

LEMBRANÇA REVELADORA: A PSICANÁLISE NO TEXTO LITERÁRIO

José Soares de MAGALHÃES FILHO¹

Resumo: A psicanálise como recurso para a leitura é o tema que conduz este artigo. Olhamos para alguns fundamentos da psicanálise e a atenção dada, por Freud, à literatura como fonte para estudos de casos clínicos e para a formação de conceitos psicanalíticos. São investigadas as similaridades entre os mecanismos psíquicos dos sonhos e das lembranças. Pesquisamos os conceitos freudianos das *lembranças (da infância e encobridoras)*, dos *sonhos*, além do *estranho*. Por fim, fazemos uma análise textual – de uma lembrança do personagem Morel, do romance *O caso Morel*, de Rubem Fonseca.

Palavras-chave: Psicanálise. Literatura. Lembranças. Sonhos. Freud.

Introdução

Durante toda a sua vida de pesquisador, Sigmund Freud incluiu a arte como uma fonte séria de seus estudos. A literatura, entre as manifestações artísticas, mereceu atenção especial. Em vários de seus textos, diversos escritores e diversas obras aparecem ora como base para ilustração de casos clínicos, ora como fontes de onde foram retirados conceitos psicanalíticos ou, pelo menos, ajudaram a formar estes conceitos. Mesmo as diversas escolas que tiveram suas origens na psicanálise de Freud, enxergaram a importância da arte como uma forma de representação do inconsciente e, conseqüentemente, um meio de acesso e de pesquisa desse inconsciente. Todas deram continuidade às suas investigações apoiando-se na literatura. Houve, por outro lado, a contrapartida – a crítica literária também enxergou na psicanálise bases para suas pesquisas.

Freud desde cedo enxergou os artistas por uma perspectiva inédita. Ele teria afirmado que os poetas, antes dele, descobriram o inconsciente. “Freud afirmou mais de uma vez que os poetas (assim como outros artistas), capazes de falar através de metáforas sobre o conteúdo de seus inconscientes, sabiam, há tempos antes dele, o que ele viria descobrir somente depois de exaustivo trabalho de pesquisa” (MAIA, 2006, p. 82). Para Freud, o artista passeia solto por uma região que invade uma outra dimensão, um outro lado menos conhecido de nós. O artista tem, então, livre passagem, um contato direto com o inconsciente e consegue, de alguma maneira, dar forma e trazer esse conteúdo inconsciente ao leitor ou ao espectador.

¹ Professor do departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Vitória, ES, Brasil, mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: jsoaresjr@yahoo.com.br

O artista é capaz de produzir uma apresentação formal que viabiliza, do lado do leitor/espectador, por identificação, a fruição do recalcado. [...] Freud levou os efeitos do “saber não sabido” que caracteriza o inconsciente, na produção de um escritor [...] o que aproximava a obra do sonho, do chiste, do ato falho e do sintoma (SOUZA, 2002, p. 269, 270).

Segundo Freud, esse contato direto que o artista tem com a sua porção inconsciente pode ser aproveitado na interpretação e entendimento dos mistérios do inconsciente, indicando um caminho para o tratamento dos problemas psíquicos. Daí a enorme importância reconhecida por Freud às artes em geral e à literatura em especial.

Este trabalho tentará ilustrar a técnica psicanalítica de interpretação de textos literários através de uma lembrança de infância registrada por um personagem. Os textos principais que serviram de base para esta análise são alguns trabalhos nos quais Freud tratou dos conceitos de *lembranças da infância*, de *lembranças encobridoras* e da noção do *estranho*, além do único texto em toda a sua obra que ele dedicou a um único livro integralmente - *Gradiva: uma fantasia pompeiana*, de Wilhelm Jensen. O clássico *A interpretação dos sonhos* também foi visitado por conta da desconcertante similaridade entre os mecanismos dos sonhos com o da produção das lembranças. O texto *A psicanálise e as letras*, de Olga Maria M. C. de Souza, serviu de guia por esta cadeia de túneis escuros dos conceitos psicanalíticos, pois projeta uma planta-baixa dos caminhos traçados e mapeados por Freud com a ajuda da literatura e ainda tateados por nós um século depois.

Shakespeare e o prenúncio da psicanálise

Logo na introdução de seu texto *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, Freud reforça a sua idéia de que “os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar”. Não à toa, ele formatou esta frase fazendo referência a uma das mais conhecidas de toda a literatura.

O crítico Harold Bloom gosta de afirmar que William Shakespeare seria o precursor da psicanálise. Para ele, Shakespeare seria o inventor da psicanálise; Freud, seu codificador (MAIA, 2006, p. 81, 82). Não por coincidência, nenhum escritor foi tão citado e mereceu tanta atenção e sua obra tanta análise por parte de Freud quanto o inglês.

Freud raramente analisava obras literárias inteiras. Somente *Gradiva* foi motivo exclusivo de um de seus textos. Mais comumente, pinçava pequenos trechos ou cenas como

base para suas análises ou para usá-las (ou a algum personagem) como ilustração de algum conceito que queria reforçar.

O ponto de partida da nossa análise é um exemplo dessa pinça de Freud pela literatura. É um pequeno trecho da peça *Ricardo III*, mais exatamente do monólogo introdutório do personagem principal que lhe dá título².

Freud, no seu texto *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho analítico*, nos diz que o personagem Ricardo, um dos mais torpes e completos vilões que a mente humana já inventou, parte da descrição de si próprio como forma de justificar as crueldades que virá a cometer. Freud nos diz que o trabalho psicanalítico deve induzir o paciente a renunciar a alguns prazeres que acabam trazendo conseqüências prejudiciais. “[...] pede-se a ele que avance do princípio do prazer para o princípio da realidade pelo qual o ser humano maduro se distingue de uma criança” (FREUD, vol. XIV). Alguns pacientes, no entanto, resistem a esse pedido por considerarem-se *exceções*. O personagem Ricardo é usado por Freud para ilustrar essas exceções. As suas lamúrias pelas deformidades com que veio ao mundo não seriam senão uma demanda por um lugar diferenciado. Pondo à parte o fato de que Shakespeare nunca deixa claro de que tipo de deformidade trata, se física, mental ou moral, Freud analisa as razões que fazem com que o espectador não sinta por Ricardo a aversão que deveria por um personagem que comete os mais covardes assassinatos e maldades contra os seus inimigos e aliados. Todos os pecados estão personificados numa só figura.

Segundo Freud, a mecânica para essa reação de simpatia pelo personagem vem exatamente da capacidade do artista em promover diálogos com o inconsciente – o dele e o nosso. “[a] sutil economia de arte no poeta [...] obriga-nos a suplementá-los [as motivações do vilão] e nos mantém firmemente identificados com seu herói” (FREUD, vol. XIV). A peça, para Freud, seria psicologicamente impossível, não fossem estes recados inconscientes mandados pelo autor, que faz com que o espectador preencha o que ele sugere.

[...] a amargura e a minudência com que Ricardo retratou sua deformidade exercem todo o seu efeito, [...] que compele nossa simpatia mesmo para com um vilão como ele. [É como se ele dissesse] “A vida me deve uma reparação por isso, e farei tudo para consegui-la. Tenho o direito de ser uma exceção, de desprezar os escrúpulos. [...] Posso fazer o mal, já que a mim foi feito mal.” [...] Ricardo é uma enorme ampliação

² “Mas eu, que não fui talhado para habilidades esportivas, nem para cortejar um espelho amoroso; que, grosseiramente feito e sem a majestade do amor para pavonear-me diante de uma ninfa de lascivos meneios; eu, privado dessa bela proporção, desprovido de todo encanto pela pérfida natureza; disforme, inacabado, enviado por ela antes do tempo para este mundo dos vivos; terminado pela metade e isso tão imperfeitamente e fora de moda que os cães ladram para mim quando paro perto deles” (SHAKESPEARE, Ato 1, cena 1).

de algo que encontramos em nós mesmos. [...] todos exigimos reparação por antigos ferimentos ao nosso narcisismo (FREUD, vol. XIV).

Esta forma de garantir a identificação e a simpatia do leitor/espectador com um personagem não é uma estratégia única ou original. Não são poucas as obras que estruturaram dessa forma, antes ou depois de Shakespeare, as suas introduções ou apresentações de personagens. A lembrança do personagem Morel, usada como base para a nossa análise, é um desses exemplos.

Similaridade estrutural lembrança/sonho

Falávamos, na introdução deste texto, do talento do artista e das maneiras escolhidas por ele para formatar a sua mensagem. O artista, no seu processo de produção, pesca com o anzol permanentemente mergulhado no seu inconsciente e produz o seu texto de maneira a amortecê-lo para o leitor. “O aspecto formal da obra é crucial, pois é através dele que esse acesso se torna possível. A forma poética suaviza o que de outro modo seria intolerável, e torna possível um prazer no que seria, de outro modo, desprazer” (SOUZA, 2002, p. 269). O resultado é uma conversa entre inconscientes, um intercâmbio entre texto e leitor, caso haja uma identificação entre as duas partes. Uma relação desconhecida e imprevisível para ambos já que nem um nem outro sabe exatamente tudo sobre o que conversam.

Sigmund Freud, em vários de seus textos, comparou o mecanismo das lembranças aos sonhos. Para ele, uma lembrança não se dá como numa imagem fotográfica, clara, cristalina, bem composta, com todos os elementos bem iluminados. Na lembrança, partes do quadro estão desfocados ou subexpostos. Pode-se vislumbrar partes totalmente escuras, omitidas. Há uma figura, um sujeito, que seleciona o que segue adiante e o que é retido no inconsciente, como um porteiro, ou um editor. Há que se notar que Freud faz questão de retirar o termo “esquecido”, preferindo frisar a expressão “omitido” (FREUD, vol. III), e que, normalmente, a parte da lembrança que é omitida é a mais importante para a elaboração do sentido. Mas por que haveria essa intromissão, essa edição, essa censura? Aqui novamente a arte pode nos ajudar a entender os mecanismos da psique. Como na obra de arte, e nos sonhos, o que pode ocorrer no processo das nossas lembranças é uma tentativa de nos proteger contra algo que, se revelado, poderia implicar em sofrimento. No seu texto *Lembranças encobridoras*, em que trabalha mais detidamente as lembranças infantis, Freud descreve esta ação como um embate ou, antes, uma negociação entre duas forças psíquicas e

investiga as causas que levam a nossa mente a omitir o que é mais importante, permitindo vir à tona algo aparentemente irrelevante.

Uma dessas forças encara a importância da experiência como um motivo para procurar lembrá-la, enquanto a outra — uma resistência — tenta impedir que se manifeste qualquer preferência dessa ordem. [...] O resultado do conflito, portanto, é que, em vez da imagem mnêmica que seria justificada pelo evento original, produz-se uma outra, que foi até certo ponto associativamente *deslocada* da primeira. E já que os elementos da experiência que suscitaram objeção foram precisamente os elementos importantes, a lembrança substituta perde necessariamente esses elementos importantes e, por conseguinte, é muito provável que se nos afigure trivial (FREUD, vol.III).

Este mesmo mecanismo é descrito por Freud, dessa vez associado aos sonhos, quando ele discute as razões para a existência de mascaramentos no conteúdo manifesto dos sonhos. Freud chamou estes disfarces de “fenômeno da distorção dos sonhos”. A similaridade das suas análises, das lembranças e dos sonhos, parece definir de vez o parentesco próximo das duas manifestações.

[...] os sonhos recebem sua forma em cada ser humano mediante a ação de duas forças psíquicas (ou podemos descrevê-las como correntes ou sistemas) e que uma dessas forças constrói o desejo que é expresso pelo sonho, enquanto a outra exerce uma censura sobre esse desejo onírico e, pelo emprego dessa censura, acarreta forçosamente uma distorção na expressão do desejo. [...] Nada, ao que parece, pode atingir a consciência a partir do primeiro sistema sem passar pela segunda instância; e a segunda instância não permite que passe coisa alguma sem exercer seus direitos e fazer as modificações que julgue adequadas no pensamento que busca acesso à consciência (FREUD, vol. IV).

Novamente, o resultado desse processo é uma conciliação entre essas duas forças. O seu produto, a representação de um episódio que pode passar ao largo de nossas atenções por sua aparente irrelevância. Mas, para Freud, é justamente ali que “uma insuspeitada riqueza de significados se oculta por trás de sua aparente inocência” (FREUD, vol. III).

Quando isto se dá em relação às lembranças, Freud as chama de “lembranças encobridoras”. Há aqui dois tipos de lembranças com duas funções distintas. No primeiro caso, um acontecimento recente é encoberto, protegido, por um evento trazido por meio de uma lembrança. No segundo caso, há uma inversão cronológica – a lembrança é despertada no presente para encobrir um evento passado. Aqui cabe, entretanto, uma ressalva. Freud garante que, nesses casos, há poucas garantias da fidelidade dessas lembranças. O que acontece é uma colagem de fantasias transformada e conduzida ao status de lembrança, “inconscientemente – quase como obras de ficção” (FREUD, vol. III). Assim, locações podem ser alteradas, personagens trocados ou fundidos em outros. Por outro lado, pode

acontecer também uma seleção no arquivo da memória onde uma lembrança autêntica é pinçada entre tantas. Esta foi escolhida, acordada de seu sono profundo, com a função de representar desejos e fantasias presentes.

Uma recordação como essa, cujo valor reside no fato de representar na memória impressões e pensamentos de uma data posterior cujo conteúdo está ligado a ela por elos simbólicos ou semelhantes, pode perfeitamente ser chamada de “*lembrança encobridora*”. [...] toda fantasia suprimida dessa espécie tende a deslizar para uma cena infantil. [...] esses falseamentos das lembranças são tendenciosos — isto é, que servem aos objetivos de recalque e deslocamento de impressões abjetáveis ou desagradáveis (FREUD, vol. III).

Flagramos aqui, mais uma vez, similaridades desconcertantes, em vários sentidos, com os mecanismos típicos dos sonhos – a omissão, a substituição e fusão de personagens e de eventos, a aparente irrelevância do conteúdo manifesto. Daí a utilidade da literatura a respeito dos sonhos, muito mais abundante, ao ser direcionada também para a análise das lembranças. Ou ainda para a análise das obras de arte, pois não seria toda ficção a materialização de lembranças?

Freud conclui seu texto sobre as lembranças encobridoras com asserções taxativas e, por que não, desesperadoras, ao questionar se trazemos mesmo alguma lembrança autêntica de nossa infância ou se elas não teriam sido formadas em épocas posteriores. Um último indício do contato íntimo entre os sonhos e as lembranças pode ser visto numa reflexão de Freud acerca dos sonhos. “Há muito menos liberdade e arbitrariedade na vida mental do que tendemos a admitir, e pode ser até que não exista nenhuma” (FREUD, vol.IX). Mais uma vez, assustados, somos obrigados a nos conformar com o controle precário que temos sobre nossos destinos, navios sem leme, células à deriva todos nós.

O caso Morel

O mundo do escritor Rubem Fonseca é urbano. Da cidade grande, ele pinça os cenários menos aparentes ou óbvios – aqueles dos quais inconscientemente desviamos o olhar ou nos esforçamos para que se mantenham fora das nossas vistas. A sua matéria é a violência, o grotesco, o sexo, mas um sexo sem lirismos, violento até. As cenas de sexo não são construídas em suave contraluz. Elas acontecem sob uma luz frontal e dura. As camadas das cidades mapeadas (mais comumente o Rio de Janeiro) são as mais poluídas, as menos visitadas. Mesmo quando somos levados para fora do ambiente urbano, as características desse mundo parecem nos acompanhar. A violência vai até ao paraíso se preciso for.

A mesma rotina e o mesmo roteiro que traça pelas cidades ele pratica com o corpo humano. Há muita referência a partes do corpo equivalentes a estas regiões urbanas retratadas, às vezes, sem muita cerimônia, acompanhadas de seus subprodutos. Ratos com frequência coabitam e são alimentados pelos personagens. É um mundo violento, bruto e cru. E é justamente dali, desse ambiente mais improvável, que Rubem Fonseca extrai os pretextos para discutir a arte, de maneira geral, e a literatura, em especial. Seus atores são gente pouco habilitada a levar adiante essas discussões. É dali, no entanto, que ele extrai sua matéria-prima.

No romance *O caso Morel* temos o caso do livro dentro do livro. O artista plástico de vanguarda Paul Morel está preso por um crime que não sabemos se cometeu. Na prisão, ele tenta escrever um livro a que nós, leitores, temos acesso, assim como um dos personagens, Vilela, um escritor mandado chamar por Morel para consultorias sobre técnicas para escrever. Os diálogos giram então sobre o ato de escrever e, na sua leitura dos textos de Morel, Vilela vai-se enxergando, num sutil espelhamento entre os dois personagens. O tema do espelhamento, do duplo, aparece no texto *O estranho*, onde Freud trabalha a idéia do desconhecido ser ou não a fonte do medo. Este será também um dos caminhos que esta análise seguirá.

Morel escreve um romance que vai tomando a forma de suas memórias. Por várias vezes, ele inicia um parágrafo com a expressão “lembro-me”, o que nos remete à idéia da tentativa de uma auto-análise, de desencavar histórias que tentem explicá-lo a si mesmo, numa tentativa de por fim ao sofrimento. O fato de Morel estar preso, encarcerado, reforça esta idéia.

Por fim, Morel relata a sua tentativa de reconstrução de um lar, para onde convida quatro mulheres – Joana/Heloisa (o primeiro nome é o usado nas memórias de Morel; o segundo é o “verdadeiro”, de quem conviveu com Morel), jovem inteligente, estudante de artes plásticas, filha de embaixador e com gosto por sexo violento. Personagem complexo, “uma mulher de muitos rostos” (FONSECA, 1995, p. 130), é ela a assassinada da história; a segunda mulher convidada para a sua nova família é a artista naïf Ismênia/Aracy, de quem Morel traz lembranças eróticas da adolescência; Carmem/Lígia, prostituta e modelo, é uma figura mais simplória que as outras; Elisa/Marta, grã-fina que Morel quer ter por conta de um sentimento de vingança contra sua classe social de origem. Ele tem raiva! “[os artistas visuais] apreciam ter mecenas, como na Renascença. Patrono: do latim *patronus*, na antiga Roma, o senhor, em relação aos libertos” (FONSECA, 1995, p. 94). Ela nada tem que a destaque das

outras de sua classe, embora pose com alguma cultura erudita. Mas é fútil como as outras, esboçada pelo seu apego à astrologia.

Citações pipocam aqui e ali dentro da narrativa de Morel. São trechos e frases de outros textos, alguns creditados, outros não. “A narrativa de Paul Morel é frequentemente interrompida por citações. Algumas são dele mesmo, outras de autores provavelmente lidos na prisão” (FONSECA, 1995, p. 11). Esta é uma observação curiosa. Ela é apresentada em nota de rodapé, mas não se sabe por quem. Vilela? Rubem Fonseca? Não sabemos. Boa parte das citações que aparecem no livro de Morel é dirigida a enfraquecer a importância da literatura, dos escritores e da arte. Mas ele confessa o desejo de ser escritor. “se você não fosse fotógrafo e pintor, queria ser o quê?” [Morel:] ‘Escritor’” (FONSECA, 1995, p. 38). Outra boa parte dessas citações tem como tema o estranho, o desconhecido.

A lembrança de Morel

Podemos separar este trecho, como o autor separou, em duas partes óbvias. Temos o diálogo dos dois personagens e temos a lembrança. Começamos pelo diálogo, que não merecerá tanta atenção quanto a lembrança propriamente, mas que nos deixa alguma pista com relação à lembrança.

’Isso aqui não tem nada a ver com a coisa que eu estou escrevendo. É uma carta para você.’* [o asterisco refere-se à carta, à lembrança que, no livro, vem em nota de rodapé.]

Vilela leva um saco de ameixas. Comem.

’O meu advogado é uma besta’, diz Morel. ’Você também foi advogado, não foi?’

’Fui.’

’Foi polícia também?’

’Fui.’

’Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado, escritor. As mãos sempre sujas.’

’Fui outras coisas ainda.’

’Mas não tão escrotas.’

Vilela fica calado.

’Estou infeliz por ter escrito essa carta para você.’

Vilela devolve a carta a Morel.

’Leva’, Morel encolhe os ombros.

’Por que você não pediu ao Magalhães para editar o seu livro?’

’Quem? Aquele calhorda?’

Morel parece mais tenso. Sulcos começam a cortar fundo a carne do seu rosto, entre as sobrancelhas, nos cantos da boca. Vilela já viu isso acontecer antes, com pessoas confinadas (FONSECA, 1995, p. 27, 28).

Logo na primeira frase do diálogo, Morel deixa claro que não quer compartilhar essa lembrança caso seja publicado. Retira esta do pacote de lembranças que será lido pelo

público. O recado é apenas para Vilela. Por quê? Morel usa a carta como uma estratégia para ganhar a confiança de Vilela. É ainda uma tentativa de aproximação com o escritor. Morel, um homem assertivo e sempre convicto, seguro de si, mostra insegurança quando o tema é escrever. Essa foi a razão, em primeiro lugar, para ter mandado chamar um escritor para “aconselhamentos”. Mas, ao mesmo tempo em que tenta ser aceito pela classe, joga pedras na profissão. Além do adjetivo com que rotula a função de escritor no diálogo acima, chama o que está escrevendo de “coisa”, na clássica relação onde o amor segue inseparável do ódio. Além disso, o trecho, seguido do texto da carta, funciona também como uma estratégia de garantia da *nossa* confiança. Nós, leitores de Rubem Fonseca, ficamos sabendo de seu conteúdo antes mesmo do personagem Vilela, a quem a carta é confiada. ‘Veja como eu, Rubem Fonseca, escritor, confio em você, leitor! Se *Eu* confio em você ao ponto de revelar-lhe o conteúdo da carta, é claro que você também pode confiar em mim’.

(*) Vilela:

A nossa casa era grande. Muitas festas, pessoas alegres, bonitas, tomando champagne. O terreno de casa subia por um morro, até um vale, um regato, amoreiras. Eu criava um bichinho dourado.

Nossa ama, uma negra alta, Lurdes.

Éramos pessoas finas. Minha mãe fumava com uma piteira de ouro. Eu e meu irmão usávamos cabelos compridos e cacheados, roupas de veludo.

Paredes cheias de quadros, louça inglesa, copos de cristal da Boêmia, manteiga francesa, cartas em papel de linho, monograma em alto-relevo.

Dois cães com os quais não se podia brincar, percorrendo de noite, em feroz silêncio, a sombra invisível das árvores.

Primeiro dia de aula. ‘Que absurdo, meus filhos carregando embrulhinhos de alimentos!’

Hora do recreio.

Lurdes de uniforme preto, enfeite branco na cabeça, linda, junto com Mário Gamela, nosso motorista. A bandeja, as coisas de prata, cobertas por uma toalha de linho imaculado.

Comemos rapidamente, com vergonha.

Sala de aula. Uma bola de papel na minha cabeça. Um pedaço de giz. Régua, apontador de lápis. Medo, vontade de fugir, um desejo crescendo insuportável.

Fui pedir ajuda ao professor.

“Viado”, todos riram de mim.

A última aula acabou. Eu e meu irmão, dois anos mais velho do que eu. Na sala vazia, arrancamos duas pernas de cadeiras. “Escondemos dentro do dólma”, ele disse.

Usávamos uniformes cáquis, de botões pretos, com emblema do colégio.

“Bate na cabeça, quando eles chegarem perto, pra sair sangue.”

“Não quero fazer isso”, pedi.

“Eles vão rasgar a nossa roupa, bater na gente, enfiar o dedo no nosso cu, para o resto da vida”, respondeu meu irmão.

Adiante do colégio, fechando o caminho, nos esperavam.

Arrancaram a pasta das minhas mãos. Bati com o pau no rosto do mais próximo. Devia ter uns oito anos, como eu. O rosto coberto de sangue.

Fui batendo. Meu irmão batia. Eu queria matar.

Depois que eles fugiram, apanhamos nossos objetos, fomos para casa. Deixei de criar insetos dourados. De qualquer forma, um ano depois, perdemos a casa e no lugar apertado onde fomos morar não tinha terra, nem árvores (FONSECA, 1995, p. 27,28).

Como na introdução de *Ricardo III*, aqui Morel expõe seus sofrimentos infantis, expondo a sua demanda por algum tipo de compensação. ‘Veja que infância sofrida eu tive. Eu sou uma exceção. Algum tipo de compensação eu mereço por ter passado por tudo isso!’

Garantido o parentesco entre as lembranças e os sonhos, tentaremos aplicar, nesta lembrança, o método de interpretação de sonhos proposto por Freud. A narrativa da lembrança deverá, portanto, ser decomposta em trechos.

Nosso primeiro passo no emprego desse método nos ensina que o que devemos tomar como objeto de nossa atenção não é o sonho como um todo, mas partes separadas de seu conteúdo. [...] emprega a interpretação *en détail* e não *en masse*; como este, considera os sonhos, desde o início, como tendo um caráter múltiplo, como sendo conglomerados de formações psíquicas (FREUD, vol. IV).

(1) “A nossa casa era grande. Muitas festas, pessoas alegres, bonitas, tomando champagne.”

De cara, Morel estabelece que nasceu numa família que fazia parte de uma classe de posses. Além disso, a casa, para Morel, representa a família. Ele deixa isto claro em várias situações. Num diálogo com a sua primeira esposa, já perto do fim do casamento, ela lhe diz: “*Você disse que é assim [desiste das coisas] porque venderam a casa*” (FONSECA, 1995, p. 41). Portanto, ele se lembra dessa época como de harmonia dele com a família. A casa, além disso, representa o familiar, o conhecido, onde ele se sente confortável. É essa a casa que ele passa boa parte de sua vida de adulto tentando remontar. A perda da casa, além da perda da família, foi a perda de um status social do qual se viu expulso, e que tenta o tempo todo agredir. “*Os pobres odeiam os ricos*” (FONSECA, 1995, p. 145).

(2) “O terreno de casa subia por um morro, até um vale, um regato, amoreiras. Eu criava um bichinho dourado.”

O bichinho dourado representa Morel, na sua infância, criado dentro de um mundo cercado, protegido do exterior. Talvez a família não fosse tão harmônica, nem ele tão feliz, mas era como ele projetava na sua fantasia. O dourado aparece também como símbolo da riqueza perdida. “*O último objeto de valor empenhado foi o relógio de ouro do meu pai*” (FONSECA, 1995, p.23).

(3) “Nossa ama, uma negra alta, Lurdes.”

Aqui, tomando os dois mecanismos de lembranças propostos por Freud (ver em *Similaridade estrutural lembrança/sonho*), temos duas vias de interpretação: o desejo de Morel pela negra alta na festa do Magalhães (que a empregava como sua babá!), era por uma reflexão a um desejo de infância pela sua própria babá, a Lurdes. Essa primeira via fica mais forte pela sugestão do adjetivo usado na lembrança em referência a Lurdes levando o lanche do recreio; ou Lurdes nunca existiu e Morel a inventou e projetou este personagem partindo da figura da babá de Magalhães, por quem tanto desejo mostrou. Este desejo funcionou como um energético. Após uma noite inteira tocada a álcool e sexo, Morel encontra forças para uma última investida, embora sabidamente proibida, contra a babá negra do anfitrião Magalhães. Ao ser repellido, energias esgotadas, ele apaga e não se lembra como saiu dali.

(4) “Éramos pessoas finas. Minha mãe fumava com uma piteira de ouro. Eu e meu irmão usávamos cabelos compridos e cacheados, roupas de veludo. Paredes cheias de quadros, louça inglesa, copos de cristal da Boêmia, manteiga francesa, cartas em papel de linho, monograma em alto-relevo.”

Mais uma vez aparece a imagem do ouro que, além de ser uma afirmação da classe a que deveria ter pertencido por toda a vida, inclui também a mãe no mundo dourado.

(5) “Dois cães com os quais não se podia brincar, percorrendo de noite, em feroz silêncio, a sombra invisível das árvores.”

Há, aqui, um sentido duplo. Não se podia brincar com os cães por serem bravos; mas também, para uma criança, ter um cão em casa e não poder brincar com ele deve deixar alguma marca de frustração.

(6) “Primeiro dia de aula. ‘Que absurdo, meus filhos carregando embrulhinhos de alimentos!’ Hora do recreio. Lurdes de uniforme preto, enfeite branco na cabeça, linda, junto com Mário Gamela, nosso motorista. A bandeja, as coisas de prata, cobertas por uma toalha de linho imaculado. Comemos rapidamente, com vergonha.”

Temos um retrato da proteção e isolamento dentro dos quais viviam os dois irmãos. O primeiro dia de aula é uma situação difícil de enfrentar por si só. Quem já teve de acompanhar uma criança, no dia da sua introdução num novo ambiente, sabe que é um momento que tem todos os ingredientes para deixar marcas e lembranças, quase sempre importantes. Freud contestava a crença de que tudo o que é novo ou estranho causa medo. Ele afirmou que nem

tudo o que é novo causa estranheza³. A sensação de insegurança de um primeiro dia de aula é inevitável. Neste caso, ainda agravado pelo fato de uma força externa (o cumprimento da ordem da mãe) ter reforçado a condição de isolamento dos dois irmãos do restante da escola. Não parece coincidência o fato do pseudônimo *Paul Morel* ter nascido no dia da morte de sua mãe. A partir dali, Paulo Moraes estava liberto e podia assumir nova identidade. Neste momento, de novo, o tema do *estranho* aparece: “*Pensei: Jamais alguém andou por estes lugares a pé, de madrugada. Fiquei com medo. Gritei ‘Paul Morel!’ várias vezes, para me habituar com o nome*” (FONSECA, 1995, p. 11).

O tema do medo é reforçado dentro da obra por uma pequena citação que a perpassa e insiste em aparecer aqui e ali nada menos de oito vezes. “*Nada temos a temer. Exceto as palavras*”.

(7) “Sala de aula. Uma bola de papel na minha cabeça. Um pedaço de giz. Régua, apontador de lápis. Medo, vontade de fugir, um desejo crescendo insuportável.

Fui pedir ajuda ao professor.

‘Viado’, todos riram de mim.

A última aula acabou. Eu e meu irmão, dois anos mais velho do que eu. Na sala vazia, arrancamos duas pernas de cadeiras. ‘Escondemos dentro do dólma’, ele disse.

Usávamos uniformes cáquis, de botões pretos, com emblema do colégio.

‘Bate na cabeça, quando eles chegarem perto, pra sair sangue.’

‘Não quero fazer isso’, pedi.

³ Freud enfatiza, no seu texto *O estranho*, que a origem do estranhamento está em algo familiar que foi reprimido. Mas ele admite uma outra categoria do estranho, “ligado à onipotência de pensamentos, à pronta realização de desejos, a maléficis poderes secretos e ao retorno dos mortos. [...] Nós — ou os nossos primitivos antepassados — acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, [...] [hoje] *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho” (FREUD, vol XVII).

Mesmo quem julga já ter superado este tipo de crença pode ser surpreendido em momentos de dúvida. A este respeito, Freud conta, em outro trabalho, uma história bastante típica de sua prosa. “Mesmo o homem que se tornou cético e racional pode descobrir, envergonhado, que sob o impacto da perplexidade e de emoções fortes facilmente volta por momentos a acreditar em espíritos. Conheço um médico que perdera uma paciente portadora da doença de Graves, e que não conseguia afastar de sua mente uma leve suspeita de talvez haver contribuído para o funesto desenlace por causa de uma medicação imprudente. Certo dia, anos depois, uma jovem entrou em seu consultório e, apesar de resistir à idéia, meu colega não conseguiu impedir-se de a identificar com a morta. Não podia deixar de pensar o seguinte: ‘Então afinal é verdade que os mortos podem retornar à vida.’ No entanto, seu pavor converteu-se em vergonha quando a jovem se apresentou como a irmã da falecida paciente e revelou estar sofrendo da mesma enfermidade. Os portadores da doença de Graves, como já se observou com freqüência, terminam por apresentar uma grande semelhança fisionômica, intensificada no caso pelos traços de família. O médico a quem isso aconteceu era eu próprio” (FREUD, vol IX).

Ainda ao lidar com o tema do estranho, Freud mais uma vez deixa claro o valor que dá às obras ficcionais artísticas como instrumentos para a compreensão psicológica. “[...] a categoria que provém de complexos reprimidos é mais resistente e permanece tão poderosa na ficção como na experiência real” (FREUD, vol XVII).

‘Eles vão rasgar a nossa roupa, bater na gente, enfiar o dedo no nosso cu, para o resto da vida’, respondeu meu irmão.”

Aqui, um medo comparável ao da primeira experiência sexual, do desconhecido. Mais tarde, quando é torturado pelos policiais, Morel descreve: “*Sentia na minha boca o medo da minha infância*” (FONSECA, 1995, p. 106). Mas, dessa vez, não mais um virgem, ele supera o medo. “*Mas era melhor enfrentar tudo outra vez, começar novamente, a vida era isso mesmo*” (FONSECA, 1995, p. 106).

(8) “Adiante do colégio, fechando o caminho, nos esperavam. Arrancaram a pasta das minhas mãos. Bati com o pau no rosto do mais próximo. Devia ter uns oito anos, como eu. O rosto coberto de sangue.”

O pedaço de pau que o menino Morel usa como instrumento de ataque é a mesma arma que ele usa mais tarde na vida de adulto e que, de certa forma, representa a força que conduz toda a narrativa. “*Na literatura o pênis é sempre comparado a um instrumento de agressão*” (FONSECA, 1995, p. 62). O pedaço de pau é tirado de dentro da roupa para agredir. Este movimento reforça a idéia da substituição entre o objeto-símbolo e o pênis.

Há aqui uma outra conexão possível. Morel usa o pênis também como substituto para a produção artística. Em vez de pintar com o pincel, ele usa o pênis; em vez de telas, o corpo humano feminino é seu suporte. No corpo humano, Morel vê arte; no de Joana, ele enxerga a perfeição artística. “*Joana chegou. Arte é uma tolice. [...] olhando Joana: o corpo humano é a maior maravilha da natureza [...] A visão dos corpos perfeitos em movimento me emocionou fortemente*” (FONSECA, 1995, p. 35, 38, 138). Nas fotos produzidas por Morel “*Nem uma criança, um homem, um animal, um objeto – só mulheres*” (FONSECA, 1995, p. 59). Sexo é a sua arte, ou o seu substituto para o tipo de arte que não consegue mais produzir. “*Arte tradicional, não queria mais fazer [...]. Eu estava vazio*” (FONSECA, 1995, p. 15, 16). Esta última afirmação retorna por várias vezes afirma ao longo da narrativa de Morel. “*Esvaziei. Isso acontece com escritores e artistas em geral ao descobrirem que é tudo uma besteira*” (FONSECA, 1995, p. 160). Por várias vezes também afirma que está sexualmente impotente, a sua versão do vazio em relação à nova arte que passa a praticar. Morel *falhou* por três vezes – no dia da morte da mãe; quando lembrou-se do pai, moribundo no hospital; no dia da morte do pai – como que depondo as armas.

Joana, que também desdenhava da arte clássica, era a tela, o suporte onde Morel experimentava. É Joana que propõe e apresenta a Morel o sexo/arte de vanguarda. “[...] a arte

víscera, sangue, corpo, é nessa que eu estou” (FONSECA, 1995, p. 146). Depois de muito procurar, *“lá estava ele, o chicote que povoava os meus sonhos [...] quando ele me deu a primeira chicotada na perna, e outra no peito, o meu coração era só dele”* (FONSECA, 1995, p. 114). Há aqui, com o chicote, além da noção de substituição arma/pênis, o reforço do sexo como arte e o corpo como o seu suporte. O sangue que cobre o rosto pela agressão é, para ele, o mesmo sangue da defloração, da primeira vez.

(9) “Fui batendo. Meu irmão batia. Eu queria matar.”

A conexão do uso da arma (pênis) como instrumento produtor de arte faz novamente sentido aqui. Ele queria matar, matar a arte, portanto a si mesmo. Não à toa, brotam as citações usadas contra a arte e há a morte de Joana, a personagem que simboliza, para Morel, a perfeição artística. *“Quem de fato cometeu o assassinato é questão sem importância. A psicologia apenas se preocupa em saber quem o desejava emocionalmente e quem acolheu com agrado o seu cometimento. Dessa forma, todos os irmãos (da família Karamazov e da família humana) são na realidade culpados”* (FONSECA, 1995, p. 69).

(10) “Depois que eles fugiram, apanhamos nossos objetos, fomos para casa.”

Mais uma vez, a *casa* como o conhecido, a segurança, mas também a redoma. Depois do crime cometido, a auto-punição, o encarceramento.

(11) “Deixei de criar insetos dourados. De qualquer forma, um ano depois, perdemos a casa e no lugar apertado onde fomos morar não tinha terra, nem árvores.”

Interessante notar aqui a conexão direta que Morel faz da situação que gerou medo, repulsa, com a perda da casa – o doméstico, o familiar, a segurança. A expulsão leva à descoberta forçada de um mundo do lado de fora do seu muro protetor. Os bichinhos dourados perdem então o seu espaço.

Não tenho a pretensão de haver desvendado por completo o sentido desse sonho, nem de que sua interpretação esteja sem lacunas. Poderia dedicar muito mais tempo a ele, tirar dele outras informações e examinar novos problemas por ele levantados.

A proposta deste trabalho foi, acima de tudo, demonstrar a utilidade de técnicas psicanalíticas na análise de um texto literário. Pode parecer que tento, aqui, justificar ou camuflar minha incompetência para a tarefa que me propus – e talvez não seja nada mais do que isso mesmo. O que me conforta é que o parágrafo acima não foi escrito por mim. Ele conclui o capítulo 2 – *O método de interpretação dos sonhos: análise de um sonho modelo* – do volume *A interpretação dos sonhos*, de autoria de Sigmund Freud. Eu só retirei-lhe as aspas.

A revealing memory: Psychoanalysis towards literary texts

Abstract: *Psychoanalysis as a resource for reading is the subject that leads this text. It takes a look at some basis of the psychoanalysis and Freud's attention given to literature as a source for clinical cases' studies and for structuring of psychoanalytic concepts. It investigates the similarities between the psychic mechanisms of dreams and memories. Freudian theories of remembrance (childhood and screen memories), of dreams, and of the strange. It closes with a case analysis of a memory from a literary character – Morel, from the novel O caso Morel, by Rubem Fonseca.*

Keywords: *psychoanalysis; literature; memory; dreams; Freud.*

Referências

APPIGNANESI, Richard, ZARATE, Oscar. **Freud para principiantes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FREUD, Sigmund. **Lembranças encobridoras**. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. III. 1 CD-ROM.

_____. **A interpretação dos sonhos**. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. IV. 1 CD-ROM.

_____. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. IX. 1 CD-ROM.

_____. **Uma recordação de infância de *dichtung und wahrheit***. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII. 1 CD-ROM.

_____. **O estranho.** In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII. 1 CD-ROM.

_____. **Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico.** In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIV. 1 CD-ROM.

_____. **Dostoiévski e o parricídio.** In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXI. 1 CD-ROM.

FREUD, além da alma. Direção: John Huston. 1962. (140').

HÉLIO, Mário. **O romance da psicanálise.** Continente. Recife: junho 2006, ano VI, nº 66.

JENSEN, Wilhelm. **Gradiva: uma fantasia pompeiana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

MAIA, Eduardo. **O complexo de Hamlet.** Continente. Recife: junho 2006, ano VI, nº 66.

SHAKESPEARE, William. **Ricardo III.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Fundação Abrinq, 2006.

SOUZA, Olga Maria M. C. de. **A psicanálise e as letras.** In: Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos / Alexandre Jairo Marinho Moraes, organizador. Vitória: Programa de Pós-graduação em letras; Centro de Ciências Humanas e Naturais; UFES, 2002.