

Equipe de realização:
Assessoria editorial de Mara Valles
Revisão de Iracema A. Lazari
Capa de Marta de Mello e Souza

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Comara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Meneses, Adélia Bezerra de

Do poder da palavra : ensaios de literatura e psicanálise /
Adélia Bezerra de Meneses. -- São Paulo : Duas Cidades, 1995.

ISBN 85-235-0026-X

1. Palavra (Linguística) 2. Psicanálise e literatura 3. Subconsciente I. Título.

95-0645

CDD-809.93355

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura e psicanálise 809.93355
2. Psicanálise e literatura 809.93355

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES



DO PODER DA PALAVRA

ENSAIOS DE LITERATURA E PSICANÁLISE

LIVRARIA DUAS CIDADES



I — Literatura e Psicanálise: Aproximações*

Os ensaios que reúnem neste livro são aqueles que, dentre os publicados ao longo dos últimos 10 anos, radicam num solo comum: o vértice Literatura/Psicanálise. Originalmente publicados em jornais e revistas, agora enfeixados esses artigos recortam um campo, em que a arte da Palavra e a ciência do Inconsciente reciprocamente se iluminam e se fecundam. E esse é um campo apaixonante.

Com efeito, as relações entre Literatura e Psicanálise se dão em mais de um nível: desde a utilização da Palavra como matéria-prima comum, até a refinada fórmula laciana do “inconsciente estruturado enquanto linguagem”, passando pelo substrato comum a sonhos, mitos, lendas, lapsos, epopéia, romance, poema — a emergência do inconsciente. Pois a arte é um espaço onde se permite ao inconsciente aflorar; e a Psicanálise é antes de mais nada o reconhecimento desse inconsciente. E desde Freud, cujas poderosas intuições não dispunham ainda do arsenal da Lingüística estruturada enquanto ciência, até hoje em dia, as relações entre Linguagem e Inconsciente se tornam cada vez mais explícitas. Sabemos da enorme fascinação do Mestre de Viena pela Literatura, esse lugar de exercício radical da Palavra, e que, como a Psicanálise, fornece uma leitura do homem¹, propicia um conhecimento da alma humana:

* Agradeço a Cleusa Rios Pinheiro Passos a leitura atenciosa e sugestões, por ocasião da 1ª redação deste texto.

1. Cf. Jean Bellemain-Noël, *Psychanalyse et Littérature*, Paris, PUF, 1978.

“Os poetas são aliados muitos 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 o nosso saber escolar ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da psique, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.”

— diz Freud em seu estudo² sobre a Gradiva. É interessantíssimo observar que nessa paródia da famosa tirada de Hamlet é estabelecida uma fecunda distinção entre um “saber escolar” (literalmente: Schulwissenschafft) e um conhecimento que “deixa sonhar” — exatamente aquele conhecimento que acolhe a dimensão do não racional, atento à cadência do inconsciente.

A sensação obscura de que, na poesia, há algo que escapa ao racional, há um “mistério” não desvendado, sempre intrigou os humanos. A veneranda (e subversiva) teoria da inspiração poética se entronca nessa quietação: pela boca do poeta, inspirado, *enthousiasmado* (no sentido etimológico: en + theós = com um deus dentro), fala o daimon, como queria o Platão do Íon, fala a divindade; fala o Outro³. Diríamos com a Psicanálise: fala o inconsciente — pessoal e filogenético.

O Poeta, na citação extralda da Gradiva, apresentase como o ser a quem é dado, mais do que aos outros (“gente comum”) entrar em contato com a vida dos afetos, com o mundo do id, que é o mundo da fantasia e do Desejo. Ele está como que mais perto das “fontes inconscientes” e seu conhecimento se faz via intuição. (Intuição: in + tuor: literalmente, um “ver dentro”). O poeta é aquele que, fazendo estalar os li-

mites do real, tenta fazer aflorar aí o princípio do prazer, tenta trazer ao plano da linguagem a imagem do desejo. Pois a arte, como afirma Freud, é uma reconciliação dos dois princípios: do prazer e da realidade. O poeta estabelece uma tensão entre a imagem do desejo, o invisível, e a realidade. O poeta é Orfeu, que desce à noite dos infernos para recuperar Eurídice, o fantasma do desejo. Embora a regra do Hades lhe dite que não deverá olhá-la, se quiser trazê-la à superfície, Orfeu, no entanto, já às portas do Inferno volta-se para vê-la e assim a perde para sempre. Vejamos a leitura que desse mito faz Lyotard⁴: no poeta, a vontade de ver a figura ultrapassa a vontade de poder trazê-la à luz do dia, e, portanto, de mostrá-la aos outros. Orfeu a vê, mas, assim, não consegue trazer Eurídice ao plano da linguagem. Do corpo despedaçado do Poeta, no entanto, elevar-se-á um canto.

“La expresión estética es irreductible a la palabra y no obstante solo la palabra la expresa”: nesse parágrafo de Octavio Paz evidenciase a dialética de perder/recuperar a imagem do desejo, que funda a poesia, e o jogo de re-velar (mostrar/velar de novo) que opera a palavra poética. A poesia intenta traduzir o desejo. Em seu texto sobre a “Feminilidade”, Freud finaliza o ensaio dizendo que quem quisesse saber mais sobre a mulher, que... consultasse os poetas.

Num processo inaugurado por Freud, como aponta Bellemín-Noël, a Literatura tornou-se a fonte para a denominação de categorias fundantes da Psicanálise: Édipo, narcisismo, sadismo, masoquismo; e também de paradigmas de modos de ser: bovarysta, quixotesco, acaciano, macunâmico... A Literatura como que provê arquétipos de comportamento.

2. Freud, *Delirios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), Obras Completas, vol. IX, Rio de Janeiro, Imago, p. 18.
3. Cf. o artigo “Platão, Freud e o ‘Outro’”, presente neste volume.

4. J.F. Lyotard, *Dérives à partir de Marx et Freud*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

Experiência de transgressão dos próprios limites, de viver vicariamente outras vidas, a Literatura revela uma realidade que é, antes de mais nada, a realidade da alma humana. Na Literatura, como na Psicanálise, a relação sujeito/objeto (sujeito cognoscente e objeto a ser conhecido) é uma relação de sobreposição: sujeito e objeto confundem-se. O sujeito é o próprio objeto da busca. Numa passagem do *Fedro* de Platão, regista-se um diálogo entre Sócrates e Fedro, em que, a propósito da recusa de Sócrates a tratar de um determinado assunto, o filósofo discorre sobre o que significa para ele empregar sua inteligência, sua energia, seu tempo, em um determinado objeto, e quais os critérios que o norteavam para a eleição do assunto que o ocuparia, e ao qual ele se entregava totalmente:

“Mas eu não tenho tempo para dedicar-me a tais indagações — diz Sócrates a Fedro — ‘e a razão, amigo meu, é que ainda não cheguei a conhecer-me a mim próprio, tal como exige o preceito délfico. Parece-me um absurdo que, enquanto continuo a ignorar-me, possa ocupar-me de coisas estranhas. Por isso, deixo tais coisas, seja o que forem, e não penso nelas, mas antes em mim mesmo, ao meditar se sou uma criatura de constituição mais complicada ou monstruosa que a de Tifeu, ou se serei, talvez, um ser de natureza mais suave e simples, provida de alguma essência nobre e talvez divina.’”

(*Fedro*, 229 D ss)

Pois o que dá o vetor à caminhada do homem é a procura da verdade sobre si próprio, é a busca do humano. E a resposta ao grande enigma — aquele que, se não respondido, fará o caminhante ser devorado, é sempre: o Homem.

Psicanálise e Literatura, assim, radicam nesse solo comum: leitura do humano. No entanto, o homem é um animal social — velho truísmo — e há que se levar

em conta, ao lado das instâncias do indivíduo, o grupo social, e os mecanismos de criação cultural. E a Psicanálise aí toma seu lugar, na linha de uma interpretação da cultura.

O inconsciente é atemporal, dizem os psicanalistas, mas as “formações do inconsciente” (dentre as quais avultam os sonhos e os chistes) são altamente historicizadas, culturais. Dessa perspectiva, há que se colocar a questão da historicização dos símbolos, e de arquétipos culturais. Se é verdade, como quer Heráclito, que “Os homens, quando despertados, têm um único mundo, que lhes é comum a todos; mas, durante o sono, cada um retorna ao seu mundo próprio” (Fragmento 89) — é verdade também que nesse espaço próprio, individual, “pessoal e intransfervel”, imbrica-se o social: as escolhas imagéticas do sonhador são buscadas no arsenal de imagens que sua civilização e sua cultura lhe oferecem; seus símbolos se originam de um sistema de crenças e de valores que dá coesão a seu tecido cultural. É a elaboração secundária (a qual junto com a condensação, o deslocamento e a figurabilidade, constitui um dos processos de elaboração onírica) que faz com que o sonho se aproxime de uma dada estrutura cultural. Pois existem estruturas modelares, algo como um arquétipo cultural⁵. Leitura do humano, portanto, tanto a nível da pessoa, quanto a nível das grandes configurações da cultura.

Há um outro aspecto ainda, desdobramento deste tópico: se Literatura e Psicanálise fornecem uma leitura do humano, vista do ângulo da Literatura, a Psicanálise propicia um instrumento de leitura... para o literário. A abordagem psicanalítica é recurso de interpretação, revelação e desvendamento, e origina-se de raízes semelhantes às da leitura ideológica. Leituras desmascaradoras, ambas se filiam a uma preocupação com as

5. Cf. Dodds, *Les Grecs et l'Irrationnel*, Paris, Flammarion (Trad.: Michael Gibson), 1965.

causas e condicionamentos da obra literária, sejam elas sociais ou psíquicas; ambas levam a um desvendamento do real. A coerência entre a análise ideológica e a leitura psicanalítica evidencia-se: assim como é nos atos falhos que aflora o inconsciente de uma pessoa, é nas fraturas e impasses de consciência de um texto que se capta sua ideologia — e a de sua classe social. Por um outro viés, ainda, a contribuição da Psicanálise na linha da análise sociológica se valida: “Este ensaio emprega categorias psicológicas porque elas se converteram em categorias políticas”, diz Marcuse no Prefácio à 1ª edição de *Eros e Civilização*. Com efeito, é esse pressuposto que engendra a cunhagem de expressões marcusianas tais como “Princípio de desempenho”⁶ e “Mais repressões”, por exemplo.

Tal leitura do humano postula, evidentemente, um trabalho de interpretação. Literatura e Psicanálise lidam com exegese; são horizontes da hermenêutica. *Hermeneutem*: trazer mensagens (isto é, agir como Hermes, o deus mensageiro); exprimir o pensamento pela palavra; fazer conhecer, traduzir, interpretar. “Onde quer que um homem sonhe, profetize ou poetize, outro se eigue para interpretar”, diz Ricoeur⁷, depois de vincular todo *mythos* a um *logos* que, latente, exigiria ser manifestado.

6. Denominação que dá Marcuse ao princípio de realidade freudiano, quando extrapolado da sua dimensão individual, biológica, para a dimensão histórico-social. Em outras palavras, a denominação do “princípio de realidade”, na passagem da ontogênese — origem do indivíduo reprimido — para a filogênese — origem da civilização repressiva.
7. Partindo do pressuposto freudiano de que para a associação civilizada humana torna-se imprescindível a repressão (instrumento de passagem do princípio de prazer ao princípio de realidade), Marcuse chama de “mais repressão” aos controles adicionais, gerados pelos interesses específicos da dominação (Cf. *Eros e Civilização*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968).
8. P. Ricoeur, *Da Interpretação. Ensaio sobre Freud*, Rio de Janeiro, Imago, 1977, p. 26.

E aqui se impõe uma atenção ao símbolo. Simbolização: estamos em área de confluência da Literatura, da Psicanálise, da Linguística, da Etnologia, da História das Religiões, de correntes da Psicologia. E em campo minado da analogia⁹.

Detenho-me na metáfora, cujo fundamento é uma relação analógica. Vico, para quem “a metáfora é um pequeno mito”, em seu extraordinário *Scienza Nuova*, em pleno século XVII, defende a idéia de que a poesia precede a prosa, de que os homens primitivamente falaram por poesia, e só posteriormente a linguagem racional da prosa se instaura. Disso já se infere que a fala poética não é enfeite, adorno, um refinamento tardio (ou o “sorriso da sociedade”), mas algo de essencial, de vitalmente necessário. A metáfora aparece como fruto de uma necessidade ineludível de expressão. Para o filósofo napolitano, a natureza humana tem em comum com os animais o fato de que os sentidos são as únicas vias mediante as quais as coisas são conhecidas; e as mentes humanas em nada são abstratas, “pois jaziam completamente imersas nos sentidos”. Daí se segue que

“A mente humana inclina-se, naturalmente, mediante os sentidos, a fazer-se visível no corpo e, com muita dificuldade, por meio da reflexão, entender-se a si própria”. Isso fornece o princípio segundo o qual “os vocábulo são transpostos dos corpos e das propriedades dos corpos para a significação das coisas da mente e do espírito.”¹⁰

9. Nem todos os símbolos operam por analogia, como se pode verificar na Matemática e na Linguística. Mesmo na Psicanálise, o próprio Freud, ao falar do simbolismo nos sonhos, refere-se à *abstração*: assim, a vestimenta, em sonhos, pode dizer respeito ao seu contrário, a nudez. Mas em se tratando especificamente da Literatura, creio poder dizer, com Fernando Pessoa, que “Tudo é símbolo e analogia”.
10. Vico, *Princípios de (uma) Ciência Nova*, trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado, São Paulo, Abril Cultural, 2ª ed., 1979, p. 48.

Dito em outras palavras, os homens emprestam às coisas a sua própria natureza, entendem o mundo a partir de si próprios: por exemplo, admirando os efeitos do ímã sobre o ferro, dizem que o ímã estaria enamorado do ferro, "convertendo, por tal modo, toda a natureza em um vasto corpo animado, que sente paixões e afetos..."¹¹

Mostrando o caráter fundamentalmente orgânico da formação das imagens, e a importância do corpo nesse processo, Vico aponta que nas várias línguas, a maior parte das expressões das coisas inanimadas é efetuada "mediante translações do corpo humano e de suas partes, assim como dos sentidos humanos e das humanas paixões": por exemplo, cabeça é utilizada por princípio, ou por cima; frente, costas, por diante e atrás; boca, toda e qualquer abertura; lábios, por bordas de um vaso; dente do arado, do pente; língua do mar; garganta de terra; braço do rio; seio do mar (por golfo); carne das frutas. E ainda: sopra o vento, murmura a onda, ri o céu, geme um objeto de grande peso... Assim "o homem se faz regra do universo", e "a partir de si próprio, erige um mundo inteiro". Tocase aqui no cerne da questão da sensorialidade que anima o fazer poético. A metáfora, para Vico, dá "sentimento e paixão" às coisas todas. É todo o mundo dos afetos que se vê convocado. Assim, os tropos (sobretudo a metáfora, para os gregos, "transporte") surge por necessidade:

"Sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão."

diz um ditado do sertão, citado por Guimarães Rosa. Mas esse transporte, esse salto — fruto de uma imprecisa "percisão" de expressão — reger-se-á, evidentemente, pelo sentimento de analogia.

11. *Idem*, p. 77.

Contudo, se nos primórdios da operação metafórica o corpo humano é o único grande referente (e é ele que empresta características suas para, analogicamente, nomear os demais seres) e numerosíssimas são as metáforas, inversamente, no processo de simbolização onírica, múltiplos, quase infinitos são os símbolos para evocar esse corpo (e a sexualidade que o estigmatiza), bem como a outros poucos elementos. Diz Freud no seu estudo "Simbolismo nos sonhos"¹² que, embora os símbolos elencados pela Psicanálise sejam numerosíssimos, o campo do simbolizado é muito restrito: o corpo, a sexualidade (órgãos sexuais, ato sexual), parentes próximos (pais, filhos, irmãos), nascimento e morte, nudez.

Vejamos um poema, por sinal uma canção de amor, que apresente um bellissimo processo de simbolização, em que elementos da natureza metaforizam o corpo feminino. Trata-se de uma das mais intensas e delicadas canções eróticas da Literatura Brasileira, a composição "Cala a boca, Bárbara", de Chico Buarque:

CALA A BOCA, BÁRBARA

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No meu corpo se escondeu
Minhas matas percorreu
Os meus rios
Os meus braços
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra
Nas bandeiras, bons lençóis
Nas trincheiras, quantos ai, ai
Cala a boca
Olha o fogo

12. In Conferência X das *Conferências Intelectuais sobre Psicanálise*, 1916, Rio de Janeiro, Imago, vol. XV.

Cala a boca
 Olha a relva
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara
 Ele sabe dos segredos
 Que ninguém ensina
 Onde guardo o meu prazer
 Em que pântanos beber
 As vazantes
 As correntes
 Nos colchões de ferro
 Ele é o meu parceiro
 Nas campanhas, nos currais
 Nas entranhas, quantos ais, ai
 Cala a boca
 Olha a noite
 Cala a boca
 Olha o frio
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara

Como se vê, é um poema em que o corpo feminino — com a sexualidade feminina, intensamente presente — se sobrepõe a imagens da terra: rios, matas, vazantes, enches, relva, pântanos. Cada um desses termos pode ser submetido a uma dupla leitura, no registro paisagístico, e no registro erótico. Reagrupados de uma outra maneira (de um lado, matas, relvas; de outro, pântanos, correntes, vazantes) eles evocam toda uma geografia simbólica do corpo feminino, marcam inequívocas referências (por alusão e/ou analogia) ao sexo da mulher: pêlos, fenda e fonte de umidade. Chico Buarque aqui recupera a expressão geográfica “braços de rio”, restaurando-a na sua literalidade, ou melhor, desvelando o mecanismo de composição de uma metáfora, através da aposição, em contigüidade, dos termos “comparantes”: “Os meus rios”/“os meus braços” (vs. 5 e 6), apontando, como via Vico, a projeção do corpo sobre a paisagem (e o retorno desse processo: da paisagem para o corpo).

No entanto, essa terra/mulher não há que ser considerada só do ponto de vista telúrico, mas também do político: é a terra pátria, pela qual vale a pena lutar. Calabar era um “guerreiro”, ao mesmo tempo que “parceiro”, e a mulher que aí aparece é a guerrilheira, misturada ao combate e identificada com o país pelo qual se luta. A entrega do homem, no jogo amoroso, é a entrega à mulher-terra, possuidora de trincheiras/entranhas (povoadas de ais)¹³. As bandeiras estão para os lençóis, assim como as trincheiras estão para as entranhas. Assim, no registro telúrico, somou-se não apenas o erótico, mas o bélico. Trata-se, aqui também, de uma grande condensação.

É extraordinário que, a nível do significante mesmo, a poesia e o mais fundamental processo de elaboração onírica, que é a condensação, mantenham em alemão um parentesco revelador: Poesia é *Dichtung* e condensação é *Verdichtung*. (Daí, a fecunda tirada de Pound: poesia = condensação). Realmente, rende muitíssimo colocar em paralelo os processos de “trabalho do sonho” com os processos de elaboração poética: condensação, deslocamento, figurabilidade. Lacan, retomando e desenvolvendo indicações de Jakobson (no estudo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, em *Essais de Linguistique Générale*) assimila o deslocamento à metonímia e a condensação à metáfora.

Há um filão riquíssimo a ser garimpado, na esteira dos trabalhos de Freud sobre a *Interpretação dos Sonhos*

13. Importa apontar o grande achado que é o paralelismo estabelecido pelos versos 10 e 26: trincheiras/entranhas, em que se observa não apenas um processo de metaforização (alíás, recíproco), mas também um jogo de palavras: há uma similitude estrutural de sons (em que uma crítica anagramática certamente descobriria “palavras sob as palavras”: todas as letras que compõem a palavra “entranhas” comparecem na palavra “trincheira”.

e sobre o *Chiste* (sem falar nos trabalhos de Lacan), relativamente à linguagem poética.

O sonho, dada a sua importância, mereceria todo um estudo à parte. Paradigma das produções do inconsciente, de um certo viés, ele é congénial à poesia. Diz Ricoeur que

“Ao fazer do sonho não somente o primeiro objeto de investigação, mas um modelo (...) de todas as expressões dissimuladas, substituídas e fictícias do desejo humano, Freud convida a procurar no próprio sonho a articulação do desejo com a linguagem.” (*Da Interpretação — Ensaio sobre Freud*, Rio de Janeiro, Imago, 1977, p. 17).

No Prólogo de seu *Livro dos Sonhos*, Jorge Luís Borges advoga a tese “perigosamente atraente” de que “os sonhos constituem o mais antigo e o não menos complexo dos gêneros literários”.

Interessante aqui, no entanto, sublinhar um aspecto: o da importância da carga material da expressão, de seu corpo verbal, no sonho. Antes da Psicanálise, os antigos pareciam saber disso. Artemidoro de Daldis, na sua estupenda *Oneirocritica* do século II d.C. atribui uma importância aguda ao que ele chama de “etimologia”: “É preciso levar em consideração que não são inúteis para a interpretação os sentidos etimológicos das palavras”, diz ele no Livro III do seu Tratado¹⁴. É importante observar-se que o que ele chama de “etimologia” seria mais pertinentemente designado, agora, por *significante*. O exemplo mais esclarecedor que ele oferece é o famoso sonho que Alexandre da Macedônia teve, quando se preparava para fazer o cerco à cidade de

Tiro. Artemidoro relata, na *Oneirocritica*, o sonho e a interpretação que dele faz o intérprete oficial do rei. Alexandre sonhou que viu no seu escudo um sátiro dançando. Aristandros, o intérprete, dividiu a palavra *Satyro* em *sa Tyro* (= Tiro é tua, em grego) e, assim, propiciou com que o rei combatesse com tal garra que conquistou efetivamente a cidade. Se o intérprete se tivesse restrito ao nível do significado, enveredaria por tentar deslindar problemas referentes ao sentido de sátiro como divindade líbica habitando as florestas (e daí, por dedução, figuração eventual da luxúria e do caráter libidinal), e provavelmente não iria muito longe. Mas a carga material da palavra, corporalmente considerada, lhe dá a pista para decifrar esse sonho, na linha da mais estrita ortodoxia psicanalítica, por sinal: o “sátiro” significa a realização do desejo de Alexandre, a conquista de Tiro: *Tiro é tua*, lhe diz o sonho.

Sabemos, com Freud, que o inconsciente toma a palavra como *coisa*. E se refletirmos sobre as elaboradas (por vezes, sofisticadíssimas; por vezes, absolutamente primitivas) operações postas em curso para, fiel ao princípio da “representabilidade”, dar figuração concreta a conceitos abstratos¹⁵, entenderemos o solo comum de onde são geradas as metáforas, a alegoria, o processo de simbolização em geral.

Uma versão moderna — (e anedótica) — de representação plástica de palavras no sonho, bem como da operação do inconsciente de traduzir em imagens idéias abstratas, constituirá um exemplo pessoal: o psicanalista francês Pierre Férida (que eu não conhecia então pessoalmente, e cujos livros andava lendo) foi

14. Artemidoro, *Oneirocritica* (*La Clef des Songes*), trad. de A. Festu-gière, Libr. Phil. Vrin, Paris, 1975.

15. Nem em todo processo de simbolização, no entanto, há uma passagem do abstrato para o concreto: o sol, símbolo de Luís XIV, é tão concreto quanto o simbolizado. (Cf. Laplanche e Pontalis: verbe “Simbolismo”, *Vocabulário da Psicanálise*, S. Paulo, Martins Fontes).

figurado num sonho meu por um par de tênis do meu filho adolescente, colocados numa estante...

Um outro exemplo, também pessoal, poderá dar a medida da importância do significante nas produções oníricas: trata-se de um sonho com o Profeta Amós — um dos profetas bíblicos esculpidos pelo Alejandino, naquele estupendo átrio dos profetas de Congonhas do Campo, em Minas Gerais. E sem entrar em pormenores, e sobretudo em associações — pois não é meu objetivo aqui “interpretar” o sonho, mas apenas ressaltar-lhe um elemento (de novo: a importância do significante) — eu via o Profeta Amós, grandioso e terrível, caminhar na minha direção — ou melhor, deslocar-se, com pedestal e tudo: uma massa de pedra esculpida, em movimento. Na base da estátua, estava escrito o seu nome (como acontece na realidade, cada profeta do Alejandino tem seu nome gravado no pedestal). Com uma nitidez incrível, estava lá, em grossas maiúsculas gregas: AMÓS. Fixando melhor a vista, na seqüência, eu via esse nome, mas invertido, escrito de trás para diante. E AMÓS invertido dá... SOMA. Na realidade, não era o *soma* do nome AMÓS que importava (isto é, o que “significava” esse Profeta, sua função, a conotação de denunciador das injustiças — não era essa a função bíblica do Profeta?); o que interessava era o *soma*,¹⁶ o corpo. A palavra foi aqui, como na poesia, utilizada sensorialmente.

Evidentemente, há algo de lúdico nisso, algo de brincar. E que é a arte (e a literatura, enquanto arte da palavra) para Freud, senão um substituto do jogo infantil? Há uma dimensão libidinal nesse “brincar”, que o francês expressa por um jogo de palavras: jouer/jouir. Brincar/gozar. A palavra “brincar” em português pode ter também essa conotação libidinal: é o jogo preferido de Macunaimã, que na sua rede “brincava” com Ci, a Mãe do Mato e com todas as cunhatás que encontrava

16. No caso — e não por acaso — o soma era *soma*.

pelo seu caminho... Uma sensualidade verbal está em ação nos poetas, nessa dialética de sêma e soma, de signo e corpo, que a palavra carrega. Pode-se dizer que na Literatura, em que também no princípio era o Verbo, o Verbo se faz corpo.¹⁷

E que dizer — ainda dentro do recorte da importância da palavra — da relação entre a Linguagem e o mito? Sabemos o quanto o mito é valorizado na Psicanálise, e o estatuto que ele tem, semelhante ao sonho. É na *Interpretação dos Sonhos* que são aproximados, pela primeira vez, o mito do sonho: o mito seria o sonho coletivo, enquanto que o sonho, o mito individual de

17. Tal idéia de que palavras têm corpo acarretará uma outra, que daí se infere: se as palavras têm corpo, elas terão sexo. Não é outra coisa que diz Machado de Assis em “O Cônego ou a Metafísica do Estilo”, um interessantíssimo conto em que se narra a procura, um pelo outro, de um substantivo e de um adjetivo, Sívio e Sívria, na cabeça de uma personagem, empenhada em escrever um sermão. O modelo dessa insólita busca amorosa é — já que se trata de um escritor eclesiástico — a celebração do amor sensual de *O Cântico dos Cânticos*.

“As palavras têm sexo”, diz o narrador. “Estou acabando a minha grande memória psicolexicológica, em que exponho e demonstro esta descoberta. Palavra tem sexo.”

— Mas então, amam-se umas às outras?
Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo.”

E depois de convidar o leitor a uma subida à cabeça do cônego, ao seu inconsciente, ao “desvão imenso do espírito”, o narrador mostra que é exatamente quando o escritor se permite espantecer, distrair-se e deixa de encarnicadamente procurar o adjetivo para o seu substantivo, que eles se encontram. Esplêndido conto, e estupefata intuição machadiana, de apresentar, não somente uma descrição pitoresca (e nem por isso menos pertinente, a nível linguístico) do processo de produção da linguagem, mas a percepção de que tal processo não opera só conscientemente, porém nos bastidores da consciência; e, finalmente, essa idéia genial da sensorialidade das palavras, de sua “sexualidade”, atraem-se umas às outras, desejam-se e completam-se.

cada um. Mas não somente Freud e os pensadores eruditos fazem essa articulação: uma criança pequena, muito pequena mesmo, desta maneira me contou certa manhã, ao acordar, que tinha sonhado: "Mamãe, hoje de noite foi assim: Era uma vez..."

Pois bem: à semelhança do sonho, no mito também se manifesta a importância fulcral da palavra. Diz Cassirer¹⁸, endossando Max Müller, que o mito é proporcionado pela atividade da linguagem. Em outras palavras: do nome se cria o mito. Isso se deveria a uma ambigüidade fundamental, inerente a toda denotação linguística: "nesta ambigüidade, nesta paronímia das palavras, estaria a fonte de todos os mitos"¹⁹. Para sustentar tal idéia, Max Müller, trabalhando com a análise filológica, cita alguns exemplos, o mais famoso dos quais é a lenda de Deucalião e Pirra. Esses dois personagens, como sintetiza Cassirer, "depois de terem sido salvos por Zeus do grande dilúvio que exterminou a humanidade, converteram-se nos progenitores de uma nova raça mediante o recurso de lançarem pedras sobre os ombros, convertendo-as então em seres humanos. Esta origem do homem a partir da pedra é algo de completamente absurdo, e parece resistir a qualquer interpretação". Mas tudo se esclarece, diz o filólogo, ao se constatar que, em grego, pedras e homens são designadas por termos muito semelhantes: as palavras *laós* (= povo, multidão humana) e *laás* (= pedra) são intercambiadas pela sua assonância.²⁰ Aqui, o mito é aclarado pela etimologia.

Analogamente, a lenda das "portas do sonho", tão cara a toda Antigüidade Clássica, poderia ser "explicada

18. Ernst Cassirer, *Linguagem, Mito e Religião*, Porto (trad. Rui Reinhol), Edições Rés, 1976.
19. Cassirer, referindo idéias de Max Müller, *op. cit.*, p. 9.
20. Max Müller, *Über die Philosphie der Mythologie*, reimpressão como apêndice da edição alemã da *Introdução à Ciência da Religião Comparada*, 2ª ed., Estrasbourg, 1876. Apud Cassirer: *Linguagem, Mito e Religião*, *op. cit.*, p. 10.

da" através do recurso da conexão com a linguagem: a palavra gera o mito. Formulada pela 1ª vez no Canto XIX da *Odisseia*, por Penélope, "a teoria" segundo a qual os sonhos passam ou pela porta de chifre (e se realizam) ou pela de marfim (e são falsos) tem a aparentemente aleatoriedade de suas metáforas "resolvida" por um trocadilho que se estabelece no grego, entre *keras* (chifre) e *krainein* (realizar-se) de um lado, e entre *elephantion* (marfim) e *elephaironai* (enganar), de outro. Levando-se em conta o imperativo da representabilidade, como figurar os conceitos abstratos "realizar-se" e "enganar", senão através do recurso ao significante, apelando para as palavras assonantes?²¹ Como dar conta de representar a possibilidade da *realização* dos sonhos, a não ser recorrendo à palavra "realizar-se" tomada na sua materialidade, no jogo a que *keras* (chifre) se presta, na sua inter-ressonância com *krainein* (realizar-se)? Da mesma maneira, como figurar "o que engana", sem apelar para o significante de "elephaironai" (enganar), intervocado por *elephantion* (de marfim)? O curioso é que os comentaristas helenistas eruditos²², quando tratam desses versos, sempre apõem uma nota, em que invariavelmente se aponta para a "puerilidade desses jogos de palavras, que os gregos tanto admira-

21. Cf. artigo de minha autoria "As Portas do Sonho", no prelo, a ser publicado pela Revista *Psicologia*, USP, vol. IV.
22. Por exemplo, Victor Bérard, autor de uma alentada *Introdução à Odisseia*, de três volumes, chega a contestar a autoria dos versos que dizem respeito à alegoria das Portas do Sonho, considerando-os uma interpolação posterior: "Comment en 562-569 attribuer au Poète la paternité des ridicules calembours sur les deux Portes des Songes, dont l'une est de corne pour nous corner aux oreilles le bonheur et dont l'autre est d'ivoire pour semer notre vie d'une ivraie de mensonges? J'essais de rendre par des équivalents les plaisanteries que le texte actuel met dans la bouche de Pénélope (...)"? E depois de observar que toda a antigüidade clássica os conheceu e admirou, diz o helenista que os críticos do século XIX os condenavam. (Cf. *Introduction à l'Odyssée*, T. III, Paris, Belles Lettres, 1933, p. 137).

ravam..." Mas os gregos, e, na esteira dos gregos, Freud (*O Chiste e suas Relações com o Inconsciente*; essa obra capital da Psicanálise, da Lingüística e da Literatura) estão aí para provar que jogo de palavras é ponto fulcral, em que Linguagem e Inconsciente se travejam.

Com efeito, Freud declara que seu livro *O Chiste e suas Relações com o Inconsciente* constitui "uma primeira tentativa de aplicação do método analítico a questões de estética". E embora não dispondo de categorias (e de terminologia) da Lingüística estruturada enquanto ciência, suas considerações sobre o Witz, e o material que ele tão generosamente elenca e apresenta (exemplos com que ele parece divertir-se imensamente, por sinal) constituem uma base fundamental para o estudo dos jogos de palavras, do artesanato verbal que embasa o fazer da poesia.

Discriminado do terreno específico do humor, o *jogo de palavras* identifica-se com o próprio fazer poético. Com efeito o trocadilho, considerado por Jakobson, junto com a paronomásia, como "a rainha das figuras de estilo", na realidade é um jogar com significado, parecendo lidar com os significantes. Trata-se de um jogo verbal, que brinca com o termo não enquanto portador de significado, mas enquanto som. No entanto, o trocadilho só ganha sentido quando "revela perfis dos significados" (cf. *Fenomenologia de Husserl*), quando se é levado a sentir melhor a riqueza dos significados:

Éramos nós
estritos nós
enquanto tu
és laço frouxo

— diz a belíssima canção "Tira as mãos de mim", da peça *Calabar* de Chico Buarque. Trata-se da fala de Bárbara, viúva de Calabar, dirigindo-se ao homem que

denunciara Calabar, e referindo-se à sua ligação apaixonada com o herói. Trocadilho expressivo criado por paronomásia, aqui o primeiro *nós* é pronome pessoal, enquanto que o segundo é substantivo. Esse significado de "laços apertados" que traduz o segundo *nós* conta-minha, num certo sentido, o primeiro termo, revelando-lhe uma outra dimensão: eu + ele num vínculo intenso: *nós*. A metáfora do 2º termo faz com que o 1º seja redefinido. Os dois *nós*, semelhantes, ou, melhor, idênticos no som, interagem a nível de significado, e dessa interação saem modificados, enriquecidos, interpenetrados.

Há trocadilhos expressivos criados por assonâncias; palavras que se sugerem umas às outras, por uma semelhança sonora qualquer (em geral, em sua estrutura):

Ai, a primeira festa
a primeira festa
primeiro amor

Ai, o primeiro copo
o primeiro copo
o primeiro amor

Ai, a primeira dama
o primeiro drama
o primeiro amor

— Assim, em *Vila do Meio Dia*, do mesmo Chico Buarque, a alteração de um único fonema, a intercalação de um *r* (por sinal, o mesmo *r* que dá sua dicção forte à palavra *amor*, bem como a *primeiro*), provoca um enriquecimento de sentido na linha da dimensão erótica de que se reveste o poema: festa/fresta; copo/corpo; dama/drama. Podemos dizer que festa, corpo e drama sofreram o contágio do *r* de amor (bem como de primeiro). Além do que "fresta" e "corpo" são inequivocamente mais eróticos do

que festa e copo. Há aqui nessa aposição de termos — festa/fresta, copo/corpo, dama/drama, condensadamente, todo um esquema narrativo. A primeira festa leva eventualmente à possibilidade de um primeiro encontro erótico, a uma primeira “fresta” com toda a simbologia sexual que festa, fenda, pode sugerir; essa idéia de fenda corporal é confirmada pela seqüência, uma vez que na 2ª estrofe o par de termos do trocadilho regidos pelo *r* a explicita: copo/corpo. Semelhantemente à 1ª estrofe, o primeiro copo levará ao primeiro corpo; finalmente, a primeira experiência amorosa conduz, quase sempre, ao primeiro drama.

Caberia aqui uma observação sobre a rima, sobre os enlaces senânticos feitos pela rima. As palavras rimadas são reunidas por uma identidade parcial de sons, e este eco induz um “roçar” de sentidos: festa, que rima com festa, terá, assim, algo a ver, semanticamente, com o termo do qual reproduz a sonoridade básica...

Exemplo de extraordinário jogo verbal é oferecido pela já referida canção “Cala a boca, Bárbara”, de Chico Buarque, que integra a peça de teatro *Calabar*, sobre o herói estigmatizado como o traidor. Calabar, a estas alturas, já está morto e espartejado, castigado pelos portugueses, que impuseram a proibição de pronunciar o seu nome. Mas restou sua mulher (que é quem canta a canção), e em quem ele está intensamente presente. Ela nunca o chama, nessa canção, pelo nome: Calabar é o *ele* a que refere. No entanto, é esse nome que se forma, com espantosa nitidez, como uma constelação, à força da repetição quase obsessiva do refrão:

CALA a boca, BÀRBARA

CALABAR: Aquilo que Bárbara silencia, é o que reponta, com força e realidade. Impõe-se uma técnica psicanalítica: no não dito, descobrir-se o dito. No interdito, descobrir-se o dito. Interdito porque foi inter-

ditado (por injunções da censura) e interdito porque está dito entre as sílabas das palavras que constituem o refrão. O nome proibido continua a ressoar, no tecido da linguagem. O essencial é aparentemente omitido, mas ele está lá, latejando (latente...) no coração do discurso. A partir daí, a própria palavra Calabar, reinventada, passa a condensar em si o “Cala a boca” que estigmatiza a peça — e os tempos que a geraram. Doravante, aqueles que lerem/ouvirem esta canção, incorporarão o “Cala a boca” ao nome de Calabar. Linguagem de condensação: linguagem da poesia. Assim, vemos que o poder que o poeta tem de lidar com a palavra faz dela um instrumento de desvendar a realidade, de romper o silêncio. Mesmo sob censura, Calabar sobrevive.²³

Calabar é cobra-de-vidro: uma vez partido, seus cascos se recomporão por força da poesia. Esse corpo espartejado, cujo despedaçamento é mimetizado pela fragmentação em sílabas a que o nome do herói se vê submetido (pelo mesmo poder aniquilador que o executara), restaura sua unidade plena através da fala poética, sob o influxo de Dionísio. (Poderia haver algo de mais órfico do que essa dialética de despedaçamento e unificação?)²⁴ CALA a boca BARBARA: o nome restaurado na sua unidade supõe um trabalho. A uma técnica propriamente psicanalítica (descobrir, no manifesto, o latente; revelar o interdito) associou-se um procedimento analítico literário — uma espécie de leitura anagramática, como queria Saussure: de ver “palavras sob as palavras”, a descoberta de fragmentos,

23. Estrávamos no ano de *Cálides/Calesse*. Era início da década de 70, e a peça *Calabar* (composta por Chico Buarque em parceria com Rui Guerra) foi censurada, e a imprensa, proibida de noticiar a proibição.

24. A paixão de Dionísio é isso: o deus despedaçado e ressurgido em sua plenitude; o pressentimento, nesse culto sempre renovado, de uma unidade restaurada.

como peças de um mosaico, que o analista rearranjará, e que, numa outra seqüência, cobrarão sentido — um revelador sentido.

Leitura (psicanalítica? literária?) — leitura desvendadora atenta à carga corporal, à carga concreta, material, da expressão.

Antes de finalizar, um balanço nessas considerações sobre possíveis articulações entre Literatura e Psicanálise. Espaço em que se permite ao inconsciente aflorar/reconhecimento desse inconsciente; leitura do humano (a nível individual ou social); horizontes da interpretação; campos do símbolo e da analogia; privilégio do significante.

Pois bem, há pelo menos dois tópicos ainda a serem considerados, nesse recorte — necessariamente superficial, porque panorâmico — da confluência entre a arte da palavra e a ciência do inconsciente. São eles a questão da Memória e a questão da palavra eficaz.

Memória: se o sonho é aferido à poesia, pode-se dizer que lidar com a memória remete-nos inevitavelmente à ficção. Em seu famoso texto "Lembranças encobridoras", Freud mostra com uma clareza cristalina o quanto uma lembrança, revestida com todos os apanágios da veracidade, pode ser uma construção, uma ficção. A memória não é confiável, faz-nos concluir ele, porque contaminada pelo desejo. Pois bem: a intuição das relações entre o "rememorar" e o "inventar" ronda o espírito humano, bem antes das indagações da Psicanálise. Desde os inícios da Filosofia, no apogeu do mundo grego, esse topos instiga à reflexão. Podemos encontrar em Aristóteles antecipações das mais audazes teorias freudianas, como aquela que equaliza a lembrança e a fantasia.

"A que parte da alma pertence a memória? É evidente que a esta parte, da qual brota também a imaginação."

(Da Memória e da Reminiscência)²⁵

Partindo dessa reflexão básica e germinal, Aristóteles chega no *Tratado sobre a Alma*, à afirmação, mais surpreendente ainda, de que "A imaginação não se move sem o desejo"²⁶. (Atenção: essa não é uma frase de Freud, mas do filósofo grego!)

No entanto, não é só a nível da Filosofia que se formula a equação Memória/Fantasia: no cerne do espírito grego, a nível mítico, essa aproximação se faz: a Memória, em grego *Memnosyne*, era uma deusa, a mãe das Musas. Essa divindade feminina revela as ligações obscuras entre o rememorar e o inventar: a musa inspiradora da invenção poética é filha da Memória! No entanto, o que nos interessa é aquilo que transforma o fato bruto da memória em "literatura": o processo de mimese (trabalhado por Aristóteles n'*A Poética*). Da perspectiva da Literatura, é isso a Memória: matéria-prima de um processo de mimese.²⁷

E que dizer da importância do recordar na cura psicanalítica? — não tanto a mera busca da lembrança, mas o recordar no sentido etimológico: colocar de novo no coração? E é importante sublinhar que isso se faz *pela palavra*. Poder formular (isto é, poder pôr em palavras aquilo que não tinha representação, e por isso era vivido apenas a nível do corpo); nomear, aceder ao nível do simbólico.

25. In *Parva Naturalia*, Paris, Belles Lettres, 2ª ed., p. 55.

26. *Tratado sobre a Alma*, Livro III, 10.

27. Cf. capítulos "Memória e Ficção I e II", publicados neste volume.

E assim desembocamos no último tópico de que pretendo tratar, nessa Introdução: o poder da palavra; a palavra eficaz.

A Literatura é a arte da palavra; e a Psicanálise trabalha basicamente com o discurso (discurso do analisando, discurso interpretativo do analista). A efetividade de um tratamento psicanalítico opera por meio da eficácia da palavra. Vinculando inteligência e sensibilidade, na encruzilhada do mental e do afetivo, a palavra atua. A palavra é mágica. Não é extraordinário que num tratamento psicanalítico não se toque no paciente, não haja nenhuma, absolutamente nenhuma intervenção a nível físico, e no entanto surjam mudanças estruturais profundas, uma reorganização por vezes radical interior, apresentando repercussões a nível orgânico, físico?

O reconhecimento da força da palavra parece ter-se dado (aqui também...) com os gregos, quando Platão, n'*A República*, expulsa o Poeta da polis, porque o poeta "conhece o segredo de suscitar emoções"; porque a poesia "nutre as paixões"; "alimenta e irriga o que devia ficar seco".²⁸ A Literatura age a nível dos afetos, reconhece Platão. Mas ao longo desse processo a que submete a poesia, e ao fim do qual a condena, Platão apresenta algo que é absolutamente comvente: o reconhecimento do poder da Literatura:

"pois temos perfeita consciência do fascínio que ela exerce sobre nós."²⁹

Assim, na expulsão, paradoxalmente está a maior homenagem prestada à Poesia, um preito ao seu poder. Conseqüentemente, em função disso o filósofo se preo-

cupará n'*A República*, não apenas com os poetas e aedos, mas com as "contadeiras de história": mães e amas.

"Por conseguinte, teremos de começar pela vigilância sobre os criadores das fábulas (*mythoi*), para aceitarmos as boas e rejeitarmos as ruins. Em seguida, recomendaremos às amas e às mães que contem a seus filhos somente as que lhes indicarmos e procurem amoldar por meio delas as almas das crianças com mais carinho do que por meio das mãos fazem com o corpo." (Livro II, 377b)

Defesa (decepcionante, é certo) da censura em prol do bem da cidade; mas, sobretudo, reconhecimento da potencialidade que a palavra detém de "moldar almas". Vertendo para uma linguagem mais atualizada, falaríamos em "manipulação psicológica". Estamos em domínio não apenas da Literatura e da Psicanálise, mas no da magia, do curanderismo e da religião. Restaure-se aqui o poder arcaico e mágico da Palavra. Como não pensar em Scherzade, a contadeira de histórias, que vence a morte e o poder através da força da Poesia?³⁰ Junto ao Sultão na sua ira patológica e assassina, ferido em sua capacidade afetiva, Scherzade propicia, literalmente, uma "cura pela narração", apanágio da Psicanálise ("talking cure") e de certas técnicas xamanísticas.

Mas não é só no universo das *1001 Noites* que se valoriza a tal ponto a força transformadora da poesia. Nossa civilização situa-se na confluência da vertente grega e da judaica — vale dizer: na confluência de uma cultura do prestígio do *Mythos* e do *Logos*; e de uma cultura em que "No princípio era o Verbo", e que pensa o mundo tendo sido criado porque foi *proferido* ("E

28. Livro X, 605 d; 606 c; 606 d.

29. Livro X, 607 c.

30. Cf. capítulo "Scherzade ou do Poder da Palavra", publicado neste volume.

Deus disse: 'Haja a luz' e houve luz".³¹) Vivemos sob o signo da palavra.

Dela, pode dizer o Poeta:

Matéria, minha criatura, palavra

Que me conduz

Mudo

E que me escreve desatento, palavra

Mas dela pode dizer também, pedindo emprestado ao Poeta, o psicanalista:

Palavra boa

Não de fazer literatura, palavra

Mas de habitar

Fundo

O coração do pensamento, palavra.³²

(1993)

31. Gênesis, I, 3.

32. Chico Buarque, "Uma palavra", 1989.