. (2012). *Da interpretação às construções* [Dissertação de mestrado]. Universidade de Brasília.

Costa, J. F. (2000). O mito psicanalítico do desamparo. *Ágora*, 3(1), 25-46.

D'Incao, M. A., & Scarabôtolo, E. F. (Eds.). (1992). *Dentro do texto, dentro da vida: Ensaio sobre Antonio Candido*. Companhia das Letras.

Dunker, C. I. L. (2014). *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica: uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. Annablume.

Eagleton, T. (2020). *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Record.

Eco, U. (2003). *Sobre a Literatura*. Record.

Elias, N. (1994). *A sociedade dos indivíduos*. Zahar.

Emerson, C. (2003). *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Difel.

Ferenczi, S. (2011a). Elasticidade da técnica psicanalítica. In S. Ferenczi, *Obras Completas - Psicanálise IV* (2ª ed., pp. 29-42). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1928)

Ferenczi, S. (2011b). Palavras obscenas. Contribuição para a psicologia do período de latência, in *Psicanálise*. In S. Ferenczi, *Obras Completas - Psicanálise I* (2ª ed., pp. 125-138). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1911)

Ferenczi, S. (2011c). A técnica psicanalítica. In S. Ferenczi, *Obras Completas - Psicanálise II* (2ª ed., pp. 407-419). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1919)

Ferenczi, S. (2011d). A criança mal acolhida e sua pulsão de morte. In S. Ferenczi, *Obras Completas - Psicanálise IV* (2ª ed., pp. 55-60). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1929)

Figueiredo, L. C. (1991). *Matrizes do Pensamento Psicológico*. Vozes.

Figueiredo, L. C. (2018). *A psicanálise. Caminhos no mundo em transformação*. Escuta.

Foucault, M. (2004). *A hermenêutica do sujeito* (M. A. da Fonseca, & S. T. Muchail, Trads.). Martins Fontes.

Freire, A. (1982). *A Catarse em Aristóteles*. Faculdade de Filosofia de Braga.

Freud, S. (1996a). A Interpretação dos sonhos. In J. Salomão (Ed.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vols. IV e V). Imago. (Trabalho original publicado em 1900)

Freud, S. (1996a). A Interpretação dos sonhos. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vols. IV e V). Imago. (Trabalho original publicado em 1900)

Freud, S. (1996c). Um estudo autobiográfico. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XX). Imago. (Trabalho original publicado em 1925)

Freud, S. (1996d). Mal-estar na civilização. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXI). Imago. (Trabalho original publicado em 1930[1929])

Freud, S. (1996e). Uma carta de Freud a Theodor Reik. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXI). Imago. (Trabalho original publicado em 1929)

Freud, S. (1996f). Prefácio a “A vida e as obras de Edgar Allan Poe: uma interpretação psicanalítica”, de Marie Bonaparte. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXII). Imago. (Trabalho original publicado em 1933)

Freud, S. (1996g). A negativa. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XIX). Imago. (Trabalho original publicado em 1925)

Freud, S. (1996h). Resistências à Psicanálise. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XIX). Imago. (Trabalho original publicado em 1925)

Freud, S. (1996i). O estranho. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XVII). Imago. (Trabalho original publicado em 1919)

Freud, S. (1996j). História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"). In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XIV). Imago. (Trabalho original publicado em 1918)

Freud, S. (1996k). A questão da análise leiga. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. X). Imago. (Trabalho original publicado em 1926)

Freud, S. (1996l). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. IX). Imago. (Trabalho original publicado em 1907[1906])

Freud, S. (1996m). Psicopatologia da vida cotidiana. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. VI). Imago. (Trabalho original publicado em 1901)

Freud, S. (1996n). Os chistes e sua relação com o Inconsciente. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. VII). Imago. (Trabalho original publicado em 1905)

Freud, S. (1996o). Pulsão e destinos da pulsão. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XX). Imago. (Trabalho original publicado em 1915)

Freud, S. (1996p). Análise terminável e interminável. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXIII). Imago. (Trabalho original publicado em 1937)

Freud, S. (1996q). Sobre psicoterapia. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. VII). Imago. (Trabalho original publicado em 1904)

Freud, S. (1996r). O futuro de uma ilusão. In J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXI). Imago. (Trabalho original publicado em 1927)

Freud, S. (2010). Além do Princípio do Prazer. In S. Freud, *Obras completas volume 14: "O homem dos lobos" e outros textos* (P. C de Souza, Trad, pp. 1-93). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1920)

Freud, S. (2015a). O humor. In S. Freud. *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas* (E. Chaves Ed. e Trad., pp. 273-282). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1927)

Freud, S. (2015b). O Moisés, de Michelangelo. In S. Freud. *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas* (E. Chaves Ed. e Trad., pp. 183-220). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1914)

Freud, S. (2015c). O poeta e o fantasiar. In S. Freud. *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas* (E. Chaves Ed. e Trad., pp. 53-68). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1908)

Freud, S. (2016). Neurose e Psicose. In S. Freud. *Obras Incompletas de Sigmund Freud – Neurose, psicose, perversão* (M. R. S. Moraes, Trad., pp. 271-278). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1924)

Freud, S. (2017a). Sobre o início do tratamento. In S. Freud. *Obras Incompletas de Sigmund Freud – Fundamentos da clínica psicanalítica* (C. Dornbusch, Trad., pp. 121-150). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1913)

Freud, S. (2017b). Construções em análise. In S. Freud. *Obras Incompletas de Sigmund Freud – Fundamentos da clínica psicanalítica* (C. Dornbusch, Trad., pp. 365-383). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1937)

Freud, S. (2017c). Sobre *fausse reconnaissance* (“dejà raconté”) durante o trabalho analítico. In S. Freud. *Obras Incompletas de Sigmund Freud – Fundamentos da clínica psicanalítica* (C. Dornbusch, Trad., pp. 183-190). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1914)

Freud, S. (2017d). Sobre a dinâmica da transferência. In S. Freud. *Obras Incompletas de Sigmund Freud – Fundamentos da clínica psicanalítica* (C. Dornbusch, Trad., pp. 107-120). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1912)

- Gay, P. (1989). *Freud: uma vida para o nosso tempo*. Companhia das Letras.
- Goethe, J. W. (1993). *A metamorfose das plantas*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Greenberg, J., & Mitchell, S. (2001). *Relações de objeto na teoria psicanalítica*. Artes Médicas.
- Heidegger, M. (2007). A origem da obra de arte. In L. Moosburger, (Trad.). “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: Tradução, comentário e notas, [Dissertação de mestrado] (pp. 2-80). Universidade Federal do Paraná.
- Hobsbawn, E. J. (1988). *A Era das Revoluções*. Paz e Terra.
- Jakobson, R. (1976). *Linguística e comunicação*. Cultrix.
- Jones, E. (1989). *A vida e a obra de Sigmund Freud - Vol. 2. Imago*.
- Jorge, M. A. C. (2010). *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan. Vol.2: A clínica da fantasia*. Zahar.
- Julien, P. (2009). O fim de uma sessão. In A. Didier-Weill & M. Safouan (Eds.). *Trabalhando com Lacan: na análise, na supervisão, nos seminários* (pp. 51-56). Jorge Zahar.
- Jung, C. G. (1999). *Símbolos da Transformação* (4ª ed.). Vozes.
- Junqueira, C., & Coelho Junior, N. E. (2013). Limites e possibilidades de diálogo: A teoria pulsional e a teoria das relações de objeto. *Cadernos de psicanálise* 35(29), 89-104. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952013000200006
- Kafka, F. (1993). *A metamorfose* (13ª ed.). Brasiliense.
- Kehl, M. R. (2001). Minha vida daria um romance. In G. Bartucci (Ed.), *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação* (pp. 57-89). Imago.
- Kehl, M. R. (2005). Humor na Infância. In A. Slavutsky, & D. Kupermann (Eds.), *Seria trágico... Se não fosse cômico: humor e Psicanálise*. Civilização Brasileira.
- Kon, N. (2001). De Poe a Freud – O gato preto. In Bartucci, G. (Ed.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Imago.

Kristeva, J. (2005). L'impudence d'énoncer: la langue maternelle. *Revue française de psychoanalyse*, 69(5), 1655-1667.

Kristeva, J. (2006). *Introdução à semanálise*. Perspectiva.

Kupermann, D. (2003). *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Civilização Brasileira.

Kupermann, D. (2005). Perder a vida, mas não a piada: o humor entre os companheiros de descrença. In A. Slavutsky & D. Kupermann (Eds.), *Seria trágico... Se não fosse cômico: Humor e psicanálise* (pp. 19-49). Civilização Brasileira.

Kupermann, D. (2010). Humor, desidealização e sublimação na psicanálise. *Psicologia Clínica*, 22(1), 193-207.

Lacan, J. (1981). *O Seminário livro 3: As psicoses*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1955[1956])

Lacan, J. (1985). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1972[1973])

Lacan, J. (1998). *Escritos*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1953)

Lacan, J. (1999). *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1957[1958])

Lacan, J. (2007). *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1975[1976]).

Lacan, J. 2009. *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1953[1954])

Laplanche, J. (1989). *Problemáticas III: A sublimação*. Martins Fontes.

Laplanche, J. (2015). *Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano 2000-2006*. Dublinense.

Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1980). *Vocabulário de Psicanálise* (3a ed.). Martins Fontes.

Levi, P. (2004). *A trégua*. Planeta DeAgostini. (Texto original publicado em 1963)

Lukács, G. (1966). *Estética I: La peculiaridad de lo estético. Vol. 1*. Grijalbo, 1966.

Mango, E. G. & Pontalis, J-B. (2013). *Freud com os Escritores*. (A. Telles, Trad.).

Três estrelas.

Masson, J. M. (1985). *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*.

Belknap Press.

Medeiros, A. C. M. de. (2017). *Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego* [Tese de Doutorado]. Universidade de Brasília.

Meneses, A. B. de. (2000). *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (2ª ed.). Ateliê Editorial.

Mezan, R. (2014). *O tronco e os ramos*. Companhia das Letras.

Mijolla, A. (2005). *Dicionário internacional da Psicanálise: Conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições*. Imago.

Montaigne, M. (1987). Michel Eyquem de Montaigne - ensaios volume I. Editora Universidade de Brasília, Hucitec.

Novo dicionário eletrônico Aurélio. (s.d.). versão 7.0, 5ª. Edição do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

Ogden, T. H. (1996). *Os sujeitos da psicanálise*. Casa do Psicólogo.

Patarra, J. (1973). Notas sobre Construção. Chicobuarque.com.br. Recuperado em 2 de julho de 2021, de http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_construc.htm

Pinheiro, P. (2015). Introdução. In Aristóteles, *Poética*. Editora 34, 7-30.

Pinto, K. M. (2007). Crônica de um fim anunciado: o debate entre Freud e Jung sobre a teoria da libido. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 10(1), 75-88.

Popper, K. R. (1987). *O realismo e o objectivo da ciência*. Publicações Dom Quixote.

Ramos, C. (2009). La língua nos seminários, conferências e escritos de Jacques Lacan.

Stylus: Revista de Psicanálise, 19(2), 159-163.

<http://stylus.emnuvens.com.br/cs/article/view/863/553>

Ramos, C. (2013). A interpretação como valor de verdade e como função poética.

Stylus Revista de Psicanálise, 26, 45-50.

<http://stylus.emnuvens.com.br/cs/article/view/751/456>

Rivera, T. (2005). Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan. *Pulsional revista de psicanálise*, 184, 65-73.

Roudinesco, E. (1999). *Por que a psicanálise?* Zahar.

Saussure, F. (2004). *Curso de lingüística geral* (32a ed.). Cultrix.

Schneider, M. (1990). *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Editora da UNICAMP.

Seligmann-Silva, M. (2005). *O local da diferença*. Editora 34.

Seligmann-Silva, M. (2009). *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Civilização Brasileira.

Seligmann-Silva, M. (2020). *Ler o livro do mundo* (2ª ed.). Iluminuras.

Silva Jr., A. R. da. (2008). *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas* [Tese de Doutorado]. Universidade Federal Fluminense.

Silva Jr., N. (2001). A ficcionalidade da psicanálise. Hipótese a partir do inquietante em Fernando Pessoa. In G. Bartucci (Ed.), *Literatura, psicanálise e estéticas da subjetivação* (pp. 289-320). Imago.

Silva Jr., N. (2019). *Fernando Pessoa e Freud: Diálogos inquietantes*. Blucher.

Sobral, P. O. (2014). *O feminino e o irrepresentável* [Tese de doutorado].

Universidade de Brasília. <http://repositorio.unb.br/handle/10482/17935>

Steinkoler, M. (2016). Sarah's laughter: where babies and humor come from. In P. Gherovici, & M. Steinkoler (Eds.), *Lacan, psychoanalysis and comedy*. Cambridge University Press.

Tavares, L. A. T., & Hashimoto, F. (2016). Sublimation as a paradigm of the psyche constitution: metapsychology and theoretical-clinical developments. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 19(2), 295-310.

Teles, G. M. (1987). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Record.

Veloso, C. (2003). *Letra só / sobre as letras (2 volumes)*. Companhia das Letras.

Ventura, R. (2012). A psicanálise e o cuidado de si: entre a sujeição e a liberdade. *Revista EPOS*, 3(2). <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epos/v3n2/03.pdf>

Vernant, J. P., & Vidal-Naquet, P. (1977). *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Duas Cidades.

Watt, I. (2010). *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Companhia das Letras.

Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Imago.

Wood, J. (2017). *Como funciona a ficção?* Ed. SESI-SP.