



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA

**A LITERARIEDADE EM PSICANÁLISE: FICÇÃO E VERDADE NA TRAMA  
ANALÍTICA**

João Milton Walter Tavares

Brasília

2021

**João Milton Walter Tavares**

**A LITERARIEDADE EM PSICANÁLISE: FICÇÃO E VERDADE NA TRAMA  
ANALÍTICA**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eliana Rigotto Lazzarini

Brasília

2021

**João Milton Walter Tavares**

**A LITERARIEDADE EM PSICANÁLISE: FICÇÃO E VERDADE NA TRAMA  
ANALÍTICA**

**Banca Examinadora:**

**Presidente:** \_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliana Rigotto Lazzarini  
Universidade de Brasília – UnB

**Membro:** \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Paulo José da Costa  
Universidade Estadual de Maringá – UEM

**Membro:** \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Juliano Moreira Lagoas  
Centro Universitário de Brasília – UniCeub

**Membro:** \_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Scheinkman Chatelard  
Universidade de Brasília – UnB

**Suplente:** \_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Cristina Maesso  
Universidade de Brasília - UnB

## **Agradecimentos**

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliana Rigotto Lazzarini, pelo acolhimento, orientação e amizade que desenvolvemos nos últimos anos.

Ao Prof. Dr. Paulo José da Costa, pela trajetória e referência como pesquisador e pelo aceite para a banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Juliano Moreira Lagoas, pelas contribuições na qualificação e pela leitura atenta da tese.

À Prof. Daniela Scheinkman Chatelard, pelas aulas e trocas durante os últimos anos e por ter aceitado participar desta banca.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Negrete, pelo acolhimento no estágio doutoral, dentro de um programa de literatura, onde a literariedade da psicanálise se fez em evidência.

Ao Henry e à pequena Rosa, por terem me feito sentir em casa mesmo tão distante.

Aos meus colegas de laboratório, pelas leituras, críticas e amizade durante estes últimos anos. Aos amigos de longa data, especialmente Caio Schulz e Thaís Becker, pelo compartilhamento das felicidades e angustias do curso de doutorado.

Ao meu pai, Tavares, pelo exemplo ao amor pelas letras e pelas conversas inspiradoras.

À minha mãe, Nega (*in memoriam*), farol eterno que me guia.

À Enielsi pela presença e exemplo de cuidado e carinho.

À Larissa, minha irmã, pela proximidade e referência, sempre; e Jomar, meu irmão, que orientou meu interesse pela literatura na juventude.

Ao Fabrício, Laís e Márcio, Lecy e Denir, pela família que escolhemos ser.

Aos meus sobrinhos Ana Clara, Lucas e Maitê, pelo amor que me inspiram.

À Leila sou eternamente grato por todo o amor, paciência e companheirismo.

À CAPES, pelo suporte em minha pesquisa.

*“E pessoas precisam tanto poder contar a história delas mesmas”*

*Clarice Lispector, Os obedientes*

## **Resumo**

Pretendemos pensar a literariedade que conduz tanto a concepção de sujeito quanto a proposta clínica da psicanálise. Para isso, inicialmente, exploramos a noção de verdade e sua relação com o ficcional, trama que ampara a discussão acerca da autobiografia e da autoficção, de modo que propicia uma aproximação entre a literatura e a psicanálise pensando a clínica como uma composição narrativa. Na sequência, discutimos a constituição do sujeito pela via literária, como sujeito compreende os eventos de sua vida como organizadas em uma configuração histórico-ficcional que compõe uma identidade de si. Assim, podemos analisar a constituição do sujeito pela articulação entre o ficcional e o inconsciente. Ao fim, compreendendo o sujeito composto por uma escritura, a clínica analítica propõe arranjos de linguagem que levam a determinados efeitos, os quais defendemos serem de cura; e se dão tanto em uma dinâmica temporal própria, *a posteriori* (*Nachträglichkeit*), como em um espaço específico, a transferência. Com isso, visamos descortinar a qualidade literária do trabalho em psicanálise, tal como no seu trabalho com a verdade, na sua compreensão de sujeito e, ainda, em sua proposta clínica.

**Palavras-Chave:** Autoficção. Verdade. Sujeito literário. Cura. Estilo.

## **Abstract**

We intend to think about the literariness that drives both the conception of the subject and the clinical proposal of psychoanalysis. For this, initially, we explore the notion of truth and its relationship with the fictional, a weave that supports the discussion about autobiography and autofiction, in such a way that it provides an approximation between literature and psychoanalysis considering the clinic as a narrative composition. Next, we discuss the constitution of the subject through the literary way, as a subject understands the events of his life as organized in a historical-fictional configuration that composes an identity of himself. Thus, we can analyze the constitution of the subject through the articulation between the fictional and the unconscious. In the end, understanding the subject composed of a writing, the analytical clinic proposes language arrangements that lead to certain effects, which we argue are of heal; and they take place both in their own temporal dynamics, deferred action (*Nachträglichkeit*), as well as in a specific space, the transference. With this, we aim to unveil the literary quality of work in psychoanalysis, as well as in its work with the truth, in its understanding of the subject, and also in its clinical proposal.

**Keywords:** Autofiction. Truth. Literary subject. Cure. Style.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1 – Poesia e Ficção: verdade em sua trama.....</b>	<b>17</b>
O estatuto de verdade da ficção .....	22
A criação poética: <i>Dichtung, Dichter</i> , mito e fantasia .....	27
Autobiografia: constituição e feitura.....	41
Entre a Autoficção e a Psicanálise .....	44
<b>Capítulo 2 – A identidade literária do sujeito .....</b>	<b>53</b>
O sujeito e a linguagem: A ficção do aparelho psíquico.....	53
A inspiração poética: entusiasmado por si .....	64
O Sujeito, autor de si: o ficto .....	75
Sujeito literário, sujeito da psicanálise.....	81
Uma escritura psicanalítica-literária .....	89
<b>Capítulo 3 – A escritura clínica .....</b>	<b>94</b>
Escritura incessante, escritura pulsional .....	98
Poesia e Análise: uma pequena literatura.....	106
Cura, um estilo literário.....	114
O tempo da escrita, o tempo da análise, o tempo da cura .....	127
Sujeito ∞ Esfinge: o enigma de si mesmo .....	138
<b>Para encerrar.....</b>	<b>150</b>
<b>Referências.....</b>	<b>155</b>

## Introdução

*“Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão”*

*João Guimarães Rosa, Se eu seria personagem*

O romance foi definido por Johann Wolfgang von Goethe (1833/2003) como uma *epopeia subjetiva*, quando o herói não viaja para além-mar mas, diríamos, aquém-mar - para o lado de cá - quando o “autor exige de si a autorização para tratar o mundo à sua maneira” (Goethe, 1833/2003, máxima 938). Goethe explica que o romance mais medíocre sempre é melhor que o leitor medíocre, porque em todo romance sempre haverá algo de excelência do gênero. Na constituição de um romance, o autor busca trabalhar não a grandiosidade dos feitos, mas a excelência daquele que conduz – e estrutura – a obra.

Betty Milan (2021), em seu testemunho de sua análise com Jacques Lacan, reconhece como uma *epopeia subjetiva* o processo analítico:

A cura analítica era para ele [Lacan] equivalente a uma *epopeia* e o analisando, a um herói. De cada sessão, graças à sua escuta, ele fazia um evento extraordinário. Com a expressão *epopeia subjetiva*, deu à cura analítica uma dimensão que ela antes não tinha. Trata-se de um procedimento análogo ao de Freud que, em 1897, comparou os neuróticos a Édipo e Hamlet, fazendo daqueles heróis de tragédia, quando, na época, eles eram tratados só com remédios ou confinados em sanatórios submetidos a tratamentos violentos. Com o recurso à tragédia, Freud humanizou os neuróticos. A concepção da cura como *epopeia* é mais um exemplo do retorno de Lacan a Freud. (p. 60).

Freud humanizou os neuróticos, como disse Milan (2021), na medida que os identificou a personagens de uma literatura, recorrendo às tragédias. O trabalho de análise, portanto, identificado a uma epopeia traz a ideia de uma mudança do sujeito. O herói não pode voltar atrás de sua jornada, uma vez que atravessa seu percurso, carrega esta bagagem de histórias consigo. Freud escuta seus analisandos procurando a excelência do gênero presente em cada um, em detrimento da leitura medíocre – resgatando a máxima goethiana – a que eram submetidos pelos tratamentos em sanatórios, exclusivamente pela via do medicamento e práticas violentas.

Na cena de análise se faz um teatro, aponta Milan (2016), há tanto um ator, que é o analisando, quanto o coro, o analista, assim como a plateia, composta tanto pelo analista quando pelo analisando. Neste teatro, o analisando conta sua história, autor e expectador de seu drama. Ao analista, cabe a posição do coro. E a cura em psicanálise se daria por uma experiência literária, teatral, que o analisando torna presente um evento passado, um discurso arcaico em uma narrativa de uma epopeia viva para se tornar o ator com quem o coro responde. A função do coro é devolver ao herói sua própria mensagem, dialogar com ele, viver, em uma posição singular, junto a ele seus dramas. Para Milan, há uma teatralidade na condução da clínica psicanalítica.

Quando retilhamos estas veredas, firmamos pé no caminho que se faz por *entre* a clínica e a literatura. Freud (1898/1986b) afirmava ainda no século XIX que “todos os neuróticos criam o chamado romance familiar” (p. 318), e este servia como uma dupla finalidade, tanto como uma autoexaltação quanto como uma defesa. Quando organizava a estrutura do livro sobre os sonhos, Freud (1898/1986a), como vemos em sua carta, planejava um primeiro capítulo abarcando a literatura, como o *Oedipus Rex* e *Hamlet*. Este capítulo foi abandonado na versão final do livro, porém, mostra-nos como a literatura se apresentava como um ponto de apoio para o pensamento freudiano.

Pensando sobre a relação entre a literatura e a psicanálise, Fernanda Sofio (2010) resgata a teoria do análogo de Fábio Herrmann para argumentar que não há somente uma proximidade entre elas, mas, na realidade, são campos análogos. A teoria do análogo versa que uma área da ciência se apoia em um campo análogo para pensar o seu campo de estudo, por exemplo, o físico utiliza-se da matemática para pensar as teorias de sua ciência. Nesta proposta, a psicanálise é campo análogo à literatura de ficção e a utiliza para pensar a sua área de saber.

A literatura de ficção não apenas funciona como um modelo, ilustração ou ainda, como uma ferramenta para o fazer psicanalítico, há uma proximidade muito mais visceral. De modo que, pontua Sofio (2010), o funcionamento da ficção literária está no engendramento das construções teórico-clínicas da psicanálise, passa a ocupar seu cerne, como matéria-prima para a teorização clínica, a psicanálise é uma forma de literatura. O que diferencia a literatura da psicanálise seria que a segunda está comprometida com a clínica, portanto, com o processo de cura, enquanto a literatura não, apesar que, eventualmente, a literatura possa desempenhar alguma função neste sentido.

Lacan (1954/1986) explica que o desejo inconsciente encontra meio de se exprimir, se aloca sutilmente nas escolhas das palavras, fonemas e símbolos. As escolhas feitas, as nuances do como é dito, importam para o que é dito. Existem conteúdos que nenhum discurso é capaz de exprimir em sua totalidade quando o que se deseja externalizar é algo que remete ao recalque. Contudo, este conteúdo insiste em escorrer pelas entrelinhas do discurso. Nas produções literárias, as intenções e os desejos inconscientes do autor estarão sempre impressos na obra e a forma como se opta por contar alguma coisa também diz algo sobre aquele que conta. Neste sentido, Roland Barthes (1973/2006) diz que “. . . perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus da maquinaria) há sempre o outro, o autor” (p. 24). o autor de uma obra escreve em seu processo

de criação, e pela sua escrita se inscreve em seu texto, recria sua narrativa e esta narrativa é moldada pelas soluções disponíveis em seu tempo e cultura.

No prefácio do livro de Luciana Salum (2016), *Fragmentos: sobre o que se escreve de uma psicanálise*, Christian Dunker faz uma correlação entre a escrita literária e o material produzido no decorrer de uma experiência de análise, o autor diz:

Considere-se o problema desde sua dimensão volumétrica. Se uma análise transcorre à razão de duas ou três sessões por semana, por cinco a dez anos, com sessões entre 20 e 30 minutos, isso nos dá, por baixo, um total de 150 horas de discurso real em ato. Uma transcrição parcimoniosa, descontando as infinitas modalizações de silêncios, interjeições e distensões proustianas do tempo, nos colocaria diante de um material bruto composto de 2500 páginas. Contudo, se as coisas caminham bem, o mais importante de uma análise acontece fora dela. Nas elaborações, reversões e revoluções que ela inspira, determina ou testemunha de uma vida. Se as coisas caminham bem, a história dos sintomas se confunde com a história de uma análise. E a história de uma análise se confunde com a história de uma vida. E a história de uma vida vivida se confunde com a história da vida por viver. E isso para nos resumirmos à posição de uma história narrada desde o ponto de vista de seu autor. Assim considerada, escrever uma análise torna-se uma tarefa borgiana. (Dunker, 2016, p. 12)

Temos assim uma história que se desdobra em outra história, que se abre para mais uma, como um novelo de lã que com seus fios – *Fils*, título da obra de Doubrovsky quando propõe sua obra como autoficção – que se emendam um no outro, que se emaranham e desamarram, uma história que leva a outra. Como no livro *Mil e uma noites* em que há um enodamento entre uma narrativa e outra, que no todo contam uma história maior. Por fragmentos de análise conta-se uma

análise, que conta uma vida, que conta uma vida por viver. Conta-se uma história de cura ao se fazer psicanálise.

Desta maneira, visamos investigar a interlocução entre *fazer uma literatura e fazer uma psicanálise* e, escarafunchando a composição entre autor, analisando e personagem, que compõe o sujeito em análise, adentramos no reino da ficção. Procuramos pensar a clínica psicanalítica a partir de elementos da literatura e da arte, como fez Freud (1905/2016) ao evocar o trabalho *per via di porre e per via di levare*, diferenciada por Leonardo da Vinci para falar do trabalho do pintor e do escultor respectivamente, que Freud utiliza para diferenciar o trabalho de sugestão e o trabalho analítico. Ou ainda, quando Freud faz uma referência a Hamlet, o equiparando ao neurótico, “nessas ocasiões me lembro das palavras de um neurótico bastante famoso, que nunca foi tratado por nenhum médico, é verdade, tendo existido apenas na imaginação de um poeta” (p. 338).

Percebemos que Freud tanto eleva o neurótico a condição de personagem, que engendra um romance familiar, sua tragédia singular, como também o personagem ao neurótico. Pois a psicanálise compreende o sujeito no “reino do intermediário” (Freud, 1896/1986, p. 181), sob o domínio de *Janus*, o deus romano bifrontino, com duas faces viradas uma em relação a outra, representa o mundo dos opostos. Coutinho Jorge (2000) aponta *Janus* como o melhor representante do sujeito, o sujeito não-todo, que nos leva diretamente para a questão shakespeariana emulada por Hamlet: ser ou não-ser?. “O sujeito é esse *entre*” (Jorge, 2000, p. 99, grifos do autor).

Nesta linha de investigação acerca do fazer em psicanálise, pensamos o atravessamento da escrita autobiográfica com a divisão do sujeito evidenciada pelo saber psicanalítico, chegando a escrita autoficcional, que é produzida por um autor-personagem, que se ficciona de modo a mergulhar e extrair de si uma ficção de fatos e eventos estritamente reais, como explicou Doubrovsky (1977) na proposição do gênero literário autoficcional. A partir desta visão,

avancamos na compreensão do sujeito e a composição da clínica psicanalítica, como a sua linguagem, seus efeitos de estilo e a cura.

Esta tese está organizada em três capítulos. O primeiro é dedicado à relação entre a verdade e a ficção e como se relacionam tanto com a literatura como com a psicanálise, nos conduzindo a discussão sobre a literatura autobiográfica e autoficcional que acaba por revelar a ideia de verdade ficcional, envolvendo um pacto entre o autor, personagem e narrador, chamado pacto autobiográfico. Este pacto caracteriza tanto a escrita da obra como a chave de leitura da obra. Avançamos pela ideia do mito e da fantasia, da autobiografia e a da autoficção, em seu desenvolvimento e categorização para compreender como estas se relacionam com a noção de verdade. Em busca de uma verdade, se cria uma ficção que dê conta da lacuna que se visa preencher, a lacuna da verdade. Assim é com os mitos, com a fantasia, com o mito-científico e com a literatura. A verdade se organiza como uma ficção, que orienta o sujeito em sua estrutura. O objetivo deste capítulo é explorar referências psicanalíticas-literárias que nos possibilitará pensar a clínica como uma composição narrativa.

O segundo capítulo aborda a constituição do sujeito pela lógica literária e sua relação com o inconsciente. A psicanálise desnuda o sujeito literário que surge em determinada época, este é fomentado pela identidade narrativa, o entrecruzamento da história de uma vida e a ficção. Quando o sujeito se compreende por meio da narrativa, e os eventos que compõe a vida são organizadas em uma configuração histórico-ficcional de modo a compor uma identidade de si (Ricoeur, 2016). Este sujeito em análise compõe uma literatura pessoal, como uma escrita de si, composta pela trama de uma ficção da intimidade, que articula fantasia, memória e os fatos. A análise convoca a reescrita dos traços desta narrativa, que compõe um texto oral e vivo, que sustenta o próprio sujeito. O objetivo é compreender o sujeito e sua constituição na articulação com o ficcional e o

inconsciente. Exploramos como a constituição do sujeito se dá por uma literariedade, pelas formulações e compreensão da vida como uma narrativa, que organiza em uma configuração literária a desorganização de uma vida.

O último capítulo dedica-se à discussão da clínica psicanalítica, pensando se é possível fazer uma psicanálise pela via de uma literatura. Supõe-se que o sujeito é composto por uma escritura, produzida de forma incessante e pulsional, que conduz a arranjos de linguagem. Propusemos que na clínica psicanalítica convida-se o sujeito a formular uma nova literatura, que chamamos de pequena literatura - termo emprestado de Kafka - esta composição literária produz um efeito, um efeito de linguagem que é a cura. Discutimos a noção da cura como um efeito de estilo e o significado desta para a clínica psicanalítica, não como um retorno ao estado anterior da enfermidade, como é o almejado pela medicina, mas por uma travessia que formula novas possibilidades de existência. Adentramos na noção do tempo da análise e da transferência, que é o espaço onde a análise ocorre, aí trazemos a noção de uma leitura miúda, a contraparte da pequena literatura formulada no espaço analítico. A clínica psicanalítica é pensada, portanto, por um pacto psicanalítico, envolvendo tanto uma produção literária – a pequena literatura – como uma chave de leitura – a leitura miúda – que fundamentam esta espécie de gênero literário singular produzida em uma análise. A clínica psicanalítica coloca o analisando em contato com o enigma pronunciado pela esfinge que se reconhece em si. Um trabalho de análise propõe uma solução para o enigma: *decifra-te ou se devore*, uma transgressão que propomos do enigma esfíngico.

O estilo é um traço de singularidade que leva o analisando a tecer uma espécie de texto autobiográfico, em que trança os fatos de sua vida, como as pessoas, os incidentes e as emoções que marcaram sua experiência, em uma ficção, que lhe permite acessar estas reminiscências a partir de outros olhares e perspectivas, permitindo uma elaboração e compreensão como outras

possibilidades. Também possibilita a elaboração de uma teoria, singular e própria, que dê um sentido para os eventos de sua vida. Teorizar a própria existência no âmbito de uma análise, é organizar-se pela transferência, pois a transferência é um espaço ficcional.

Milan (2021) explica que durante sua análise disse para Lacan: “- Daí que eu gostaria de escrever uma ficção, fazer de conta...” (p. 65), que gostaria de fazer sátira consigo, produzir algo próprio que organizasse a experiência de análise, uma ficção “só mesmo rindo disso tudo” (p. 65). Permitir-se explorar pela via da sátira o drama de sua vida, produzir uma literatura clínica-psicanalítica, que teoriza e não se leva a sério, de modo a *se criar um faz de conta, que tanto se conta, que algo se faz.*

## Capítulo 1 – Poesia e Ficção: verdade em sua trama

*"a verdade seja lá qual for, só é acessível pela mentira, pela trapaça, pela invenção e pela imaginação da arte ..."*

*Ítalo Calvino, Para ler os clássicos*

A psicanálise é literária. Freud, ao longo de sua obra, fez constantes referências à Sófocles, Shakespeare e Goethe, e tantos outros escritores. O literário sempre esteve amalgamado nas formulações psicanalíticas desde os primeiros pensamentos de Freud, nas cartas endereçadas a Fliess nos últimos anos do século XIX. Nelas foram diversas as referências à literatura, na reformulação de sua teoria neurótica descrita na carta de 21 de setembro de 1897, assim como nos rascunhos M e N, datados de 25 de maio e 31 de maio de 1897, respectivamente, quando é introduzida a concepção de fantasia, a ficção funciona como guia e modelo para pensar a teoria em formação.

A ficção ganha contornos únicos na psicanálise, não aparece como uma história engendrada conscientemente pelo sujeito que deve ser refutada durante o seu processo de análise, mas, ao contrário, como uma *transmentira* – uma mentira atravessada pela verdade, que se insere em um limiar entre dois mundos. Tenta, na medida possível de sua construção, satisfazer tanto as necessidades impostas pela realidade, quanto as demandas do mundo interno. Atentar-se para o campo da ficção é ingressar em um reino mágico, como uma caminhada em um bosque das histórias infantis de bruxas e seres mitológicos, onde a prova de realidade é parcialmente posta de lado, mas não totalmente ignorada, e o impossível pode, de alguma forma, acontecer. Nos bosques das ficções (Eco, 2006) não há uma verdade verdadeira, como diriam as crianças durante suas brincadeiras, mas, ao mesmo tempo, também não existem mentiras puras. São muitos os caminhos

que se abrem para quem neles se aventurem, nas infinitas bifurcações por entre as árvores, ilustra Eco.

Os poetas estão à frente dos psicanalistas no conhecimento da psique (Freud, 1907/2015). Uma obra poética está inserida no campo da ficção e diz muito mais sobre o sujeito do que ousa sonhar a nossa filosofia, diz Freud (1907/2015) fazendo uma alusão a Shakespeare. O psicanalista segue no enalço dos poetas, estes vão à frente explorando – e deixando-se perder - no vasto campo da ficção, enquanto os psicanalistas seguem suas pistas com a arte de interpretar.

Goethe, uma das referências freudianas no campo da literatura, explorou magistralmente a trama da ficção. Foi apoiando-se na literatura do poeta que Freud (1897/1986c) ilustrou a ideia de fantasia:

*O mecanismo da ficção é idêntico ao das fantasias histéricas.* Para criar seu *Werther*, Goethe combinou algo que havia experimentado — o amor por Lotte Kastner — com algo que ouvira: o destino do jovem Jerusalém, que morreu cometendo suicídio. É provável que estivesse brincando com a idéia de se matar, e encontrou um ponto de contato nisso, identificando-se com Jerusalém, a quem emprestou uma motivação retirada de sua própria história de amor. Por meio dessa fantasia, protegeu-se das consequências de sua experiência.

Portanto, Shakespeare estava certo ao justapor ficção e loucura. (Freud, 1897/1986, p. 252, *itálico nosso*)

Freud (1897/1986c) correlaciona a fantasia neurótica com a construção ficcional. No momento da escrita deste texto defrontava-se na clínica com relatos de conteúdos traumáticos referentes a cenas sexuais infantis e percebe que não se tratavam de fatos reais, mas de fantasias, que, contudo, ainda produziam efeitos reais. Freud a partir daí supõe que pode haver uma

equiparação entre a criação literária e o mecanismo psíquico encontrado no relato histérico, ou seja, uma correlação entre fantasia e ficção e exemplifica sua teoria com uma hipótese do mecanismo psicológico que orientou Goethe na escrita do livro *O Sofrimento do Jovem Werther*.

Há uma aproximação entre o funcionamento inconsciente da fantasia histérica e a *Dichtung*, termo alemão cuja tradução para o português é poesia, mas no original em alemão carrega uma ideia mais ampla que aponta no sentido da criação literária, como ocorre no título da autobiografia de Goethe: *Dichtung und Wahrheit* [Poesia e verdade]. O tradutor da referida autobiografia para o português, Mauricio Mendonça Cardozo, comenta, sobre a palavra *Dichtung*:

conforme seu uso entre meados do século XVIII e início do XIX, não muito diferente do que se faz no alemão contemporâneo – não é atributo de um gênero literário específico, mas, sim, da criação literária, do literário, da arte poética em geral, podendo referir-se, portanto, às várias formas de escrita criativa como a poesia, o drama, o romance, etc. . . . convoca o leitor de língua portuguesa a se recolocar diante de uma vagueza, mas também de uma abrangência que esse termo assume em alemão. (Goethe, 2017, p. 702, nota de rodapé do tradutor)

*Dichtung* é de difícil aceção pois carrega uma singularidade em seu significado. Décultot (2014) no *Dictionary of Untranslatables: a philosophical Lexicon*, explica que não há uma palavra equivalente em outras línguas europeias, utilizando-se para a tradução termos como literatura, poesia e ficção. A autora afirma que apesar dessas traduções se aproximarem da ideia existente na língua alemã, não esgotam os muitos sentidos semânticos contidos no original. Ainda que na língua germânica existam equivalentes como *Literatur*, *Poesie* e *Fikition* e, em certa medida, a ideia de *Dichtung* esteja contida nelas, seu significado vai além. *Dichtung* é uma operação específica de pensamento e linguagem. Apresenta em seu cerne uma complexa relação entre a realidade e a

ficção, podendo ter uma conotação pejorativa de uma invenção falaciosa e mentirosa e, ainda, em um sentido positivo, como a criação de um mundo ficcional produzido pelo poder criativo. Não se configura como o antônimo da realidade, um mundo ficcional ingênuo, mas pelo contrário: uma ficção que produz seus efeitos a despeito da natureza ficcional.

A equiparação realizada por Freud (1897/1986c) entre a fantasia histórica e a ficção segue neste sentido contido em *Dichtung*. Possibilitou novos modos de ouvir os relatos de pacientes e suas cenas infantis, permitindo uma nova compreensão em relação à vida sexual infantil. A ideia da fantasia confere um novo *status* ao conteúdo ficcional na teoria psicanalítica e, com isso, o reconhecimento da realidade psíquica e sua dinâmica inconsciente. De outro modo, Freud abandona sua teoria neurótica da sedução e assume a teoria da fantasia, reconhece como indistinguível da realidade material a realidade psíquica, que é a via imaginária do sujeito, como este representa para si próprio a sua história, sua origem e a realização de seus desejos.

A ideia de uma ficção – no sentido de *Dichtung* - se instala no núcleo da compreensão psicanalítica. Essa estrutura de uma ficção reaparece em diversos momentos do arcabouço teórico freudiano sustentando fundamentações basilares como a fantasia (Freud, 1908/2015a), o chiste (Freud, 1905/2017), o sonho (Freud, 1900/2019), as construções em análise (Freud, 1937/2017) e a *transmentira* (Freud, 1921/2011). A psicanálise reconhece e trabalha com aquilo que é literário no sujeito e, por extensão e de modo inseparável, na cultura.

Tratar daquilo que é literário, que vem do campo da ficção, leva o psicanalista então a justapor a fantasia com a realidade. Tal justaposição exige uma tomada de decisão do analista diante de um dilema que se impõe, de revelar ou não ao analisando que aquilo que ele diz é uma fantasia encobridora, o qual Freud tratou nas *Conferências introdutórias à psicanálise*:

Se logo de início lhe dizemos [ao analisando] que ele está para revelar as fantasias com que encobriu sua história infantil - como fazem os povos ao cobrir de lendas a sua pré-história esquecida -, notamos que o interesse do paciente em prosseguir no tema cai subitamente, de forma indesejável. (Freud, 1917/2014a, p. 489)

Na sequência do texto, Freud (1917/2014a) orienta que o que resta a ser feito pelo analista é manter uma certa neutralidade diante de tal dilema, sem se ocupar demasiadamente, a princípio, quanto a tentativa de separar o que vem do campo da fantasia ou da realidade. Mesmo correndo o risco de ser tomado por ingênuo por parte do analisando, quando, futuramente, este julgar que o analista ouviu, acreditou e até mesmo interpretou suas narrativas fantasiosas de experiências infantis que não existiram na realidade factual. Em outras palavras, o analista trata a narrativa do analisando da mesma forma, independente qual seja sua fonte. Já que, até mesmo a noção de memória pode ser falseada, como Freud (1897/1986b) demonstrou.

O que é narrado em análise é da ordem da *transmentira*<sup>1</sup>. Para explorar esta afirmação, voltamos à relação psicanálise e poesia. Freud (1921/1980, 1921/2011) nos diz que o poeta disfarça a verdade com mentiras, ou ainda, o poeta *transmente* a realidade<sup>2</sup>. Ou seja, o poeta cria a ficção a partir da verdade. Lacan (1966/1998), fazendo uma alusão à Goethe, diz que há uma aproximação tão grande entre a poesia e a verdade “em sua nudez” (p. 752) que a operação poética

---

<sup>1</sup> Este termo veio à luz com a tradução da obra *Psicologia das Massas e Análise do Eu* das Obras Completas de Sigmund Freud pela editora Companhia das Letras sob coordenação de Paulo César Lima de Souza. O tradutor utilizou-se do neologismo para traduzir do alemão o trecho: *log die Wirklichkeit um*. Comenta que Freud adicionou o sufixo em alemão que traz o sentido de transformação [*um*] ao verbo mentir [*lügen*] referindo-se à realidade [*Wirklichkeit*]. A tradução do trecho completo ficou: “O poeta ‘transmentiu’ a realidade no sentido de seu anseio. Ele inventou o mito heroico” (Freud, 1921/2011, p. 102). Em outra edição, da editora Imago, o tradutor encontrou outra solução, ficando da seguinte forma: “Esse poeta disfarçou a verdade com mentiras consoantes com seu anseio: inventou o mito heroico” (Freud, 1921/1980, p. 171).

<sup>2</sup> Optamos por trazer as duas traduções presentes no português para apontar como a solução encontrada por Paulo César Souza realça a inovação freudiana, o termo *transmentira* traz em si uma ideia de ficção, de uma narrativa contada pelo poeta no mito-científico freudiano.

nos mostra como a verdade é revelada em uma estrutura de ficção. A *transmentira* pode ser considerada um mentir-verdadeiro, uma mentira atravessada ou composta pela verdade é, deste modo, pelo menos uma espécie de ficção.

Há uma íntima relação entre a *transmentira*, mito, ficção e fantasia, pois todas são modos de inventar uma realidade e estão no campo da mentira que acabam por revelar muito mais do que se pretende. A *transmentira* foi cunhada para a invenção da realidade do poeta freudiano, protagonista do mito-científico proposto por Freud (1921/2011). O mito, de maneira geral, se refere à capacidade inventiva de uma realidade dos povos de determinada cultura. Quanto a ficção, esta se estabelece no campo do literário e como este se articula com a realidade. Por fim, a fantasia se refere ao sujeito e sua vida imaginária e como representa para si próprio sua história (Roudinesco & Plon, 1998). Todos estes significantes parecem convergir e aludem a criação de uma realidade psíquica própria no sentido de satisfazer os anseios de seu autor, sendo ele o poeta mítico, um povo, o escritor literário ou ainda o analisando na psicanálise.

Há algo que se repete nesse contar, na construção de uma ficção, que funciona como um invólucro protetor de algo que se tange, mas que não pode ser acessado, a saber: a verdade. Essa questão é de interesse de toda a psicanálise, pois, não sendo mais o sujeito dono de sua própria verdade, ou de sua própria morada, como diz Freud (1917/2014b), o reconhecimento do inconsciente pode se ocorrer. Aqui nos interessa a marca da verdade na ficção.

### **O estatuto de verdade da ficção**

Em *Análise Terminável e Interminável*, Freud (1937/2018) explica o funcionamento do inconsciente e seus mecanismos de defesa recorrendo à analogia de um livro sendo censurado nos

tempos anteriores aos livros impressos, quando, portanto, a reprodução se dava por intermédio de copistas que trabalhavam em livros individualizados e não seriados em edições. Freud diz:

Pensemos, então, nos possíveis destinos de um livro num tempo em que livros não eram ainda impressos em tiragens, mas escritos individualmente. Um livro desses podia conter afirmações que em épocas posteriores seriam tidas como indesejáveis – como, segundo Robert Eisler, os escritos de Flávio Josefo devem ter incluído passagens sobre Jesus Cristo que viriam a incomodar o cristianismo posterior. No tempo de hoje, o único mecanismo de defesa utilizado pelos órgãos de censura seria a confiscação e destruição de toda a tiragem. Naquela época, aplicavam-se diferentes métodos para tornar um livro inócuo. As passagens incômodas podiam ser densamente riscadas, de modo a ficarem ilegíveis; então não poderiam ser copiadas e o copista seguinte forneceria um texto imaculado, mas com lacunas em certos trechos, o que talvez o fizesse ininteligíveis. Ou os censores podiam não se contentar com isso, querendo evitar também qualquer indício de que o texto fora mutilado. Então passariam a deformar o texto, deixando algumas palavras de fora ou substituindo-as por outras, ou intercalando novas frases; melhor ainda, tiravam toda a passagem e inseriam outra no lugar, que afirmava exatamente o contrário. O copista subsequente podia, então, produzir um texto aparentemente insuspeito, mas falseado; já não continha o que o autor queria dizer, e provavelmente as mudanças não se fizeram na direção da verdade. (Freud, 1937/2018, pp. 302–303)

Tal analogia exemplifica o funcionamento do inconsciente que, para impedir que conteúdos que causariam desprazer alcancem a consciência, modificam o conteúdo quando este vem à tona, criando lacunas, rasurando e substituindo o texto original por um outro. Este outro texto deve apontar em um sentido diferente do conteúdo que ali uma vez estava registrado. Um novo material

é gerado e inscrito, a verdade fica registrada somente enquanto marca no papel, no inconsciente, como rasura, não podendo mais ser acessada diretamente pela consciência.

Alongando-nos no exemplo freudiano, o texto ficcional, que agora tampona o texto original, não é uma escolha aleatória do trabalho do censor, pois uma censura tem que cumprir dois requisitos básicos: 1) passar despercebida enquanto texto falsificado, caso contrário a falsificação seria prontamente percebida e a verdade ficaria na eminência de ser revelada; e 2) indicar em outra direção do sentido que o texto original apontava e, se possível, no sentido diametralmente oposto. Quanto melhor o ato de censura cumprir com estes dois requisitos, mais bem adaptado estará ao seu objetivo.

O texto ora transformado não deve ser um texto que destoe completamente quanto à caligrafia, formato, conteúdo, estética e tamanho daquele original, pois se assim o fizesse, logo se perceberia tal conteúdo como um enxerto clandestino na obra. O texto alterado deve ocupar a função do original que, antes de ser rasurado, se encaixava em uma obra maior, com sua forma e sentido já estabelecidos. Neste trabalho há uma determinada lacuna a ser preenchida, de tamanho específico, que vem de um certo sentido para outro. O texto inserido jamais estará tão bem adaptado quanto o texto original, pois a verdade seria a finalidade do texto que foi desviado no seu intercurso, mas deve passar-se por ele. O trabalho da censura deve considerar a verdade na produção de uma ficção. Em outras palavras, a linguagem ficcional sempre se refere à própria verdade.

Ao fim, pouco importa a ficção que é construída, dado que ela é fiada a partir de uma estrutura de verdade a partir do conteúdo original; não há modo possível para a construção de uma ficção plenamente mentirosa. Ela é elaborada de forma a se justapor à verdade, e, ao menos a isso, a sua intenção, escapa como um rastro da censura. As narrativas ouvidas por Freud de suas

pacientes histéricas, as fantasias de uma cena de sedução sexual, se encaixam neste modelo de ficção. A cena original, ao ser censurada pela repressão e por outros mecanismos de defesa do Eu, dá lugar a uma ficção, uma fantasia que é oferecida ao analista.

Quando a narrativa é contada pelo sujeito, ela é ficcionada pelo trabalho das resistências, mas o sujeito não pode oferecer uma história qualquer, essa tem que caber na forma e em função da verdade suprimida, ou seja, a ficção está orientada pela verdade tal como o menino arteiro considera a verdade ao tramar suas mentiras para escapar da punição. Neste sentido, Lacan (1995) explica a íntima relação entre mito, ficção e verdade:

Vou indicar também o problema suscitado pelo fato de que o mito tem, no conjunto, um caráter de ficção. Mas esta ficção apresenta uma estabilidade que não a torna de modo algum maleável, às modificações que lhe podem ser trazidas, ou, mais exatamente, que implica que toda modificação implica por sua vez, por essa razão, uma outra, sugerindo invariavelmente a noção de uma estrutura. Por outro lado, essa ficção mantém uma relação singular com alguma coisa que está sempre implicada por trás dela, e da qual ela porta, realmente, a mensagem formalmente indicada, a saber, a verdade. Aí está uma coisa que não pode ser separada do mito. (Lacan, 1995, p. 258)

Na construção da fantasia se tece uma ficção para suprimir o conteúdo recalcado, que é justamente recalcado por ser intolerável ao sistema psíquico. Este deve passar despercebido enquanto construção e apontar em outra direção que não a verdade, sendo somente orientada em sua construção pelos contornos da verdade que ali existem. A ficção deve caber na estrutura da verdade que se propõe substituir e o que sobra da verdade é sua estrutura compartilhada pela ficção. Ou ainda, como sintetiza Lacan (1995) em seu aforisma: “a verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção” (p. 259) .

Žižek (2002) conta uma anedota da antiga Alemanha Oriental que ilustra o funcionamento desse desdobramento da linguagem em si mesma, no uso de seu próprio código e estrutura na transmissão da verdade. Diz que um alemão proveniente da Alemanha Oriental foi trabalhar na Sibéria e, sabendo que toda a correspondência passava pelo crivo de censores, estabeleceu com seus amigos o seguinte código: se a carta viesse escrita na cor azul, o conteúdo da carta seria verdadeiro, se fosse escrita com tinta da cor vermelha, seu conteúdo seria falso. Após um mês seus amigos receberam a primeira carta escrita com tinta na cor azul com o seguinte texto:

Tudo é maravilhoso aqui: as lojas estão lotadas, a comida é abundante, os apartamentos são amplos e propriamente aquecidos, os cinemas exibem filmes do ocidente, há muitas garotas bonitas prontas para paquerar – a única coisa que você não encontra é tinta vermelha. (Žižek, 2002, p. 1, tradução nossa)

Žižek (2002) explica como a estrutura desta anedota é mais refinada do que parece. O remetente ao enviar a carta se vê impossibilitado de utilizar o código previamente combinado com seus amigos para orientá-los quanto a veracidade do conteúdo, recorrendo a única cor disponível para a escrita da carta, a azul. Para resolver a questão do código ele traz no conteúdo da carta uma referência ao código em si. Žižek aponta a questão da autorreferência, a carta é escrita com tinta azul, mas contém em seu conteúdo a indicação de que ela deveria ter sido escrita em vermelho. Ela passa a ser falsa, porém com ao menos uma verdade na mensagem, a falta da tinta vermelha. Ocorre uma torção de sentido na impossibilidade de se ater ao código combinado anteriormente, a verdade, escondida em uma estrutura ficcional, acaba por se revelar nas entrelinhas após a indicação da falta.

A ficção se autorreferencia em sua falta. Na impossibilidade de transmissão da verdade, a ficção é construída para apontar a falta estrutural e evidencia a verdade, ainda que em condições

em que isso não seria possível. A ficção contorna a verdade, sem tocá-la, mas evidencia sua silhueta ao tentar escondê-la, o que, paradoxalmente, acaba por revelá-la.

Percebendo a função das ficções protetoras no aparelho psíquico e, desta forma, reconhecendo que a realidade e a ficção são indistinguíveis, Freud (1897/1986c) propõe a noção de fantasia que passa a ter um papel central na sua teoria. As fantasias são elaboradas a partir de experiências vividas pelo sujeito, as quais podem ser reorganizadas, suprimidas e reconstruídas. São transformadas de forma a passarem no crivo da censura e se tornarem tolerável ao psiquismo.

A partir deste entendimento, Freud (1897/1986c) aponta que “o mecanismo da ficção é idêntico ao das fantasias histéricas” (p. 252). A criação poética [*Dichtung*] teria a mesma função da fantasia, de rearranjar de determinada maneira a experiência, criando um novo traçado ficcional que, de seu modo, ainda ali conteria a verdade, mas camuflada em uma espécie de experiência outra, uma *transmentira*.

### **A criação poética: *Dichtung*, *Dichter*, mito e fantasia**

A questão da criação poética em psicanálise e sua relação com a clínica psicanalítica remonta às primeiras ideias da psicanálise. Entranhada à teoria psicanalítica está a ideia de uma poética [*Dichtung*] que auxiliou na pavimentação dos caminhos pelos quais a psicanálise seguiu. Freud (1897/1986c) dava razão, como vimos, a Shakespeare quando este compara a loucura à criação poética, demonstrando uma similaridade entre estes dois fenômenos e ressaltando que a diferença entre o delírio do excluído e a do aclamado é dada pela estética da loucura, isto é, daquilo que pode ser produzir a partir do sintoma de cada um.

Em 1908, é publicado o artigo *Der Dichter und das phantasieren*<sup>3</sup>, nele Freud (1908/2015b) se interessa pela criação do poeta, mais especificamente como este encontra os temas para suas criações, e propõe uma aproximação entre o fazer do poeta e a brincadeira da criança. A criança quando brinca, diz Freud ela leva a sério sua própria brincadeira, pois o oposto de brincar se encontra na realidade e não na seriedade, como é comumente associado. O poeta age do mesmo modo que a criança, a criação poética seria o seu brincar levado a sério. Para Freud, o adulto deixa de brincar tal qual fazia quando criança e guarda suas fantasias junto aos seus segredos mais profundos, sem renunciar por completo aquele prazer de outrora quando se permite perder-se em seus devaneios.

No íntimo do adulto há um retorno ao produto das fantasias e Freud (1908/2015b) revela como este é acessível pelo trabalho da psicanálise. Para o autor, tanto as fantasias como os sonhos, são realizações de desejos deformados e somente desta maneira toleráveis. Elas recebem o que Freud chamou de a marca do tempo e não são rígidas em sua forma, mas oscilam e se alteram no percurso da vida do sujeito. O trabalho psíquico tem a tendência de partir de uma impressão ocorrida no presente que é articulada com uma lembrança do passado, na maior parte das vezes de uma época infantil que então é projetada para um futuro como a realização do desejo ali representado. Desta forma desejo e fantasia podem compor um traçado que atravessa os três tempos ideativos: passado, presente e futuro. Eco (2006) ilustra bem esta relação entre a ficção e a brincadeira:

---

<sup>3</sup> Este texto recebeu três diferentes versões de tradução em português: *Escritores criativos e devaneio* (1908/1972), *O escritor e a fantasia* (1908/2015a) e *O poeta e o fantasiar* (1908/2015b). A principal diferença se deu pela impossibilidade de uma tradução fiel da palavra *Dichter*, derivada de *Dichtung*, que já abordamos anteriormente. Um dos tradutores, Ernani Chaves (Freud, 1908/2015b), comenta, sobre a tradução do substantivo alemão *Dichter*, que pode ter diversas opções de tradução como criador literário, romancista, contista, novelista ou ainda, poeta. Portanto, como indicam as diferentes traduções, *Dichter* é aquele que cria, o que quer que seja, por meio das palavras.

E, assim, é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente. (p. 137)

Freud (1908/2015b) propõe ainda que a composição literária no poeta ocorre do mesmo modo que a fantasia, uma vivência atual no presente se remete a uma lembrança do passado, principalmente infantil, e a partir daí o ato criativo literário seria o trabalho para a realização do desejo. Entretanto, o autor aponta que na literatura o trabalho de elaboração do desejo, para que este se torne tolerável para a consciência, está mesmo sob responsabilidade e encargo do poeta.

Martins e Vorsatz (2018) ratificam que o sujeito que frui da arte poética-literária está isento do desprazer de sua própria fantasia já que o encargo desta responsabilidade restaria ao poeta, que é o artífice da *Ars poetica*. Talvez aí encontremos a condição trabalhada por Carvalho (1997) quando indaga se a escrita teria uma função de remédio ou veneno, pois o fardo da escrita é de responsabilidade do poeta, que livra o outro das consequências de assumir sua própria fantasia. A função do poeta se aproxima a do mártir, do herói, em relação à fantasia. O herói é aquele que assume a responsabilidade do feito pelo social, e assume para si a culpa compartilhada. Freud (1905–1906/2016) aponta a relação entre os escritores, atores e expectadores, dizendo que estes últimos sentem-se como “pobres coitados a quem nada de grande acontece” (p. 362) e para suportar tal destino, precisam deslocar este anseio de estar no centro do mundo para poder arranjar o mundo conforme seus próprios desejos, “em suma, quer ser herói” (p. 362). Os escritores e atores

permitem a identificação do expectador com o herói, pelo menos no palco, o sujeito pode, por via da identificação, viver um faz-de-conta.

Esta dinâmica também poupa o sujeito, diz Freud (1905–1906/2016), o expectador conhece as grandes provações às quais o herói deve suportar e sabe também, e muito bem, que possui apenas uma única vida e que é muito plausível que venha a perecer caso tenha de lidar com tamanhas adversidades no mundo real. Nesta via encontra a possibilidade de fruição de ter como palco a ilusão e a fantasia, pois, no fundo, o palco trata-se apenas de um jogo, em que poderá viver a pele do herói, mas afastado do risco real à si. Freud fala que “em tais circunstâncias ele pode fruir a si mesmo como ‘um grande’, ceder ousadamente a impulsos reprimidos” (p. 363). Por intermédio da literariedade, o sujeito pode seguir a pena do escritor rumo a satisfação de seus anseios. O poeta é, portanto, em tese, aquele que consegue modificar o mundo fantasiosamente.

Em *O escritor e a fantasia*, Freud (1908/2015a) observa que “em cada indivíduo se esconde um poeta e que o último poeta desaparecerá com o último homem” (p. 326), atrelando a capacidade do sujeito de ser à capacidade de fantasiar, de criar uma ficção que reescreve a verdade. Já em *Psicologia das Massas e Análise do Eu*, Freud (1921/2011) faz outra afirmação, desta vez sobre o primeiro homem, propondo que o descolamento individual da psicologia da massa constituída na horda primeva se deu por um artifício mítico, o surgimento do primeiro poeta e sua narrativa emancipadora. Isto posto, podemos supor que do primeiro ao último sujeito encontraremos encerrado um poeta, e a condição de ser-sujeito é uma condição mito-poética.

Os mitos são narrativas de fundação, explica Eliade (1963/2006), pois compilam narrativas que trazem um ordenamento aos tempos imemoriais e originários que produzem seus efeitos na cultura ainda hoje. Lévi-Strauss (1987) fala que há um saber nos mitos, isto é, que os povos acumulam seu saber por meio de um outro estilo de transmissão distinto da ciência, que são os

mitos. Para o autor, não há uma rivalidade entre mito e ciência, e pontua que a ciência moderna evoluiu de modo a reintegrar esta matéria perdida, os mitos, no campo da explicação científica. Lévi-Strauss mostra que os mais diferentes povos procuram compreender o mundo em que estão inseridos por meio de uma determinada investigação, orientada pelo seu desejo de entender o que o cerca. O autor nos fala:

O que tentei mostrar . . . é que esses povos que consideramos estarem totalmente dominados pela necessidade de não morrerem de fome, de se manterem num nível mínimo de subsistência, em condições materiais muito duras, são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vive. Por outro lado, para atingirem este objectivo, agem por meios intelectuais, exactamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista. (p. 26)

Mas esta investigação, apesar de assemelhada a um pensamento científico, ratifica Lévi-Strauss (1987), não se confunde com tal, pois tem outro objetivo, “a sua finalidade é atingir, pelos meios mais diminutos e económicos, uma compreensão geral do universo - e não só uma compreensão geral, mas sim total” (p. 27). Em outras palavras, ainda seguindo o autor, o pensamento mítico parte da premissa totalizante que, se não pode explicar tudo também não pode explicar nada, e na ânsia de satisfazer a necessidade de compreensão do mundo se propõe a uma explicação para o todo. Em contrapartida, o pensamento científico vai no sentido oposto, divide a dificuldade de compreensão em tantas partes quantas forem preciso para conseguir resolver, pouco a pouco, aquilo que outrora era inexplicável.

A diferença na aquisição de saber pela via da ciência e pela via do mito, continua Lévi-Strauss (1987) é que, enquanto o mito fracassa em dar poder material sobre o meio, o pensamento

científico é capaz de alterar o domínio sobre a natureza. Porém, aponta o autor, “apesar de tudo, dá ao homem a ilusão, extremamente importante, de que ele pode entender o universo e de que ele *entende*, de facto, o universo. Como é evidente, trata-se apenas de uma ilusão” (p. 28). Assim, o mito tem o poder de conduzir a sensação de que se tem o controle do mundo, por seu afã totalizador. Cada um dos tipos de saberes, continua Lévi-Strauss, exploram determinadas capacidades potenciais ao sujeito: o pensamento científico, por exemplo, conduziu a civilização a invenção do automóvel e a habilidade de conduzi-lo seguindo as leis de trânsito, na lógica da civilização científica. Por outro lado, o autor exemplifica, perdeu-se a capacidade de enxergar o planeta Vênus à luz do dia, habilidade que verificou existir em alguns povos, como também existiu em navegadores na época das grandes navegações. Lévi-Strauss sugere que, com determinado treinamento e necessidade, poderíamos recuperar tal habilidade.

Observamos que o mito tem uma função de resguardar um saber que torna o sujeito apto a experienciar os efeitos deste em sua realidade material. O mito reconhece o poder da palavra que possibilita a eficácia simbólica. Tanto o conhecimento científico, como o saber oriundo dos mitos, são estilos distintos de compreensão, armazenamento e transmissão. Por isso, aponta Lévi-Strauss (1987), que em nossa sociedade “a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, . . . tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza, . . . que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado” (p. 63). Saber utilizar cada um destes saberes, como exercício da busca – impossível - pela verdade, é o caminho que guia o investigador que se aventura pelos caminhos da cultura e do psiquismo.

Freud (1913/2012b), conhecendo a função do mito, propõe um instrumento psicanalítico denominado mito-científico, isto é, um mito artificial construído com uma função científica – sempre tão cara a Freud - que pretende cobrir determinada lacuna na pré-história humana. Este foi

o mito trabalhado em *Totem e Tabu*, conhecido como o mito da horda primeva. Em outro trabalho, sem identificar explicitamente como um mito-científico, Freud (1921/2011) propõe o mito do herói que versa sobre a fundação do próprio mito, o primeiro mito, que inaugura o funcionamento mental com o advento da linguagem poética e, portanto, a formação do próprio sujeito. O mito-científico do herói, apresenta uma narrativa que funda o sujeito em sua fantasia primeva e discorre sobre a migração do modo de funcionamento psíquico de massa para o individual. Este mito é construído como um desdobramento do mito da horda primeva quando o sujeito, para se descolar da horda em sua fantasia, cria sua *transmentira*, fazendo-se poeta. Assim, para Freud, o sujeito só pode se constituir a partir do mito.

Adentrando o mito freudiano (Freud, 1921/2011) observamos que o poeta cria uma ficção em que o herói toma para si um feito, o assassinato do pai primevo, que só poderia ter sido realizado pela coletividade da horda, tornando, assim, um ato coletivo em ato individual. Nesta narrativa fantasiosa o herói nada mais é que o próprio poeta implicado em sua fantasia. Após percorrer a jornada heroica, o poeta retorna desta fantasia e narra para os demais irmãos os feitos realizados em sua *transmentira*. Estes irmãos se identificam com o herói percorrendo o caminho ficcional trilhado anteriormente pelo primeiro poeta. Nas palavras de Freud (1921/2011):

Por esse tempo, a privação nostálgica pode ter levado um indivíduo a desligar-se do grupo e assumir o papel do pai. Quem realizou isso foi o primeiro poeta épico, o avanço ocorreu em sua fantasia. O poeta “transmentiu” a realidade no sentido do seu anseio. Ele inventou o mito heroico. Herói era aquele que sozinho havia matado o pai, que no mito ainda aparecia como monstro totêmico. Assim como o pai fora o primeiro ideal do garoto, agora o poeta criava o primeiro ideal do Eu no herói que substituiria o pai (p. 102).

O poeta cria o mito heroico em que toma, em sua fantasia, um feito coletivo para si. Se somente o coletivo de irmãos poderia desafiar o pai primevo em toda sua potência, o herói é a ficção de si próprio feita pelo poeta e se destaca dos demais transmitindo sua fantasia pela ficção mítica contada à horda de irmãos. O sujeito, atravessado pela fantasia molda-se poeta, e este atravessado pelo mito, torna-se herói.

Portanto, o mito é o passo com que o indivíduo emerge da psicologia da massa. O primeiro mito foi certamente o psicológico, o mito do herói . . . O poeta que deu esse passo, e com isso libertou-se do grupo na imaginação, sabe . . . achar o caminho de volta para ele na realidade. Pois ele vai e conta a esse grupo os feitos de seu herói, por ele inventados. No fundo esse herói não é outro senão ele próprio. Assim ele desce até à realidade e eleva seus ouvintes até à imaginação. Mas os ouvintes entendem o poeta, eles são capazes de identificar-se com o herói a partir da mesma relação nostálgica com o pai primevo. (Freud, 1921/2011, p. 103)

Costa e Marino (2018) fazem uma aproximação entre o herói e o neurótico e afirmam que, quanto à sua fantasia, ambos tentam conciliar duas ideias antagônicas. O neurótico utiliza-se da mesma solução encontrada pelo poeta-herói no mito-científico: se retira, ao seu modo, da realidade, devido a resistência à renúncia pulsional exigida pelo processo civilizatório. Altera sua própria realidade no sentido dos seus anseios, confeccionando em suas fantasias cenários que atendam seus próprios desejos. A fantasia neurótica e a *transmentira* do poeta-herói do mito são semelhantes, apontam os autores, não precisam impô-las às condições infligida pela realidade externa e criam para si um novo mundo fantasmático que, em certa medida, lhe servem para seus feitos.

Existem duas direções contidas na dinâmica do herói: uma revolucionária e outra subversiva, propõem Costa e Marino (2018). A primeira delas está em função da manutenção narcísica que remete ao herói-neurótico imerso em sua própria fantasia, tem por essência a transformação pela via revolucionária que conduz à repetição, evocando a perspectiva trabalhada por Lacan (1992), quando diz sobre uma tentativa da inscrição da diferença, do novo que tanto se almeja, culmina em um retorno como repetição. Remetendo ao conceito de repetição exposto em *Recordar, repetir e elaborar* (Freud, 1914/2010), Costa e Marino (2018) sugerem que a repetição se deve à ausência da elaboração, o retorno do recalcado, o “verso do mesmo reverso” (p. 397). Por sua vez, a dinâmica subversiva seria uma outra transformação em que o herói se liberta de sua casca narcísica e acena em direção ao inconsciente, indo além da margem que o limitava, a uma outra dimensão, que encontra uma saída que o libera do retorno a uma interdição violenta remetida ao pai totêmico. Em outras palavras, a fantasia vivida pelo herói-neurótico pode ser, por um lado, aprisionadora pela via revolucionária ou, por outro lado, libertadora pela via subversiva. Culminando em diferentes soluções de compromisso entre a realidade e a realização do desejo.

O herói-poeta, desenvolvido por Freud (1921/2011), acessa uma outra dimensão do sujeito na qual o herói não reconstrói uma realidade ficcional apenas para si com o intuito de sanar seus próprios desejos e anseios, mas se desprende de sua fantasia narcísica e compõe um mito coletivo. O sujeito emerge da massa em direção à sua fantasia e cria para si uma realidade fantasmática, seu próprio sistema delirante, repetindo de modo deformado as instituições sociais.

Costa e Marino (2018) explicam como na psicanálise o sujeito não tem uma liberdade total e sim uma liberdade não-toda, não se desprendendo totalmente no processo de individualização. Afirmam: “não é sem o outro semelhante (imaginário) nem o Outro (simbólico), mas os atravessa, implicando uma saída singular a cada sujeito sem se confundir com o individualismo” (Costa &

Marino, 2018, p. 401). O ato heroico não é individual, mas coletivo, rompe com as barreiras narcísicas e permite um atravessamento de si pelo Outro, portanto, o herói na sua condição de sujeito do inconsciente, deverá advir “lá onde isso estava, lá, como sujeito, devo [eu] advir” (Lacan, 1966/1998, p. 878). Lacan afirma que “em cada um de nós há a via traçada para um herói, e é justamente como homem comum que ele a efetiva” (p. 374), pois cada um de nós somos herdeiros da jornada ficcional do herói, fundados no mito poético freudiano, conduzidos pela fantasia do poeta, pela sua ficção, uma *Dichtung*.

Ao recorrer ao termo *Dichtung*, Freud (1897/1986c) propõe uma equivalência entre o mecanismo da fantasia e a criação literária. A cena fantasiosa lembrada pelos analisandos é uma construção que cria a sua própria realidade, de natureza ficcional, mas que produz consequências reais no sujeito, existindo no modo de funcionamento inconsciente uma equiparação entre a realidade psíquica e a factual. Uma fantasia protetora que encobre a cena traumática, passando ela própria a ser resgatada enquanto memória encobridora.

Mito, fantasia e ficção se articulam na função da criação da realidade psíquica. Lacan (1953/2008), ao formular o mito individual do neurótico, aproxima a criação destes três elementos. Todos são, a sua maneira, *Dichtung* que, como disse Oswald de Andrade (2007), “se apresenta logo essa função antitética da poesia – obscurecer esclarecendo” (p. 439), isto é, esconde e destaca ali a verdade. A verdade, como aponta Lacan (1995), tem uma estrutura ficcional e expõe o contorno daquilo que só pode ser dito pelas beiradas.

Ao organizar suas memórias, Goethe tece um texto que faz um jogo entre o ficcional e a realidade histórica. Lacan (1953/2008) utiliza-se do exemplo de Goethe para falar sobre o mito individual do neurótico e tal como o autor organiza suas memórias em uma linha contínua e ficcional, traçada entre o mundo poético [*Dichtung*] e a verdade [*Wahrheit*]. A literatura aparece

como um dispositivo que visa organizar a realidade psíquica do poeta [*Dichter*], seu mito pessoal, aquele resto que se produz por meio da fantasia que se desprende não totalmente da fantasia do grupo, uma liberdade não-total, e é justamente aí que a criação literária se aloca e atua.

Eco (2006), ao falar da obra ficcional, diz que ela nos insere em um mundo próprio, com suas regras e condições e que “nos faz levá-la a sério” (p. 84). Aquele que frui da construção ficcional passeia pelo seu mundo de acordo com as regras que ali se impõem e os saltos narrativos necessários para dar conta daquilo que se propõe. Adentrar no campo da ficção é conseguir dar sentidos à infinitude dos acontecimentos do passado, presente ou futuro. É um passeio em outro mundo como, para além de Eco, também abordou Calvino (2015), quando fala que o mundo real é onde se mergulha para poder ficcionar. Eco (2006) explica que a narrativa tem uma função organizadora, e de acordo com o autor: “Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (p. 93).

Como observa Eco (2006) um dos prazeres que se tem ao se dedicar à leitura de um romance ficcional é a sensação de vagar por um mundo no qual a noção de verdade é indiscutível, que não é tão incerta e impalpável como o é na realidade. Em um processo de análise, colocamos a prova a noção de verdade que se tinha como certa, pois a mesma é subvertida numa tentativa de torção desta ficção, de trazer à tona uma outra narrativa, que dá corpo e estrutura à primeira.

Eco (2006) aponta como a forma natural dos seres humanos de explicar o mundo é em formato de narrativas, que se contextualiza em um apanhado de ações que dão nomes às coisas. Dito de outro modo, o verbo veio antes do substantivo. O autor resgata o mito judaico-cristão e explica que nesta mitologia foi Adão imbuído de nomear todas as coisas e ele não o nomeou de acordo com suas categorias naturais, mas, de acordo com “certas propriedades morfológicas, na

medida em que estavam envolvidos em determinados tipos de ação, interagindo com outros animais e com seu ambiente natural” (p. 136). Conta-se um *drama* – do grego ação, peça ou feito – para nomear.

A nossa percepção do mundo se baseia em uma confiança em histórias anteriores, continua Eco (2006), que fundamentam os significantes a que nos referimos. Aceita-se como verdadeira uma narrativa anterior que conta a história de uma árvore, ilustra o autor, que da semente germina e se enraíza em um lento crescimento até tornar-se o que é. Somente neste ato de fé na palavra que enraizamos nossa percepção do mundo na linguagem. Há um pacto narrativo a ser seguido.

Ninguém vive no presente imediato; ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito). Confiamos num relato anterior quando, ao dizer “eu”, não questionamos que somos a continuação natural de um indivíduo que (de acordo com nossos pais ou com o registro civil) nasceu naquela determinada hora e determinado local. Vivendo com duas memórias (nossa memória individual, que nos habilita a relatar o que fizemos ontem, e a memória coletiva, que nos diz quando e onde nossa mãe nasceu), muitas vezes tendemos a confundi-las, como se tivéssemos testemunhado o nascimento de nossa mãe (e também o de Júlio César) da mesma forma como “testemunhamos” as cenas de nossas experiências passada (Eco, 2006, pp. 136–137).

Estas duas memórias se fundem em uma única coisa, uma ficção própria que dá uma oportunidade única e singular de poder reconfigurar a história em que nos situamos, repensando e remodelando o passado. Uma sequência de narrativas não precisa fazer sentido entre si, basta que faça sentido na medida que é contada, que é construída no ponto de sua transmissão. As lacunas oriundas das desconexões entre as narrativas que se abrem serão preenchidas em seu devido tempo. Como um edifício jamais finalizado que constrói seus cômodos à medida que seus moradores

requerem o uso de determinado espaço. Mas o que nos interessa no campo da psicanálise, nos alongando na alegoria, seria a fundação que sustenta tais cômodos que se abrem para infinitos outros. Algo da ordem do inconsciente se esgueira por entre as palavras, formando uma outra narrativa que fundamenta àquela aparente.

Freud (1925/2011) se utilizou de um popular brinquedo infantil para explicar a dinâmica de funcionamento do modelo de aparelho psíquico que a psicanálise propõe, o brinquedo chamava-se bloco mágico. O mesmo consistia em um aparato em que a criança podia escrever e rapidamente apagar o que fora escrito. Todavia, estas escritas deixavam marcas em uma camada inferior, enquanto a camada exterior funcionava como uma proteção. O autor pontua que é possível ir adiante na analogia do brinquedo com o aparelho psíquico, pois “facilmente se constata que o traço duradouro do que foi escrito permanece na tabuinha de cera e pode ser lido com uma iluminação adequada” (p. 272), de modo que, o brinquedo serve tanto para conservar traços de uma escrita duradoura, mas também como uma lousa.

A escrita duradoura deve ser lida por meio de uma iluminação adequada, como uma espécie de mensagem que só é visível em determinadas condições, mas que produz seus sulcos e marcas no aparato receptor. Freud (1925/2011) aponta como o aparelho psíquico pode ser compreendido da mesma forma, uma dupla marca ocorre, deixando uma dupla mensagem. A escrita e a relação com a memória são discussões fundamentais na psicanálise. O bloco mágico nos mostra justamente a notação de linguagem no aparato infantil, fala antes de tudo da questão da memória. A memória em psicanálise é uma obra de ficção, sendo a mesma oriunda de um processo de seleção, que deixa lacunas para modelagem e preenchimentos desses espaços.

Há uma tendência no sujeito em “construir a vida como um romance” (Eco, 2006, p. 135), de se perceber como um personagem de uma narrativa que gira em torno de si, e é construída a

partir desse emaranhado de uma memória coletiva e individual. Assim se apresenta o sujeito quando é convocado a falar. Fala a partir de um lugar da sua própria ficção individual. O psicanalista se propõe a um jogo de linguagem, que, reconhecendo ele próprio estar envolto à ficção, pode utilizar de um recurso de linguagem para torcer e expor o avesso, o verso, do que lhe é dito. Talvez aí resida a arte de interpretar que conduz a prática psicanalista.

Toda produção humana, é, em última instância, de caráter autobiográfico, pois é atravessado pelo sujeito que a produziu. Como aponta Stein (1988) qualquer criação, seja ela um sintoma oriundo de uma neurose ou uma obra de arte terá em si os apontamentos que lhe originaram. Mesmo nos detalhes, nos recortes e pontos de vistas há uma certa autoria. E não existe autoria não-autobiográfica. Até mesmo por isso, a cultura, artes e até mesmo as guerras, são de interesse da psicanálise. O literário, conforme destaca Carvalho (1995), é uma das criações artísticas que melhor se adequam a uma demonstração de sua construção e gênese. Continua a autora: “é por isso que o espaço do sonho, o espaço da sessão e a criação literária não deixam de estar relacionados, pois são todos espaços onde o desejo se deixar ver” (p. 22).

Dentro do vasto campo da literatura, vamos nos aproximar de uma categoria de escrita que é marcada pelo caráter confessional, que é a escrita autobiográfica e autoficcional. Esta segunda é marcada pelo reconhecimento da impossibilidade de uma autobiografia em sua totalidade, reconhecendo o processo de ficcionalização da própria vida. Optamos por tal recorte pois percebemos semelhanças na construção ficcional ocorrida no decorrer das sessões psicanalíticas. Ao submeter-se à associação livre, o analisando ficciona suas memórias em uma composição sucessiva no decorrer das sessões. E tal movimento na literatura, a autoficção como um desdobramento da escrita autobiográfica, poderá nos dar uma nova lente para a leitura da teoria psicanalítica.

### **Autobiografia: constituição e feitura**

A singularidade é um produto tardio de uma civilização, explica Gusdorf (1980/2008), durante a maior parte do tempo da humanidade, as pessoas da comunidade não se colocavam em uma posição de oposição entre umas e outras, não se percebiam de forma independente dos outros membros da mesma comunidade. A experiencição de si como diferença, aponta Teixeira (2003), é o que representa o sujeito moderno. Quando há a construção de uma intimidade em que é marcada a separação entre o sujeito e o social e, deste modo, passa a ser possível a experiência da singularidade. Este sujeito se constitui pela diferença com o meio e, portanto, entre o outro e a si mesmo. As reflexões passam a ser possíveis tanto no nível do social e do privado e levam a uma problematização tendo por referência, como ponto de partida, o próprio eu.

Na constituição da vida privada há um distanciamento entre a natureza e o sujeito, culminando em um estado de desnaturalização da experiência humana. Iannini (2012) assevera que a linguagem arranca o humano da natureza e desse afastamento emerge o mal-estar, um estado de insatisfação consigo próprio que o mobiliza em direção a outras formas de lidar com esta angústia.

Neste momento em que o sujeito se defronta consigo próprio, a questão autobiográfica aparece como uma tentativa de dar conta de sua existência. É uma escrita que tem como objeto a análise de sua própria história de vida, do sujeito que passa então à função de narrador, de autor da própria vida enquanto um sentido de narrativa. A autobiografia se situa a partir da singularidade construída pela diferenciação em que o sujeito passa a se constituir, um recurso literário para a reconstituição da história de vida como uma unidade ao longo de um tempo, uma forma de testemunho de si.

Gusdorf (1980/2008) relata que, em última análise, toda prerrogativa da autobiografia não consiste apenas em o autor mostrar objetivamente os estágios de sua vida, mas de criar um sentido próprio para seu mito pessoal. Ainda de acordo com o autor, o prefixo auto, no termo autobiografia, faz referência à autonomia do sujeito, à identidade daquele que agora se reconhece de forma singular. Por sua vez, o prefixo bio, refere-se ao percurso da vida, à temporalidade inerente a uma história de vida, ao reconhecimento daquele sujeito autônomo na situação do cotidiano, na cultura e na realidade.

A autobiografia surgiu de um espaço autobiográfico, mostra Lejeune (1975), precursor dos estudos sobre autobiografia na língua francesa, do qual outras iniciativas também são frutos como o autorretrato, os diários íntimos, as entrevistas. São formas de organizar, registrar e estruturar a vida privada, criando uma lógica no modo de construir essa narrativa, como ocorre na composição de fotografias de um álbum ou de uma história oral que é transmitida. Lejeune explica que a autobiografia se categoriza como um gênero literário próprio que tem como marca principal o relato da vida individual marcada pelo pacto autobiográfico.

O pacto autobiográfico é estabelecido na forma de um contrato, entre o autor da obra e o leitor, o qual vincula a obra a um princípio de verdade: “o pacto autobiográfico é o engajamento que pretende o autor de contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto dela) com um espírito da verdade” (Lejeune, 2005, pp. 31–32, tradução nossa). A chave de leitura, oriunda do pacto autobiográfico, empregada pelo leitor em uma autobiografia garante que ali encontrará a verdade sobre o autor, marcando de forma definitiva a diferença entre romance e autobiografia. Este pacto da verdade pode ser explícito, como um prefácio em que o autor escreve qual sua intenção com a obra, mas a principal forma de manifestação do pacto é a tríplice homonomia entre autor, o nome que vai impresso na capa do livro; narrador, aquele que conta a história; e

personagem protagonista, como aponta Lejeune (2008). O pacto autobiográfico é, portanto, a garantia da verdade.

Lejeune (2008) explica que no romance não existe um compromisso com a verdade, ele é impreciso, diferente da proposta da autobiografia que pode inclusive trazer consequências jurídicas para o autor, já que, devido ao pacto autobiográfico, tudo o que está ali contido presume-se como verdade. Este contrato de verdade e identidade é selado a partir do nome próprio apresentado na obra e guia tanto o leitor ao consumir o texto, quanto o autor ao produzi-lo. Para Lejeune é imprescindível a relação identitária em uma autobiografia, e complementa: “é impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser” (p. 39).

Lejeune (1975) faz uma definição mais restrita do texto autobiográfico. Para o autor, texto ficcionais ou que deixem a homonomia entre autor, narrador e personagem em suspeito não se categorizam como um texto autobiográfico. Mas reconhecendo a amplitude do tema, propõe o conceito de espaço autobiográfico (Lejeune, 1980) que compreende demais formatos que visem o caráter autobiográfico, como as entrevistas, histórias orais, as biografias, etc. Estas produções, que escapam ao pacto autobiográfico, levantam a questão da autoria da obra. Lejeune (1980) aborda a questão pelo viés da cisão do sujeito, propõe que mesmo no pacto autobiográfico, e portanto garantida a tríplice homonomia, são, de todo modo, vários autores que se articulam na escrita, como personagem, como narrador, de um tempo passado, presente ou futuro. Mesmo que socialmente estes muitos autores sejam conhecidos pelo mesmo nome e como um único sujeito.

Esses vários *eus* presentes na escrita autobiográfica abrem caminhos para pensarmos no sujeito da psicanálise como autobiógrafo. Nesta perspectiva, a autoficção é uma cisão com a proposta da autobiografia, que põe em xeque tanto a noção de verdade garantida pelo pacto

autobiográfico quanto a ideia da função da autoria, destacando ainda mais a cisão do sujeito e o seu barramento inconsciente.

### Entre a Autoficção e a Psicanálise

O termo autoficção aparece pela primeira vez na contracapa do romance de Doubrovsky de 1977 denominado *Fils*. Este texto autoficcional se originou da reescritura de material produzido durante a década de 1970 para um romance jamais publicado pelo autor que se chamaria *Le Monstre* cuja escrita já contava com mais de nove mil páginas. Já neste texto prévio aparecia o termo autoficção (Nogueira, 2016).

A partir da leitura do trabalho de Lejeune (1975) em que propõe um quadro tipológico de gênero literário - apresentado abaixo - Doubrovsky se propõe a preencher uma relação entre gênero-autor-protagonista que seria impossível na visão de Lejeune:

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

(Lejeune, 1975, p. 28)

Em carta para Lejeune, Doubrovsky diz “Fiquei com muita vontade de preencher aquela ‘casa’ que sua análise deixara vazia, e foi um verdadeiro desejo que subitamente ligou seu texto crítico e o que eu estava escrevendo senão às cegas” (Lejeune, 2014, p. 21). A casa da tabela que

Doubrovsky se refere é o encontro entre a quarta coluna e a segunda linha, caracterizando um romance em que o protagonista da narrativa é apresentado com o mesmo nome do autor e com um pacto romanesco. A partir do esforço de preencher esta casa vazia do quadro surge o romance *Fils*, cujo título pode ser traduzido do francês tanto como filho ou fios, é composto por fragmentos unidos por um fio que conduzem para um desenvolvimento do enigma de si mesmo.

A autoficção surge de um desdobramento das ideias sobre autobiografia apresentada por Lejeune e produz um movimento na literatura que reverbera até hoje, quarenta anos após seu aparecimento, movimento que Sarlo (2007) chamou de guinada subjetiva. É necessário compreender o contexto que tanto a publicação de Lejeune quanto de Doubrovsky estão inseridas para entender qual foi seu impacto no movimento literário.

Na década de 1960, Barthes decreta a morte do autor, dando a independência para o texto e para o leitor, colocando a linguagem em primeiro lugar, pois é ela que fala e não o autor. De acordo com Barthes (2004) o autor é um personagem moderno, produzido pelo interesse na pessoa humana após a saída da sociedade da idade média se deparando com o “empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma” (p. 58). Existia, na visão de Barthes, uma centralização na figura do autor ao dizer, por exemplo, “que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício” (p. 58), como se toda obra fosse a voz e a confiança do autor. Barthes é enfático ao dizer que “escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romance realista -, atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’” (p. 59).

O ensaio de Foucault, *O que é um autor* (1969/2009) segue em direção semelhante que o pensamento barthesiano, mas também coloca uma crítica sobre a visão utópica do desaparecimento

total do autor. Foucault explora a dimensão histórica, econômica e social do significado do autor, compreendendo de um modo mais sistemático a dinâmica do aparecimento e do desaparecimento do autor. “Não basta repetir perpetuamente como afirmação vazia que o autor desapareceu” (Foucault, 1969/2009, p. 271).

Foucault (1969/2009) se dedica a estudar a função do autor e suas características, o seu desenvolvimento como uma invenção histórica que surge em momento estabelecido em função da individualização na história, da propriedade privada e do lucro. Discute a questão da autoria como algo recente, que surge com determinado propósito, fruto do sistema jurídico e institucional, passando a haver a responsabilização da autoria por meio da individualização da escrita. Ainda de acordo com Foucault, existe hoje uma predominância da noção de autor em detrimento de outras formas de organização do saber, como no caso de um estudo crítico sobre história, literatura ou de um conceito. Estas unidades, ainda que úteis na discussão do saber, são vistas como unidades secundárias diante daquela fundamental que é a do autor.

Entender a morte do autor para Foucault (1969/2009) é entender que a função autor não é um sinônimo da pessoa que escreve, mas uma função diante da obra que é escrita, em que o sujeito da escrita desaparece diante da escritura, pois esta é aberta e não se resume, desta forma, à fixação de um sujeito, do autor, na linguagem. Foucault argumenta que a escrita deve se libertar desta função dependente do autor, que utiliza a escrita como forma de se expressar para ser entendido por um outro, o leitor. O autor é o sujeito que deve desaparecer no ato da escrita.

Foi neste momento que ocorreu o que Sarlo (2007) denominou de guinada subjetiva. Para a autora houve uma renovação sociológica nos estudos culturais em que a identidade do sujeito pode voltar a ocupar o lugar que ocupava antes dos anos 1960. Há um retorno da revalorização da

primeira pessoa na literatura, e o pacto de verdade como um relato da experiência. Abrindo um novo campo de estudo que a autora denomina de “o sujeito ressuscitado” (Sarlo, 2007, p. 30).

Sarlo (2007) argumenta que é impossível um relato autobiográfico em que existe uma relação real entre o sujeito presente no texto e aquele da experiência, sendo que as autobiografias produzem somente a ilusão de uma vida, e, portanto, as autobiografias são, em última análise, indiferenciáveis de uma ficção em primeira pessoa. Em uma autobiografia, diz Sarlo, o que pode ser mostrado é a “estrutura especular” (p. 31) do autor, que ali se chama de eu, que se toma por objeto de interesse de escrita. A autora continua “esse eu textual põe em cena um eu ausente e cobre seu rosto com essa máscara” (p. 31) aproximando os conceitos de autobiografia e autoficção.

No primeiro registro público da palavra autoficção, na contracapa de *Fils*, Doubrovsky adianta ao leitor a experiência que ele conduziu em sua obra:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, autoficção, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (Doubrovsky, 1977, s.p.)

Doubrovsky (1977) explica ao leitor a sua intenção na escrita, a estratégia que seu livro foi escrito e como deve ser lido: por meio de fios da linguagem que se deslocam, se interrompem e continuam, sinais do texto num fluxo próprio. Nogueira (2016) argumenta que, no livro de Doubrovsky, o ato - do autor - de escrever um texto de caráter autobiográfico é um clamor que representa sua recusa em morrer, em desaparecer, pois sua presença seria incontornável. Fornece

ao seu leitor a chave de leitura para sua obra, no jogo de linguagem que ele próprio arquitetou, mantendo uma homonomia entre autor, narrador e personagem, explorando a dinâmica de uma vida, entre o ficcional e factual.

A autoficção seria, desta forma, jogar com a regra do jogo em cena, a linguagem da escritura como guia mestra para a aventura. O texto autoficcional exige a participação do leitor para que o jogo ocorra, como um jogo em dois tempos, entre escritura e leitura, ou ainda, de uma escritura que se prolonga em seu laço de linguagem que se fecha na leitura do texto pelo outro que se apresenta como um suporte para um enlace final. Doubrovsky emula em seu texto uma espécie de associação livre. Nogueira (2016) pontua que o texto rompe as regras habituais do texto e da leitura “buscando tempos, compassos, ritmos, sonoridades e evocações potenciais, possíveis, virtuais, inusitados, surpreendentes, no contato entre o texto, sua musicalidade e sua materialidade (‘autofricção’)” (p. 6153).

Doubrovsky procura trazer para o jogo da linguagem a afetividade do leitor, rompendo com o paradigma de leitura culta, que exige uma leitura atenta e protegida do texto, que se protege pelo distanciamento entre autor e leitor e que se utiliza de uma racionalização para acessar o texto. Nogueira (2016) comenta que não se trata nem de uma escrita do inconsciente, tampouco uma escrita sobre o inconsciente, mas sim, de uma escrita para o inconsciente, uma escrita de um inconsciente para outro. A marca da escola doubrovskyana é trazer para a escritura o propósito do seu desejo, quando surge o prazer das pequenas descobertas da linguagem por meio das duplicidades e ambiguidade que aparecem no uso e fricção da linguagem de uma escrita de si.

A escrita autoficcional é uma ficção de fatos reais, de modo que a autoficção é a maneira de explorar o conteúdo autobiográfico em um fio ficcional. Faedrich (2016) explica que o sentido do termo ficção utilizado por Doubrovsky, na constituição da autoficção, se aproxima mais do

verbo modelar do que de inventar. Ao ficcionar sua autobiografia o autor a modela nos contornos de um romance.

Doubrovsky (2014) reconhece a dificuldade e a indefinição do conceito que nomeou e afirma que,

no fundo, não há oposição entre autobiografia e romance. Desde o início de suas longas e frutuosas pesquisas, Philippe Lejeune entregou, se é que posso dizer assim, o ouro ao bandido. “Assim a história da autobiografia só pode ser concebida em relação à história geral das formas da narrativa, do romance, do qual ela é apenas no final das contas um caso particular”. Toda autobiografia participa do romance por duas razões. Uma, formal: a autobiografia tal como se constituiu no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma da narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão que se relaciona à natureza do empreendimento. Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem isso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. (p. 121)

Percebemos que fica marcada a impossibilidade de distinguir as autobiografias das autoficções. Em suas diferentes formas e tipos de escritas de si que se convergem em suas próprias definições, já que, tanto em um quanto em outro, somente fragmentos de memórias e sua romanização são possíveis para o autor. A autoficção marca uma dupla impossibilidade: o contrato do pacto autobiográfico que pretende acessar a verdade sobre si, e o discurso que visa de uma totalização do indivíduo, do singular.

Faedrich (2016) aponta que a autoficção cumpre sua função de ser a variante pós-moderna da autobiografia. Na arte, continua a autora, “houve a crise da representação, a mescla de gêneros, a ruptura com o estruturalismo, o retorno à subjetividade, o ecletismo, a intertextualidade, a paródia, o pastiche, o fim de hierarquias” (p. 38). O sujeito da autoficção é o sujeito fragmentado, explica Faedrich, deslocado de si e que a escrita reproduz este discurso quebrado, da quebra do eu, em que não existe mais uma unidade completa e linear. A autobiografia e a autoficção, não seriam opostos uma à outra, mas a segunda uma consequência da primeira, marcando a impossibilidade da autobiografia e considerando o sujeito da psicanálise, fragmentado e introduzido na dimensão do inconsciente.

O autor de uma obra trabalha no limiar entre os fatos e a ficção, de modo semelhante também o faz o psicanalista, explica Herrmann (2002). Para o teórico, a psicanálise subverte a prática científica moderna que parte, já desde o princípio, da lógica da refutação e da falseabilidade. A prática psicanalítica dá o direito da dúvida ao admitir que o ficcional se estabeleça na narrativa analítica, na formulação da palavra no percurso da análise. O analisando diz que diz a verdade, enquanto o analista escuta com uma torção. Herrmann aponta que a “dimensão ficcional liberou o potencial heurístico” (p. 15), mas, ressalta o autor, trabalhar com a dimensão ficcional não dá para a psicanálise uma carta branca. É preciso, em algum momento, condicionar a ficção à realidade, entender a dupla narrativa que se interlaça na história de vida do sujeito.

A intervenção do analista se dá a partir de uma referência ao código de verdade que é apontada no relato do analisando, como na anedota alemã contada por Žižek (2002) que abordamos anteriormente. O analista escuta a fala do analisando por intermédio de um pacto psicanalítico que considera o sujeito do inconsciente. A posição assumida pela função do analista é ouvir a gramática do inconsciente e referenciar seu código de escritura. O analisando adentra no campo da

autoficção, “ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer” (Doubrovsky, 1977, s.p.). Fazendo uma articulação literária no discurso analítico, produz-se um efeito de obra na condução do trabalho em psicanálise, uma escritura psicanalítica-literária, escrita a partir de um pacto psicanalítico, quando o sujeito se descobre dividido e encontra outros versos que contam a sua história.

Benjamin (1936/2012) fala sobre o desaparecimento da narrativa oral na sociedade, uma faculdade que é encontrada nas mais diversas culturas humanas que entra em declínio conforme sua matéria-prima desaparece, que é a experiência sendo transmitida oralmente. A figura do narrador começa a sair de cena junto com o advento do romance moderno e da ciência, progressivamente sendo posto de lado conforme o autor do romance com seus temas burgueses e individuais ganham espaço, tornando o sujeito cada vez mais emancipado e isolado. Arrigucci (1998) complementa dizendo como o homem é “*homo narrator*” (p. 30), aquele que conta histórias, que conta a experiência como uma transmissão de um saber. Para Arrigucci o narrador é aquele que está na posição do saber, aquele que sabe, etimologicamente a palavra narrador está ligado a *gnarus*, aquele que sabe algo sobre alguma coisa, um “saber de experiências feito” (p. 30).

Esta nova relação com a linguagem, com a palavra, que é estabelecida pelo desenvolvimento do romance e da ciência é a própria condição do sujeito moderno no seu modo de ser. A psicanálise resgata a figura do narrador em um novo formato, até porque aquela condição da narrativa tradicional já não existe mais, trazendo com ela a lógica da tradição oral da construção e transmissão de saber. Não somente porque a análise é feita por meio da oralidade, mas pelo modo como é conduzida e trabalhada esta narrativa oral, que não é estruturada em um sentido lógico-científico, positivo e professoral, mas como uma narrativa antiga, que contorna os sentidos na

transmissão de saber ao trazê-los para experiência analítica. A psicanálise exige a presença do sujeito em sua dimensão social, contextualizado em seu tempo e espaço e carregando suas experiências, e não o eu individual, desligado e emancipado. O sujeito ao narrar explora seus fragmentos de memória, seus traços e restos que o sujeito irá criar sua história, sua ficção pessoal, que contará em seu processo de análise.

## Capítulo 2 – A identidade literária do sujeito

*“Quanto ao que, de resto, ainda se possa ter a dizer especialmente sobre sua abordagem algo poética, algo histórica, para tanto ainda há de surgir ocasião ao longo da narrativa.”*

*Goethe, De minha vida: poesia e verdade*

Neste capítulo exploramos a constituição do sujeito moderno e como o advento da literatura romanesca tem influência direta neste processo, e como conjuntamente a psicanálise se desenvolve no mesmo período, não sendo uma coincidência da história. No final do século XIX, o sujeito passa a ter sua subjetividade constituída a partir de um novo paradigma que havia se instalado na sociedade ocidental: a própria literatura. Com maior contato com histórias ficcionais, como em folhetins, revistas, contos e poesias, com narrativas compostas que contavam a história de um outro, apresentava-se para os leitores a possibilidade da diferença, o que tornava cada sujeito único. Sabendo a história do outro pode-se compor a própria história.

Há uma construção da narrativa de si no encontro com o outro. No caso de escritores e poetas, em sua forma literária, já em leitores e ouvintes, por identificações e projeções. O advento da literatura moderna, comporta em si um novo sujeito, que reformula sua forma de ser e estar no mundo. A experiência da literatura, leva ao sujeito a autorizar ele próprio sua diferença, compondo sua identidade narrativa. A literatura é, ao mesmo tempo, um ato solitário e uma atividade coletiva, estabelecendo um vínculo social. A partir do contato com a experiência do outro, o sujeito compõe a si. Um ficto, uma relação de duplo.

### **O sujeito e a linguagem: A ficção do aparelho psíquico**

Podemos acompanhar na obra freudiana, desde os primeiros textos até os derradeiros, que a psicanálise sempre está às voltas com o campo da linguagem. Muitas vezes pontuando, destacando, reordenando a palavra, suas sentenças e seus efeitos de sentido. Indicando sobre a constituição do sujeito compreendido pela psicanálise e por onde passa o ofício do psicanalista.

Nos anos iniciais de clínica médica, Freud se interessou por patologias envolvendo distúrbios de linguagem cujo tema dedicou um dos seus primeiros escritos: *Sobre a concepção das afasias: um estudo crítico* (1891/2014). Neste texto encontramos uma ideia de aparelho de linguagem, um modelo teórico do funcionamento da linguagem que não poder ser visto em funcionamento em si, mas é passível de perceber seus efeitos e sintomas. Reconhece que há uma riqueza no funcionamento deste aparelho que permite verificar a origem dos sintomas apresentados nos pacientes de afasia, sendo possível examinar se a causa do distúrbio seria orgânica ou não, distinguindo, deste modo, o psicológico do anatômico. Freud continua: “para a psicologia, a unidade da função de linguagem é a ‘palavra’, uma representação complexa que se mostra composta por elementos acústicos, visuais e cinestésicos.” (p. 50). Temos, assim, uma atenção em torno da palavra já nos primeiros escritos de Freud, investigando a sua composição, função e possíveis disfunções dos arranjos possíveis.

A psicanálise, não esqueçamos, é a cura pela fala, pela palavra falada. Para Freud (1891/2014) “a palavra é, portanto, uma representação complexa, composta de imagens mencionadas, ou dizendo de outro modo, à palavra corresponde um intrincado processo de associação que os elementos mencionados, de origem visual, acústica e cinestésica, estabelecem entre si” (p. 52, grifo do autor). O autor fala de uma representação-palavra, que se relaciona de forma complexa com outras representações.

Para Freud (1891/2014) a representação-palavra ganha sua significação por meio de ligação com a representação-objeto. Esta ligação ocorre em ambos os sentidos, palavra objeto e objeto palavra, isto é, não somente a palavra passa a adquirir uma significação dada pela ligação com a representação-objeto, mas, no sentido inverso, o objeto em sua articulação com a representação-palavra ganha a noção de conceito. Na palavra existe uma ligação externa com a coisa, a palavra não pode deixar de ter uma relação dada com o objeto, para se constituir. Garcia-Roza (1891/2014) pontua que é aqui que Freud nos coloca diante de um aparente paradoxo, pois, o objeto, elemento imprescindível na relação da palavra, só ganha noção de conceito, isto é, uma identidade que pode então ser passível de ser tomado como um objeto, a partir da sua relação com a palavra. De outro modo, palavra e objeto parecem poder existir, na realidade psicológica, somente em uma mútua relação em que uma vem à frente da outra.

Nessa pequena divagação sobre as afasias em Freud, vimos como é inaugurada uma ideia de aparelho de linguagem em um escrito do início da década de 90 do século XIX. Poucos anos depois, em 1895, Freud escreve o *Projeto de uma psicologia científica*, publicado postumamente, em que propõe um aparelho psíquico, e, finalmente, com a publicação de *A interpretação dos sonhos* (1900/2019), viria a designar o modelo do funcionamento psíquico da psicanálise, com o inconsciente. Podemos acompanhar, nestes três diferentes modelos, a evolução do pensamento freudiano, primeiro um aparelho de linguagem, então um aparelho psíquico e, por fim, o inconsciente.

Rolland (2018) fala que a palavra é “definida pela abstração, por suas produções e arbitrariedades de sinais, é o que substitui uma atividade mental caracterizada, por sua vez, pela imediatez das experiências e pela *mimesis* ‘harmoniosa’ ligando os signos que ela produz às ‘coisas’ que a animam” (p. 96). A palavra é um substituto de uma atividade psíquica, e, portanto,

quando invocada, traz, como que por arrasto, as particularidades que a compõe. A palavra cria de forma elegante a união entre a arbitrariedade da forma com aquilo que se refere.

A invocação da palavra em si, isto é, a escolha da palavra na formação do dizer, é a última etapa de um processo que se origina nas profundezas do espaço psíquico, aponta Rolland (2018). Para o autor, o espaço psíquico tem tanto uma profundidade quanto uma superfície, e uma representação para sair da primeira rumo à segunda, por meio da reivindicação pulsional e a exigência da realidade externa, tem que sofrer uma série de mutações, cuja escolha do significante linguístico – que, por sua vez, é o invocante da palavra - é somente a derradeira fase. Essa jornada da representação rumo à palavra, é uma “paradoxal travessia do espaço psíquico, na continuidade de seus conteúdos ideacionais e na descontinuidade das organizações formais” (p. 96).

Herrmann (2015) diz como para Freud era claro que o aparelho psíquico que propunha era um modelo do funcionamento da psiquê. Uma ficção, como o próprio Freud (1900/2019) já se referiu a ela. Mas, aponta Herrmann: “como ficção é tão bem montada que muitas pessoas jurariam que é a pura verdade. E, em certo sentido, o é” (p. 47). Acrescentamos que, sendo o aparelho psíquico, em si, uma ficção ou não – que de qualquer modo sustenta um modelo que funciona muito bem, como a prática analítica aponta – esse aparelho tem por função a confecção de ficções.

Um dos exemplos de como esse aparelho ficcionalizante funciona encontramos em *O Mecanismo Psíquico do Esquecimento* (1898/1996), com o caso do esquecimento do nome do artista *Signorelli*. Este caso foi utilizado posteriormente como base para o primeiro capítulo do livro *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901/2018). Elucida como funcionam as engrenagens associativas do fenômeno do esquecimento no aparelho psíquico, isto é, em última instância mostra como o inconsciente fala. Freud demonstra a lógica existente por trás do funcionamento do aparelho psíquico ao falar sobre o mecanismo psíquico do esquecimento.

Mostrando que há uma fala do inconsciente que se envereda por entre as palavras, as palavras que existem entre as palavras, e, apontamos que, se o inconsciente fala, quem fala é um sujeito do inconsciente.

Aproveitaremos deste estudo sobre o caso *Signorelli* para mostrar hipóteses de como Freud em seu estudo sobre o esquecimento de nomes próprios também deixou falar seu próprio inconsciente. Assim, primeiramente, vamos adentrar nas formulações freudianas e compreender o funcionamento da maquinária psíquica e o funcionamento da lógica do inconsciente que coloca tal aparelho ficcional em funcionamento. Adiante, traremos uma discussão que escapa da observação freudiana, sobre a implicação do seu próprio nome na lógica do esquecimento.

Freud (1898/1996) relata que ele e um colega médico conversavam durante uma viagem de trem entre Ragusa, na Bósnia, e uma cidade na Herzegovina. A conversa correu acerca da população turca que vivia na região, na sequência o tema mudou para a Itália e pinturas. Freud recomendou ao colega que visitasse Orvieto, na Itália, para apreciar os afrescos do fim do mundo e Juízo Final, mas não consegue se lembrar do nome do artista. Tenta por diversas vezes lembrar-se, recordando seus passeios pela cidade e percebe que era capaz de se lembrar de detalhes das obras com maior nitidez do que era comum, em especial o autorretrato do artista, mas não podia se lembrar do nome do mesmo. Na tentativa de recordação, viera-lhe à mente dois outros nomes de artistas que sabia não serem os corretos, eram estes *Botticelli* e *Boltraffio*. Freud passa dias sem poder lembrar-se do nome correto, já que, como estava em uma viagem, estava sem meios de fazer uma pesquisa, a angústia do esquecimento só é exaurida quando depara-se com um italiano que lhe recorda o nome: *Signorelli*. Agora, com o sobrenome em mente, ele próprio pode completar o primeiro nome do artista, Luca, e percebe que logo que se lembrou do nome, os traços do autorretrato do artista esmaeceram-se de sua mente.

Revisitando o episódio do esquecimento, Freud (1898/1996) buscou percorrer o processo ocorrido. Pouco antes do assunto sobre os afrescos que ficam em Orvieto, falavam sobre como era o tratamento dado aos médicos na Bósnia, de população turca, que estes eram tratados com muita consideração e respeito. De modo que, se um médico informa a família que não há nada a se fazer diante de um paciente à beira da morte, os familiares respondem: “*Herr* |Senhor|, que há de se fazer? Se houvesse uma maneira de salvá-lo, sei que o senhor o ajudaria” (p. 277). Outra recordação que estava em sua memória era um relato de que os bósnios atribuíam uma grande importância ao prazer sexual, falando: “Sabe, *Herr*, se *isso* acabar, a vida não vale mais nada” (p. 277, grifo do autor), no sentido de que caso não houver mais prazer sexual logo o que resta é a morte, associando, por consequência, morte e sexualidade. Freud percebeu que ao tentar recordar-se destas histórias na viagem à Herzegovina, suprimiu a que se refere a sexualidade e imediatamente o nome *Signorelli* escapou de sua consciência e foram substituídos por *Botticelli* e *Boltraffio*.

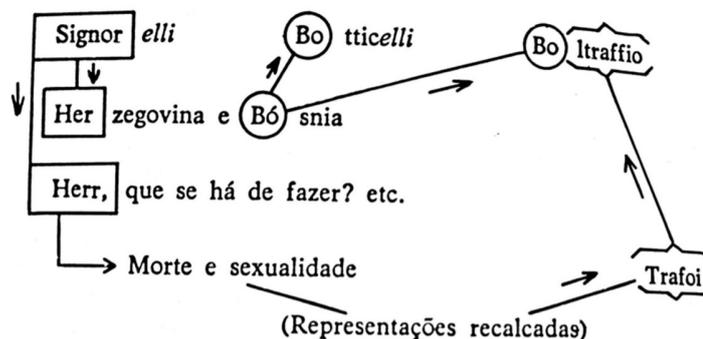
Freud (1898/1996) explica que a orientação da repressão se deu pela associação entre morte e sexualidade no relato ouvido sobre a importância dada pela população da Bósnia sobre o prazer sexual. Deste modo, o esquecimento do nome *Signorelli* deveria estar relacionado também a este motivo. Freud liga as palavras *Herr* à *Signor* pela tradução em alemão e italiano, respectivamente, que significam senhor. Aponta também que *Herr* compõe o nome do lugar que estavam indo, Herzegovina. Os dois comentários sobre o tratamento dos bósnios tinham o pronome de tratamento *Herr* como forma de se dirigir ao médico. A tradução de *Signor* por *Herr* foi o caminho que levou a história suprimida – da sexualidade – arrastar consigo para o esquecimento o nome *Signorelli*.

Quanto aos dois nomes que apareceram em substituição do nome desejado, Freud (1898/1996) explica que o nome *Boticelli* têm as mesmas sílabas finais que *Signorelli*, aquelas que

sobravam da associação entre *Signor* e *Herr*. Já a sílaba inicial sofrera influência do nome Bósnia, a sílaba Bo, que conduziu a substituição dos nomes substitutos: *Boticelli* e *Boltraffio*. Freud diz que a pouco tempo havia recebido uma notícia quando estava em uma breve estadia em um lugar chamado *Trafoi*, um paciente que dedicara muitos esforços havia se suicidado devido a um distúrbio sexual (Freud, 1901/2018), mais uma vez associando morte e sexualidade, em uma sobredeterminação no processo da repressão. A palavra *Trafoi* traz semelhança com a segunda parte do nome de *Boltraffio*.

Para que a repressão realmente se efetuasse, aponta Freud (1898/1996), não seria o suficiente que a supressão tivesse ocorrido somente na conversa, já que a mesma se deu por motivos casuais. O tema abordado estava ligado a fluxos de representações que o ligavam ao estado da repressão que, ao se depararem com resistências, impediam que fossem recordadas. O autor aponta que o tema que liga morte e sexualidade é o ponto central que conduziu o nome próprio do artista para a zona de esquecimento.

O esquema pensado por Freud demonstra a formação de sentidos por meio de cortes nas palavras, mas que, como aponta o autor, não demonstram nenhuma similaridade com a divisão silábica gramatical. Estes cortes nas palavras são guiados por uma relação contígua de sentido, como vemos no diagrama, desenhado por Freud (1898/1996), abaixo:



(Freud, 1898/1996, p. 280)

No esquema é descrito os elementos associativos das palavras, como a tradução e a sonoridade. Como podemos ver, é formada uma cadeia que leva ao esquecimento do nome *Signorelli* e sua substituição por outros dois nomes, reconhecidos como não sendo os corretos. Vemos a construção de uma falsa memória, significantes que associam por quebra de palavras ligadas por um tema obscuro então a consciência, como no caso a associação entre sexualidade e morte e o contexto dos lugares em que os diálogos ocorrem. Freud demonstra como a maquinaria associativa funciona, trazendo então, na realidade psíquica, termos substitutivos que criam uma espécie de ficção coerente no sistema psíquico. *Boticelli* e *Boltraffio* surgem como personagens ficticiais que carregam em si todos os elementos que levaram ao esquecimento de *Signorelli*.

Mas parece que algo escapa da elaboração de Freud, como é natural, já que se trata justamente de processos inconscientes. Traremos aqui duas leituras, de Paulon (2014) e Diamantino (2013), que abordam outros possíveis caminhos que revelam o sujeito inconsciente no episódio *Signorelli*. Ao propor duas novas leituras para o caso do esquecimento de *Signorelli*, pensamos ser possível escancarar algo dessa polissemia da constituição do tema do episódio, como forma de ilustrar a formação ficcional do inconsciente.

Paulon (2014) propõe uma nova possibilidade de leitura do esquecimento do nome próprio de *Signorelli* pela trilha da escrita, que aponta para o nome próprio do autor, dentro do campo das palavras *Herr/Signor/Signorelli/Sigmund*. Paulon (2014) trabalha a partir da aproximação ocorrida entre *Signor* e *Herr*, pronomes de tratamento respeitosos, trazendo à cena elementos que dialogam com a constituição identitária de Freud, carregando a identidade de médico e a relação com os pacientes, assim como o contexto social em que o esquecimento ocorrera. Como vimos, os relatos descritos indicam o pronome de tratamento *Herr* direcionado ao médico, resgatando uma identificação de Freud com esta posição ao ouvir os relatos, principalmente aquele que associa morte e sexualidade.

Paulon (2014) incrementa a leitura do caso com a aproximação entre *Signor* e *Herr* como elementos que trazem a cena o nome próprio de Freud: *Sigmund*, resgatando aspectos da constituição do sujeito como partes constituintes do episódio do esquecimento. Relata que o nome próprio presente marca, nas palavras da autora, o “índice de existência do sujeito” (Paulon, 2014, p. 7), que é impossível de ser traduzido, e revela a questão constitucional.

Paulon (2014) comenta sobre a questão da autoria a partir do episódio de esquecimento do nome de *Signorelli*, e articula a relação do nome próprio com o sujeito do inconsciente. Aponta aquele que fala pelas peripécias da linguagem, isto é, a marca do autor em sua dinâmica do inconsciente. Ressaltando como o sujeito do inconsciente aparece não no conteúdo da narrativa, mas, na realidade, no percurso, com suas ênfases, insinuações, desvios e contornos. Freud, ao escrever sobre o esquecimento de nomes próprios, não percebe a associação com seu próprio nome. Aí destaca-se a marca da autoria de uma escritura inconsciente.

Diamantino (2013), propõe uma outra chave leitura do episódio de *Signorelli*. Na quebra da palavra do nome próprio do artista, formam-se *Signor*, como vimos nas deduções freudianas

que se associa a senhor [*Herr*], modo de tratamento dado aos médicos no relato freudiano, e, portanto, uma referência ao próprio Freud enquanto médico – tese também desenvolvida por Paulon (2014); mas, Diamantino aponta que a segunda parte do nome do artista – *Elli* – é o tratamento dado a Deus em hebraico, como vemos na fala de Jesus em sua crucificação no evangelho de São Mateus: “Por volta da hora nona, Jesus gritou com voz grande, dizendo: *Êli Ele lema sabakhthani?*” (São Mateus, 2016, cap. 27, v. 46). Sendo improvável, infere o autor, que Freud, com sua ascendência judia, fluente em hebraico e seu interesse pelo campo da religião, desconhecesse tal pronome de tratamento.

Diamantino (2013) argumenta que as pinturas de Orvietto retratam a natureza da morte, da sexualidade e o teológico. Evocam o ‘Senhor Êli’, ou então Senhor Deus, figura marcada na biografia freudiana que é tema de suma importância em diversos textos como em *O futuro de uma ilusão*, *O mal-estar na civilização* e *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Diamantino defende que Freud está representado no esquecimento como *Herr*, e aponta com sua presença para a própria psicanálise como uma ciência que apresenta os caminhos por onde o inconsciente aparece possibilitando ao homem o gozo de seu próprio desejo e não mais pelas condições impostas pelo Senhor *Êli*, Deus.

Ao trazermos outras possibilidades de leitura do esquecimento do nome *Signorelli*, demonstrando a relação desapercibida por Freud de seu nome próprio com o nome do artista, aparece o sujeito e sua autoria na questão. O autor como sujeito dividido, como explora Paulon (2014) e Diamantino (2013) em seus argumentos, colocam Freud como sujeito participante do esquecimento do nome do artista, que surge a partir da quebra do nome, *Signor* + *Êli*. O sujeito do inconsciente aparece em cena.

Alguns parágrafos atrás indicamos que o caso *Signorelli* foi primeiramente escrito como um artigo - *O Mecanismo Psíquico do Esquecimento* (1898/1996) – e poucos anos depois foi utilizado como base para o primeiro capítulo do livro *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901/2018) – o nome do capítulo em questão é: Esquecimento de nomes próprios. Não por acaso, mas pelo trabalho do inconsciente, podemos pensar, mais uma vez, no esquecimento do nome próprio Sigmund.

Lacan (1999) ao comentar sobre um ato falho, sobre a temática do casamento, como uma formação do inconsciente, diz o seguinte:

Vocês todos já perceberam que isso pode ser escrito no esquema de Freud: em cima, *maritalmente*, o que significa que não se é casado, e embaixo, um advérbio no qual se conjugam perfeitamente a situação dos casados e a dos não casados, *miseravelmente*. Daí resulta *maritavelmente*. Isso não é dito, é muito melhor do que dito. Por aí vocês vêem a que ponto a mensagem ultrapassa não o mensageiro, *pois é realmente o mensageiro dos deuses que fala pela boca desse inocente*, mas ultrapassa o suporte da fala. (p. 39, grifo nosso)

Lacan (1999) diz que os deuses falam pela boca do inocente ultrapassando o suporte da fala. A fala do inocente é por onde se manifesta um outro dizer, a mensagem dos deuses, que toma a palavra para si ao falar por entre as palavras ditas. De tal modo, o inconsciente fala *verdade em poesia* – tomando poesia como a verdade lapidada em um jogo de linguagem - que, sem se dar conta, carrega em suas nuances a verdade. Neste mesmo sentido que Goethe nomeia sua autobiografia como *Poesia e verdade*.

Com o episódio do esquecimento do nome de *Signorelli* que vimos nesta sessão, apontamos o duplo modo de funcionamento do mecanismo psíquico. Surge, a partir do uso da linguagem, o

sujeito, o autor da verdade que conduz a mensagem. Pela voz do inocente falam os deuses. A fala se constrói como uma poesia, que produz seus efeitos de sentido, para muito além do seu conteúdo. Como uma análise de pinturas em tela, Da Vinci e Van Gogh, por exemplo, são reconhecidos pelo seu estilo em suas pinceladas, as métricas, rimas, repetições, esquivas, esquecimentos e ressonâncias revelam o autor que insiste em existir por detrás da obra.

Percorreremos os caminhos da inspiração poética que tomam o sentido da fala dos deuses que falam pela boca do inocente, a fim de chegarmos ao poeta que fala a verdade sem saber que a diz. Podemos destacar a figura do autor, que se esconde na roupagem dos deuses da metáfora lacaniana, como verdadeira fonte de inspiração da verdade. Na sequência, ao reconhecer o autor, compreendendo sua formação e como se manifesta, poderemos pensar no trabalho de autoria em análise, sua inspiração, que encontramos na formação do próprio estilo na narrativa da vida de cada um.

### **A inspiração poética: entusiasmado por si**

Do primeiro ao último indivíduo haverá um poeta. Tramamos esta afirmação no capítulo anterior a partir de duas afirmações freudianas sobre a relação do poeta e a constituição subjetiva. A primeira delas, em *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921/2011), Freud explora a fundação do primeiro indivíduo que se confunde com a do primeiro poeta, aquele que se separa de forma independente da massa por meio de sua própria fantasia e assume uma posição individualizada; já a segunda, em *O escritor e a fantasia* (1908/2015a), quando o autor fala de uma subjetividade poética existente nos sujeitos.

Temos um jogo de espelhos, de duplos, que se refletem em uma trama. Torções e duplicações de pares que compõe o sujeito, que se ficionam mutuamente, se imitam. O sujeito e

o poeta, representam duas faces de um mesmo ser, que se compõe em uma escrita inserida no campo ficcional e factual, compondo uma coisa outra, entre a realidade vivida e a realidade fingida. Iannini (2012) diz que o homem “é um animal que pode fingir que está fingindo: é o que se faz no teatro, por exemplo. É também por essa razão que ele pode fingir mesmo quando diz a verdade, como o poeta fingidor de Fernando Pessoa” (p. 281). Acompanhando a pista deixada por Iannini, vamos nos permitir segui-la, a partir do poema *Autopsicografia* de Pessoa (1981):

O poeta é um fingidor.

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor

A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,

Na dor lida sentem bem,

Não as duas que ele teve,

Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda

Gira, a entreter a razão,

Esse comboio de corda

Que se chama coração. (p. 98)

O poeta é aquele que finge, versa Pessoa (1981), que vive uma realidade fingida e, por isso, criada. Na poesia de Pessoa encontramos a *transmentira*, um fingimento atravessado pela verdade, tal qual a dor do poeta apontada pelo poeta português. A dor fingida é uma dor real, atravessa os

dois planos, o ficcional e o real, sente-se duplamente a dor: a que finge e a que deveras sente. O leitor, que frui pela leitura dos versos do poeta, também sente a dor fingida, a que não tinha, mas pela leitura passa a ter. E é neste jogo de fingimento, a ficcionalização da vida, que se dá a relação entre a razão e o coração, como chamou o poeta.

Há uma duplicidade na condição de dor na poesia de Pessoa (1981). Temos que o poeta tem uma dor que “deveras sente” (p. 98), isto é, a sente verdadeiramente, e finge - a dor sentida - de tal forma que a sente completamente. Criando essa relação dual entre a dor fingida e a dor deveras sentida. Já o leitor, sente [a dor] ao ler a obra poética, mas somente aquela fingida, não a outra deveras sentida. E, extrapolando a poesia pessoana, continuando na reflexão quanto ao leitor, aquele que lê tem a sua própria dor sentida, talvez esta que o levou a se interessar pela leitura do poema, pois ali, como Freud (1908/2015a) apontou, ele pode dar conta da própria dor sem ter que lidar com ela diretamente. O poeta assume um papel de intermediador, entre o sujeito [o leitor] e seu desejo.

Como vimos no primeiro capítulo, está a encargo do poeta a escrita da obra, mas está sob responsabilidade do leitor a amarração final desta escrita. A partir da reflexão quanto ao tema da origem da inspiração poética (Freud, 1908/2015a), temos que o peso da pena – em seu duplo significado: da caneta e da condenação – é a condição do artista. Meneses (1995c) fala que “o poeta é aquele que, fazendo estalar os limites do real, tenta fazer aflorar aí o princípio do prazer, tenta trazer o plano da linguagem a imagem do desejo” (p. 103). A expiação da culpa de lidar com os próprios desejos recai sobre si, não do leitor, que pode fruir sem a condição da culpa.

Ao final do poema de *Autopsicografia*, encontramos uma dupla significação em “entreter a razão” (Pessoa, 1981, p. 98). Na primeira toma-se o entreter como sinônimo de divertir, como um afloramento do princípio do prazer; na segunda, o entreter como distrair, como faz o mágico

ao entreter a atenção com uma mão enquanto a outra age às escondidas. O espectador se diverte ao ser enganado, ao presenciar o impossível diante de seus olhos. Fingindo o impossível ser possível, é ludibriado pela mão oculta que age às escondidas. Um gozo na fruição poética oriunda da imagem do desejo que é apresentado em linguagem.

O poeta parece agir do mesmo modo, finge e convida o leitor a acompanhá-lo em sua *mimesis*, como disse Aristóteles (2007), convida a adentrar no mundo impossível da ficção, do *mythos*. Esse fingimento, tão completo que engana ao próprio poeta, é o cerne da condição poética, como inferimos do título da poesia de Pessoa: *autopsicografia*, que versa justamente sobre sua condição de poeta.

Na carta à Fliess de 15 de outubro de 1897, Freud (1897/1986a) pensa sobre o que levou Shakespeare à inspiração para escrever *Hamlet*. Freud especula sobre a existência de uma experiência que o dramaturgo tenha vivenciado que, de modo inconsciente, conduziu a produção da peça, como uma tentativa de repetir e elaborar o que ali estava contido. Tal vivência que Freud se refere que possa ter existido em Shakespeare, ele reconhece em sua própria história: “descobri, também em meu próprio caso, |o fenômeno de| me apaixonar por mamãe e ter ciúmes de papai” (p. 273), e a partir desta confissão refere-se à lenda de *Édipo Rei*. Freud versa sobre a possibilidade desta experiência universal, o complexo de Édipo, possa estar por trás da inspiração shakespeariana:

Passou-me fugazmente pela cabeça a idéia de que a mesma coisa estaria também na base do *Hamlet*. Não estou pensando na intenção consciente de Shakespeare, mas creio, ao contrário, que um acontecimento real tenha estimulado o poeta a criar sua representação no sentido de que seu inconsciente compreendeu o inconsciente de seu herói. (Freud, 1897/1986a, p. 273)

Freud (1897/1986a) se pergunta como que pode o *Hamlet*, apresentar incongruências entre seu caráter e suas ações, se não for justamente por uma consciência de culpa que o assola por ter certa satisfação no assassinato do pai, um desejo inconsciente proibido e que agora tem que lidar com a culpa desta satisfação. O poeta é duplo, autor e personagem em uma trama especular. Shakespeare, utiliza-se em sua representação de Hamlet, para poder reviver inconscientemente da experiência edípica. O herói foi inspirado pelo inconsciente do poeta.

O prefixo auto, que compõe palavras que estamos a caminhar pelo entorno, como: autor, autobiografia, autoficção, *autopsicografia*; traz à tona uma questão da autonomia. Vorsatz (2013) faz apontamentos, baseando-se em seu estudo sobre *Antígona*, acerca do prefixo auto. O caráter *autonomus* significa, em uma análise etimológica, aquele que é regido por suas próprias leis. Aquele que tem que a ver somente com seus próprios desejos e arcar com as consequências de seus atos. Para Vorsatz (2013) o prefixo auto é a marca daquele que vive sob a lei do desejo e seus desdobramentos. O sujeito autônomo está orientado pela lógica do desejo inconsciente que conduz toda a narrativa.

Pensando no poeta como autônomo, que dá conta por si de seus atos, seguimos uma argumentação proposta por Meneses (1995c), que discute a partir de *Íon*, de Platão, a lógica que conduz o sujeito na psicanálise. A autora propõe uma leitura que instala uma autonomia no poeta, diferente do que pensava Platão, que entendia que a arte poética tinha uma origem divina, exterior ao sujeito, e não no poeta em si. A discussão sobre a inspiração poética tarda no ocidente pelo menos desde Platão que discute, especialmente em *Íon*, a questão da inspiração. *Íon* é um texto da juventude de Platão, de leitura fácil e dinâmica, que é composto por diálogo entre Sócrates e Íon, um jovem poeta que se identifica por ter uma incrível habilidade de cantar e explicar a obra de Homero.

O diálogo platônico (Platão, 1988) se dá sobre a discussão se a inspiração poética é uma arte em si ou se a mesma seria decorrente de uma inspiração divina. Íon discute com Sócrates em um intrincado diálogo sobre as premissas e fundamentos da inspiração poética. Platão, por meio do personagem Sócrates, defende que tanto o poeta, o intérprete como o ouvinte, são inspirados pelas musas – deusas da inspiração poética (Guimarães, 1982) - em suas atividades de composição, interpretação e fruição.

Platão (1988) propõe uma analogia com a força de atração de um ímã para explicar como se daria tal inspiração divina. O filósofo diz:

na verdade, esta pedra [o ímã] não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; e igualmente os bons poetas líricos, . . . Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino . . . e que os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração. (pp. 49-53)

Nesta analogia, um ímã que passa sua força magnética para anéis de ferros e então os mesmos passam a atrair outros anéis formando uma corrente, ilustra como a inspiração divina da Musa é passada de um sujeito para outro. Sendo a Musa a fonte, equivalente ao ímã, atraí o poeta, que é o primeiro anel, que por sua vez inspira o intérprete e, por fim, este contagia o ouvinte. Para

Platão os poetas estão distanciados a três níveis da natureza, já que a acessa somente de modo indireto, por intermédio dos deuses. Especula-se, como apresentou Maria Helena da Rocha Pereira (2007), que a *Poética* de Aristóteles seria uma resposta do autor à Platão quanto a inspiração poética.

Para Platão (1988) o poeta não é capaz de compor por si próprio seus poemas. Ele deve estar inspirado pela Musa, ou ainda como afirma Meneses (1995c), *entusiasmado* - aquele que está com deus dentro em + théos. A autora comenta sobre a ideia platônica de poesia, que tem sua origem inspiracional na Musa, cujo pensamento é respaldado por uma longa tradição poética, como podemos ver logo nos primeiros versos da *Odisseia* de Homero:

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,  
Depois que de Troia destruiu a cidade sagrada.  
Muitos foram os povos cujas cidades observou,  
cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar  
os sofrimentos por que passou para salvar a vida,  
para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.  
Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar.  
Não, pereceram devido à sua loucura,  
Insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hipérion,  
o Sol – e assim lhes negou o deus o dia do retorno.

Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus. (Homero, 2011, p. 119)

Vemos que a primeira estrofe da *Odisseia*, é uma convocação à Musa para inspirar o poeta que irá cantar os versos que são contados por ela. Os primeiros versos é o clamor do poeta para que a Musa conte através dele aquilo que ele já sabe; de antemão, já se conhece a história de

Odisseu, aquele que a muito vagou, que viu muitas cidades e povos, e que muito sofreu para salvar a vida, também já sabe o destino de seus companheiros, a quem foram negados o dia do retorno. A frase de Lacan (1999) se encaixa perfeitamente, “pois [o poeta] é realmente o mensageiro dos deuses que fala pela boca desse inocente” (p. 39). No mesmo sentido, encontramos nos primeiros versos da *Iliada*, também de Homero, tema semelhante:

Canta, ó deusa, a colega de Aquiles, o Pelida  
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus  
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,  
ficando seus corpos como presa para cães e aves  
de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),  
desde o momento em que primeiro se desentenderam  
o Átrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles. (Homero, 2013, p. 109)

No início das epopeias homéricas o poeta invoca a Musa para cantar a narrativa que virá a seguir, “Fala-me, Musa” (Homero, 2011, p. 119) e “Canta, ó deusa” (Homero, 2013, p. 109), como se ela própria fosse quem cantaria os versos vindouros. O poeta ocupa um lugar de instrumento para dar voz àquilo que a Musa cantará, no sentido proposto por Platão sobre a inspiração poética. Outra coisa também merece destaque, a temática principal de cada uma das epopeias é a história de um homem. A guerra troiana e as aventuras de Odisseu são apenas o pano de fundo para uma densa narrativa psicológica pelo interior do personagem.

A teoria dos imãs de Platão (1988) vai além. Como em uma espécie de generalização da inspiração divina, tanto o poeta, como o intérprete e o ouvinte são entusiasmados pela Musa, que produzem as reações mais humanas nos mesmos. Comenta Meneses (1995c) que “a inspiração, assim, é necessária não apenas para compor versos, não apenas para falar dos poetas, mas também

para fruir a poesia” (p. 103). Um contágio da inspiração divina que toma a todos, que tem origem em um lugar de fora, pois aquilo, a inspiração que traz a poesia é estranha ao sujeito. Forma-se, desta forma, um elo de anéis que se ligam pela força magnética – divina – do imã. Na ideia platônica, a produção poética é originada em uma aceção divina, como se o seu autor estivesse produzido algo que não reconhece como seu. Meneses (1995c) explica que essa condição, de não consciência do autor, sempre produziu algo de perturbador, que não é compreendido.

Somente com o advento da psicanálise, propõe Meneses (1995c), foi possível dar uma resposta para a ideia de Platão sobre o entusiasmo divino que ligava deuses, poetas, intérpretes e expectadores: adicionar à conta da composição do sujeito a descoberta do inconsciente. É com o inconsciente que se pode situar a dimensão divina alegada por Platão na inspiração poética. A poesia é uma obra que contém em si entressachadas duas vozes do poeta, a primeira delas é a voz da inspiração, a do inconsciente; e a segunda poderíamos chamar a voz da razão, que se esforça para dar conta da demanda da primeira. Resgatamos aqui Pessoa (1981): “E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda/ Que se chama coração.” (p. 98), razão e coração compõem estas duas vozes que se amalgamam na produção poética.

Vemos que tanto a *Iliada* quanto a *Odisseia* versam sobre a narrativa psicológica de Aquiles e Odisseu, respectivamente. Nomes próprios que criam na dimensão ficcional do próprio poeta, que pode então falar livremente, mas com a custosa pena da escrita. O poeta pode falar da cólera irracional que toma o sujeito, dos desejos e tentações que sofrem. Fala de si próprio e faz-se personagem de sua obra. A duplicação de si enquanto autor e personagem traz a cena um jogo de espelhos que se refletem mutuamente e criam uma duplicação e uma sobreposição de imagens.

Rivera (2005) trabalha a partir do conto *O Espelho* de Guimarães Rosa, resgatando a posição que o autor ocupa diante da sua própria obra. Com a construção de uma figura literária, o ficto:

Um dia... Desculpe-me, não visio a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador? ... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona. (Rosa, 1962/1988, p. 70)

Em uma narrativa em primeira pessoa, o narrador do conto roseano relata uma experiência obtida através de anos de reflexão e raciocínios que, de acordo com ele, “tomou-me tempo, desânimos, esforços” (Rosa, 1962/1988, p. 65). O narrador do conto desenvolve um método próprio em que procura a partir de seus próprios reflexos no espelho, eliminando-os um a um, camada por camada, na tentativa de encontrar a sua própria essência, sem interferências devido a ilusões que sua visão pudesse criar. A busca do protagonista é uma procura por si próprio por trás de um eu, por diversas técnicas do olhar no espelho “o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa” (Rosa, 1962/1988, p. 68), outras vezes se olhava tomado de algum sentimento, com ódio, alegria ou tristeza. Uma busca determinada por aquele atrás de si, “a minha vera forma” (Rosa, 1962/1988, p. 68).

A questão da verdade aparece no conto. A verdade como aquilo que não se alcança, mas se contorna no caminho que leva até ela. Tanto que após inúmeras tentativas despendidas durante meses, o personagem protagonista chega ao ponto de não conseguir ver nada, nenhuma imagem

quando se coloca diante do espelho e acaba por abandonar seu método. Após algum tempo, ele retorna a prostrar-se diante de um espelho e vê um esboço, um quase rosto, um “rostinho de menino, de menos-que-menino” (Rosa, 1962/1988, p. 72). Rosa coloca, esse rosto infantil, perdido, mas ainda escondido por detrás das camadas retiradas uma a uma pelo seu método do olhar, como o desnudado de tantos desvios. Como se a visão da criança projetasse a verdade que há ali. E justamente essa idade de menos-que-menino, tão significativa para a psicanálise.

Um último ponto que queremos destacar no conto de Rosa é o primeiro olhar para si próprio que o personagem dá, de relance, num jogo de espelhos, meio que por acaso, viu “uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri, era eu, mesmo!” (Rosa, 1962/1988, p. 67). Primeiramente o protagonista vê uma imagem aterradora de si próprio, que nos remete radicalmente para a ideia trabalhada por Freud (1919/2010) do *unheimlich*, uma noção aterradora de si própria que afasta o sujeito de um lugar que parece não ser feito para ser olhado. Na sequência do texto, depara-se como uma figura quase divina, o rosto menos que infantil que apareceu de um

tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo. (Rosa, 1962/1988, p. 71)

O conto de Rosa (1962/1988) nos leva de uma face a outra de si mesmo, passando pelo seu desaparecimento, pela descrença no olhar – “os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim” (Rosa, 1962/1988, p. 66) – como Sófocles já nos mostrou com Édipo cegando-se como uma demonstração de que agora pode ver a verdade, e não aquilo que

erroneamente seus olhos viam e lhe enganava. O espelho, tão temido e evitado, tem assim a condição de mostrar esse “Monstro” (p. 67) e o “menos-que-menino” (p. 72). Uma duplicidade que encontramos no cerne do sujeito compreendido pela lente da psicanálise.

Fernando Pessoa, Homero e Guimarães Rosa, cada um à sua época, parecem centrar a construção poética na desmistificação do mundo interno que compõe a si próprio. Os autores nos mostram como, inspirado pelo inconsciente, compõe uma ficção de si: um poeta, um herói, um ficto. A noção da construção de si tem contornos ficcionais, para além do poeta, enquanto artífice ou profissão, mas no sujeito, que tem em si um poeta. Um poeta que se constrói como um ficto, um personagem que faz diante do espelho que é o autor e se misturam numa trama de reflexos. Desmancham-se um no outro, pois só existem enquanto reflexos um do outro. Um sujeito especular que se forma em um duplo.

### **O Sujeito, autor de si: o ficto**

Em um estudo a respeito da autobiografia de Goethe, Freud (1917/2010) se debruça sobre uma recordação de infância descrita pelo autor em sua mais tenra idade logo nas primeiras páginas da obra. Freud coloca esta primeira lembrança como uma lembrança inaugural, tal qual a primeira lembrança que muitos analisandos trazem para seu trabalho de análise. Geralmente uma pequena história da infância cuja lucidez é muita clara e nítida em sua memória e que aparentemente não tem grande importância em sua história de vida. Freud (1917/2010) comenta:

Em toda elaboração psicanalítica da história de uma vida chega-se a esclarecer de tal forma ao significado das mais remotas lembranças infantis. Acontece mesmo, via de regra, de justamente a lembrança que o analisando coloca à frente, que relata em primeiro lugar, *com*

*a qual introduz sua confissão biográfica, revelar-se a mais importante, aquela que esconde as chaves dos compartimentos secretos de sua vida psíquica. (p. 267, grifo nosso)*

O enquadre feito por Freud (1917/2010) dessa memória infantil na história de vida do sujeito, uma pequena lembrança da infância relatada *à posteriori* - no caso de Goethe já na casa dos 60 anos quando inicia a escrita de sua autobiografia – se mostra como uma chave para acessar conteúdos secretos da vida psíquica e permite introduzir sua confissão biográfica.

A expressão *confissão biográfica* merece destaque. Confissão nos remete a ideia de algo que deve ser mantido escondido aos ouvidos dos outros, ou será punido caso descoberto. Aí se enquadra a hipótese freudiana sobre Goethe, de que esconde por trás de sua reminiscência infantil um violento ciúme pelo seu irmão mais novo que falecera ainda durante a infância. Outro sentido que pode ser extraído da palavra confissão nos conduz a ideia da expurgação dos pecados, como a confissão para um padre na tradição católica, como uma tentativa de elaborar um sofrimento oriundo da memória biográfica, como no sentido dito por Breuer e Freud (1895/2016) que “*o histérico sofre sobretudo de reminiscências*” (p. 25, grifo do autor).

A lembrança de uma cena infantil desde muito cedo na teoria psicanálise ocupou um lugar privilegiado. A psicanálise reconhece que estas memórias têm muito mais a nos contar do que aparentemente suas narrativas expõem, como confissões escondidas por detrás das relatos. A confissão biográfica tem seu valor não pelo seu conteúdo, mas na relação com algo que foi suprimido devido a um grande investimento libidinal. Há uma verdade que se esgueira pela construção ficcional. Um desejo que pressiona por sua realização, na medida que encontra, por entre os meios da linguagem, forma de se expressar. Essa expressão, como se sabe, se dá por uma outra forma, não das palavras, mas daquilo que guia as palavras, como os lapsos, elipses, dilatações, interrupções, falhas, seleções no momento de se expressar.

Freud (1899/1996) desenvolve o conceito de lembranças encobridoras, que dá nome ao artigo em questão. As lembranças encobridoras são memórias vívidas, “com *demasiada* nitidez, fica-se inclinado a dizer” (p. 289, grifo do autor), de cenas ocorridas durante os primeiros anos de idade do sujeito que tem seu conteúdo como algo aparentemente banal, porém guarda uma estreita relação com uma primeira lembrança, que foi encoberta por ela, à qual foi destinado um grande investimento libidinal.

As lembranças encobridoras tem a função que foi desvelada por Freud (1899/1996) ao denominá-la: encobertar uma outra lembrança. Esta reminiscência tem que dar conta de esconder algo proibido que não pode vir a consciência, tece uma ficção mnêmica para tamponar o que deve ficar inconsciente. Se por um lado há uma lembrança encobridora que toma conta da consciência em sua função, por outro há uma lembrança encoberta que dá para a primeira a sua estrutura. E é por meio desta que algo do inconsciente se mostra.

Temos aqui a fórmula da *transmentira* aplicada à rememoração infantil. A lembrança encobridora cumpre a função de esconder e, mesmo assim, revelar aquilo que se deseja manter inconsciente, uma mentira atravessada pela verdade. É preciso um trabalho de interpretação psicanalítica para discernir tais contornos, que acaba por revelar que a memória relatada pelo analisando está em posição de substituição de um outro conteúdo. A construção dessa lembrança encobridora, que se constitui, portanto, em uma trama ficcional formando uma confissão biográfica, o sujeito torna-se figura literária, tramando seu eu-ficcional.

Nessas primeiras lembranças, afirma Freud (1899/1996), é comum que a criança se recorde de um ponto de vista externo, como uma espécie de observador da cena. Por exemplo, Goethe (2017) admite que suas lembranças infantis narradas na autobiografia são misturadas com visões de outras pessoas sobre os fatos: “quando queremos nos recordar dos primeiros acontecimentos de

nossa juventude, é comum confundirmos aquilo que ouvimos dos outros com aquilo que se constitui como expressão de nossa própria experiência” (p. 26). São lembranças que são contadas como uma espécie de mito fundador, transmitidas pela oralidade, que traz determinada verdade da infância.

Estas elaborações infantis são fundações basilares do sujeito, Freud (1917/2010) fala que “em toda elaboração psicanalítica da história de uma vida chega-se a esclarecer de tal forma o significado das mais remotas lembranças infantis” (p. 267). Esta lembrança trazida em primeiro lugar pelo analisando, muitas vezes se mostra a mais importante, guia-o pela jornada de desvendamento do enigma de si mesmo no percurso de uma análise. Esse enigma, formado por uma trama de poesia e verdade.

As lembranças encobridoras são elaborações realizadas no presente sobre um passado, fruto de um trabalho da resistência que impele a produção de falseamentos por parte do sujeito. Tais lembranças são forjadas em função dos conteúdos que devem se manter afastados da consciência, formando, no seu arranjo final, estruturas ficcionais. Freud (1899/1996) utiliza-se de um recurso autoficcional para abordar uma passagem utilizada no artigo, ficciona que está na posição de analista conversando com um analisando sobre uma recordação infantil. Sabe-se hoje, por meio da publicação das cartas de Freud à Fliess (Masson, 1986), que a lembrança em questão era de Freud. Na passagem, Freud, o personagem-analista, fala para um ficcional analisando:

Sim. Você projetou as duas fantasias uma na outra e fez delas uma lembrança infantil. O elemento das flores alpinas constitui, por assim dizer, um selo indicando a data da fabricação. Posso garantir-lhe que as pessoas muitas vezes constroem essas coisas inconscientemente – quase como obras de ficção. (Freud, 1899/1996, p. 298)

Tais falseamentos não são aleatórios, são produzidos de forma a promover o recalcado, uma rasura no manuscrito, podemos dizer. É aí que se revela o sujeito, como apontou Willemart (2009) quando nos diz que “a cada rasura, a questão se recoloca; a cada rasura resolvida, o autor emerge” (p. 99). A escritura dessas rasuras mostra o sentido da obra, da qual a identidade do autor, enquanto sujeito literário, emerge, marcando uma literariedade, que não tem uma garantia histórica dos fatos. Freud (1899/1996) continua:

Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças infantis não *emergiram*, como as pessoas costumam dizer; elas foram *formadas* nessa época. E inúmeros motivos, sem qualquer preocupação com a precisão histórica, participam de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças. (p. 304)

A memória é constituída sem um compromisso com a verdade factual, sem um registro exato dos fatos, estes falseamentos indicam o direcionamento do trabalho de resistência, uma rasura. A rasura diz mais do que o conteúdo em si, em como esse autor do inconsciente a elaborou a ponto de encontrar uma solução possível para o texto. Escreve-se uma ficção que indica uma importante linha que, se bem lida, revela, deste modo, a direção de uma vida.

Freud (1921/2011) com a solução mítica da emancipação do sujeito da massa, e constituição narrativa do indivíduo, explorado no capítulo anterior, indica que a possibilidade da existência do sujeito é estritamente ficcional e literária. Em sentido similar, Herrmann (2002), ao propor um olhar sobre a infância mítica-literária de Adão, diz: “Somos filhos das palavras. As ruínas de nossa infância remota não são imagens mnêmicas feitas de pedra e cal, mas de adobe de palavras ambíguas, que constroem tais imagens, a um tempo reveladoras e encobridoras” (p. 88).

O duplo sentido nas palavras, e nós como filhos delas, o duplo em nós mesmos, somos pegos pelo relance do hiato, do ambíguo e de todo movimento da linguagem.

Garcia-Roza (1990) fala que um dos enigmas da psicanálise é que somos, na realidade, dois sujeitos, sendo que um deles é totalmente desconhecido. E propomos aqui ir adiante com essa duplicidade descrita por Garcia-Roza e pensarmos como um desses sujeitos é o autor e o outro o ficcionado, no sentido de um pacto autobiográfico psicanalítico. Essa divisão não seria assim tão clara, como pode vir a parecer, estaria cada um em constante desaparecimento diante do outro. Como destacou Rivera (2005) a partir da obra de Guimarães Rosa, uma experiência limite em que o autor ocupa uma posição diante da obra, cria-se o ficto.

Há uma certa intencionalidade na composição da ficção, uma regência da autoria que insiste em sumir e reaparecer por entre a obra. Quando o sujeito se recorda do passado e compõe sua memória, ficciona a si próprio, recria aquilo que se quer lembrar de forma a juntar os fragmentos e dar um sentido lógico literário para o mesmo. Uma tentativa de dar um sentido para a nossa própria existência, mas que está fadado ao equívoco, a rasura. Esta escrita da cena literária original de cada um, como aquela que Goethe (2017) utilizou para abrir sua autobiografia, ou ainda, a que um analisando trás para inaugurar sua análise, é uma ficção fundamentada em uma estrutura da verdade. Essa cena mítica, ficcional e rasurada, expõe a duplicidade. Os neuróticos organizam-se como subjetivamente como manuscritos, digamos assim, com seu texto e rasuras e reescritas, dando ordem ao caos e ao *non-sense* que é a própria existência.

O sujeito é, recorrendo a uma analogia química, o precipitado em uma decantação da narrativa mítica do herói individualizado em uma solução cultural. Há, aparentemente, uma separação entre a solução e o produto, mas que, ao fim, não se separam totalmente. Temos a ideia de individualização, de uma coesão de uma vida própria ao longo do tempo, de uma unidade

uníssona e capaz de existir por conta própria, quando, na realidade, a vida insiste em escorrer por todos os lados. A partir do caos, que é a própria existência, delimitamos os contornos ficcionais de uma vida.

Kehl (2001) propõe a constituição do sujeito moderno como atravessado pelo literário. Defende que não é uma mera coincidência o surgimento da psicanálise ter ocorrido justamente na virada do século XIX para o XX, é nesse momento que há um fortalecimento do literário como forma de subjetivação em detrimento dos feitos que advinham da idade média, por exemplo. Kehl denomina de sujeito literário o sujeito que passa pelo acultramento por meio da via literária, que, deste modo, é instalado um novo paradigma de constituição do sujeito.

### **Sujeito literário, sujeito da psicanálise**

Maria Rita Kehl (2001) propõe que a constituição do sujeito moderno se deu por um atravessamento das formas literárias na subjetividade. Passam a ocupar um espaço que antes era reservado às instituições religiosas, o que a autora caracterizou como um esgarçamento do poder simbólico das religiões. A literatura, que se consolida como a conhecemos atualmente por volta do século XIX, ganha um lugar privilegiado no espaço simbólico social e passa a ser um elemento organizador de referências do sujeito.

As religiões são produções da cultura que atuam no espaço criado na cisão do homem com a natureza, são modos de religação entre o homem e aquilo que ele renunciou, entre os homens e o pai perdido na revolução totêmica (Freud, 1921/2011, 1913/2012b). Brandão (1991) aponta que a palavra religião tem origem no verbo *religare* do latim, religar. A religião reconecta ao divino por meio dos seus ritos, ou, como aponta Iannini (2012) em uma leitura psicanalítica, ao estado de natureza perdido com o advento da linguagem, resgatando o viés mítico da existência humana. O

rito é o ato que concretiza a ligação do mítico com o humano, e o literário passa cada vez mais a ocupar o lugar do ato ritualístico.

Durante o percurso da humanidade houve uma diversidade de produtos culturais que ocuparam esta função de religação ritualística entre o homem e a natureza. A religião enquanto instituição, principalmente a igreja católica no ocidente, ocupou esta posição de forma majoritária desde os primeiros séculos d.c. até o início do seu declínio simbólico ocorrido em torno do século XVIII. O declínio das instituições religiosas no ocidente é a marca do arrefecimento da referência paterna (Kehl, 2000).

Rancière (1995) aponta como a literatura moderna é uma letra órfã, uma escrita sem pai. Para o autor “a escrita é, indissolavelmente, duas coisas em uma: é o regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, mas é também a própria textura da lei, a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum” (p. 9). A escrita passa a ocupar a função da lei, em seu jogo radical com a verdade, garantida pela relação com a comunidade de iguais, e não mais pelo poder garantidor de um pai, como ocorria, por exemplo, com textos sagrados religiosos.

Com isso, a literatura passa a assumir um novo estatuto, explorando, principalmente com a ascensão do romance moderno, a diferença e o desamparo percebido pelo autor/leitor em sua existência. Kehl (2000) aponta que a experiência literária é sempre uma experiência compartilhada, mesmo que solitária enquanto ação; permite o sujeito a problematizar a sua experiência, legitimando a diferença. Como ocorreu durante o século XIX, principalmente no campo do feminino, ao produzirem afirmações que demonstraram a insatisfação diante do projeto de vida destinado às mulheres. A exemplo: as inúmeras cartas enviadas pelas leitoras de Balzac para o autor, contestando e/ou sugerindo diferentes destinos às personagens dos livros. Uma

projeção das leitoras em direção às personagens que confrontavam, a partir destas, as suas próprias narrativas.

A literatura passa a produzir efeitos no campo da subjetividade, criando uma subjetividade moderna, propõe Kehl (2001). A popularização das diferentes formas de escrita produziram efeitos no campo social, trazendo uma nova forma de encarar o próprio destino, os sentidos da vida e as organizações sociais. Como a ocorrida pela reforma protestante que pregava que as escrituras sagradas poderiam ser lidas diretamente pelo fiel em um diálogo direto com Deus, sem nenhum intermediador; ou ainda, o advento de literaturas populares como os folhetins, os livros de autores populares como Balzac, Goethe e Machado de Assis.

O sujeito desamparado das certezas oferecidas pelas instituições tradicionais, e com a popularização da imprensa, o contato com as diferentes leituras, o sujeito passa a poder ter sua própria versão da verdade, pode elaborar sua experiência do desamparo de se estar só no mundo. O sujeito agora tendo que viver em sua própria solidão de um Eu, vê a partir dos seus semelhantes um espelho, com o qual estabelece agora uma nova forma de relação, uma relação de iguais radicalmente diferentes. Se antes com a instituição da igreja o sujeito recebia por seu intermédio a verdade, agora, neste novo paradigma, há o interlocutor das incertezas (Kehl, 2000).

Kehl (2000) diz que é dessa rede de interlocuções entre sujeitos que se origina a literatura moderna, é nessa relação mútua de desamparo que é possível interrogar, por meio da literatura, a falência dos enunciados da verdade. É, de acordo com a autora, desse lugar do desamparo devido a insuficiência da referência paterna que pode surgir o escritor moderno, que se dedica a uma escrita de si, e compartilha com o leitor de sua obra a condição inerente de ser-sujeito na modernidade.

Este sujeito, leitor e escritor de si, pode compor a si próprio, tecer a sua narrativa pessoal. Apesar das novas relações com o outro agora estarem pautadas em relações horizontalizadas, Kehl (2000) diz que a função do pai ainda permanece, não mais como antes, castrador, mas como função organizadora que situa o sujeito diante da lei, em uma estrutura de desejo que já existia antes de sua própria concepção. A literatura moderna ocupa um lugar fundamental de suporte ao sujeito nas identificações horizontais, permitindo a interlocução entre os semelhantes em tal composição.

A linguagem é algo que um único indivíduo não pode alterar, pois ela se remete a uma estrutura da cultura em que os sujeitos estão inseridos, de onde podem advir. Porém, a prática dessa linguagem, a língua, pode ser estressada, alterada e até mesmo distorcida por indivíduos ou grupos sociais. É daí que pode surgir o que conhecemos como literatura moderna, uma torção realizada no campo da linguagem, tombando os referenciais verticais, a figura do pai, para uma relação de fratria, entre iguais. Daí o sujeito pode advir como se apresentou nas origens da psicanálise, no final do século XIX. Um sujeito literário, podemos dizer. É neste mesmo estresse da língua em que a clínica psicanalítica se aloca, na torção da palavra está o devir do sujeito.

O sujeito moderno é capaz de contar-se, tal como fez Montaigne (1580/2010), de escolher-se como tema principal de seus próprios pensamentos e reflexões. É da vida do sujeito ordinário que a condição humana pode aparecer. Há uma significativa mudança de autoria, o sujeito agora ocupa a função de autor, aquele que pode escrever e ler o que escreve, dar um norte para a própria narrativa. E, talvez, transformar sua própria vida em uma *peça literária* que valha a pena ser vivida.

Ricœur (2016) sugere a noção de identidade narrativa como o entrecruzamento entre a história de uma vida e ficção. Propõe que a pessoa passa a se compreender por meio de uma narrativa, quando as ações tomadas no decorrer de uma vida passam a ser reorganizadas neste espaço histórico-ficcional de modo a compor uma identidade de si.

A identidade narrativa para Ricœur (2008) contribui para a compreensão do que é a subjetividade e os modos de subjetivação. A subjetividade não é uma sequência de eventos incoerentes entre si, tampouco uma condição imutável e inacessível ao que foi vivido e se viverá, mas é, precisamente, uma forma de construção da identidade em que somente a composição narrativa pode dar conta de todo o seu dinamismo. Ricœur aponta que esta definição, da subjetividade pela identidade narrativa, traz muitas decorrências:

Primeiramente, é possível aplicar à compreensão de nós mesmos o jogo de sedimentação e de inovação que reconhecemos em ação em toda tradição. Da mesma maneira, não cessamos de reinterpretar a identidade narrativa que nos constitui à luz das narrativas que nossa cultura nos propõe. Nesse sentido, a compreensão de nós mesmos apresenta os mesmos traços de tradicionalidade que a compreensão de uma obra literária. É assim que aprendemos a nos tornar o *narrador de nossa própria história* sem que nos tornemos inteiramente o *autor de nossa vida*. Poder-se-ia dizer que nos aplicamos a nós mesmos o conceito de vozes narrativas que constituem a sinfonia das grandes obras, tais como epopeias, tragédias, dramas, romances. (Ricœur, 2008, p. 210, grifos do autor)

Ricœur (2008) explica que o texto narrativo se inscreve no caráter da tradicionalidade da narrativa. Quer dizer que o esquematismo narrativo tem sua história, e este é constituído como elementos de uma tradição. Uma tradição viva que é marcada pela iteração de dois movimentos, *de inovação e sedimentação*. A inovação é a capacidade de ser resgatada e remodelada pelo processo da composição poética. E a sedimentação é a essência que é depositada em camadas, que permite a identificação da história por gêneros narrativos. Ricœur (2008) fala que “a obra da imaginação não parte de nada” (p. 202), quer dizer que o trabalho poético se apoia em modelos

sedimentados de uma tradição para compor uma obra única: “é sempre uma obra singular - *esta obra*” (p. 202).

É esta dinâmica da tradição narrativa, que Ricœur (2008) afirma que podemos aplicar na concepção do sujeito. Entre a alternância dos polos de inovação e sedimentação, há uma incessante releitura das narrativas presentes na cultura que guiam uma constante reinterpretação da identidade narrativa. Vemos, na leitura de Ricœur sobre o processo de subjetivação, um jogo pulsional dual, sempre presente na psicanálise, que dialoga com o conceito de sujeito literário de Kehl (2000, 2001).

Deste modo, a constituição do sujeito moderno, que permite a existência do pensamento psicanalítico no final do século XIX, é oriundo entre a relação direta e interdependente da manifestação literária na cultura e o processo de subjetivação – o sujeito literário - assim como, também é fruto da tradição narrativa, como um contar incessante da história de vida por meio das vozes narrativas, que se sustentam pela inovação e sedimentação dos traços culturais – a identidade narrativa. Portanto, compreendemos que o sujeito, filho da cultura literária, se compõe por uma reescritura ficcional de si.

A diferença entre a vida e a ficção, explica Ricœur (2008), é que na ficção o autor se passa por narrador e pode, ele mesmo, vestir-se em seus personagens. Já no caso da vida apenas imita-se as vozes narrativas, não sendo possível se tornar inteiramente o autor delas. É pela emulação das vozes narrativas de uma vida, que pode então ser contada, fabulada, que é possível aplicar os enredos oriundos da cultura nos diferentes recortes de personagens da vida. Construimos uma compreensão narrativa de nós mesmos a partir de releituras das diversas personagens assumidas pelo Eu. Esta compreensão narrativa de si é “a única que escapa à alternativa aparente entre

transformação pura e identidade absoluta. Entre as duas resta a identidade narrativa” (Ricœur, 2008, p. 211).

Em Aristóteles (2007), na *Poética*, aparece pela primeira vez a noção de enredo [*mythos*] como uma articulação entre a história que é contada e a personagem que a vive. Ricœur (2008) retoma este conceito de *mythos*, que tem tanto o sentido de fábula, uma história imaginada, como de enredo, uma narrativa construída, ainda pode ser traduzido para o português como intriga. O enredo não é uma estrutura estática, é um processo integrador que se refere ao trabalho de composição da própria narrativa, que dá os contornos, o recorte e a unidade, de uma história completa. Ricœur (2008) define a composição do enredo como “uma síntese de elementos heterogêneos” (p. 198). Estes elementos heterogêneos são os incidentes múltiplos de uma vida, o enredo é a capacidade de extrair uma narrativa dessa sequência de eventos, criando uma história una. E é na constituição do enredo que se pode extrair da narrativa a identidade narrativa, que constrói uma identidade dinâmica que é própria da narrativa contada. Assim, afirma Ricœur (2016), “é a identidade da história que faz a identidade do personagem” (p. 268).

Kehl (2001) diz que o neurótico se organiza como um romance, em que o protagonista agora é uma pessoa comum, igual ao seu autor e a seu leitor, um romance moderno que é composto pela identificação com a sua comunidade de fratria. A vida organizada como um manuscrito, na perspectiva apresentada por Willemart (2009), pode conter um romance, mas, contém ainda todas as imperfeições e completude de um texto fundamental, com rasuras, riscos, parágrafos perdidos e apagados, flechas de reordenamento, frases desconexas e reescritas, incessantes que se sobrepõem. A história do sujeito encontra na ficção um modo de ser escrito, um rascunho autoficcional.

O sujeito ao narrar sua história se apoia em traços (Freud, 1909/2015), ou ainda, em fósseis de referência (Freud, 1939/2014) que sustentam as construções feitas no percurso de uma análise. A partir destes restos que o sujeito irá criar sua história, sua ficção pessoal, que contará em seu processo de análise. Estes traços que apoiam o sujeito ao contar sua história, ao construí-la, são os rascunhos, sulcos da caneta que orientam o traçado no papel, ao revisitarmos velhas folhas de nossa autobiografia não escrita.

Há uma tentativa do sujeito de se representar dentro do campo da linguagem, porém, argumenta Carvalho (2020), na psicanálise o discurso sempre é parcial, não todo, devido tanto pela divisão existente no sujeito entre consciente e inconsciente assim como “pela interferência mútua entre aquilo que escolhemos dizer e aquilo que é, pelo recalçamento, excluído dos limites do nosso discurso” (p. 52). Assim, postula a autora, toda a representação de si mesmo é de natureza ficcional, e, deste modo, parcial e precária, embora, continua Carvalho, esta autorrepresentação é marcada pela incessante reformulação do sujeito em cada um dos diferentes modos de se expressar. Essas formas, “vão desde os sonhos, passando pelas formações de compromisso mais comuns que são os sintomas, até a sublimação, todas elas sendo modos de transformação do material inconsciente de natureza sexual” (p. 52). Isto é, contaminam o sujeito em sua essência, ou ainda, o revelam.

Este sujeito que se cria é, senão, um sujeito literário (Kehl, 2000, 2001), detentor de uma identidade narrativa (Ricoeur, 2016), que escreve e reescreve sua história, insistentemente, uma história-narrativa. Esta é composta, ao mesmo tempo que compõe, pelo estilo. Se o estilo é a coisa do escritor, como aponta Barthes (2007) todo sujeito literário sofre de seu estilo, sua forma de ser e estar no mundo. A psicanálise se debruça não sobre a narrativa, mas sobre o estilo em que a história-narrativa é escrita.

Há um fio literário fundamental que transpassa toda a história de si, que dá o tom da escrita, o estilo próprio de escrever-se. A ideia de uma integridade que é formada imaginariamente na instância do Eu é constantemente ameaçada, mas, de algum modo, pode manter-se relativamente coesa e unida. O sujeito se cria enquanto uma ficção, o sujeito está literariamente no mundo, na incessante reescritura de seu *manuscrito* de si próprio, de um *enredo* relativamente coerente que dá o sentido de onde se veio e para onde se vai. Procura inscrever-se no campo da linguagem como modo de dar-se uma forma, razoavelmente permanente, razoavelmente errante.

### **Uma escritura psicanalítica-literária**

Diante do impossível da composição de uma escritura de uma psicanálise, restam os fragmentos que formam a cena, que, em uma sequência de silêncios e narração, compõe uma literatura única e própria do sujeito. Sempre houve uma relação íntima entre a subjetividade humana com o fazer literário, sendo a literatura um recurso para a compreensão do mundo e de si.

Freud (1913/2012a) aponta que “as forças motrizes da arte são os mesmos conflitos que empurram outras pessoas para a neurose” (p. 359) e explica que a psicanálise pode contribuir sobre questões referentes às artes e aos artistas, entendendo que a arte é uma atividade destinada a aplacar os desejos não realizados, inicialmente do artista, e, na sequência, a outros que têm contidos desejos assemelhados. O artista em sua produção busca inicialmente satisfazer seu desejo, mas seu trabalho só se transforma em obra, de acordo com Freud, quando passa por uma transformação atenuando o que houver de repulsivo nesses desejos. A psicanálise é capaz de demonstrar o nexos entre os traços infantis e vicissitudes que operam na vida do artista com suas obras sendo estas reações produzidas a partir daquelas reminiscências. Aí está, aponta Freud, um dos mais atraentes interesses da psicanálise.

Segundo Freud (1913/2012a), a psicanálise tem um vasto campo de investigação no que concerne o campo do artístico, tanto no âmbito da produção quanto no desfrutar da obra de arte. A arte, aqui tomada no seu sentido mais amplo, “graças à ilusão artística, símbolos e formações substitutivas podem suscitar afetos verdadeiros, a arte constitui um reino intermediário entre a realidade que frustra os desejos e o mundo de fantasia que os satisfaz” (p. 360). Há então, no fazer artístico e também no seu consumo, afetos verdadeiros oriundos de ficções de uma produção artística orientada pela *transmentira*.

A análise convoca o sujeito a compor uma ficção pessoal, a expor seu romance familiar (Freud, 1909/2015), o qual é composto por algo que raramente é lembrado pela consciência mas frequentemente é resgatado no processo de análise, convocando o poeta que habita o sujeito a inscrever na análise sua narrativa. A tessitura do texto clínico, a composição autoficcional na clínica psicanalítica passa pela noção de escritura, da escritura de uma vida em uma análise, da composição fragmentária desta história de vida reunida em torno do sujeito que se conta na experiência analítica. A escritura de uma literatura pessoal por meio de uma espécie de escrita de si, compõe memória, fato e fantasia em um conjunto único, uma ficção da intimidade. Os traços de uma análise vão compondo o texto oral, vivo e ao vivo, que convoca o sujeito a uma escritura, no sentido trabalhado por Barthes.

Barthes (1999) explica que o escritor realiza uma função se diferenciando do escrevente que desempenha uma atividade e explica que “o escritor é aquele que *trabalha* sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho” (p. 33, grifo do autor). Originalmente o escritor seria aquele que escreve no lugar dos outros, aquele que detém o saber da escrita e pode trabalhar a palavra do outro por meio de seu ato. Busca o sentido das coisas do mundo através da

escrita, em como se escreve. A escritura é intransitiva, produz um sentido em sua própria subversão da palavra.

Barthes (1973/2006), em *O prazer do texto*, fala de dois tipos de textos, de prazer e de gozo, o primeiro se inscreve no campo da legibilidade, da transitividade e que não rompe com a cultura na qual está inserida, um texto confortável para leitura, que preenche o leitor e o desloca para um estado de euforia. Já o texto de gozo é aquele que produz uma perda, “que desconforta (talvez dê até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (Barthes, 1973/2006, p. 22). A partir da ideia de texto de gozo, Salum (2016) aponta que a noção de escritura, produtora do texto de gozo, traz o sexual para o campo da linguagem, é a “prática erótica da linguagem” (p. 31), atendendo a via pulsional do escritor, exigindo a presença do corpo na cena da linguagem, a escritura é erótica, e, logo, pulsional.

Barthes (1973/2006) fala do brio do texto, sem o qual não há texto, é a vontade de gozo que há no texto, que faz romper a tagarelice e transborda a própria linguagem. O brio do texto guia o escritor em sua escritura, em seu processo intransitivo e pessoal que subverte o jogo de linguagem em seu uso, na busca pelo sentido em si que se vasculha entre as palavras. O brio não cessa de se impor e desloca o sujeito, o coloca na roda viva, na incessante escritura. Como vemos em uma publicação em rede social [Facebook] de Sérgio Andrade Sant’Anna poucos dias antes de seu falecimento em 10 de maio de 2020 devido a complicações pela Covid-19: “Meus queridos e minhas queridas, não quero assustar ninguém, mas acho que a peste que nos assola é simplesmente aterrorizante. Não encontro outro modo de reagir senão escrevendo.” (Sant’Anna, 2020). É uma escrita que clama pela elaboração infundável de si mesma, que coloca o sujeito no vórtice literário.

A clínica qual produz uma escritura própria, endereçada, que tem seu sentido inseparável do processo de análise, do percurso que está sendo traçado e composto por fragmentos do sujeito. A análise ocorre onde a escritura se impõe, se inscreve entre as palavras e não no sentido carregado por elas, na quebra de sentido. A estrutura da palavra é estressada, é autofriccionada, como disse Doubrovsky (1977) para a autoficção, levada a uma subversão de sentido, que guia para o labirinto de significantes no qual o sujeito deve se perder, deixar se levar pelos múltiplos sentidos

Vemos que ocorre na análise um movimento literário. Iannini (2012) explica que não é simples avaliar o quão e de que forma a psicanálise é tributária à literatura. Laurent (1998), alguns anos após a morte de Lacan, comenta sobre seu processo de análise com ele, de acordo com seu relato, Lacan lhe disse certa vez em análise:

Todos acabam sempre se tornando um personagem do romance que é a sua própria vida. Para isto não é necessário fazer uma psicanálise. O que esta realiza é comparável à relação entre o conto e o romance. A contração do tempo, que o conto possibilita, produz efeitos de estilo. A psicanálise lhe possibilitará perceber efeitos de estilo que poderão ser úteis a você. (p. 39)

Herrmann (2003a) explora a arte da interpretação do psicanalista, passando por questões estilísticas tal qual um literato, reconhecendo uma ficcionalização da narrativa analítica, que, em determinado momento, é correlatada com o real. A ruptura de campo, técnica analítica proposta por Herrmann, atua como um deslocamento do sujeito na própria história narrada, fazendo com que os múltiplos sentidos da narrativa se entrecortem, abrindo outras possibilidades para o desfecho ora previsto daquilo que se narraria, como afirma o autor “o tempo da cura analítica é o futuro do pretérito ou condicional, tempo em que o presente se abre em possibilidades de significação dos diversos sentidos do passado” (Herrmann, 2003a, p. 204). O tempo da cura, é

aquele que permite uma reelaboração no hoje, daquilo que foi ontem, para a prospecção de um amanhã.

Nos vale pensar o movimento do conto como uma forma para o estilo de narrativa que é empregado na análise. Piglia (2004), ao falar da teoria do conto na literatura, diz que no conto são contadas duas histórias em paralelo, uma em primeiro plano e um outro relato que só vai ser revelado mais adiante na trama. A arte do contista é conseguir cifrar na primeira história a narrativa oculta da segunda, de um modo fragmentário e esquivo. O autor comenta que as duas histórias são contadas de modo distintos, são dois sistemas de causalidade diferentes. Os arcos narrativos avançam em suas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos do conto apresentam uma dupla função e são empregados de modos distintos em cada uma das histórias. Piglia pontua que os pontos de interseção das tramas são o fundamento para a construção do conto. Em uma análise, a arte é fazer o sujeito reconhecer na narrativa contada o outro arco de narração que está elipsado pelos fatos descritos da primeira história. As histórias se encontram em uma intersecção de sentidos, deslocam a direção da primeira narrativa quando a outra emerge, expondo o outro sentido que sempre esteve à vista, mas não era percebido.

A psicanálise é “totalmente literária, por todos os lados” (p. 43) afirma Arrigucci (1998), ela se faz pelo literário. A singularidade que ocorre na situação analítica, promove um encontro dramático em que temos a construção de uma narração, de um drama encenado, como em um mentir-verdadeiro, pelos sujeitos na cena analítica. Há um brio na análise, que sem ela não se faz análise, que se desdobra a partir dos inconscientes ali dispostos. Uma teatralização vivida que conduz a escritura de uma análise, uma narração.

### Capítulo 3 – A escritura clínica

*“Fiz na minha vida várias viagens por mar. À medida que eu for escrevendo vou me lembrando delas”*

*Clarice Lispector, A descoberta do mundo*

Octavio Paz (1982) diz que “há máquinas de rimar, mas não de poetizar” (p. 16), atribuindo exclusivamente ao humano a capacidade de poetizar, de mimeses. Mesmo com o mais alto nível tecnológico de maquinaria já inventando, ou ainda a se inventar, não é possível existir uma máquina de poetizar, a poesia exige o ato humano para dar forma ao poético. O autor complementa “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (p. 17). Ainda de acordo com Paz, se não existe poema sem poesia, existe poesia sem poema, “paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas” (p. 16).

Cada poema é único e criado por meio de uma técnica poética, explica Paz (1982). Esta técnica não é transmissível, devido as suas características intrínsecas, tampouco serve como receita, é uma criação própria e única do poeta; técnica poética que se cria e morre junto com o poema, sua criação. A criação poética, comum a toda obra, é o poema como um produto humano: a poesia é para o poeta como o quadro para o pintor ou a cadeira para o marceneiro; existe algo do criador naquilo que se cria, por isso “não é tanto a ciência histórica mas a biografia que poderia fornecer a chave para a compreensão do poema” (Paz, 1982, p. 19).

A clínica psicanalítica formula um convite ao sujeito para explorar a sua própria biografia, revisitar sua escritura. Escritura que remete a um texto sagrado, como se refere à Bíblia, por exemplo; é a escritura mítica que sustenta o sujeito. Está é biografia que se revisita na clínica e onde encontramos a dimensão da cura. A psicanálise é conhecida como *talking cure*, a cura pela

palavra. A arte da palavra é a arte em psicanálise, talvez não como artista, mas como artesão, tanto da palavra dita, como da não dita, da sentida ou da atuada e da palavra sonhada. Andrade (2012) diz que não há bom artista que não seja um bom artesão, que não conheça bem o material com que trabalha e os exigentes processos que o trabalho exige. O artista se torna artesão à medida que vai se tornando também artista. O trabalho em psicanálise parece se aproximar de algo deste tipo, o analisando refina seu modo de fazer a sua própria análise, sessão após sessão, talvez se torne artesão da arte da palavra na medida que avance no seu trabalho de análise.

Freud (1926/2017), ao explicar o que faz o analista, diz que “o analista pede que o paciente venha ao seu consultório em um horário determinado do dia, deixa-o falar, ouve o que ele diz, depois fala com ele e o faz ouvir” (p. 152). À primeira vista, a descrição freudiana sobre o que se passa em uma análise parece simplória demais para toda a dinâmica, porém, como é de prática do linguajar psicanalítico freudiano, a simplicidade se desdobra em uma profundidade sem tamanho. Em uma análise, não é, simplesmente, deixar o analisando falar e na sequência falar com ele. É importante notar que Freud frisou *escuta o que ele fala e também o faz ouvir*.

Fazer falar, ouvir, falar, fazer ouvir. A dinâmica que ocorre em uma análise, como descrita por Freud (1926/2017) destaca a importância da palavra ao se fazer análise. Não é uma escuta qualquer, é uma escuta diferenciada, uma escuta flutuante, escuta que vai além do dito. No mesmo texto, Freud destaca que a palavra “originalmente era magia, um ato mágico, e ainda preservou muito de sua antiga força” (p. 153), aos ouvidos do interlocutor leigo a palavra em análise ganha *status* de magia. Contudo, Freud argumenta que mesmo parecendo mágica, não se confunde com tal; caso fosse, uma análise não tomaria tanto tempo para instalar seus efeitos.

A compreensão do poetizar é essencial para o trabalho em psicanálise, não no sentido de igualar o trabalho da psicanálise ao poetizar, mas no de compreender que compartilham a matéria-

prima, que modelada, sovada, medida, cortada, arranjada e rearranjada dá seu o resultado: o poético, para o poetizar; e a análise, para a psicanálise. Lacan (1977b) orienta a plateia de psicanalistas que o escuta em um dos seus seminários: “Que vocês sejam inspirados eventualmente por alguma coisa da ordem da poesia para intervir” (p. 129). A inspiração poética e a inspiração em psicanálise são campos análogos, compartilham algo entre si: o interesse na palavra. Tanto o analisando como o analista são inspirados pela ordem da palavra, em posições distintas na cena analítica, mas compartilhando deste mesmo interesse.

Paz (1982) afirma que o poético é a matéria amorfa da poesia, sob o qual o poeta se debruça na criação do poema. A criação do poema foi objeto de estudo de Freud (1908/2015b), e afirma que a inspiração poética se aproxima do brincar para a criança, e da fantasia. Há um “parentesco entre brincadeira infantil e a criação poética” (Freud, 1908/2015a, p. 327), e, continua Freud, o sujeito quando para de brincar ao invés de renunciar ao prazer que advinha da brincadeira, faz uma formação substitutiva, “em vez de *brincar*, ela *fantasia*” (p. 328, grifos do autor). No caso de poetas, a produção literária é formulada a partir de um herói, que Freud aponta como “Sua Majestade o Eu” (p. 334). O poeta apoia a criação literária na dinâmica da fantasia, em que ecoa por três tempos: passado, presente e futuro. Nas palavras de Freud:

O trabalho psíquico parte de uma impressão atual, uma ocasião no presente que foi capaz de despertar um dos grandes desejos do indivíduo, daí retrocede à lembrança de uma vivência anterior, geralmente infantil, na qual aquele desejo era realizado, e cria então uma situação ligada ao futuro, que se mostra como realização daquele desejo – justamente o devaneio ou fantasia, que carrega traços de sua origem na ocasião e na lembrança. Assim, passado, presente e futuro são como que perfilados na linha do desejo que os atravessa. (pp. 331-332).

Freud (1908/2015b) diz que a técnica do poeta de conseguir superar o sentimento de choque ao superar às barreiras que separam cada um dos Eus é o segredo mais íntimo do poeta. O poeta consegue compartilhar, de algum modo, o trabalho de sua fantasia. O primeiro poeta épico freudiano, que trabalhamos no primeiro capítulo, ascendente mítico psicológico do sujeito, cria uma narrativa para dar sentido e abarcar seus anseios, ele poetiza. Sua linguagem não visa dar conta da realidade, mas dar conta de si. Ele inaugura uma solução parcial de satisfação, pela via literária. Os descendentes do primeiro poeta repetem a solução, envolvem-se em um tecitura literária, um defeito de fábrica, como afirma Herrmann (2008) “o animal é pura ação sem busca reflexiva, o Iluminado, pura reflexão sem ato. O homem foi feito para a ação e para a reflexão em igual medida. Defeito de fábrica, a cultura o fez assim.” (p. 51). Esse defeito, o acultramento, é fruto desta travessia mítica que assujeita o ser no emaranhado narrativo que se molda, e, como vimos, com atributos literários desde a ascensão do sujeito moderno.

Lacan (1966/1998) define a vida privada do autor como o negativo de sua obra, “por ser tudo o que o escritor não publicou do que lhe diz respeito” (p. 751). Porém é da vida do autor que sai o conteúdo da obra, é da experiência que o autor produz o positivo e o negativo, a obra publicada e a não publicada, que dão os contornos uma à outra. Sendo impossível a linguagem perfeita, aquela que acessará a “verdade verdadeira” como diz Iannini (2012, p. 60) e continua o autor, compreender a ficção é entender como ocorre o enlace entre o real e o simbólico sem que nenhuma

terapia da linguagem se coloque como tarefa preparatória a uma conquista da verdade. Ao contrário, *não é preciso curar a linguagem daquilo que é seu funcionamento mais fundamental. Pois é deste modo que a verdade surge para o sujeito: como um*

*entrelaçamento de um pedaço de real no interior da estrutura significante.* (p. 285, grifo do autor)

Compreendemos que isto que fala o autor, que esta linguagem é para a análise uma ferramenta para a construção de uma narrativa oral sobre si, semelhante a fundação de uma mitologia de si próprio, e apontamos a importância da linguagem que é ali remetida e anunciada. Sob a forma de uma ficção que somente pode semidizer algo da verdade, o analisando se versiona nas mais diversas narrativas, pois nenhuma delas pode cumprir plenamente a impossível tarefa de trazer a verdade sobre si. Todas as versões possuem um extrato da verdade, que sobrepostas podem dar pistas da mesma. Em um funcionamento análogo, Levi Strauss (1964/2010) aponta algo em relação aos mitos, dizendo que a sobreposição de diferentes narrativas do mesmo mito pode trazer a luz estruturas basilares que o fundamentam.

Neste capítulo, vamos investigar uma aproximação possível entre esta composição poética e aquilo que o sujeito produz em análise, explorando a hipótese de que há uma criação literária na clínica psicanalítica, formando uma escritura clínica, versaremos sobre como ela é composta em sua dinâmica, de composição e de efeito, quanto a composição, ela é formada nos moldes de uma pequena literatura, e quanto ao efeito, o de cura. Esta escritura, formada na clínica psicanalítica, se inscreve em determinado tempo, um arranjo de linguagem, que faz defrontar o sujeito a um enigma.

### **Escritura incessante, escritura pulsional**

A palavra não está limitada a um único sentido. Lacan (1954/1986) diz que “toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos. Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada

será nunca esgotado” (p. 275). Lacan leva a ideia da palavra ao limite de sua função criadora, restando nada, a não ser o conceito de algo que ela evoca, “o conceito é o que faz com que a coisa esteja aí, não estando” (p. 276).

Freud (1900/2019, 1901/2018, 1905/2017) revelou em *Interpretações dos sonhos*, *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* e *O chiste e sua relação com o inconsciente* que há algo que foge à censura e é dito por meio de acidentes de linguagem e sonhos. Nos lapsos, repetições, contenções, pontuações, desvios, esquecimentos, pode-se trabalhar com um discurso que se organiza em um texto próprio, que carrega uma intenção junto ao discurso explicitamente expresso. É o desejo inconsciente que, não podendo ser expresso de outro modo, encontra um modo de se fazer falar. O sujeito expressa na ordem de um outro texto aquilo que não pode ser dito, ou melhor, ele diz pelo não dito.

Se há sempre um semi dizer e nunca uma verdade, Herrmann (2003c) afirma que haverá de se procurar uma forma de poder dizer a verdade e, para tanto, faz-se necessário partejá-la, criar os caminhos por onde ela possa vazar, como uma música em que a sequência das notas acompanha os efeitos produzidos pela mesma. A interpretação, continua Herrmann, desnoda as embaraçadas linhas da vida, deixa, mesmo que por breve instante, abrir caminhos mais claros para a que a verdade daquilo que se deseja encontre uma brecha.

O desejo, continua Herrmann (2003c), “é a matriz simbólica que dá forma às emoções” (p. 118). A emoção é caracterizada pela junção entre o afeto e a representação, de modo que tudo o que pode vir a consciência, tudo aquilo que podemos pensar é, em maior ou menor grau, carregada de afeto (Freud, 1900/2019), vez que no aparelho psíquico não há afeto desacompanhado de representação. A gramática do psíquico sempre exige um complemento representativo para o afeto, Herrmann (2003c) complementa: “não se tem puro ódio, puro prazer, pura ansiedade; alguma

imagem representativa de um objeto, por vago e impreciso ou muito geral que seja, acompanha sempre a experiência afetiva” (p. 117). O desejo é inconsciente, mas faz presença no consciente, ou ainda, explica Herrmann, o desejo pode ser tratado como se fosse o próprio inconsciente psicanalítico inteiro quando é interesse da clínica, de modo que o desejo determina qual é a relação existente entre o sujeito e o mundo.

O desejo busca a realização, mas jamais a alcança plenamente, pois o desejo “não deixa de desejar” (Herrmann, 2003c, p. 119). Quando se trata de satisfação do desejo, as pulsões têm uma tendência conservadora, repetem os modos já habitados de realização do desejo, ou seja, a condição presente e já estabelecida mesmo que haja outros modos mais potentes para tal. Sabe-se, alerta Herrmann, que não é função do analista levar o analisando a um modo de satisfação plena das pulsões, trabalho impossível, mas, talvez, assistir a abertura de novos caminhos que levem a outros modos, novas possibilidades de viver e estar na vida.

O analista trabalha no campo transferencial, onde não há uma distinção clara entre a realidade e a fantasia. “Tudo são representações” (p. 121), afirma Herrmann (2003c) e é por meio das representações ocorridas no campo transferencial que podemos obter o material de trabalho analítico. Continua o autor,

a representação é por si só e naturalmente uma condição média da satisfação do desejo. Inequivocamente, uma representação erótica dá prazer sexual, a representação agressiva satisfaz um tanto a fúria mais assassina, a idéia do jantar aguça o apetite, mas apazigua a fome bruta. *O ato de representar é por si só meio satisfatório, na medida em que é criativo* (p. 121, grifo nosso)

Estar imerso no campo transferencial, representando criativamente neste espaço, conduz o analisando a explorar novos modos de ser. A interpretação psicanalítica, ferramenta de trabalho

do psicanalista, é um “*ato criativo por excelência e um ato de esperança*” (Herrmann, 2003b, p. 121, grifo nosso) pois é revelador de novas condições de estar no mundo.

A psicanálise procura revelar a poesia da condição humana. Meneses (1995a) relembra que o homem lê a natureza à luz de si próprio, empresta a si mesmo como objeto metafórico para o mundo. Metáfora presente no enamoramento do ferro ao imã, ou ainda, encontrando correspondentes anatômicos nas coisas: a cabeça é aquilo que vem acima, costas para aquilo atrás, boca para as aberturas e lábios para as bordas. Há metáfora em toda parte que exista uma tentativa de compreensão do humano. Freud (1916/2014) diz que apesar dos símbolos em psicanálise serem em grande número, aquilo que é simbolizado é bastante restrito, se limitando ao corpo, sexualidade, morte e nascimento, laços familiares . O mundo é compreendido por uma linguagem poética demasiadamente humana.

Meneses (1995d) propõe um diálogo atravessado por séculos de distância, entre Aristóteles e Freud, com relação a um tema comum abordado por ambos os pensadores. Há diversos apontamentos aristotélicos que soariam para um desavisado como uma fala do criador da psicanálise, que encontra antecipações psicanalíticas como a que justapõe a realidade à fantasia para o psiquismo. Destacamos uma das afirmações de Aristóteles, que talvez pudéssemos aproximá-la a uma afirmação de caráter psicanalítico retroativamente: “é evidente, portanto, que é uma potência da alma deste tipo a que move, o que é chamado de desejo” (Aristóteles, 2012, p. 125). O desejo caracterizado como força-matriz da alma, fonte de sua potência, aproxima a afirmação aristotélica aos saberes psicanalíticos. Freud (1899/1996), reconhecendo as fantasias neuróticas como movidas pelo desejo, resgata um ditado que versa sobre as falsificações, ao dizer que ainda que joias falsificadas não sejam feitas de ouro, elas estiveram muito próximas daquelas que são feitas de ouro. Este ditado ilustra a ideia central na psicanálise: na aproximação entre

aquilo que é memorado com o material realmente representado, a palavra ganha a memória quando é narrada, isto é, a falsificação se aproxima do ouro. O analisando leva para a análise a palavra falsificada e retorna, por meio da interpretação no trabalho de análise, se não com o ouro, com uma joia que apesar de falsa está próxima da original.

Nas primeiras linhas do seu artigo dedicado ao inconsciente, Freud (1915/2010a) mostra como que o que é reprimido não deixa de existir e, ao invés disso, tem acesso impedido à consciência, mas mantendo ainda seus efeitos, inclusive sobre o material que tem acesso a consciência. Freud complementa:

De que forma podemos chegar ao conhecimento do inconsciente? É claro que o conhecemos apenas enquanto consciente, depois que experimentou uma transposição ou tradução em algo consciente. Diariamente o trabalho psicanalítico nos traz a experiência de que é possível uma tal tradução. Isso requer que o analisando supere determinadas resistências, as mesmas que outrora, rejeitando-o do consciente, transformaram um dado material em reprimido. (Freud, 1915/2010a, pp. 100–101)

O conteúdo inconsciente está presente naquele que tem acesso à consciência, mas de outro modo, transposto ou traduzido. Enquanto campo do saber, a psicanálise compreende que ali há uma outra verdade se esgueirando por entre as palavras e dissidente do conteúdo manifesto, uma escritura incessante que insiste em se inscrever. Birman (1996b) fala que a clínica psicanalítica é o saber de que existe uma “verdade enterrada no psiquismo, que daria sentido às diversas produções sintomáticas” (p. 34). Esta verdade que está no domínio do inconsciente e, portanto é uma verdade inconsciente, tem uma função: ela dá sentido, quem sabe como um enredo como indicado por Ricœur (2008).

A constituição do sujeito, como exploramos no capítulo 2, compreendida entre o sujeito literário (Kehl, 2001) e a identidade narrativa (Ricoeur, 2016), é dada pelo modo de subjetivação instalado com o sujeito pensado pela psicanálise, que tem a narrativa como forma de constituição de sua história de vida. A reunião de fragmentos em uma composição lógica literária tenta dar conta do intrínseco ao que podemos chamar de verdade, que tem por natureza própria a marca do inconsciente. Pode, de acordo com as demandas da vida, projetar-se em diferentes enredos, intrigas diria Aristóteles (2007), criando várias versões e possibilidades de existir.

As várias versões do existir do sujeito são exploradas no trabalho de análise, como aponta Herrmann (2003c), que posiciona os efeitos da interpretação psicanalítica em uma posição singular, situada entre a identidade e a realidade, capaz de explorar as possíveis escrituras existentes de uma vida. Nas palavras de Herrmann:

A representação mais geral do desejo conhece-se pelo nome de identidade. Identidade é, figurativamente, a superfície interna da representação, sendo a superfície externa a realidade. Ambas estreitamente se conectam; em cada ponto, uma representação indica tanto a realidade quanto a identidade, sendo a diferença entre essas duas categorias mera questão de topologia: são solidárias, mas não superponíveis, como o seriam, por exemplo, duas mãos postas para a oração. Nessa superfície opera a interpretação. O analisando luta para manter a representação de si e do mundo; afinal ele é isso e nada mais, para si próprio. A interpretação convida-o a testar alternativas. Trata-se, pois, de um duelo, o prazer de criar possibilidades contra a tendência conservadora. (p. 122).

Herrmann (2003c) apresenta uma analogia espacial às noções de realidade e identidade junto a representação dizendo que a realidade é a superfície externa da representação, enquanto a identidade a superfície interna. O autor compara a interpretação psicanalítica ao oferecimento de

um *consomé* ao analisando, que sacia a fome sem matar a vontade, de modo que é “ao mesmo tempo um ato criativo por excelência e um ato de esperança” (Herrmann, 2003c, p. 121). A ideia de identidade, portanto, se refere tanto ao modo como o sujeito se forma, assim como, a realidade em que está inserido. A representação, explica Herrmann, é o meio em que há o decantamento da estrutura narrativa e onde se insere a escritura do sujeito. A interpretação psicanalítica é a exploração desta estrutura. Há um movimento incessante nesta escritura, nesta narração, movido pelo duelo entre as tendências conservadoras e as possibilidades criativas de organização oriundas da formulação das narrativas e da própria identidade. Passa-se a viver a vida como uma narrativa que merece ser contada, que poderia ser dada como um romance ou uma fábula.

Kehl (2001) resgata o sentido original da palavra fábula como algo que faz jus de ser contado. Segundo a autora, fazer da vida algo que merece ser contado é uma questão da modernidade. Kehl observa que, o sujeito moderno aderiu a um novo processo de subjetivação, abandonando o destino cristalizado oriundo das narrativas produzidas principalmente pelo discurso religioso da igreja católica no ocidente. Vale lembrar que a literatura é o artifício adotado pelo sujeito moderno para produzir efeitos de verdade. Kehl fala ainda que “o homem cava um túnel narrativo por entre o caos dos significantes que remetem uns aos outros, tentando deter-se no tempo, o que é o mesmo que dizer: tentando ‘ser’” (p. 61).

Nesta tentativa de organizar-se, Lejeune (2008) nos traz uma imagem que pode aclarar a função da organização narrativa: “todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé” (p. 104). O sujeito só para de pé quando se percebe inserido e constituído por uma narrativa, que é a escritura de sua própria vida, tentando a todo tempo solucionar o conflito que impulsiona a narrativa, mas tal conflito é da ordem de um enigma, e, portanto, insolúvel. No tempo de uma vida há a constituição da identidade narrativa, que só se

completa com a morte do sujeito, como apontou Ricœur (2016), sujeito que se define pelo literário, que atravessa o tempo de uma vida, buscando contar sua história, encadeada em uma lógica literária. A lógica literária não exige que se esgote a existência do ser, um personagem não está o tempo todo sendo narrado, mas os fragmentos narrados se entrecortam em historietas que juntas formam uma grande narrativa. Historietas, poderíamos chamá-las neste contexto, que funcionam como as fibras constituintes da vida, tal qual os mitemas para os mitos, como abordou Lévi-Strauss (1958/2008), sobrepostas revelam as estruturas que sustentam aqueles enredos.

Ricœur (2008) fala a partir da perspectiva do tempo na constituição da história, articulando a dinâmica da identidade narrativa, que é constituída por dois momentos distintos, um conservador, que compreende a narrativa como uma repetição, e um criativo, que insere elementos inovadores que modificam a narrativa em outra direção. Nos diz Ricœur:

Pode-se dizer que se encontram duas espécies de tempo em toda história contada: de uma parte uma sucessão discreta, aberta e teoricamente indefinida de incidentes (pode-se sempre formular a pergunta: E depois o quê? E depois o quê?); de outra parte, a história narrada apresenta um outro aspecto temporal caracterizado pela integração, pela culminação e pelo encerramento, graças ao qual a história recebe uma configuração. *Direi nesse sentido que compor uma história é, do ponto de vista temporal, extrair uma configuração de uma sucessão.* Já adivinhamos a importância dessa caracterização da história do ponto de vista temporal na medida em que, para nós, o tempo é simultaneamente o que passa e escapa e, de outra parte, o que dura e permanece. *Contentemo-nos por ora em caracterizar a história narrada como uma totalidade temporal e o ato poético como a criação de uma mediação entre o tempo como passagem e o tempo como duração.* Se podemos falar da identidade temporal de uma história, é necessário caracterizá-la como

algo que dura e permanece através do que passa e escapa. (Ricœur, 2008, p. 199, grifo nosso)

Deste modo, como aponta Ricœur (2008), contar uma história é tirar uma configuração de uma sucessão. A vida compreendida e contada por alguém, passa por esse processo de extração, e mais além ainda, contar-se em uma análise é recortar uma configuração especial da sucessão, uma configuração psicanalítica que alude ao ato poético. Ato poético, que para Ricœur é uma mediação entre dois tempos, aquele que passa e aquele que permanece, é um arranjo de linguagem impossível de ser compreendido por um todo e ao mesmo tempo. O arranjo de linguagem compreendido em uma análise, parece ser desta ordem, compreendida em um tempo específico, um tempo em que se baseia a formulação da concepção e técnica psicanalítica, o *Nachträglich, a posteriori*.

Esta escritura incessante e pulsional, que se escreve em um tempo singular, produz uma literatura tão singular que versa, ao mesmo tempo, sobre a singularidade e o coletivo, sobre si e sobre o outro. Esta literatura se aproxima de uma poesia, mas tem o tamanho de uma vida, e é escrita de próprio punho, com um corpo em cena. Tomaremos emprestado a ideia de uma pequena literatura de Kafka (2018) como um modelo literário para compreender esta literatura que aí se origina.

### **Poesia e Análise: uma pequena literatura**

Freud (1926/2017) aponta que para uma formação em psicanálise, além do conhecimento específico da área, “uma certa familiaridade com a História Cultural e com a Mitologia são igualmente indispensáveis” (p. 172). Este espectro do que é indispensável na formação psicanalítica é uma das demonstrações que não há de se falar em uma divisão radical entre o social e o privado. Freud (1926/2017) coloca lado a lado a mitologia com o infantil ao tratar da questão

do incesto: “Em total consonância com esses ensinamentos da História e da Mitologia, ainda hoje vemos o desejo incestuoso presente e atuante na infância do indivíduo” (p. 176).

Não só não há uma distinção entre o social e o privado, como, em última instância, ambos são tratados como sendo o mesmo. O desfecho do arranjo que leva a constituição de uma sociedade formada por indivíduos, isto é, sujeitos singularizados, foi um arranjo incompleto, imperfeito, inserindo o sujeito em uma singularidade coletiva, como foi explorado por Freud (1921/2011), esta separação, entre o individual e o coletivo, nunca foi total, como pode-se notar pelas narrativas dos mitos e dos contos de fadas. Freud completa que o herói toma como seu o feito do coletivo, ou do que só poderia ser feito com a ajuda dele. Tal arranjo, o mito do herói (Freud, 1921/2011), inseriu o processo que mesclou a questão da singularidade no seio de uma estrutura social compartilhada.

A literatura ocupa lugar semelhante entre o particular e o social. A escrita, que pode até ser compartilhada entre mais de um autor, é uma experiência possibilitada pela singularidade. A leitura, de mesmo modo, é uma experiência individual compartilhada, os efeitos de uma literatura transicionam entre o particular e o social. Nesta toada, é possível pensar uma literatura no âmbito de uma análise; retomando Éric Laurent (1998) quando relata que ouviu de Lacan que todo sujeito se torna personagem do romance que é sua vida, e para tal, se dispensa fazer psicanálise, contudo, o trabalho analítico possibilita efeitos de estilo, uma contração do tempo, como uma passagem do romance ao conto. Vimos no capítulo anterior que o sujeito moderno se constitui por uma trilha literária, faz-se personagem de seu próprio romance, mas a psicanálise produz efeitos de estilo, um estilo próprio que modifica esta literatura. Se não escreve outro texto, modifica, em última instância, a posição em que se narra e lê este texto.

Kafka (2018) elaborou a expressão pequena literatura - *Kleine Literaturen*,<sup>4</sup> - em seus diários no final de 1911, para descrever um tipo especial de literatura originada a partir de sua compreensão da literatura judaica de Varsóvia e também da literatura tcheca. O autor elabora uma reflexão acerca dos atributos positivos que conectam a literatura feita por pequenas nações em toda sua potencialidade e enumera as características e efeitos desta literatura que ultrapassa o universo literário, tendo um verdadeiro impacto na formação social e na discussão política daquele contexto. Ao final da anotação sobre o tema em seu diário, comenta:

A memória de uma nação pequena não é menor que a memória de uma grande, por isso ela assimila o material existente de maneira mais profunda. É verdade que há menos especialistas em história da literatura empregados, mas a literatura é menos um assunto da história da literatura que um assunto do povo, e, por isso, ela é conservada, ainda que não puramente, pelo menos de modo seguro. *Pois as exigências que a consciência nacional no interior de um povo pequeno impõe ao indivíduo implicam que cada um sempre esteja pronto a conhecer, a amparar e a defender a parte da literatura que lhe coube e, de todo modo, a defende-la, ainda que não a conheça nem a ampare.* (Kafka, 2018, p. 193, grifo nosso)

Kafka (2018) estabelece que as forças que atuam nestas pequenas literaturas são formadas justamente por elementos que deveriam torna-la mais frágil e fraca. O aspecto político de defesa da literatura como memória aparece na forma de uma literatura a ser defendida por aqueles que

---

<sup>4</sup> *Kleine Literaturen* foi traduzido em outros momentos como literatura menor, ao invés de pequena literatura, como o adotado aqui. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) difundiram a tradução como literatura menor a partir da obra *Kafka: Por uma literatura menor*. Porém, como defende Teixeira (2018), apoiando-se nos autores Casanova (2002), Corngold (2004), Thirouin (2007) e Lecler (2013), “não se trata de um simples equívoco de tradução, mas da adequação um tanto artificiosa do termo a uma problemática muito mais deleuze-guattariana do que propriamente kafkiana” (A. L. Teixeira, 2018, p. 127).

compartilham de determinada cultura, mesmo que, como pontua Kafka, não a conheça nem a ampare. Há um suporte de cada um dos indivíduos que formam este povo pequeno, quanto a memória existente no corpo desta literatura produzida em seu seio. O escritor aponta que cada indivíduo tem uma “parte da literatura que lhe coube” (p. 193). Entendemos, assim, que a formação deste sujeito enquanto partícipe deste povo é compartilhada pela memória presente na literatura e, portanto, há uma via de mão dupla entre literatura e sujeito de modo que o primeiro é amparado pelo segundo, enquanto o segundo é constituído pelo primeiro.

Em uma entrevista conduzida e publicada pelo *Jornal de Psicanálise* (2007) com Fábio Herrmann é feita uma aproximação entre a psicanálise e a noção de pequena literatura de Kafka, discutindo acerca da formação do analista, principalmente pela via de uma psicanálise dita brasileira. Nesta ocasião o *Jornal de Psicanálise* definiu a ideia de pequena literatura como sendo aquela literatura que

circula nas aldeias, nos povoados, uma literatura feita pelo povo, por homens e mulheres dos mais diversos ofícios que escrevem em jornaizinhos pequenos contos, anedotas, numa circulação pequena e barata. Kafka lista uma série de vantagens dessa literatura, em relação à literatura feita por grandes talentos. Ele diz que essa não é uma literatura frente à qual uma maioria deveria se silenciar, é uma literatura que está colada à história do povo, e que funciona como uma espécie de diários dos agrupamentos humanos, permite a circulação das ideias, etc. (“Entrevista com Fábio Herrmann em 2000”, 2007, p. 24),

O *Jornal de Psicanálise* (2007) propõe que há algo desta perspectiva no texto de Herrmann *Reflexões de menoridade*, de um psicanalista que está escrevendo uma pequena literatura durante seu processo de formação no bojo das instituições de psicanálise. Propomos também uma outra leitura para a aproximação entre a uma pequena literatura e a psicanálise, que esta pequena

literatura também é encontrada em outro lugar muito íntimo para o analista: podemos encontrá-la nas sessões de análise. Dentro de uma análise se implica com uma literatura pessoal, escrita sessão após sessão, redigindo o manuscrito da própria análise em uma pequena literatura.

Kafka (2018) fala que “a memória de uma nação pequena não é menor que a memória de uma grande” (p. 193), a partir da fala de Kafka e da perspectiva psicanalítica de uma não divisão radical entre social e particular, poderíamos dizer que: a memória de um sujeito pequeno não é menor que a memória de um grande; e completamos: tampouco como sua análise. Levando adiante o paralelo proposto, este sujeito pode, tal qual uma pequena nação, “assimilar o material existente de maneira mais profunda” (Kafka, 2018, p. 193). O que se trata em uma análise é menos assunto da autobiografia do sujeito - sua história friamente exposta – mas do campo da autoficção, a história viva, que se move de acordo com o contar.

Na pequena literatura ocorrida dentro de uma análise encontramos o que Lejeune (2008) chamou, no pacto autobiográfico, de homonomia entre autor, narrador e personagem. Relendo a ideia a partir da psicanálise o sujeito é desnudado em um enigma de não ser apenas um, mas também outro, como apontou Garcia-Roza (1990). Em nossa leitura, enquanto a homonomia entrelaça, o sujeito dividido traz o estranhamento, sendo a análise, portanto, um processo que leva a descoberta dos outros contidos, ficcionalizando uma unidade em uma coerência literária. Um sujeito *transmentido*, que vai ganhando contornos no decorrer de sua ficção contada, cria-se, por intermédio da clínica, uma nova ficção de si.

Em outro trecho da entrevista concedida por Fábio Herrmann ao *Jornal de Psicanálise* (2007), ele explica a respeito do que se produz por meio da técnica analítica e como é feita esta produção:

Jornal: Voltando ao paralelo com a literatura, com a literatura menor que é “de maior”. Podemos dizer que há algumas regras, ou técnicas, ou métodos de bem escrever, e aí um livro bem escrito é um romance. Uma clínica bem feita, com bom uso do método, produz uma ficção teórico-clínica acerca daquele paciente, tão legítima quanto as produções freudianas?

Fabio: Sim, sobretudo porque você nunca vai se encontrar no empíreo para discutir com Freud. Trabalha-se com o paciente, e nesse trabalho vão-se fazendo descobertas. A partir daí, dialoga-se com Freud, com outros psicanalistas também, com toda a literatura psicanalítica. (“Entrevista com Fabio Herrmann em 2000”, 2007, p. 38)

Assim, temos que, um livro bem escrito dá um romance, uma análise bem feita dá uma ficção teórico-clínica. Para Herrmann (2003a) a análise deve ser radicalmente teorizada, de modo que possa fornecer ao espaço analítico uma teoria própria, única e singular, construída por meio da experiência. Teorizar radicalmente a experiência de análise é permitir-se adentrar no bosque da ficção (Eco, 2006), passeando por seus entremeios e conhecendo a experiência de poetizar-se. Cria-se na própria experiência analítica uma psicanálise para si, com seus chavões, bordões e trejeitos particulares daquela experiência. É via a teorização radical de uma análise que se fundamenta a ficção teórico-clínica que dela se forma (“Entrevista com Fabio Herrmann em 2000”, 2007; Herrmann, 2003a).

Neste mesmo sentido, Aristóteles (2007) diz que a poética visa imitar as ações da vida não para “contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível” (p. 54). Articulando com a proposta que fizemos sobre a pequena literatura (Kafka, 2018) e ainda a ideia da poética (Aristóteles, 2007), temos que o trabalho em psicanálise é explorar o campo do possível

a construção de uma ficção pessoal. Freud (1926/2014) nos diria que “o valor de tal ‘ficção’ . . . depende do quanto podemos fazer com ela” (p. 80).

A radical teorização da análise (Herrmann, 2003a) tecida pela trama ficcional nas sessões leva a constituição da pequena literatura no campo analítico. Dito em outras palavras, se do primeiro ao último sujeito há um poeta (Freud, 1908/2015a, 1921/2011), em uma análise convida-se este poeta encerrado no sujeito a poetizar. O analista oferece interferências de estilo nesta narrativa que se forma, conduzindo por meio da transferência a tecitura desta trama, ou ainda, como pontuou Herrmann (2008), por meio da “transferência, autobiografia alheia” (p. 53).

Freud (1926/2017) fala como o analisando se relaciona com a transferência por meio de repetições, revivendo, de certo modo, os destinos já experienciados por ele em sua vida, “o que ele nos mostra, portanto, é o cerne de sua história de vida íntima, ele o *reproduz* de forma *tangível, como se fosse presente*, em vez de se recordar dele” (p. 202, grifo do autor). O analisando pode viver a ficção recriada e agora conduzida por intromissões do analista, como uma figura que insere questões de estilo nesta narrativa, estilos psicanalíticos, que promovem efeitos temporais na experiência analítica. O campo transferencial é o que sustenta a análise, ali é onde se pode viver a ficção que se produz na análise em si.

Herrmann (2003a) fala que uma psicanálise não encontra soluções prontas (*prêt-à-porter*), como um produto feito e vendido em prateleiras. Em uma atualização deste pensamento: teorizar radicalmente a sessão de análise afasta a psicanálise de soluções que poderíamos chamar de *fast-food* como as oferecidas em *drive-thru*. Contudo, *drive* é a tradução para pulsão na língua inglesa (Tavares, 2011), e, nesta concepção, *drive-thru* ganha um novo sentido, por onde a pulsão atravessa, e modo que onde não havia psicanálise, em uma torção, ali ela está.

Herrmann (2016) propõe um verbete imaginário para o psicanalista: “indivíduo que exerce, por sua própria conta e risco, artisticamente, um ofício intelectual” (p. 124). Este ofício, manual como dos artesões, mas intelectual como dos poetas, produz uma obra. Esta obra única produzida em uma análise, a ficção teórico-clínica, explora algo de verdadeiro contido na matéria-prima do que se trabalha, sobre aquilo que se interpreta, constrói e fantasia. Sobre a verdade contida no trabalho de análise, Herrmann (2016) introduz a noção de verdade contingente,

a verdade de uma interpretação dada em certa sessão aproxima-se mais do sentido em que uma obra de arte é verdadeira, isto é, sua capacidade de exprimir a essência de uma aparição do fenômeno – intuição de essências – ou, por que não, ficção verdadeira. Ainda acrescentaria que, à coerência implicada no ser verdade sempre, devemos opor uma espécie diferente de conceito: a verdade contingente, que tem por marca distintiva permanecer coerente consigo mesma. Ainda que seja uma verdade menor, por definição, um juízo do tipo: se isso é coerente com o que se produz na sessão, então expressa algo útil, quer dizer, verdadeiro. Refiro-me, naturalmente, a interpretações, a sessões analíticas e à coerência artística. O que não é verdadeiro nesse sentido, não é exatamente falso: é mentiroso. (p. 125)

Como apontamos no primeiro capítulo desta tese, a mentira tem uma articulação com a verdade, ela é formulada a partir da verdade, portando, guarda algo de verdadeiro, Herrmann (2016) resgata a lógica de verdade contingente e a aplica na perspectiva da análise. A pequena literatura produzida em uma análise se constrói baseando-se em verdades contingentes, que buscam conciliar, mesmo que parcialmente, as dinâmicas inconciliáveis da vida na cultura. Apoiando-se no narrar se formula novas organizações do ser, narrar é construir a memória, narrar é a forma de ser, e é nesta dinâmica que organiza aquilo que se pode chamar de cura.

Freud (1926/2017), em seu diálogo ficcional com um interlocutor imparcial após explicar o funcionamento de uma análise, expõe como tal interlocutor deve pensar: “é só isso? ‘Palavras, palavras, palavras’, como diz o príncipe Hamlet. Certamente também lhe vem à cabeça a fala de escárnio de Mefisto, que diz como é confortável lidar com palavras” (p. 170). Como é corriqueiro nas formulações freudianas, o autor faz referência a obra de Shakespeare e Goethe ao falar da psicanálise, dando-nos a sugestão de que a psicanálise é uma ciência literária, em outras palavras ela se encontra mais próxima da literatura do que da medicina ou da psicologia. Uma literatura clínica, uma *literacura* (Herrmann, 2002; Sofio, 2015).

### **Cura, um estilo literário**

Freud (1915/2010b), em um dos seus artigos sobre a técnica psicanalítica, diferencia o *furor sanandi* [o furor de curar] do resultado de uma psicanálise, pontua que ambos os esforços sempre terão espaço na prática terapêutica, diz Freud: “Sempre haverá lugar para o *ferrum* [faca] e para o *ignis* [fogo], ao lado da *medicina* [medicamento]; e do mesmo modo será imprescindível a psicanálise *acurada*” (p. 228, grifo nosso). Strachey, tradutor de Freud para a língua inglesa, em nota de rodapé, explica que Freud (1915/2010b) faz referência a um aforisma de Hipócrates quando cita o ferro, fogo e medicamento. “As enfermidades que os medicamentos não curam, o ferro (a faca?) cura; as que o ferro não pode curar, o fogo cura; e as que o fogo não pode curar devem ser tidas por totalmente incuráveis” (Hipócrates citado em Freud, 1915/2010, p. 228, nota de rodapé).

Analisando o aforisma de Hipócrates temos a divisão em quatro categorias de enfermidades e seus devidos tratamentos: a que se sana com medicamentos, aquela que se cura com o uso do ferro, as que são tratadas com o fogo, e, por fim, as enfermidades incuráveis. Freud (1915/2010b)

faz referência ao aforismo hipocrático subvertendo-o ao distinguir as três primeiras categorias de enfermidades, mantendo-as sob controle da medicina, da última categoria que, antes tida como incurável, agora encontra-se sob o tino da psicanálise. Em outras palavras, ali, onde Hipócrates situou as enfermidades incuráveis, se encontra o domínio da psicanálise *acurada*.

“A psicanálise cura” (p. 426) foi a resposta que Herrmann (2000) deu a um colega psiquiatra quando indagado sobre o que, na prática, a psicanálise faz que a medicação não faz. A cura em psicanálise se distancia da concepção médica. Sofio (2015) explica que cura em psicanálise não se confunde com sarar, “a medicação sara (opera sobre o sintoma) e a Psicanálise cura” (p. 71). O sarar é pragmático, pretende-se consertar alguma coisa, voltar ao estado anterior, o *restitutio ad integrum* da prática médica, a restituição à integralidade. O tratamento pela medicação tem a conotação de retorno ao estado anterior, que, portanto, é o tido como saudável, quando então o paciente estaria curado. Enquanto a cura em psicanálise implica em cuidar do desejo (Herrmann, 2000). Para Herrmann “o que sara sem curar volta pior” (p. 426). O paciente curado, em psicanálise, é aquele que cura de si.

Em uma passagem singular, Herrmann (2000) recorre a uma particularidade da língua portuguesa para explicar a cura em psicanálise: o processo de cura do queijo. Um queijo sofre o processo de cura para explorar toda a sua potencialidade, “nem mais, nem menos” (p. 431). Diz ele que, um queijo pode ser meia-cura, sofrer uma hipercura, ou ainda, pode ser curado errado; curado o queijo se transforma em algo novo. Não se trata de retirar algo para que fique bom, mas está no sentido de amadurecer e desenvolver. Cada queijo, continua Herrmann, tem seu processo de cura, e não adianta forçar um queijo a ser curado como um outro tipo de queijo, tal empreendimento leva a resultados desastrosos. De modo semelhante, observa o autor, se dá o processo de cura na psicanálise; o analista não oferece ao analisando o seu processo de cura,

“quando a gente tenta curar algo ou alguém, com critérios de cura de outra coisa, de outra pessoa, de outra cultura, ou simplesmente de outro grupo social, o nosso, por exemplo . . ., o resultado pode ser catastrófico” (Herrmann, 2000, pp. 430–431).

Zeferino Rocha (2000) resgata uma fábula escrita pelo poeta latino Higino (64 a.c., 17 d.c.) no livro *Fabulae seu Genealogiae*; a mesma fábula foi utilizada por Goethe para a segunda parte do *Fausto* e por Heidegger em *O ser e o tempo*, assim como por Herrmann (2000) e Dunker (2011) quando falam de cura e cuidado de si, respectivamente. Na fábula, Rocha explica que o vocábulo latino *Cura*, utilizado pelo poeta, admite variadas traduções para o português, como: Inquietação, Preocupação, Cuidado, Apreensão, Angústia – como optou Rocha (2000) - além do correlato, Cura – como optaram Herrmann (2000) e Dunker (2011). Segue a fábula:

Cura<sup>5</sup>, ao atravessar um rio, viu uma massa de argila e, mergulhada nos seus pensamentos, apanhou-a e começou a modelar uma figura.

Quando deliberava sobre o que fizera, Júpiter apareceu. Cura pediu que ele desse uma alma à figura que modelara, e, facilmente, conseguiu o que pediu.

Como Cura quisesse, de si própria, dar um nome à figura que modelara, Júpiter proibiu e prescreveu que lhe fosse dado o seu. Enquanto Cura e Júpiter discutiam. Terra apareceu e quis que fosse dado o seu nome a quem ela fornecera o corpo.

Saturno foi escolhido como árbitro. E este, equitativamente, assim julgou a questão:

“Tu, Júpiter, porque lhe deste a alma, tua terás depois da morte. E tu, Terra, porque lhe deste o corpo, tu o receberás após a morte. Todavia, porque foi Cura quem primeiramente a modelou, que ela a tenha, enquanto a figura viver.

---

<sup>5</sup> Adotamos a mesma solução de Herrmann (2000) e Dunker (2011) para a tradução do vocábulo latino *Cura*. Rocha (2000) optou pela tradução por ‘Angústia’. A fim de demonstração, segue o primeiro verso no original e a tradução adotada: *Cura cum fluvium transiret / Cura, ao atravessar um rio.*

Mas, uma vez que existe entre vós uma controvérsia sobre o nome, que ela seja chamada ‘homem’, porque feita do *humus*” (Dunker, 2011, pp. 193–194; Herrmann, 2000, p. 429; Rocha, 2000, p. 160)

Apoiando-nos na fábula de Higino, pensamos nos destinos do sujeito: após a morte, o corpo pertence à Terra, o espírito à Júpiter, mas, durante a vida, o sujeito inspira cuidado. Segundo o filólogo Nascentes (1955) curar tem a raiz etimológica no verbo cuidar, “o *cura* é o homem que cuida das almas” (p. 146). Curar e cuidar, tem uma aproximação etimológica na origem. Seguindo o autor nesta linha etimológica, cuidar se refere ao verbo do latim *cogitare*, que significa pensar e cuidar. O significado põe em evidência que “naquilo de que se cuida a gente sempre pensa” (p. 145).

Dunker (2011) explica que *Cura*, em latim, aceita uma gama de sentidos dentro do campo semântico de Cuidado, em toda sua complexidade e contextos. O autor aponta uma série de possíveis entendimentos para *cura*, como por exemplo: encargo, vigia ou guarda, tratamento, inquietação, e também diz que pode ser compreendida como a qualificação do objeto amado. Herrmann (2000), na mesma toada que Dunker, explora os múltiplos sentidos presente em cura, como na curadoria, quando o curador ganha o sentido de aquele que toma conta, que dirige; o cura de uma paróquia é sinônimo de padre; e até mesmo no xamanismo, pratica-se cura, de inscrever algo na cadeia de sentido cultural – como demonstrado por Lévi-Strauss (1958/2008) em *Antropologia estrutural*. Ainda há um outro sentido para *cura*, presente no latim, que é de obra literária ou livro (Dunker, 2011; Herrmann, 2000).

Voltando para a fábula de Higino, *Cura* utiliza-se da argila como matéria prima para sua obra-prima e ela trabalha na argila “mergulhada nos seus pensamentos” (Dunker, 2011, p. 193). Aqui ressaltamos uma questão de tradução: o verbo que descreve a ação de *Cura* na argila é o

*ingere*, que tem por definição, de acordo com Cunha (2002) o ato de simular, inventar e fantasiar. Ou ainda, formar, fazer obra de barro, idear (Sousa et al., 1992). Resumindo, *Cura* utiliza-se da argila como suporte para dar forma àquilo que sobreveio de sua fantasia, ela fingia que a argila era uma outra coisa, um homem, e este passa a existir por meio de sua invenção imaginativa. De modo que, quando *Cura* emerge do mergulho em seus pensamentos, junto com ela vem à tona o homem.

Como explorado por Puchner (2019) em sua jornada literária na busca pela escrita, tábulas de argila são os mais antigos suportes para a escrita. A argila e o barro são os primeiros instrumentos em que se depositou uma narrativa, depois vieram o papiro, o papel e, por fim, o ecrã. Foi no barro, seguindo Puchner, que foram escritas as primeiras literaturas fundamentais que são os alicerces das grandes fundações da cultura que, desde sua escrita até os dias atuais, servem de modelo para os sujeitos daquela cultura.

O barro ou argila é matéria-prima básica de muitas civilizações. Aparece como elemento em diversas mitologias, como na fábula de Higino acima; também nos mitos de povos ameríndios, como apresentado por Lévi-Strauss (1985/2010); e mesmo na mitologia cristã. O barro se mostra material propício para o depósito da mais alta conta do âmbito da simbolização. Suas características físicas, a consistência maleável que permite que seja moldada de acordo com o interesse do oleiro e sua dureza que é adquirida após adequado tratamento da queima, como salienta Moraes (2013), dão conta das necessidades necessárias para ser o suporte concreto de representações. O ceramista trabalha a argila para dar forma de acordo com seus anseios e necessidades, um vaso, uma tábula, um alguidar por exemplo, então há a ornamentação com desenhos, símbolos e a escrita. Ali o artista então, representa.

As tábulas permitiram a cristalização da tradição oral dos poetas, do seu *ingere* – como *Cura*, na fábula de Higino. As tábulas, feitas de argila, se aproximam de algo muito humano, tão

maleável e tão sólida quanto, similar à própria noção de narrativa. Há uma aproximação simbólica entre o material que suporta a escrita, e o material que compõe a escrita, ou seja, entre o barro e a narrativa. Podemos ainda propor: se o homem vem do barro, como é representado em diversas mitologias, e estas mesmas mitologias são escritas no barro, em tábulas ou cerâmicas; há uma inscrição, destas narrativas, no material que compõe o homem, a carne, o corpo. Isto é, o corpo é a tábula de barro da narrativa – é daí que se deriva o mito. O corpo representado no barro, dá forma ao mito, pelo processo de simbolização. O corpo é guia mestra nas metaforizações, o barro assume a função do corpo como suporte ao mito.

Nas palavras de Freud (1921/2011): “o mito é o passo com que o indivíduo emerge da psicologia da massa. O primeiro mito foi certamente o psicológico, o mito do herói; o mito explicador da natureza deve ter surgido bem depois” (p. 103). De acordo com esta afirmação de Freud, o sujeito teve que primeiramente se constituir, criar a existência de sua própria ficção de si, para só então criar o mundo a sua volta. O primeiro movimento mítico é o de si próprio, a primeira ficção é a própria existência de si. O primeiro poeta, o autor mítico da *transmentira* (Freud, 1921/2011), é o inaugurador de uma nova literatura fundante, que dá conta de si; ele é autor e personagem de sua própria narrativa. Somente após a criação da ficção de si é que o sujeito pode contar sua história. O sujeito se constitui pela linguagem, e é nesta condição, como aponta Lacan (1953/2008), que reside a função criadora. Neste resto do processo de aculturação e do estabelecimento civilizatório é onde reside a falha que sustenta o sujeito, que está “entre ‘a natureza’ e o que se chama educadamente de ‘cultura’” (Lacan, 1953/2008, p. 66).

Na clínica psicanalítica o sujeito fala, há ali um contar-se e um recontar-se, uma repetição da (re)construção de sua própria história e caracterização de sua narrativa. A sobreposição entre indivíduo e coletividade na psicanálise aparece na clínica e o analisando parece procurar dar conta

de seu mito individual que, por sua vez, é remetido ao mito existente na cultura. Todos estamos sujeitos ao arranjo civilizatório em que resta uma falha estrutural inassimilável pela cultura. Na clínica ocorre uma reformulação da fórmula mítica que sustenta a fala, que vem assumindo sua forma através dos tempos, que escapa a linguagem enquanto estrutura, mas a sustenta enquanto forma e verdade. O sujeito na clínica psicanalítica retoma a roupagem do poeta freudiano e reconta a sua própria jornada, procura dar um sentido a sua narrativa, compreendendo sua posição diante de si e dos outros.

Meneses (2010) explica que existe uma função terapêutica na composição de uma obra literária, pois esta tem uma função organizadora. Assim como os mitos organizam o mundo interno e o mundo externo, como tratamos acima apoiados em Freud (1921/2011), o literário entra no mesmo circuito. Continua Meneses “a criação através da palavra – como na narrativa mítica do Gênesis – é sempre uma conquista ao Caos” (p. 135). De modo semelhante, Badiou (2002) explica que, compreendida pela psicanálise, “a arte tem uma função terapêutica . . . . Disso resulta que a norma da arte é sua utilidade no tratamento das afecções da alma” (p. 12).

Por isso, reafirmamos, o corpo é onde se inscreve a narrativa de si. Se as diferentes culturas utilizavam como anteparo para a escrita o barro e a argila, os mitos fundamentais já haviam sido inscritos no corpo. Pois é ali que habita o desejo, é ali onde se dá o trabalho de cura, e é ali que reside a fugidia verdade. A repetição do vocábulo ali, não por acaso, nos remete ao *savoir-y-faire* (Lacan, 1977a), que pode ser traduzido como ‘saber fazer ali’, ‘saber-ali-fazer’ ou ainda ‘saber se virar’. Lacan explica que saber fazer (*savoir-faire*) se diferencia do “saber se virar” (p. 44) (*savoir-y-faire*), pois o *y-faire* indica que não se consegue pegar “verdadeiramente a coisa em conceito” (p. 44). É um saber se virar com o que restou de seu sintoma – ou *sinthoma* como explica Chediak (2014) - após o trabalho analítico.

Lacan (1976) explica que o sujeito não se identifica com o seu inconsciente ao final de uma análise, isso seria impossível se tratando justamente da qualidade do que é inconsciente, mas identifica-se com seu *sinthoma*. *Sinthoma*, continua Lacan, “é aquilo que se conhece, . . . aquilo que se conhece melhor, sem que isso vá muito longe” (p. 7). O trabalho de cura de uma psicanálise promove um *sujeito curado* que passa por conhecer o *sinthoma*. Assim, sujeito-meia-cura – poderíamos chamar assim, seguindo a analogia de cura do queijo de Herrmann (2000)? - seria aquele que sabe se virar com seu *sinthoma* (Lacan, 1976, p. 8), aquilo que é mais próprio seu, que coloca algo de si, que inventa e, ao mesmo tempo, descobre em si, um estilo.

O estilo tem algo de que a ver com a verdade. Com essa verdade que se maneja e aprende a lidar, a verdade que resta. Pois, desta forma, o estilo é como se maneja o *sinthoma*, é um *saber se virar (savoir-y-faire)* com aquilo que resta de uma análise. O sujeito-meia-cura tem maturada suas potencialidades, seus sabores – como o queijo, em um estilo. Este estilo, em si, é ao mesmo tempo inventado e descoberto, pois tem que se ver com a verdade. Herrmann (2012) propõe uma fórmula: I//V//D, em que a verdade (V) aparece como uma tensão entre a invenção (I) e a descoberta (D). Apoiando-nos na ideia de Herrmann (2012), o estilo é inventado, e quando o é, parece que sempre estivera por ali, que fora descoberto.

Birman (1996a) propõe uma estilística da existência na psicanálise como uma possibilidade de um efeito produzido pela análise que levaria o sujeito a constituir seu próprio estilo, um modo singular de existir. Este estilo não é oferecido pelo analista, mas, pelo contrário, é moldado pelo próprio analisando a partir de seus próprios traços psíquicos, pelo seu corpo e pela singularidade de seu discurso. Neste sentido, Herrmann (2003b) fala que “cura é um ato que leva a um efeito” (p. 178), completamos: um efeito de estilo, como disse Lacan para Laurent (1998), é o resultado da cura em psicanálise.

Cura, pontua Herrmann (2003b), toma algumas concepções para psicanálise. Primeiro o sentido do próprio tratamento, de se submeter ao processo de análise. Isto é, o sujeito submete-se a uma cura analítica; segundo lugar, cura também pode ser compreendida como o objetivo da análise, o final da análise; por fim, o do próprio cuidado consigo, o cuidado de si. Este último sentido, mais amplo, pode dar a ideia central de como a cura pode ser entendida na psicanálise.

“Então o que é cura para nós?” (p. 430), pergunta Herrmann (2000) a uma plateia de psicanalistas, e responde: “a cura de que se trata na psicanálise é a cura do desejo. Curado, o homem cura do desejo.” (p. 430). Porque o desejo é aquilo que deve ser cuidado pelo sujeito, é o cuidado de si. É preciso, continua o autor, tomar cuidado! Cuidado, aqui, em mais de um sentido, cuidado com as armadilhas no caminho, fique alerta; e que inspira o cuidado de si. “E o pior: a pedra em que tropeçamos somos nós mesmos, não há como fugir” (p. 430). Herrmann alerta que a cura, em psicanálise, não significa promover o Eu a uma dimensão de supremacia no psiquismo, não é impor uma ditadura do Eu; pelo contrário, continua o autor, “na verdade, nós sempre estamos um tanto perdidos, e a análise não tem o objetivo de encerrar esse estado de errância interna” (p. 432).

Herrmann (2000) resgata a abertura do conto *Se eu seria personagem* de Guimarães Rosa do livro *Tutameia*, a mesma que utilizamos de epígrafe na Introdução desta tese: “Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo, o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (Rosa, 1985, p. 155). Para Herrmann, é algo similar a esta experiência que ocorre na análise, “Guimarães Rosa retrata com precisão como o mais fundo, o mais importante de mim, lá onde mora o desejo, não entende minhas palavras e como, nesse anonimato, a gente só chega a saber de si com muita confusão” (p. 432).

Herrmann explica que na compreensão de que é *muita confusão* na vida de alguém pode indicar muitas circunstâncias humanas, mas que certamente o processo analítico é uma delas.

Retomando a dimensão semântica de *cura*, ainda temos a noção de cura como obra literária. O sujeito – aquele que se compromete com seu processo de cura - é curador de sua própria vida, de uma literatura pessoal e singular, de sua pequena literatura. Na prática analítica se faz uma espécie de rasura em um manuscrito (Willemart, 2009) do que se fala e se repete em análise, que faz corpo à escritura. Esta literatura se faz por “plagiar, imitar, parodiar, parafrasear, alterar minimamente, errar um pouco o necessário erro ao recontar, subir e verter geniosamente” (Herrmann, 2002, p. 112) dentro da fala do analisando. É uma composição de caráter autoficcional, pois o sujeito inventa sua história.

Herrmann (2016) diz que a *história* corre em um sentido próprio, a saber, do ontem para o hoje e do hoje para o amanhã, porém, o *saber da história* se faz ao revés, de modo que o presente dá condições de dar um sentido ao passado; somente então o passado ganha o sentido de ter produzido aquilo que produziu. Isto posto, postula Herrmann (2003b), o tempo de uma análise é o futuro do pretérito, ou ainda, o tempo condicional, pois é o tempo verbal em que o analisando pode voltar no tempo e recontar o futuro de um passado. A construção de linguagem atua como uma legítima máquina do tempo. Em uma análise, conta-se, de modo intimamente entrelaçado, tanto a história do analisando como a própria história de sua análise, e só é percebida quando olhada em retrospecto, como o saber da história. Este entrelaçamento das duas histórias contíguas é onde se situa a transferência. Estas duas narrativas dialogam em um trabalho de análise, vão se misturando e vai-se editando uma nova história, que passa a ganhar um novo sentido, elaborado, a partir do tempo da análise, o futuro do pretérito. Diz Herrmann (2003b)

A psicanálise, como temos visto, opera num estranho registro temporal. Aquisições e descobertas novas vão transformando o passado – não os fatos em si, é evidente, mas seu valor traumático e patogênico –, recriando a história do paciente e por meio dela transformando o sujeito presente. A cada momento, pois, estamos diante do futuro de um passado diferente, ainda que não totalmente diferente, e lidamos com seu resultado. Tal circuito de contínua produção da subjetividade analítica realimenta a história da análise, dota-a de poder curativo e configura um regime temporal para a transferência em que aquilo que se passa agora é menos parte de um presente radical que de um tempo condicional, de algo em processo de recriar-se: propriedade distintiva do tempo verbal de nossa língua que se diz futuro do pretérito ou condicional. (p. 181)

Temos que o analisando é o curador desta obra, que é sua, e que, talvez, possamos chamar de *o si*. Procura-se, no palimpsesto que é o que se produz em determinada sessão e determinado tempo da história, uma escrita reescrita na outra. Assim, um arranjo literário que dará conta de narrar aquela experiência, sempre faltante, por meio do que só se pode dizer pelas metades. O trabalho de cura em psicanálise é um trabalho de literatura no sujeito, de um arranjo literário na pequena literatura que sustenta o ser. O trabalho de cura é o trabalho com a verdade. A literatura é um instrumento de trabalho com a verdade, como fala Goethe sobre seu motivo para escrever:

Foi assim que comecei a seguir aquele rumo do qual nunca mais conseguiria me desviar ao longo de toda minha vida: transformava em imagem, em poema tudo aquilo que me alegrasse e me atormentasse, ou que me ocupasse de algum modo. E, fazendo isso, resolvia as questões comigo mesmo, ora me obrigando a reformular minha compreensão do mundo, ora fazendo sossegar em mim minhas tantas inquietações. Ninguém tinha maior necessidade de um dom como esse do que eu mesmo, que vivia sendo constantemente

arremessado de um extremo ao outro pela força de minha própria natureza. Portanto, todas as coisas que dei a público não são mais que fragmentos de uma grande confissão. E este livrinho, aqui, não passa de uma tentativa ousada de complementá-la. (Goethe, 2017, p. 343)

O *livrinho* que Goethe relata escrever como uma tentativa de complementar a confissão fragmentária de sua vida, sua própria literatura de si, o seu livrinho é sua pequena literatura. Mas, como nos diz Freud (1937/2018), “a confissão introduz a análise como uma espécie de preâmbulo. Mas está longe de chegar à essência da análise ou de explicar o seu efeito. Na confissão, o pecador diz o que sabe; na análise, o neurótico deve dizer mais” (p. 171). Dito de outro modo, em uma análise deve-se dizer aquilo que não se sabe que sabe, um legítimo encontro de si, consigo. Herrmann (2003d) explica que “há cura na obra artística, pode haver cura em todo encontro humano” (p. 204), portanto, mesmo que este encontro humano seja consigo próprio, há cura, neste sentido, onde se faz arte. Mas, não é a isso que almeja a psicanálise, ou a cura analítica, pontua Herrmann. A psicanálise visa utilizar a cura – o tratamento e o cuidado – como função terapêutica, e esta é, continua o autor, “o exercício dessa atividade de cura do desejo, de cura pelos possíveis” (p. 204).

A cura pelos possíveis é explorar o passado da sessão, e o futuro do tempo que se relata em sessão. A psicanálise, campo análogo da literatura (Sofio, 2015), trabalha com a verdade, mas não uma verdade autoritária, que faz dobrar em direção a si as premissas que levam até ela, mas, pelo contrário, uma verdade generosa, que se desdobra de tal maneira a ponto de estar mais ou menos onde apontam as premissas. Herrmann (2012), ao tratar sobre o método psicanalítico e sua relação com a verdade, diz:

O método psicanalítico, mesmo não sendo uma filosofia, ou talvez exatamente por isso, permite vencer momentaneamente a poderosa resistência contra experimentar o universo dos possíveis, a quase ilimitada variedade das possibilidades de experiência de que é dotada a proteica alma humana. Nisso consiste, diga-se de passagem, a verdade última do psiquismo, do ponto de vista da clínica: a verdade dos possíveis. Este é o caminho da cura analítica, a ruptura de cada campo aprisionador da experiência de ser. (p. 69)

Lacan (1977b) trata da questão da verdade e da variedade, criando um neologismo: *vari(e)dade* [no francês: *vari(é)té*], formado pela junção das palavras verdade (no francês: *verité*) e variedade (no francês: *variété*), sendo grafada “com um pequeno ‘e’ engolido” (p. 122), explica Lacan, tomando a forma final de *varidade*. Tal neologismo implica a verdade a uma variedade do *sinthoma*, e que, diz Chediak (2014), aponta para uma singularidade. Pensamos estar no mesmo campo quando Lacan (1977b) fala de *varidade* e quando Herrmann (2012) fala da verdade dos possíveis. Explorar-se como *varidade* é lançar-se no universo dos possíveis. Tal solução exige aparato maleável para abarcar tal variedade da verdade, tantas possíveis formas e soluções. Voltamos, assim, a narrativa. A narrativa, constituinte da identidade do sujeito, como vimos no capítulo anterior, lança-nos diretamente a um aforismo lacaniano: “Não sou poeta, mas um poema. E que se escreve, apesar de ter jeito de ser sujeito” (Lacan, 1976/2003, p. 568).

Por fim, podemos então, afirmar pelas palavras de Freud (1926/2014) que “a psicanálise é um procedimento para a cura” (p. 126) utilizando-se de uma “arte da interpretação” (p. 188) que traz em evidência uma outra cena, possibilitando um rearranjo do sujeito em sua literariedade. A psicanálise é um procedimento para a cura, e vimos quantos significados estão contidos nessa afirmação: a própria análise, cuidado de si, fim de análise, curador e, por fim, como uma obra. O sujeito, curador de si, pode, em uma análise, eleger sua história a ser contada. Esta história que é,

senão ele próprio. Nos disse Paz (1982) que não há poesia sem poema, assim, fazendo laço com Lacan (1976/2003), existem poemas que se escrevem, sua poesia, e tem jeito de sujeito.

### **O tempo da escrita, o tempo da análise, o tempo da cura**

Vimos que o arranjo da cura em psicanálise, se dá no intercurso de um tempo distinto do tempo do presente e de uma linearidade. Neste sentido, Herrmann (2003b) compreende que o tempo do trabalho de psicanálise é o futuro do pretérito, o condicional; o autor aloca em um tempo gramatical o deslocamento do sujeito em seu manuscrito, que consegue avançar no passado, compreender a sua história e retroceder ao presente sentido ao futuro.

A proposta hermanniana, parece-nos, se fundamenta em um tempo específico formulado por Freud que fora depois revisitado por Lacan, chamado *Nachträglichkeit* (substantivo) e *nachträglich* (adjetivo e advérbio), que tiveram diversas traduções como às apontadas por Laplanche e Pontalis (1970/2001): no inglês, *deferred action* e *deffered*, no francês, *après-coup*, e para o português, *a posteriori*. Hanns (1996) aponta para traduções em português: ação deferida, ação retardada, efeito retardado, *a posteriori* ou posteriormente. E Magno (2003) propõe como tradução: só-depois. Tanto Laplanche e Pontalis, como Hanns, pontuam que o uso do termo por Freud era frequente e comumente feito em itálico, o que conferia um certo destaque em seu uso na teoria, a despeito de Freud nunca o ter realmente conceituado.

Hanns (1996) apresenta os diversos sentidos presentes no termo em alemão e nos usos dados por Freud, demonstrando certa diferença conotativa entre o termo mais comum em português, *a posteriori*, e o original em alemão. Hanns explica que *a posteriori* carrega a ideia de que o sujeito se afastou de modo temporal do evento, e então já com a devida distância, reconsidera o que significou tal evento. Isto é, o foco é “sobre a distância temporal de visão/avaliação” (p. 83).

Já em alemão, há uma ideia de permanência, de algo que mantém conectado a experiência do passado e o agora, mantendo-os interligados, de modo que “pode-se ‘carregar para o passado uma nova visão’ (o que leva a um retorno e a um acréscimo de algo que faltava), ou então pode-se trazer (carregar) do passado para o presente o evento antigo e acrescentar-lhe algo, atualizando-o” (p. 83).

A partir da diferença postulada por Hanns (1996), temos que em *a posteriori*, o fato em si não é rearranjado, mas reavaliado, sem o acréscimo de algo que lhe faltava para dar um outro sentido, como ocorre com *Nachträglichkeit*. No significado em alemão há uma atualização do evento em si, adicionando algo na sua compreensão. O evento é então reelaborado, reeditado, e portando alterado, em última instância, ganhando não só um novo sentido, mas junto a isso, novos fatos. Hanns explica que esse deslocamento temporal, pode ter tanto o sentido do passado para o presente, trazer algo do passado para o agora, como do presente para o passado.

Ao longo das formulações psicanalíticas, destacou-se a existência da dimensão temporal nos processos psíquicos e no tratamento orientado pela fala em sua clínica. Remete-se a questão da temporalidade e da causalidade psíquica, afastando qualquer compreensão de uma linearidade temporal no inconsciente. Como dizem Amor e Chatelard (2016), Freud “nos fornece um fio: o depois retroage sobre o antes e o antes só se faz pelo depois” (p. 66).

Em *Estudos sobre a histeria* (1895/2016) é proposta uma lógica temporal sobre o trauma, de modo que um evento traumático passa a ganhar tal significado posteriormente. Reconheceu-se que há um núcleo traumático impenetrável no sujeito, e a este núcleo se remete tanto o sintoma, a fantasia e sobre ele é fundamentada a realidade psíquica. Seguindo os rastros deixado pelo sintoma Freud retroage até as primeiras experiências infantis, a partir dali que o sintoma se escreve, uma

formação substitutiva, como Freud (1908/2015a) apontou, que vem para ocupar o lugar de outra coisa.

*Nachträglichkeit* caracteriza a dinâmica da vida mental e a constituição do aparelho psíquico, como diz Freud (1914/2010). Faz-se necessário um tempo depois para constituir aquilo que vem antes, são “vivências muito importantes, que têm lugar nos primórdios da infância e que na época foram vividas sem compreensão, mas depois, *a posteriori*, encontraram compreensão e interpretação” (p. 198). Assim, a história é feita retroativamente, faz um enlace com o passado e retorna ao presente, e aquilo que permanece e aquilo que passa se articulam em uma lógica temporal não linear e sequencial. Valendo-se do que se apreende desta lógica temporal do *a posteriori* no funcionamento do inconsciente, foi que a psicanálise pode propor um método de cura.

Vemos o uso deste sentido temporal - do *a posteriori* - no tratamento psicanalítico em Freud (1918/2010), como vemos, a questão de exemplo, no trecho:

Conduzimos a descrição até a proximidade do quarto aniversário, momento em que o sonho faz agir a posteriori a observação, feita com um ano e meio, do coito. Os processos que então ocorrem não podemos apreender totalmente nem descrever suficientemente. A ativação da imagem, que devido ao maior desenvolvimento intelectual pode ser entendida, atua como um acontecimento fresco, mas também como um novo trauma, uma interferência alheia, análoga à sedução (pp. 144-145).

A psicanálise convida o sujeito a, por intermédio da fala, voltar-se para um momento em que não se pode voltar senão pela via do discurso e das formações de sentido que correm pelos lapsos que permeia toda palavra, o tratamento deve correr na ordem da palavra. Seguindo esta lógica, a condução do trabalho em psicanálise é feita por voltas, vindas e retornos, e leva seu

próprio tempo para ter seus efeitos, tal qual fora no processo de constituição do aparelho psíquico. Considerar o discurso que escapa da consciência, que aparece cifrado em uma escuta localizada, mas é revelado quando compreendido em um tempo retroativo, reconhecendo a ligação entre o que se diz na sessão, com reminiscências do passado que formam aquilo que não se pode dizer, senão deste modo particular do lapso e da formação sintomática.

Foi Lacan (1953/1998) quem deu destaque para a formulação freudiana de *nachträglich*, revisitando o estudo de Freud no caso do Homem dos Lobos:

Freud exige uma objetivação total da prova quando se trata de datar a cena primária, mas supõe, sem mais aquela, todas as ressubjetivações do acontecimento que lhe pareçam necessárias para explicar seus efeitos a cada volta em que o sujeito se reestrutura, isto é, tantas reestruturações do acontecimento quantas se operem, como se exprime ele, *nachträglich*, a posteriori (pp. 257-258)

Lacan (1953/1998) volta-se para as implicações desta temporalidade na técnica da psicanálise, tanto na condução de cada sessão, como na própria duração de uma análise. Desassociando o tempo de uma análise ao tempo imaginário do relógio, mas a um tempo do lógico, que tem a ver com a verdade do sujeito, que, por ser desconhecida de antemão, fica impossível a previsibilidade de duração. O tempo de cada sessão fica sujeito a demanda de tempo do inconsciente para se revelar. E assim, “nesta assunção de sua história pelo sujeito” (p. 258) que está consolidada a técnica nomeada por Freud de psicanálise. Lacan pontua que Freud recorre somente aos meios próprios da psicanálise – a fala – para condução do tratamento, deixando de recorrer a outros métodos, como a hipnose e a narcose, pois este se basta para seu propósito. Lacan nos diz, portanto, que:

Seus meios são os da fala, na medida em que ela confere um sentido às funções do indivíduo; seu campo é o do discurso concreto, como campo da realidade transindividual do sujeito; suas operações são as da história, no que ela constitui a emergência do real. (Lacan, 1953/1998, p. 259)

Para Lacan (1953/1998), a psicanálise tem por seus meios a fala, seu campo o discurso concreto e suas operações as histórias. O inconsciente entra nesta conta como “parte do discurso concreto, como transindividual, que falta à disposição do sujeito para restabelecer a continuidade de seu discurso consciente” (p. 260). Em outras palavras, o inconsciente aparece no discurso por meio daquilo que falta e gera uma cicatriz que aponta uma ruptura neste campo. O inconsciente se mostra naquilo que demonstra uma não continuidade do discurso consciente, que ele vacila, devido a dinâmica temporal existe na dinâmica psíquica.

De modo que a história do sujeito, contemplado pelo seu passado histórico, não está construída, até que, em um tempo posterior ele possa ser dado, *a posteriori*. Há algo que permanece deste passado e que passa para a condição presente. O sujeito, portanto, é fiel à sua verdade, na constituição de sua história, e é na busca desta verdade que pode se constituir em sua identidade. Lacan (1953/1998) aloca a história do sujeito constituída no tempo denominado de futuro anterior:

O que se realiza em minha história não é o passado simples daquilo que foi, uma vez que ele já não é, nem tampouco o perfeito composto do que tem sido naquilo que sou, mas o futuro anterior do que terei sido para aquilo em que me estou transformando (p. 301).

Amor e Chatelard (2016) explicam que em português o futuro anterior corresponde ao futuro do presente composto, que se refere a um evento futuro que antecede um outro evento futuro. Ainda de acordo com as autoras, “o futuro anterior abre para o sujeito seu sentido, descortinando a direção de seu desejo e impulsionando-lhe o movimento” (p. 75). Para Lacan

(1953/1998), decompondo a última frase da citação acima do autor, o futuro anterior é o passado daquilo que o sujeito será; vemos a lógica do *a posteriori* apontando para aquilo em que se está transformando.

Como vimos, portanto, há uma diferenciação entre as acepções do tempo verbal em que se constituí as sintaxes temporais em que se apoia a dinâmica de uma análise entre Lacan (1953/1998), que aponta para o futuro anterior, ou o futuro do presente composto; e Herrmann (2003a), que indica o futuro condicional, ou o futuro do pretérito. Não é objetivo desta tese verificar as convergências e dessemelhanças entre os dois autores, entretanto, percebemos como ambos antevem a condução de uma análise por um tempo outro, não linear, aplicado a um tempo de linguagem, que, desde que engajado com o processo de análise, permite ao sujeito produzir efeitos de sentido que afloram destas torções temporais.

Retornando para Lacan (1953/1998), é na inscrição do inconsciente, à sua maneira de se fazer aparecer, que se pode acessar parte da história de si; e, uma vez recuperada, aproximar-se das formas de uma verdade perdida, mas que continua a produzir seus efeitos onde o sujeito está, e é aí, que pode reconhecer as pistas que indicam o caminho para tal formação. Neste sentido, nos diz Lacan:

O inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar. Qual seja:

- nos monumentos: e esse é o corpo, isto é, o núcleo histórico da neurose em que o sintoma histórico mostra a estrutura de uma linguagem e se decifra como uma inscrição que, uma vez recolhida, pode ser destruída sem perda grave;

- nos documentos de arquivo, igualmente: e esses são as lembranças de minha infância, tão impenetráveis quanto eles, quando não lhes conheço a procedência;
- na evolução semântica: e isso corresponde ao estoque e às acepções do vocabulário que me é particular, bem como ao estilo de minha vida e a meu caráter;
- nas tradições também, ou seja, nas lendas que sob forma heroicizada veiculam minha história;
- nos vestígios, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e cujo sentido minha exege restabelecerá. (Lacan, 1953/1998, pp. 260–261)

O inconsciente deixa marca por todo lugar onde passa, no corpo, nas memórias, na gramática particular que estrutura a fala do sujeito, nos mitos e lendas que perpassam uma história de vida, nos vestígios. Os vestígios, Lacan (1953/1998) comenta, é um capítulo falsificado enquadrado por outros capítulos que podem ser lidos. É, como discutimos no primeiro capítulo, a escrita mentirosa que se orienta pela verdade, e só pode, deste modo, se não revelar a verdade, contorná-la; aliás, não pode outra coisa que não a revelar em sua tentativa de mantê-la sob resguardo.

A fala, portanto, reconhecida em sua em sua totalidade, como o discurso de dois sujeitos contidos em um, é a via para acessar um outro tempo a partir do hoje, do presente da sessão. Ao acessar este outro tempo, permite-se alterar a narrativa contada e os fatos que constituem aquele que fala. A eficácia do aparelho psíquico se dá nesta temporalidade não linear, e permite o deslocamento temporal para produzir tais efeitos.

É nesta compreensão da dinâmica temporal, que se aloja a técnica psicanalítica. Herrmann (2008) fala que o sujeito se vê tomado por fantasmas assustadores, que desafiam uma continuidade

linear em sua existência, “desde pequenas incongruências que desafiam o fluxo de suas ideias, até imagens aterradoras que habitam seus sonhos, seus devaneios, até mesmo suas intenções conscientes” (p. 50). Isso que desafia o sujeito em uma integralidade recebe as mais diferentes nomenclaturas, como supereu, inconsciente pulsional, mecanismos de defesa, porém resume-se a um olhar do sujeito para si mesmo, mas em um outro tempo. Os registros gravados no inconsciente cristalizam uma outra dinâmica temporal, como apontou Freud (1915/2010a) “os processos do sistema *Ics* são *atemporais*, isto é, não são ordenados temporalmente, não são alterados pela passagem do tempo, não têm relação nenhuma com o tempo. A referência ao tempo também se acha ligada ao trabalho do sistema *Cs*.” (Freud, 1915/2010a, p. 128). Podemos pensar que o choque entre um sistema temporalizado, o consciente, e um atemporal, o inconsciente, gera tais fantasmas assustadores, assim chamados por Herrmann.

O sujeito em análise, afirma Herrmann (2008), está apenas olhando para si próprio em uma outra localização temporal, que não é nem antes e nem depois, já que, como vimos, o inconsciente nada tem a ver com o tempo, os efeitos de um acontecimento do passado continuam a ocorrer no inconsciente. Apesar de compreendermos a vida como uma narrativa que se passa temporalmente, seus capítulos estão sobrepostos, e são lidos nesta dinâmica temporal. A elaboração da psicanálise é, para o autor, colocar em evidência este fenômeno, e, a partir dele, o desenvolvimento de um método. Herrmann continua: “como no deserto, onde o panorama transforma-se em miragem do desejo, exibindo lagos, fontes e oásis, o sujeito em análise depara-se consigo mesmo, só que *com outro sigo*, se me perdoam o jogo de palavras” (p. 51, grifo do autor). O sujeito em análise passa a se ver, mas não como se imaginava ser, mas como um outro-ser.

O analisando se recorda das mesmas memórias de um outro tempo, explica Herrmann (2008), um sorriso ou um cenho franzido, do pai ou mãe, um olhar, e é um ponto de retorno, que

se olha a partir de uma posição temporal, e não somente a partir de si. O sujeito, por vezes, toma parte dessas lembranças para si, em uma tentativa de fazer-se um “*eu, alguém que é si mesmo*” (p. 51) já que, explica o autor, todo sujeito é concebido como um inteiro, alguém que se é. Fazer-se de tal modo é um importante êxito, digno de ser comemorado nas mais diversas ocasiões, como o nascimento, casamento, formaturas e aniversários, empregos e promoções e na morte (Herrmann, 2008). “O homem nasce na mentira” (p. 51), pontua Herrmann, pois, outra parte destas reminiscências são tidas como algo que é, ao mesmo tempo, íntimo e alheio, e não há um reconhecimento de si nestas outras rememorações. Está dinâmica, de um singular que não se basta e não se contém em si, acaba por criar posições inconciliáveis:

No fundo, no fundo, toda a complicação teórica do aparelho psíquico, todas as formações e estruturas, todos os mecanismos e objetos internos, tudo isso é uma tentativa de exprimir a defasagem temporal do sujeito, quando se quer identificar, ser alguém determinado, em vez de ser mero espectador dos sonhos da realidade. (Herrmann, 2008, p. 51)

É devido esta dinâmica temporal que Herrmann (2008) propõe a clínica psicanalítica compreendida em três tempos distintos: o tempo curto, o tempo médio e o tempo longo. Cada um destes tempos apresenta certas características da dinâmica analítica, eles se entrecruzam no decorrer de uma análise.

Para Herrmann (2008), o tempo curto é o da distensão da palavra, aquela alocada na sessão, feita frente ao analista, e que tem que dar conta da comunicação com o interlocutor, o analista, ao mesmo tempo que traz a presença aquilo que é do passado. A verdade analítica ocupa o espaço da palavra, e acaba por sobrecarrega-la além do que esta suporta. As palavras ganham um sentido que fala não só pelo analisando, mas também pelo outro, fala pelos dois, por isso sobrecarregada. Segue Herrmann: “Não é, pois, de admirar que sobrecarregada, tendo de dizer muito mais do que pode,

a palavra se dilacere. Cabe ao analista escutá-la, em seu dilaceramento, cujo sintoma paradigmático é o ato falho” (pp. 55-56). O tempo curto em uma análise é quando se vence as palavras pelo seu dilaceramento daquilo que se avizinha, e pontua Herrmann, não há outra solução que não a “submissão ao equívoco” (p. 56), para que surja o sentido que vem de lá.

Em relação ao tempo médio, Herrmann (2008) explica que é o drama transferencial. É ali que sentimentos e dores podem surgir e serem ouvidas, onde são cuidadas. O autor aponta que os relatos clínicos geralmente se organizam em relação ao tempo médio, no desenrolar das sessões, em um novo dramático que se passa no palco transferencial, é neste tempo que “a paciente desejosa de viver está empenhada num diálogo complexo com sua depressão, ou, por outra, a paciente depressiva dialoga com aquele eu portador de esperanças e, sejamos justos, de várias e importantes realizações recentes” (p. 59) e diante disso, o analista deve manter uma posição equilibrada entre tais tendências tão conflituosas. É no tempo médio que se dá *tempo ao tempo*, para que os afetos possam ser ali arrolados em suas dinâmicas e representações.

Por fim, o tempo longo, afirma Herrmann (2008), é o tempo da neurose e também o tempo de sua cura. São “duas totalidades conjugadas e contraditórias, solidárias e antagônicas, duas encarnações de uma psique em transformação, que naturalmente se vão modificando no transcorrer de uma análise. No próprio tempo longo, à medida que neurose se converte em cura” (p. 59). O tempo longo é associado a tragédia, enquanto destino, e Herrmann pontua que são os pequenos e grandes golpes que o sujeito busca dar contra o destino, formando, a partir disso, algo que se chama história. O tempo longo abarca diversos momentos de uma análise e todas as suas transformações, a sua maturação em um processo de cura, perpassando por toda o drama existente no tempo médio e os equívocos do tempo curto. A cada novo período de uma análise, produz-se um diagnóstico transferencial psicanalítico, que é seguido de outro e assim por diante. Estes períodos por quais se

passam por todo o decorrer do processo vai-se criando a história de uma análise, ou das análises, a história da neurose e o seu processo de cura. Ali vai se formulando a verdade, descoberta e inventada, que orienta a teorização que deve ocorrer dentro de uma análise, feita sob medida, e esta, por sua vez, vai revelando aos poucos o enigma, que antes, talvez, nem se soubesse que havia ali.

Para ilustrar, Betty Milan (2021) resgata o conceito de *Nachträglich* em sua travessia de análise com Lacan, experiência narrada décadas após o término, de modo que conseguimos ver, na prática, como a questão temporal, como aqui apresentado, ganha contornos dentro da técnica de análise e em como vai se distendendo ou se encurtando:

O *Nachträglich* também estava na base da clínica do Doutor [Lacan]. Cortava a sessão sem explicação alguma, confiando no analisando, na sua possibilidade de descobrir sozinho a razão do corte. Incitava o outro a se analisar. *Vai e volta para me dizer o que você descobriu. Vai e decifra o enigma da tua própria história.* Isso explica a substituição da palavra *paciente* por *analisando*. A posição do paciente é a de quem espera. Já a do analisando é a de quem está fazendo análise, como o gerúndio indica. (Milan, 2021, p. 10)

Neste relato de Milan (2021), encontramos expressadas, de certo modo, os três tempos de análise pensados por Herrmann (2008). O tempo curto fica claro no próprio corte, que interrompe a cadeia significante, e expõe algo que ali se escondia. O tempo médio, na relação transferencial que se constrói, é visto no gerúndio assumido ao ser incitado a se analisar: analisando. E o tempo longo, no reconhecimento do enigma que compõe o destino de sua própria história. Uma análise, não ocorre senão no entrelaçamento destes tempos.

Entendemos que há no percurso analítico, portanto, o tempo da escrita, o tempo da análise e o tempo da cura. O primeiro tempo lida com a palavra, o segundo com a transferência e o terceiro

com o sintoma. Cada qual, como mostramos, com sua própria dinâmica e função, de modo que a resolução do processo analítico é o tempo desta travessia temporal, que, como vimos, não é linear, mas singular-circular, como  $\infty$ . Estas escritas vão se fazendo ao mesmo tempo, como Piglia (2004) teorizou sobre o conto, em que há duas histórias sendo contadas, sendo que a segunda história, que corre de modo oculto em uma leitura desatenta, emerge em determinado momento do conto e, ali quando ela se revela, percebe-se como sempre esteve lá.

### **Sujeito $\infty$ Esfinge: o enigma de si mesmo**

Garcia-Roza (1990) fala que “o psicanalista é aquele que sabe que o relato do paciente é um enigma a ser decifrado, e sabe também que através desse enigma uma verdade se insinua. No enigma, verdade e engano são complementares e não excludentes” (p. 8). O autor diz que o inconsciente não se oferece à escuta do psicanalista, mas dissimula nas mais diferentes produções. Diz o autor que “O enigma da psicanálise – ou um dos enigmas da psicanálise – reside nesse fato desconcertante: o de que somos dois sujeitos, um dos quais nos é inteiramente desconhecido” (p. 9).

Souza e Aguiar (2009) explicam que a palavra enigma tem o sentido de dizer algo veladamente ou falar por meio-termo. De acordo com Lacan (1985), a linguagem só pode semidizer, e, de certo modo isto nos leva a pensar que toda linguagem é um enigma. O enigma tem contido em sua própria construção as pegadas as quais seguir para chegar à alguma resolução. O enigma é um constructo fragmentado da verdade, uma verdade não toda, e sua lógica de construção é dada pela junção dos fragmentos de modo a indicar que ali, entre os espaços argumentativos, há um vazio que deverá ser preenchido. Defrontando-se com um enigma, deve-se perceber os fragmentos de verdade disponíveis, interpretá-los, e a partir deles, construir a solução. Parece-nos

que é para responder este mecanismo que Freud (1937/2017) escreve no texto *Construções na análise*, para afastar o que ele chamou do princípio de *Heads I win, Tails you lose* [cara eu ganho, coroa você perde], isto é, a falsa crença de que uma interpretação oferecida pelo analista sempre estará certa.

O trabalho de psicanálise pode ser visto como um movimento entre a interpretação e a construção. Uma lógica que se instala no interior do funcionamento de uma análise, em que, a grosso modo, a relação dual entre o analista e o analisando tem um sentido ou outro. A análise se faz funcionar logo ali entre eles, em uma pequena fresta que se abre e insiste em se fechar rapidamente. Mas, a cada olhadela por esse furo se vê algo mais.

Freud (1937/2017) nos lembra que o trabalho analítico é feito em duas partes, “dois palcos diferentes” (p. 283), os quais ele define: duas pessoas distintas e cada uma delas com uma determinada função. De acordo com Freud, o analisando é aquele que deve se recordar de algo que fora recalçado, é ele a parte que deve se recordar, pois é quem vivenciou os fatos.; em contrapartida, o analista não tem nada para se recordar, o empenho do analista deve vir no sentido de inferir o esquecido a partir daquilo que o analisando traz.

Há uma parte do trabalho que cabe ao analista e outra ao analisando no decorrer de uma sessão, um trabalho feito a dois, em dois palcos. Ao analisando, detentor da matéria-prima, cabe recordar-se daquilo que outrora fora recalçado; já ao analista, pelo manejo da técnica psicanalítica, trabalha a partir daquilo que o analisando traz. Freud (1937/2017) diferencia a interpretação da construção: a primeira é o que se faz com um único elemento do material, como um ato falho ou um sonho, por exemplo, já a construção é “um pedaço de sua história pregressa esquecida” (p. 285). Na construção, como pontuou Freud, o analista tem que auxiliar na construção da história do analisando.

Freud (1937/2017) discorre como é possível identificar se a construção feita durante uma análise foi acertada. Não basta ouvir o ‘sim’ ou ‘não’ do analisando, é necessário investigar os efeitos. Porém, destaca Freud, uma construção não precisa coincidir exatamente com uma verdade histórica, não é raro o analista perceber que “se físgou a carpa da verdade justamente com a isca da mentira” (p. 286). Em outras palavras, temos aqui novamente a *transmentira* ocorrendo na dinâmica da transferência.

O analista quando produz a construção e a oferece ao analisando, ele atua como o poeta do mito freudiano (Freud, 1921/2011), que poetiza uma *transmentira* e oferece um fragmento de verdade; o analista constrói uma *transmentira* para povoar o passado do analisando. A construção quando corretamente formulada e utilizada no processo terapêutico “conseguimos que ele [o analisando] tenha uma convicção segura da verdade da construção, que, do ponto de vista terapêutico, tem o mesmo efeito que uma recordação recuperada” (Freud, 1937/2017, p. 290). O sujeito que escuta a *transmentira* ouve os fragmentos de verdade de sua história, que mostram a ele como o presente pôde se dar.

Freud (1937/2017) explica que o analista deve considerar que o “*como, quando e com que* explicações ele comunica as suas construções ao analisando é o que estabelecerá a ligação entre as duas partes do trabalho analítico, entre a sua parte e a do analisando” (p. 283, grifo nosso). A parte destacada lança-nos diretamente para a questão da transferência em análise. O analista deve reconhecer sua posição transferencial diante de determinado material e isto guiará as suas interpretações e construções, onde a questão do estilo ressalta.

Este material, a matéria-prima como diz Freud (1937/2017), que se trabalha em análise é a palavra dita, não dita, silenciada ou engolida. A palavra dá corpo para a literatura, também para seu campo análogo: a psicanálise. Tanto a literatura como a psicanálise, e poderíamos incluir aqui

o enigma, é um campo que se dá em torno de um ‘a dois’, de um duplo. A palavra trocada é onde emana o poder da palavra, que ganha seu *status* quase mágico, como salientou Freud (1926/2017).

Meneses (1995d), ao falar sobre o poder da palavra, invoca o livro *O livro das mil e uma noites* (2006), pois “trata-se da maior apologia da Palavra, de que se tem conhecimento” (p. 37). Meneses pontua que a coletânea de *Mil e uma noites* tornou famosas diversas histórias contidas em suas páginas; porém, conhecer as histórias individualmente privam o leitor de compreender a estrutura da obra, de como tais narrativas, que até podem ser contadas de forma independente, se encaixam umas nas outras. Uma história que leva a outra, que leva a outra, que leva a outra, e assim quase ao infinito.

Em *Mil e uma noites*, Scherazade é a personagem que inicia e termina o livro, sua história serve como moldura para as demais, explica Meneses (1995d), todas as outras narrativas presentes na trama estão contidas nesta narrativa maior. Moldura é o termo que Herrmann (2003a) utiliza para nomear o *setting* analítico, pois toda a análise ocorre como em um quadro, um enquadre, onde permite-se sonhar, fantasiar e associar. A história de Scherazade é a que emoldura as *Mil e uma noites*, a heroína vence à morte por meio da Literatura, conta narrativas durante as noites para o Sultão e as interrompe no momento de maior suspense, encadeando uma história dentro da outra, para assim, ganhar mais um dia de vida e ter a chance de utilizar do mesmo artifício na próxima noite. “Uma vida é trocada por uma narrativa” (p. 49) pontua Meneses (1995d), a palavra ganha um status de mágica, “a palavra aqui transforma – como no curandeirismo, na magia, na religião ... e na Psicanálise” (p. 49). Toda a narrativa de *Mil e uma noites*, explica Meneses (1995d), é o processo de cura do Sultão. Meneses articula do seguinte modo:

Pode-se considerar o Sultão *doente*, ferido na sua afetividade, na sua capacidade amorosa, pela traição feminina; pois bem, nessas longas noites de história, Scherazade vai exercendo

junto a ele um longo processo terapêutico, analítico, *pontuado*, a cada manhã, pela interrupção com que ela o remetia à vida real. Ao fim das 1001 noites, o Sultão se declara “curado”, abandona o “sintoma” e se dá alta:

“Vós pacificastes minha cólera, e eu renuncio de bom grado, em vosso favor, à lei cruel que eu me tinha imposto.”

E Scherazade cessa suas narrativas. (Meneses, 1995d, p. 51, grifo da autora)

Meneses (1995d) argumenta que Scherazade, tal como ocorre na transferência de uma análise, conduz o Sultão para que possa reviver com ela, por meio de sua narração, uma “experiência afetiva *continuada*” (p. 54). A sultana precisou de um longo tempo, 1001 dias, para que os efeitos fossem sentidos ao Sultão. De acordo com Meneses, Scherazade ofereceu um discurso vivo, oferece tanto o corpo como a palavra, ocupa uma posição transferencial.

Foi a narrativa que propiciou Scherazade oferecer ao Sultão um ato de esperança de futuro, revivendo um frente ao outro, o passado revisitado em forma de narrativa, reelaborando o tempo de uma análise, o futuro do pretérito, no caso, o presente da sessão. Meneses (1995d) explica que Scherazade, detentora do poder da palavra, é uma contadora de histórias, de uma narrativa oral, em que corpo e palavra tomam sua forma original, uma amálgama, “a palavra oral é isso: ligação de sema e soma, de signo e corpo. A palavra narrada guarda uma inequívoca dimensão sensorial” (p. 55). A palavra e o corpo oferecidos ao Sultão, é o desejo de Scherazade de cura de seu ouvinte, é a implicação que a protagonista tem com a dimensão da narrativa.

Ainda em relação ao tempo, o título *Mil e uma noites* traz grafado em seu título o numeral 1001, que indica a ordem de grandeza temporal, como se dissesse: ‘por mais de mil noites Scherazade contou suas histórias para o Sultão’, ou ainda, ‘durante muito e muito tempo transcorreu esta história’. Vimos já, como o tempo é crucial para a compreensão do enigma de si

mesmo que é inassimilável e central na constituição do sujeito. Porém, em complemento desta leitura de 1001, podemos ainda pensar uma outra grafia, algo como:  $1 \infty 1$ , que podemos interpretar como duas singularidades intermediadas pelo infinito. Herrmann (2008) utiliza-se deste mesmo símbolo -  $\infty$  - para indicar o tempo de uma análise. O tempo da transferência, que é constituída por uma dupla laçada: o laço à esquerda, resgata o tempo passado que se visita e modifica, nos levando à próxima laçada, o tempo presente, em que tais efeitos são experienciados; a intersecção, o ponto central, é o tempo *na* análise.

A transferência é o verdadeiro motor desta máquina do tempo em funcionamento em uma análise. O tempo da análise é a transferência, é somente ali, que a interpretação e a construção são formuladas como trilhas para a resolução do enigma. Freud (1912/2017), ao fazer considerações acerca da transferência, diz que o paciente visa, tal como ocorre nos sonhos, levar as moções inconscientes a serem reproduzidas seguindo a lógica e a capacidade alucinatória do inconsciente, e não aquilo que o tratamento visa, que é a sua recordação. Freud pontua que na dinâmica da transferência o analista procura trazer para a cena de análise tais moções de forma a submetê-las ao contexto do tratamento e a sua história de vida. Para Freud “essa luta entre o médico e paciente, entre intelecto e vida pulsional, entre reconhecer e querer agir, acontece quase exclusivamente nos fenômenos da transferência. É nesse campo que precisa acontecer a vitória, cuja expressão é a cura duradoura da neurose” (p. 92).

Freud (1912/2017) explica que o controle do fenômeno da transferência oferece dificuldades para o analista, porém, é por meio dela que se pode tornar manifesta as dinâmicas inconscientes ocultas até então, que são esquecidas pelo analisando. O trabalho do analista ocorre ali onde o sintoma aparece, onde o sujeito passa a reviver sua história, pois, pontua Freud “ninguém

pode ser abatido *in absentia* ou *in effigie*”, em outras palavras, é necessário agir ali onde o sujeito do inconsciente se faz presente.

Herrmann (2008) fala que a análise é uma autobiografia alheia, e propomos a compreensão aqui de autobiografia como autoficção que é escrita a partir de um processo de revisitação da história e reescrita desta mesma história por intermédio da transferência. O analista se empresta para o analisando como um suporte transferencial para as revivências provocadas pela análise. A escrita de uma autobiografia, diz Herrmann - é a escrita de um assassinato sem morte, pois o sujeito que se dedica a uma revisão autobiográfica apoia-se no paradoxo de morrer no passado e continuar vivo no presente, de modo a continuar seus avanços autobiográficos. O analista assume uma “posição *autobiográfica* transferencial” (Herrmann, 2008, p. 54) que sustenta a revisita do analisando ao seu passado, que o altera e tem seu impacto imediato no futuro deste passado, o presente da sessão.

A reescrita autoficcional se dá no âmbito da transferência, leva o sujeito a encontrar-se consigo próprio, em sua pequena literatura. Esta pequena literatura exige uma leitura específica, uma leitura que vamos chamar aqui de ‘leitura miúda’<sup>6</sup>, que é, por nossa proposta, uma leitura em que se faz partícipe da obra, em que se figura como personagem transferido para dar sentido àquilo que se lê - e eventualmente se reescreve pelo trabalho em psicanálise. Por meio desta leitura miúda de uma pequena literatura, é onde o analista exerce sua prática. Herrmann (1999) nos diz:

A interpretação, ato psicanalítico fundamental, . . . não se confunde com as falas do analista, por mais acertadas que sejam; às falas chamamos sentenças interpretativas, enquanto reservamos o termo interpretação para o entrejogo de pequenas interferências, toques

---

<sup>6</sup> Termo inspirado de aula ministrada em disciplina da pós-graduação de literatura da UFPR por Galindo (2020) quando propõe uma leitura linha à linha da obra de J. D. Salinger.

emocionais, digressões, silêncios que induzem o surgimento de representações disruptivas do campo a que se limita a vida psíquica do nosso paciente; em geral tais representações surgem dele mesmo, não são sugeridas. Em conformidade a tal procedimento, as falas do analista não procuram ser explicativas nem mesmo completas; basta normalmente uma repetição, uma modulação especial da voz, uns pedaços de sentenças para ressaltar o ponto eficaz do discurso do analisando e precipitar uma ruptura de campo. A explicação, a sentença interpretativa, vem depois, para dar ciência ao analisando do que se passou; não é o motor do processo. (Herrmann, 1999, pp. 23–24)

É por meio de uma leitura muito atenta do que o analisando oferece em sua sessão que o analista pode atuar, pode propor tanto as suas interpretações como o que Herrmann (1999) nomeou como sentenças interpretativas, que compõe o que chamamos de uma leitura miúda. A pequena literatura, é aquela que se articula com o sujeito, o espaço, o mais íntimo do seu desejo e as condições da cultura impostas a si; exigem a leitura miúda de cada uma destas sentenças, lidas de modo a serem compreendidas de acordo com o seu endereçamento. São cartas, com seu remetente e destinatário, de um sujeito ao outro que constituem a singularidade do analisando, que se encontra em um desencontro irremediável.

O motor do processo, como nomeou Herrmann (1999), é a própria transferência, que coloca o sujeito diante de sua Esfinge, um enigma. Warchavchik et al. (2004) dão corpo a este desafio: “A questão é: como dar conta da situação clínica que parece sempre querer escorregar para fora das palavras?” (p. 14). A situação clínica se adensa de modo que não é possível apreendê-la por meio das palavras, é a experiência fugidia de deparar-se com aquilo que não se pode compreender por um todo, de uma vez só, continuam as autoras; e respondem a si próprias: “o caminho de

solução para a descrição dessa fluidez do objeto pode ser encontrado no processo de escrita através de sua dimensão ficcional” (p. 14).

A narrativa em uma análise é tramada por *transmentiras*: mitos, fantasias que tomam a lógica de romances, contos e fragmentos compondo em sua totalidade um enigma, que convoca o sujeito a desvendá-lo. A esfinge pessoal se impõe e lança o enigma: decifra-me ou te devoro, como disse certa vez para Édipo às portas de Tebas. Em uma análise, talvez, é permitida uma transgressão reflexiva: *decifra-te ou se devore*. Impõe-se ao enigma de uma análise uma bifurcação, por um caminho, assumindo a função de decifrador de enigmas, a pele de Édipo, incorrerá em verdades dolorosas na busca de sentido, da solução do labirinto mítico pessoal; no outro caminho da bifurcação enigmática, a fúria devoradora da esfinge.

A Esfinge se defronta com Édipo no caminho para Tebas, a Esfinge, fúria devoradora, Édipo, decifrador de enigmas. Em uma repaginação do mito, Clarice Lispector (1999), quando fala de sua viagem ao Cairo, comenta seu encontro com a Esfinge: “Vi a Esfinge. Não a decifrei. Mas ela também não me decifrou. Encaramo-nos de igual para igual. Ela me aceitou, eu a aceitei. Cada um com seu mistério.” (p. 295). Anos mais tarde, quando planejava uma nova visita à Esfinge, ela diz: “quero defrontá-la de novo, face a face, em jogo aberto e limpo. Vou ver quem devora quem. Talvez nada aconteça” (p. 345).

Lispector (1999) se coloca de igual para igual diante da Esfinge, faz as vezes do sujeito da psicanálise, impõe-se como um enigma. Jatobá (2015) fala como Clarice Lispector se revela em suas crônicas, em uma espécie de autobiografia. Esclarece que a autora em suas crônicas “seria ao mesmo tempo autora, narradora e personagem” (p. 106), e vemos aqui a tríplice homonomia pregada por Lejeune (2008) em uma autobiografia. Jatobá explica que

a crônica de Clarice Lispector é o que mais se assemelha a uma autobiografia. Em um gênero como este a que nos dedicamos, o texto não é independente, não tem vida própria. Ele traz em si o potencial que o autor tem de apresentar sua visão acerca de pequenos fatos diários, que por sua vez são compartilhados com aquele que terá o jornal diante de si. Portanto, enquanto a ficção [aqui citado como gênero literário] se esgota em si mesma, não sendo necessário recorrer à figura de quem é responsável por ela, a crônica está em constante diálogo com a realidade e é isso que traz a presença do autor, porta-voz de sua visão acerca de fatos que se tornam pretexto para uma poética do cotidiano. (p. 65)

Esta poética do cotidiano revela, a conta-gotas, uma inundação do autor. Clarice Lispector costura literariamente a si própria, o espaço e os fatos. Postula uma presença diante daquilo que ocorre à sua volta, um espaço literário produzido a partir de si. Com as crônicas clariceanas, nos deparamos com uma literatura a partir das reflexões, da privacidade e da experiência pessoal elevadas à uma *poiésis* própria.

Antonio Candido (1995), sobre a crônica, diz que “está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. . . . pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (p. 5). Podemos pensar como uma leitura miúda da vida, linha a linha, de tudo aquilo que está às cercanias de si, do poema sem poesia que se acerca. Clarice Lispector utiliza da crônica para explorar uma literatura em que pode dar conta de si, avançar no sentido de desvendar o enigma de sua vida. Tomar os fatos do cotidiano como campo para a poética promove uma aproximação entre leitor e autor, visando a poesia daquilo que existe e ocorre no dia a dia; e um desnudamento deste, em uma espécie de autobiografia, como pontuou Jatobá (2015).

Parece-nos que Lispector (1999) aponta para uma produção singular, que se denomina como crônica, mas confessa: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gêneros. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério” (p. 291). Uma analogia similar ao sujeito em análise; se defronta com algo novo, singular, uma experiência que ainda não fora nomeada por si, *que é apenas*, como pontuou Lispector. A autora lança-nos: “Porque o ser humano é uma esfinge também e a Esfinge não sabe decifrá-lo. Nem decifrar a si mesma. No que nós nos decifrásemos, teríamos a chave da vida” (p. 345).

A produção da literatura em uma análise leva o sujeito a uma *poiésis*. Em que passa a criar um produto agênero, que não se separa de si tão claramente como uma crônica aos sábados como publicava Clarice Lispector, mas uma parte de si. Isso que é apenas (Lispector, 1999) se transforma em uma ficção teórico-clínica (“Entrevista com Fabio Herrmann em 2000”, 2007) fruto da teorização radical da experiência de análise. Podemos concluir que a literatura de uma análise é uma *literatura orientada para a cura*, uma literatura clínica, que se apropria do saber literário, acumulado no arcabouço humano ao longo de toda sua história, de modo a cuidar do sofrimento. Sabe-se que a tal ferida, origem do mal-estar, não se extirpa, mas se cuida, em uma atividade zelosa de cuidado de si.

Esta ficção teórico-clínica é formada por *transmentiras*, pequenas verdades mentirosas que se encadeiam em uma sintaxe e semântica inconscientes de cada sujeito. Para Aristóteles (2007) a literatura é uma *mimese*, imitação, ideia que atravessa toda a *Poética* como uma noção central, a literatura imita por intermédio das palavras. E é pela imitação, para Aristóteles, que o sujeito aprende. Aristóteles ensina que

parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o

homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. (p. 42)

Representar por meio das imitações está no cerne da *transmentira*, que representa a verdade, modificando de modo que passa a, de certo modo, dar prazer. Meneses (1995b) encontra aí o processo da ficção: “Aí está a ficção: não a experiência bruta, mas o fato... modificado, mediatizado, passando pelo processo de mimese” (p. 162).

A experiência bruta, grave demais para ser apreendida, não pode ser recordada a não ser pelo processo de imitação. Freud (1937/2017) fala que é parte do analisando recordar daquilo que não podia ser lembrado, a análise emoldura o palco onde, em atos desconexos, o analista atua de modo a proporcionar ao analisando o representar - mimetizar ou imitar poderíamos dizer em termos aristotélicos – aquilo que não pode ser recordado. Apela-se à ficção, que retira o bruto da memória, para preencher as lacunas por entre os fragmentos. Meneses (1995b) complementa: “a memória é apenas matéria-prima de um processo de mimese” (p. 162).

Deste feita, a ficção faz laço entre a experiência bruta e o rememorar possível, uma *transmentira*.

### Para encerrar...

*“Poetas e tontos se compõem com palavras.”*

*Manoel de Barros, Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada*

O que estamos às voltas, aquilo em que sempre esbarramos, se dá em torno do que Freud (1921/2011), em alemão, chamou de *log die Wirklichkeit um*, traduzido como *transmentira*; apesar de ser uma pequena inovação que soa natural em alemão, um atributo desta língua, para sua tradução em português foi necessário um neologismo para dar conta de tal invenção da língua. Essas voltas que a língua dá, exploram os múltiplos sentidos que extrapolam a estrutura da língua. Isto é, torcer a palavra de modo que ela consiga expressar aquilo que não cabe em seu sentido, mas ali está contido. Nos muitos tempos que uma sessão de análise percorre, o presente, o passado, o futuro, e suas conurbações de todos os tipos, a reescrita da palavra dá um novo sentido para sua história.

De nó em nó, se denota a palavra, amarra um sentido que se trança ao outro, e o bordado vai tomando corpo, ganhando voltas e pontos. A história - os eventos que formam um passado que trazem ao presente - existe a partir em que é tramada em uma história – uma narrativa. A história existe pela história. Freud (1907/2015) explora a natureza semelhante entre a técnica psicanalítica e o que se produz numa obra literária, de modo que exploram o mesmo objeto, da mesma fonte, porém com técnicas distintas. Na escrita de uma peça literária, diz Freud, não é necessário que o autor conheça a teoria e o desenvolvimento da psicanálise, e, pelo contrário, pode rejeitar, de boa-fé, as explicações psicanalíticas de sua obra; pois, em relação à técnica, enquanto o psicanalista “consiste na observação consciente dos processos psíquicos anormais de outras pessoas, a fim de poder descobrir e enunciar suas leis” (p. 117), o romancista volta “a atenção para o inconsciente

em sua própria psique, espreita os possíveis desenvolvimentos dele e lhes proporciona uma expressão artística, em vez de suprimi-lo com a crítica consciente” (p. 67). De modo que, continua Freud, o romancista “chega a saber a partir de si, o que aprendemos com os outros” (p. 117). Devido a isso, Freud infere: “parece inevitável concluir que ou ambos [o romancista e o psicanalista] . . . compreendemos igualmente mal o inconsciente, ou ambos o entendemos corretamente” (p. 66).

Pensar a psicanálise pela via literária é por frente a frente o psicanalista e o autor, com seus modos de interpelar o saber inconsciente, como vemos em Freud (1907/2015). Invocar o poeta, encerrado no analisando, a produzir algo, uma pequena literatura, formulada durante e entre as sessões de análise. Esta pequena literatura, pessoal e singular, explora as possibilidades da própria existência. Por via de uma leitura miúda desta pequena literatura, tanto por parte do analista como do analisando, vai se desvelando novos sentidos, que organizam e orientam a existência de si. O analisando pode se *transmentir*, deixar que a poesia, a “infância da língua” (p. 6) como chamou Barros (2013), se revele, e a voz do analista assuma “a função de revelar o que de infantil está no discurso do analisando” (Celes, 2005, p. 40). Celes (2005) explica que esta é uma função crítica: dizer o que ouviu de infantil ali, e temporalizar o que ouviu, colocando-o em seu devido tempo, “fazer história do discurso do analisando” (p. 41). Deste modo, pode-se explorar os “*impossíveis verossímeis*” (Barros, 2013, p. 6, grifo do autor), e continuando com Barros:

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.

Há que se dar um gosto incasto aos termos.

Haver com eles um relacionamento voluptuoso.

Talvez corrompê-los até a quimera.

Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.

Não existir mais rei nem regências.

Uma certa liberdade com a luxúria convém. (p. 264)

Na poesia, como também na psicanálise, a palavra não é casta, é erótica, traz para a linguagem uma prática erótica na produção de uma escritura. Tampona e revela de forma sedutora o corpo que se apresenta, de modo que palavras se instalam na condição de uma análise. A palavra formula uma ficção que, como já apontamos a partir de Doubrovsky (1977), é onanista, se autofricciona em uma autoficção, corrompidas até a quimera, a fantasia de poder ser.

A autoficção é um pacto com a invenção, com a verdade contingente. É um pacto com a mentira, que ironiza a verdade. Desta feita, chamamos de pacto psicanalítico esta implicação do sujeito com a sua condição quebrada. Que resgata para a cena analítica, a mentira que está no cerne da verdade de cada um. Diante da magnitude impossível da esfinge, resta o sujeito ficcionar a solução do enigma, a verdade, inventando e descobrindo a solução imanente ao próprio enigma, produz um *eis-me aqui*. Um sujeito que é posto em suspeita, e se implica, desta forma com seu sintoma. *Eis-me aqui*, em uma mentira para enfrentar a realidade, que consegue enfrentar e dar conta da violência terrível de existir. A partir da experiência de uma narrativa de invenção. *Eis-me aqui, apesar de tudo* é possível parar em pé como sujeito-narrativa.

Separando a palavra autoficção em seus componentes internos: auto e ficção, vimos que auto se refere a autonomia, que é o estado de ser regido por leis próprias, ser regido pelo próprio desejo. Neste mesmo sentido, Herrmann (2003b) fala que o final da história de um processo de análise, do percurso transferencial transcorrido entre analista e seu paciente, é desprender este da análise, almejar o estado de autonomia. Nas palavras de Herrmann (2003b) “ajudar um analisando a desligar-se, nossa tarefa agora, é principalmente conduzi-lo da busca de perfeição psíquica e de garantias contra futuros problemas, à busca de autonomia. Autonomia, *auto-nomos*: ser a lei de si

próprio” (p. 191, grifo do autor). A ficção seria o caminho a ser trilhado para requisitar a autonomia para si, o caminho para a cura.

A discussão entre a psicanálise e a literatura é infundável, uma se compreende pela outra, caminho que buscamos demonstrar no corpo desta tese. Há fundamentos comuns que sustentam ambas as práticas, contudo, há outras veredas que podem se desdobrar a partir desta, ou pontos que podem melhores esclarecidos.

Percebemos a necessidade de uma definição mais pormenorizada entre elementos que ora se aproximam, e ora se distanciam, e em outros momentos parecem ser até mesmo sinônimos como, por exemplo, a autoficção e autobiografia, ficção e poesia, fantasia e *transmentira*. Estes pares apontam para uma reformulação transgressiva de uma realidade com determinado objetivo e seu contexto específico, e há uma proximidade e distanciamento de sentido que pode ser melhor compreendida em um trabalho futuro.

Uma outra investigação que podemos indicar é uma pesquisa metapsicológica sobre os elementos da clínica psicanalítica e a literatura, isto é, como funciona cada componente fundamental para a clínica, como a transferência, o setting, as pulsões de vida e de morte, por exemplo, e sua relação com a tecitura literária. Partindo, ainda, para um estudo de caso, ou de vinhetas clínicas, para compreender os acontecimentos clínicos-literários da experiência analítica.

Também enxergamos que um possível encaminhamento da pesquisa pode ser pensar especificamente a função do analista na escrita de uma literatura analítica. Este conduz a análise, propõe os cortes e a interpretação, mas o saber está com o analisando, o analista não toma para si a vida do outro, mas testemunha a narrativa de uma vida. Desempenha um papel de coro, no palco da análise, dialoga com o herói e o faz se perceber como tal, é a voz dissonante.

Existem relatos de uma análise pela via literária, como o recém lançado *Lacan ainda: testemunho de uma análise*, de Betty Milan (2021), que ilustram a experiência de análise por diferentes perspectivas narrativas, que se compõe também por objetivos diferentes de existir; mas, em todo caso, pensam a transmissão de uma análise, de seu processo de cura, pela literariedade.

Contudo, a análise não precisa gerar uma literatura para além dela, o que visamos demonstrar é a própria análise como uma produção literária, que tal qual uma literatura, é formulada a partir do desejo do sujeito. A escrita não é composta por uma única faceta, como afirma Carvalho (1997), a escrita não se mostra somente como uma solução sublimatória satisfatória, pode ser, mas não necessariamente, uma solução satisfatória de formação de compromisso. A escrita e o seu encontro com o literário é o espaço do vazio, do hiato, que permite o jogo da criação e destruição. Blanchot (2013) afirma que o ato de escrever “é fazer-se eco do que não pode parar de falar” (p. 18). A escritura analítica dá voz àquilo que não se pode calar, e tal qual os sonhos, é via de acesso ao inconsciente, onde *isso* fala. A clínica psicanalítica, podemos pensa-la, se dá a partir do campo do literário, como uma literatura singular, pequena e pessoal, onde o sujeito se inscreve.

## Referências

- Amor, A. R. de S., & Chatelard, D. S. (2016). Considerações sobre tempo e constituição do sujeito em Freud e Lacan. *Tempo psicanalítico*, 48(1), 65–85.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0101-48382016000100005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-48382016000100005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)
- Andrade, M. de. (2012). O artista e o artesão. In *O baile das quatro artes*. Nova Fronteira.
- Andrade, O. de. (2007). *Telefonema*. Editora Globo.
- Aristóteles. (2007). *Poética* (A. M. Valente, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aristóteles. (2012). *De anima: Livros I, II e III*. Ed. 34.
- Arrigucci, D. (1998). Teoria da narrativa: Posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*, 31(57), 9–43.  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3327635/mod\\_resource/content/1/Arrigucci%20Teoria%20da%20Narrativa%20completo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3327635/mod_resource/content/1/Arrigucci%20Teoria%20da%20Narrativa%20completo.pdf)
- Badiou, A. (2002). *Pequeno manual de inestética* (M. Appenzeller, Trad.). Estação Liberdade.
- Barros, M. de. (2013). *Poesia Completa*. LeYa.
- Barthes, R. (1999). Escritores e Escreventes. In L. Perrone-Moisés (Trad.), *Crítica e verdade* (pp. 31–40). Perspectiva.
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua* (M. Laranjeira, Trad.). M. Martins.
- Barthes, R. (2006). *O prazer do texto* (J. Guinsburg, Trad.). Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1973)
- Barthes, R. (2007). *Aula: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França ; pronunciada dia 7 de janeiro de 1977* (L. Perrone-Moisés, Trad.). Cultrix.

- Benjamin, W. (2012). O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In S. P. Rouanet (Trad.), *Obras escolhidas. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura* (8. ed., pp. 197–221). Ed. Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1936)
- Birman, J. (1996a). As conjunções entre estilo e feminilidade. In *Por uma estilística da existência: Sobre a psicanálise, a modernidade e arte*. (pp. 9–22). Ed. 34.
- Birman, J. (1996b). Psicanálise, uma estilística da existência? In *Por uma estilística da existência: Sobre a psicanálise, a modernidade e arte*. (pp. 23–52). Ed. 34.
- Blanchot, M. (2013). *O livro por vir* (L. Perrone-Moisés, Trad.; 2ª). Editora WMF Martins Fontes.
- Brandão, J. de S. (1991). *Mitologia grega. I: ...* (7.ed. rev). Vozes.
- Calvino, I. (2015). Por que vocês escrevem? In *Mundo escrito e mundo não escrito*. Companhia das Letras.
- Candido, A. (1995). A vida ao rés-do-chão. In *Para gostar de ler* (pp. 5–13). Ática.
- Carvalho, A. C. (1995). *Borges freudiano, Freud borgiano: O pai, a cegueira e o recalque*. 15(2), 17–25.
- Carvalho, A. C. (1997). Escrita: Remédio ou veneno? *Percursos*, 18(1), 79–86.  
[http://revistapercursos.uol.com.br/pdfs/p18\\_texto09.pdf](http://revistapercursos.uol.com.br/pdfs/p18_texto09.pdf)
- Carvalho, A. C. (2020). Meu nome daria um romance: A função da autoria e seus limites em Romain Gary. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, 0(25), 45–59. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2020i25p45-59>
- Casanova, P. (2002). *A república mundial das letras*. Estação Liberdade.

- Celes, L. A. (2005). Psicanálise é trabalho de fazer falar, e fazer ouvir. *Psychê*, 9(16), 25–48.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1415-11382005000200003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1415-11382005000200003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)
- Chediak, G. de F. (2014). *As identificações no processo de estruturação subjetiva: O encontro contingente com o êxtimo e a invenção sinthomática* [Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Clínica e Cultura. Universidade de Brasília].  
<https://repositorio.unb.br/handle/10482/16999>
- Corngold, S. (2004). Kafka and the Dialect of Minor Literature. In C. Prendergast, *Debating World Literature* (pp. 272–290). Verso.
- Costa, A. O., & Marino, A. S. (2018). O herói na psicanálise de Freud e Lacan: Revolução e subversão. *Psicologia USP*, 29(3), 394–403. <https://doi.org/10.1590/0103-656420170095>
- Cunha, A. G. da. (2002). *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa* (2. ed., rev. acrescida de um supl., 15. impr.). Nova Fronteira.
- Décultot, É. (2014). Dichtung. In B. Cassin (Org.), & S. Rendall, C. Hubert, J. Mehlman, N. Stein, & M. Syrotinki (Trads.), *Dictionary of untranslatables: A philosophical lexicon*. Princeton University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Kafka: Por uma literatura menor* (C. V. Da Silva, Trad.). Autêntica Editora.
- Diamantino, R. M. (2013). Dos restos, a metáfora: Um retorno ao “Caso Signorelli”, de Freud. *Estudos de Psicanálise*, 39, 113–118.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0100-34372013000100013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0100-34372013000100013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils: Roman*. Éditions Galilée.

- Doubrovsky, S. (2014). O último eu. In J. M. Noronha (Org.), *Ensaio sobre a autoficção*. UFMG.
- Dunker, C. I. L. (2011). A cura como cuidado de si. In *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica: Uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento* (pp. 193–250). Annablume.
- Dunker, C. I. L. (2016). Caso clínico e caso literário. In L. K. P. Salum, *Fragmentos sobre o que se escreve de uma psicanálise* (pp. 11–17). Iluminuras.
- Eco, U. (2006). *Seis passeios pelos bosques da ficção* (H. Feist, Trad.). Companhia das Letras.
- Eliade, M. (2006). *Mito e realidade* (P. Civelli & G. G. de Souza, Trans.). Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1963)
- Entrevista com Fabio Herrmann em 2000. (2007). *Jornal de Psicanálise*, 40(73), 13–39.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0103-58352007000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0103-58352007000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)
- Faedrich, A. (2016). Autoficção: Um percurso teórico. *Revista Criação & Crítica*, 17, 30–46.  
<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>
- Foucault, M. (2009). O que é um autor? In M. B. Motta (Trad.), *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Forense Universitaria. (Trabalho original publicado em 1969)
- Freud. (2019). *A interpretação dos sonhos (1900)* (P. C. de Souza, Trad.; Vol. 4). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1900)
- Freud, S. (1972). Escritores criativos e devaneio. In S. Freud, *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Vol. IX. Imago*. (Trabalho original publicado em 1908)

- Freud, S. (1980). Psicologia de Grupo e a Análise do Ego. In S. Freud, *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Vol. XVIII*. Imago. (Trabalho original publicado em 1921)
- Freud, S. (1986a). Carta de 15 de março de 1898. In J. M. Masson (Org.), & V. Ribeiro (Trad.), *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904* (pp. 304–305). Imago. (Trabalho original publicado em 1898)
- Freud, S. (1986a). Carta de 15 de outubro de 1897. In J. M. Masson (Org.), & V. Ribeiro (Trad.), *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904* (pp. 271–274). Imago. (Trabalho original publicado em 1897)
- Freud, S. (1986). Carta de 16 de abril de 1896. In J. M. Masson (Org.), & V. Ribeiro (Trad.), *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904* (pp. 181–182). Imago. (Trabalho original publicado em 1896)
- Freud, S. (1986b). Carta de 20 de junho de 1898. In J. M. Masson (Org.), & V. Ribeiro (Trad.), *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904* (pp. 318–320). Imago. (Trabalho original publicado em 1898)
- Freud, S. (1986b). Carta de 21 de setembro de 1897. In J. M. Masson (Org.), & V. Ribeiro (Trad.), *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904* (pp. 265–268). Imago. (Trabalho original publicado em 1897)
- Freud, S. (1986c). Rascunho N. In J. M. Masson (Org.), & V. Ribeiro (Trad.), *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904* (pp. 251–253). Imago. (Trabalho original publicado em 1897)

- Freud, S. (1996). Lembranças encobridoras. In S. Freud, *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Vol. III* (pp. 285–306). Imago. (Trabalho original publicado em 1899)
- Freud, S. (1996). O mecanismo psíquico do esquecimento. In S. Freud, *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Vol. III* (pp. 249–284). Imago. (Trabalho original publicado em 1898)
- Freud, S. (2010). História de uma neurose infantil (“O homem dos Lobos”). In P. C. de Souza (Trad.), *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)* (Vol. 14, pp. 13–160). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1918)
- Freud, S. (2010a). O Inconsciente. In P. C. de Souza (Trad.), *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)* (Vol. 12, pp. 99–150). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1915)
- Freud, S. (2010). O inquietante. In P. C. de Souza (Trad.), *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)* (Vol. 14, pp. 328–376). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S. (2010b). Observações sobre o amor de transferência. In P. C. de Souza (Trad.), *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schereber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)* (Vol. 10, pp. 210–228). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1915)
- Freud, S. (2010). Recordar, repetir e elaborar. In P. C. de Souza (Trad.), *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso*

- Schreber*”), *artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)* (Vol. 10, pp. 193–209). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1914)
- Freud, S. (2010). Uma recordação de infância em Poesia e Verdade. In P. C. de Souza (Trad.), *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)* (Vol. 14, pp. 263–279). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1917)
- Freud, S. (2011). Nota sobre o “Bloco Mágico”. In P. C. de Souza (Trad.), *O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)* (Vol. 16, pp. 267–274). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1925)
- Freud, S. (2011). Psicologia das massas e análise do Eu. In P. C. de Souza (Trad.), *Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos (1920-1923)* (Vol. 15, pp. 13–113). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1921)
- Freud, S. (2012a). O interesse da psicanálise. In P. C. de Souza (Trad.), *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)* (Vol. 11, pp. 328–363). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1913)
- Freud, S. (2012b). Totem e tabu. In P. C. de Souza (Trad.), *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)* (Vol. 11, pp. 13–244). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1913)
- Freud, S. (2014). A questão da análise leiga: Diálogo com um interlocutor imparcial. In P. C. de Souza (Trad.), *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)* (Vol. 17, pp. 124–230). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1926)

- Freud, S. (2014). Conferência 10 das conferências introdutórias à psicanálise. In S. Tellaroli (Trad.), *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)* (Vol. 13, pp. 200–228). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1916)
- Freud, S. (2014a). Conferência 23 das conferências introdutórias à psicanálise. In S. Tellaroli (Trad.), *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)* (Vol. 13, pp. 475–499). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1917)
- Freud, S. (2014b). *Conferências introdutórias à psicanálise* (S. Tellaroli, Trad.; Vol. 13). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1917)
- Freud, S. (2014). *O homem Moisés e a religião monoteísta* (R. Zwick, Trad.; 1ª). L&PM. (Trabalho original publicado em 1939)
- Freud, S. (2014). *Sobre a concepção das afasias: Um estudo crítico* (R. D. Mundt, Trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1891)
- Freud, S. (2015). O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen. In P. C. de Souza (Trad.), *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)* (Vol. 8, pp. 13–122). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1907)
- Freud, S. (2015a). O escritor e a fantasia. In P. C. de Souza (Trad.), *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)* (Vol. 8, pp. 325–338). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1908)
- Freud, S. (2015b). O poeta e o fantasiar. In E. Chaves (Trad.), *Arte, literatura e os artistas*. Autêntica Editora. (Trabalho original publicado em 1908)
- Freud, S. (2015). O romance familiar dos neuróticos. In P. C. de Souza (Trad.), *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-*

- 1909) (Vol. 8, pp. 419–424). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1909)
- Freud, S. (2016). Personagens psicopáticos no teatro. In P. C. de Souza (Trad.), *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos* (Vol. 6, pp. 361–369). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1905–1906)
- Freud, S. (2016). Psicoterapia. In P. C. de Souza (Trad.), *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos* (Vol. 6, pp. 331–347). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (2017). A questão da análise leiga. Conversas com uma pessoa imparcial. In C. Dornbusch (Trad.), *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Autêntica Editora. (Trabalho original publicado em 1926)
- Freud, S. (2017). Construções na análise. In C. Dornbusch (Trad.), *Fundamentos da clínica psicanalítica* (pp. 282–296). Autêntica Editora. (Trabalho original publicado em 1937)
- Freud, S. (2017). *O chiste e sua relação com o inconsciente* (F. C. Mattos & P. C. de Souza, Trans.; Vol. 7). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (2017). Sobre a dinâmica da transferência. In C. Dornbusch (Trad.), *Fundamentos da clínica psicanalítica* (pp. 85–97). Autêntica Editora. (Trabalho original publicado em 1912)
- Freud, S. (2018). Análise terminável e interminável. In P. C. de Souza (Trad.), *Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)* (Vol. 19). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1937)

- Freud, S. (2018). *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (R. Zwick, Trad.). L&PM. (Trabalho original publicado em 1901)
- Freud, S., & Breuer, J. (2016). *Estudos sobre a Histeria (1893-1895)* (P. C. de Souza, Org.; L. Barreto, Trad.; Vol. 2). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1895)
- Galindo, C. W. (2020, setembro 28). *J. D. Salinger: Literatura e superação da literatura (AULA 1)*. <https://www.youtube.com/watch?v=stwDIFy1vrc>
- Garcia-Roza, L. A. (1990). *Palavra e verdade: Na filosofia antiga e na psicanálise*. Jorge Zahar.
- Garcia-Roza, L. A. (2014). As afasias de 1891. In S. Freud, *Sobre a concepção das afasias: Um estudo crítico* (pp. 71–110). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1891)
- Goethe, J. W. von. (2003). *Máximas e Reflexões* (M. A. Casanova, Trad.). Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1833)
- Goethe, J. W. von. (2017). *De minha vida: Poesia e verdade* (M. M. Cardozo, Trad.). Ed. Unesp.
- Guimarães, R. (1982). *Dicionário da Mitologia Grega*. Editora Cultrix.
- Gusdorf, G. (2008). Conditions and Limits of Autobiography. In Olney, James (Trad.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (pp. 28–48). Princeton University Press. (Trabalho original publicado em 1980)
- Hanns, L. A. (1996). *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Imago.
- Herrmann, F. (1999). *A Psique e o Eu*. Hepsyché.
- Herrmann, F. (2000). A Cura. *Jornal de Psicanálise*, 33(60/61), 425–441.
- Herrmann, F. (2002). *A infância de Adão: E outras ficções freudianas*. Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2003a). *Clínica psicanalítica: A arte da interpretação*. Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2003b). Cura e política da cura. In *Clínica psicanalítica: A arte da interpretação*. (pp. 177–192). Casa do Psicólogo.

- Herrmann, F. (2003c). Desejo, Representação e a Clínica da Crença. In *Clínica psicanalítica: A arte da interpretação*. (pp. 117–138). Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2003d). O mais. In *Clínica psicanalítica: A arte da interpretação*. (pp. 193–207). Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2008). Os três tempos da análise (o tempo  $\infty$  e seus andamentos). *Jornal de Psicanálise*, 41(75), 49–64.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0103-58352008000200004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0103-58352008000200004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)
- Herrmann, F. (2012). Sobre a verdade como tensão entre invenção e descoberta (I//V//D). *Revista Brasileira de Psicanálise*, 46(3), 65–77.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0486-641X2012000300006&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0486-641X2012000300006&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)
- Herrmann, F. (2015). *O que é psicanálise: Para iniciantes ou não* (14<sup>o</sup> ed). Blucher.  
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2125392>
- Herrmann, F. (2016). Reflexões de menoridade: Sobre a ética da formação psicanalítica. *Jornal de Psicanálise*, 49(90), 111–128.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0103-58352016000100010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0103-58352016000100010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)
- Homero. (2011). *Odisseia* (F. Lourenço, Trad.). Penguin Classics Companhia das Letras.
- Homero. (2013). *Iliada* (F. Lourenço, Trad.). Penguin Classics Companhia das Letras.
- Iannini, G. (2012). *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Autêntica.

Jatobá, V. R. (2015). *Clarice Lispector e A descoberta do mundo*. Editora UnB.

[https://www.editora.unb.br/downloads/24H/ClariceLispector\\_WEB24H.pdf](https://www.editora.unb.br/downloads/24H/ClariceLispector_WEB24H.pdf)

Jorge, M. A. C. (2000). *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan* (Vol. 1). Zahar.

Kafka, F. (2018). *Diários (1909-1912)* (R. Zwick, Trad.). L&PM EDITORES.

Kehl, M. R. (2000). *A constituição literária do sujeito moderno* [Palestra nos Estados Gerais de

Psicanálise]. [http://egp.dreamhosters.com/EGP/69-constituicao\\_literaria.shtml](http://egp.dreamhosters.com/EGP/69-constituicao_literaria.shtml)

Kehl, M. R. (2001). Minha vida daria um romance. In G. Bartucci, *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação* (pp. 57–89). Imago.

Lacan, J. (1976). Aula de 16 de novembro de 1976 do seminário XXIV. In *Seminário XXIV: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. heReSIa.

<http://lacanempdf.blogspot.com/2019/06/seminario-24-portugues-linsu-que-sait.html>

Lacan, J. (1977a). Aula de 11 de janeiro de 1977 do seminário XXIV. In *Seminário XXIV: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. heReSIa.

<http://lacanempdf.blogspot.com/2019/06/seminario-24-portugues-linsu-que-sait.html>

Lacan, J. (1977b). Aula de 18 de abril de 1977 do seminário XXIV. In *Seminário XXIV: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. heReSIa.

<http://lacanempdf.blogspot.com/2019/06/seminario-24-portugues-linsu-que-sait.html>

Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 20: Mais ainda* (M. D. Magno, Trad.). Zahar.

Lacan, J. (1986). A função criativa da palavra. In B. Milan (Trad.), *O seminário: Livro I—Os escritos técnicos de Freud, 1953-1954* (pp. 307–319). Zahar. (Trabalho original publicado em 1954)

Lacan, J. (1992). *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise. 1969-1970*. Zahar.

Lacan, J. (1995). *O seminário, livro 4: A relação de objeto* (D. D. Estrada, Trad.). Jorge Zahar.

- Lacan, J. (1998). *Escritos* (V. Ribeiro, Trad.). J. Zahar. (Trabalho original publicado em 1966)
- Lacan, J. (1998). Função e campo da fala e da linguagem. In V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 238–324). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1953)
- Lacan, J. (1999). *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente* (V. Ribeiro, Trad.). Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2003). Prefácio à edição inglesa do Seminário 11. In V. Ribeiro (Trad.), *Outros escritos*. Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1976)
- Lacan, J. (2008). *Mito individual do neurótico* (C. Berliner, Trad.). Zahar. (Trabalho original publicado em 1953)
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2001). *Vocabulário da Psicanálise* (P. Tamen, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1970)
- Laurent, É. (1998). Quatro observações sobre a preocupação científica de Lacan. In *Lacan, você conhece?* Cultura Editores Associados.
- Lecler, É. (2013). *L'Absolut et la Littérature: Du romantisme allemand à Kafka (pour une critique politique)*. Classiquer Garnier.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Éd. du Seuil.  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1896026/mod\\_resource/content/1/lejeune\\_pacte\\_autobiographique\\_pacte\\_1.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1896026/mod_resource/content/1/lejeune_pacte_autobiographique_pacte_1.pdf)
- Lejeune, P. (1980). *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux medias*. Éd. du Seuil.
- Lejeune, P. (2005). *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2*.  
<http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782021245066>
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet* (J. M. Gerheim & M. I. C. Guedes, Trans.). UFMG.

- Lejeune, P. (2014). *Autoficção e Cia. Peça em cinco atos*. In J. M. Noronha (Org.), *Ensaio sobre a autoficção*. Editora UFMG.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito e significado* (A. M. Bessa, Trad.). Edições 70.
- Lévi-Strauss, C. (2008). *Antropologia estrutural* (B. Perrone-Moisés, Trad.). Cosac Naify.  
(Trabalho original publicado em 1958)
- Lévi-Strauss, C. (2010). *A oleira ciumenta* (J. A. Braga Fernandes Dias, Trad.). Edições 70.  
(Trabalho original publicado em 1985)
- Lévi-Strauss, C. (2010). *O cru e o cozido* (B. Perrone-Moisés, Trad.; 2. ed). Cosac Naify.  
(Trabalho original publicado em 1964)
- Lispector, C. (1999). *A descoberta do mundo: Crônicas*. Rocco.
- Magno, M. D. (2003). Economia Pulsional—Trabalho, Apropriação e Alienação. *Lumina*, 6(1/2), 73–91. <https://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R10-05-MDMagno.pdf>
- Martins, R. D., & Vorsatz, I. (2018). Os primórdios da psicanálise e a construção da noção de fantasia. *Cadernos de psicanálise (Rio de Janeiro)*, 40(39), 251–272.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1413-62952018000200013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-62952018000200013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)
- Masson, J. M. (1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904* (V. Ribeiro, Trad.). Imago.
- Meneses, A. B. de. (1995a). Literatura e Psicanálise: Aproximações. In *Do poder da palavra: Ensaio de literatura e psicanálise* (p. 11–36). Livraria Duas Cidades.
- Meneses, A. B. de. (1995b). Memória e Ficção II (Memória: Matéria de mimese). In *Do poder da palavra: Ensaio de literatura e psicanálise* (pp. 145–162). Livraria Duas Cidades.

- Meneses, A. B. de. (1995c). O “outro”. In *Do poder da palavra: Ensaios de literatura e psicanálise* (p. 99–110). Livraria Duas Cidades.
- Meneses, A. B. de. (1995d). Scherazade ou do Poder da Palavra. In *Do poder da palavra: Ensaios de literatura e psicanálise* (pp. 37–55). Livraria Duas Cidades.
- Meneses, A. B. de. (2010). *Cores de Rosa*. Ateliê Editorial.
- Milan, B. (2016). *Núcleo Moreno*. Betty Milan. <https://www.bettymilan.com.br/nucleo-moreno/>
- Milan, B. (2021). *Lacan ainda: Testemunho de uma análise*. Zahar.
- Montaigne, M. E. (2010). *Os ensaios: Uma seleção* (R. F. d’Aguiar, Trad.). Penguin Classics Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1580)
- Moraes, C. de P. (2013). *Amazônia ano 1000: Territorialidade e Conflito no Tempo das Chefias Regionais* [Tese de Doutorado, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Universidade de São Paulo].  
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-18092013-101343/pt-br.php>
- Nascentes, A. (1955). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Editora Francisco Alves.
- Nogueira, L. P. (2016). *A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: Obra em si bemol*. XV ABRALIC, Rio de Janeiro, RJ.  
[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491572180.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491572180.pdf)
- O livro das mil e umas noites* (M. M. Jarouche, Trad.). (2006). Globo.
- Paulon, C. P. (2014). O autor é um outro: O Eu e o sujeito dividido no caso Signorelli. *Revista DisSoL - Discurso, Sociedade e Linguagem*, 1, Article 1.  
<https://doi.org/10.35501/dissol.v0i1.6>
- Paz, O. (1982). *O Arco e a Lira* (O. Savary, Trad.). Nova Fronteira.
- Pereira, M. H. da R. (2007). Prefácio. In Aristóteles, *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian.

- Pessoa, F. (1981). *Obra poética* (M. A. Galhoz, Org.). Nova Aguilar.
- Piglia, R. (2004). *Formas breves* (J. M. M. de Macedo, Trad.). Companhia das Letras.
- Platão. (1988). *Íon* (V. Jabouille, Trad.). Editorial Inquérito Limitada.
- Puchner, M. (2019). *O mundo da escrita: Como a literatura transformou a civilização* (P. M. Soares, Trad.). Companhia das Letras.
- Ranciere, J. (1995). *Políticas da escrita*. Ed. 34.
- Ricœur, P. (2008). A vida: Uma narrativa em busca de um narrador. In P. Ricœur, *Escritos e conferências 1 em torno da psicanálise* (pp. 197–211). Edições Loyola.
- Ricœur, P. (2016). A identidade narrativa. In L. C. Malimpensa (Trad.), *Escritos e conferências, 3: Antropologia filosófica*. Edições Loyola.
- Rivera, T. (2005). *Guimarães Rosa e a psicanálise: Ensaio sobre imagem e escrita*. J. Zahar Editor.
- Rocha, Z. (2000). *Os destinos da angústia na psicanálise freudiana*. Escuta.
- Rolland, J.-C. (2018). Falar, renunciar. In P. S. de Souza (Trad.), *Antes de ser aquele que fala* (pp. 95–114). Blucher.
- <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2125250>
- Rosa, J. G. (1985). *Tutaméia: Terceiras estórias*. Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (1988). O espelho. In *Primeiras Estórias* (28. ed, p. 65–72). Nova Fronteira.
- (Trabalho original publicado em 1962)
- Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise* (V. Ribeiro & L. Magalhães, Trads.). Jorge Zahar.
- Salum, L. K. P. (2016). *Fragments sobre o que se escreve de uma psicanálise*. Iluminuras.

- Sant'Anna, S. A. (2020, abril 23). Meus queridos e minhas queridas, não quero assustar ninguém, mas acho que a peste que nos assola simplesmente aterrorizante. Não encontro outro modo de reagir se não escrevendo. [Rede Social]. *Facebook*.
- São Mateus. (2016). *Evangelho Segundo Mateus*. In F. Lourenço (Trad.), *Novo testamento: Os quatro evangelhos*. Companhia das Letras.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva* (R. F. d'Aguiar, Trad.). Companhia das Letras.
- Sofio, F. (2010). Literacura? Psicanálise como forma literária. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 44(4), 147–153. [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0486-641X2010000400013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0486-641X2010000400013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)
- Sofio, F. (2015). *Literacura: Psicanálise como forma literária*. Editora Fap-Unifesp.
- Sousa, F. A. de, Lello, J., & Lello, E. (1992). *Novo dicionário latino-português*. Lello.
- Souza, M. de, & Aguiar, F. (2009). Traduções e travessias: Possibilidades do (re)encontro com o outro. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 12(2), 307–317. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982009000200010>
- Stein, C. (1988). *O psicanalista e seu ofício* (M. Renato, Org.; N. Silva Jr, Trad.). Escuta.
- Tavares, P. H. (2011). As “derivas” de um conceito em suas traduções: O caso do Trieb freudiano. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 50, 379–392. <https://doi.org/10.1590/S0103-18132011000200009>
- Teixeira, A. L. (2018). Franz Kafka, Fernando Pessoa e Mário de Andrade: O alcance das pequenas literaturas. *Sociologias*, 20, 124–161. <https://doi.org/10.1590/15174522-020004806>

- Teixeira, L. C. (2003). Escrita autobiográfica e construção subjetiva. *Psicologia USP*, 14(1), 37–64. <https://doi.org/10.1590/S0103-65642003000100004>
- Thirouin, M.-O. (2007). Deleuze et Kafka: L'invention de la littérature mineure. In B. Gelas & H. Micolet (Orgs.), *Deleuze et les écrivains* (p. 293–310). Éditions Cécile Defaut.
- Vorsatz, I. (2013). *Antígona e a ética trágica da psicanálise*. Zahar.
- Warchavchik, I., Saddi, L., & Khouri, M. G. (2004). Um estudo sobre características da pesquisa psicanalítica. In F. Herrmann & T. Lowenkron (Orgs.), *Pesquisando com o método psicanalítico* (p. 9–19). Casa do Psicólogo.  
[https://books.google.com.br/books?id=DWWxaYtrewC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=DWWxaYtrewC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false)
- Willemart, P. (2009). *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. Perspectiva.
- Žižek, S. (2002). *Welcome to the desert of the real! Five essays on 11 September and related dates*. Verso.