

## **PSICANÁLISE E LITERATURA: FUNDAÇÃO E FUNÇÃO**

**Eduardo Melo França**  
(UFPE)

Passada a euforia psicanalítica que arrebatou a Europa e a América Látina em meados do século XX, podemos hoje dizer que a relação entre a teoria freudiana e a literatura é duradoura, promissora e encontrou sua justa medida. Esse diálogo, de longa data, vem-se mostrando extenso e criativo. São vários os estudiosos que se debruçaram sobre esse tema: Philip Rieff, Lionel Trilling, Peter Gay, Paul Ricoeur, Herbert Marcuse, Jean Bellemin-Nöel, Phillipe Willemart, Harold Bloom, Adam Phillips, Sérgio Paulo Rouanet, Renato Mezan, Noemi Moritzkon, Didier-Weill, Marco Antônio Coutinho Jorge, François Regnault, Kathrin Holzermayr, Adélia Bezerra de Menezes, entre muitos outros, além dos escritos pelos próprios Freud, Winnicott e Lacan<sup>1</sup>. Se é bem verdade que a maioria esmagadora dos estudos que aproximam a literatura da psicanálise

---

<sup>1</sup> Sendo esses dois primeiros autores considerados fundadores de escolas psicanalíticas, vale destacar que, entre 1858 e 1859, Lacan dedicou sete encontros do seu seminário *O desejo e sua interpretação à Hamlet*. A transcrição dessas apresentações pode ser encontrada no volume intitulado *Hamlet por Lacan*. É significativo também que Lacan tenha dedicado um dos seus seminários, *O Sintoma*, à obra de James Joyce, como mote para problematizar o sintoma como linguagem. Winnicott, no texto *Os elementos masculino feminino expelidos (split-off) encontrados em homens e mulheres*, utiliza *Hamlet* como exemplo para uma discussão sobre a relação entre o feminino e o masculino.

não parte especificamente dos textos nos quais o próprio Freud trata diretamente de temas relacionados à arte, todos eles, lançando mão de concepções, conceitos e derivações do pensamento freudiano, insistem na tarefa de mostrar a psicanálise não apenas como uma valiosa ferramenta interpretativa de textos ficcionais, mas também como um saber capaz de ler subjetivamente a inserção da literatura na cultura, problematizando sua relação com o autor, com o leitor, com movimentos sociais, culturais e com as novas, antigas e possíveis formas de subjetivações. É difícil, por isso, imaginarmos, por exemplo, algum manual de teoria da literatura que se proponha a passar por todas as vertentes do estudo literário e que não aponte a psicanálise como possibilidade teórica ou crítica. Lembremo-nos dos trabalhos de Jaean-Yves Tadié, Terry Eagleton, Antonie Compagnon e René Wellek. Todos eles não apenas citam, mas reconhecem a psicanálise como fazendo parte do *hall* de saberes que influenciaram o estudo da literatura ao longo dos séculos XX e XXI.

Ainda assim, não são raros os clichês reproduzidos pelos psicanalistas sobre a literatura, e muito menos os reducionismos dos críticos menos esclarecidos sobre as potencialidades da psicanálise diante de um texto ficcional. Por isso, apesar da fartura de trabalhos que se propõem a inserir ideias psicanalíticas na crítica literária, parece ser necessária uma revisão da fundação desse diálogo. Para isto, um caminho é inevitável, apesar de raríssimas vezes percorrido pelos críticos e psicanalistas: a obra de Freud. Passearemos, portanto, pelos textos nos quais Freud supostamente aborda a literatura de forma específica, para, posteriormente, entendermos a função que ele atribui ao diálogo entre sua teoria e a literatura.

O primeiro modo de aproximação entre a psicanálise e a literatura, mais disseminado, proveitoso e, talvez, menos passível de crítica seja o de tomar a teoria freudiana, com suas concepções, e utilizá-la como ferramenta crítica que auxilia o leitor a atribuir novas significações aos textos ficcionais. A princípio, tal procedimento não traz consigo qualquer problema metodológico, crítico ou teórico. Não há nada que impeça o leitor de utilizar seus instrumentos intelectuais, teóricos e pessoais na leitura de textos ficcionais. Em última instância, a utilização de discursos extraliterários é mesmo inevitável; afinal, toda leitura está situada em um lugar historicamente determinado e marcado por uma gama identificável de mentalidades vigentes. A segunda possibilidade, e que menos merece atenção, é um erro tomado como regra, seja por parte dos psicanalistas mais imprudentes ou dos críticos literários repetitivos e que, de fato, não conhecem a psicanálise, mas apenas a sua caricatura: o biografismo.

Quase sempre, em um mesmo trabalho, infelizmente, Freud empreende esses dois movimentos. Ele interpreta originalmente o texto

literário a partir de conceitos psicanalíticos, o que, em si, não representa um problema, mas, por vocação terapêutica, sempre que possível, também tenta relacionar o conteúdo da obra à biografia do autor. Felizmente, nos casos mais importantes de diálogo cultivado pelo próprio Freud entre psicanálise e literatura, essa associação biografista não poderia, de qualquer forma, render maiores frutos. O enigmatismo biográfico de Shakespeare e o distanciamento intransponível em relação à figura de Sófocles não lhe permitiu fazer maiores associações entre estes autores e suas obras.

Por vários anos, Freud buscou, na literatura, uma possibilidade para esclarecer, divulgar e legitimar sua teoria. É indispensável, no entanto, também entendermos que ele a construiu a partir do seu encontro com a literatura. Antes mesmo de *A Interpretação dos sonhos*, em uma de suas cartas a Fliess, em 15 de outubro de 1897, escrevendo sobre sua recém-descoberta, ainda inclassificável, falou sobre o amor do filho pela mãe e do ódio pelo pai, oferecendo, como matéria prima de sua descoberta, a representação desse afeto na trama do *Édipo Rei* e de *Hamlet*. Essa é a primeira referência literária que encontramos na obra de Freud – antes mesmo de *A Interpretação dos sonhos*, considerado o marco inicial da psicanálise.

Mais importante do que a primeira referência feita por Freud à literatura é como se dá a presença de *Édipo Rei* e *Hamlet* no livro que inaugura a psicanálise, *A interpretação dos sonhos*. No seu capítulo cinco, não há apenas o desejo de encontrar, em uma tragédia clássica e em outra moderna, o respaldo para seu embrionário e ainda não nomeado *Complexo de Édipo*. As tragédias de Sófocles e de Shakespeare não serviram simplesmente como repositório de ideias no qual o psicanalista buscava confirmações. Freud as mantém sempre ao seu lado, como fonte inspiradora e revalidadora de suas descobertas. Podemos, inclusive, arriscar que foi pela leitura dessas peças que se deu a grande mudança da sua teoria edípica: quando percebeu que o triângulo amoroso entre mãe, pai e filho, para ser verdadeiro não precisava ser real, mas simbólico.

Freud não desconsidera a necessidade de levar em conta a forma literária e muito menos introduz sua teoria psicológica no texto ficcional como quem não possui conhecimento de estética e de história da arte. Possivelmente, via uma leitura hegeliana dos gêneros literários, ele compreende, evidentemente a partir de um prisma psicanalítico, a necessidade de um mesmo conteúdo, que ele acredita estar presente nas duas tragédias, apresentar-se de forma diversa, por conta da diferença entre os modos de subjetivação da antiguidade e do começo da modernidade:

Outra das grandes criações da poesia trágica, o *Hamlet* de Shakespeare, tem suas raízes no mesmo solo que *Oedipus Rex*. Mas o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante separadas, da civilização: o avanço secular do recalçamento na vida emocional da espécie humana. No *Oedipus*, a fantasia infantil imaginária que subjaz ao texto é abertamente exposta e realizada, como o seria num sonho. Em *Hamlet* ela permanece recalçada; e — tal como no caso de uma neurose — só ficamos cientes de sua existência através de suas consequências inibidoras (FREUD, v. 4, p. 280).

Em outra, passagem lemos um trecho da análise que Freud faz da psicologia de Hamlet e do motivo que ele acredita o impedir de se vingar da morte do pai:

Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa — salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalçados de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir (FREUD, v. 4, p. 281).

Freud tinha duas obsessões. A primeira, e mais óbvia, dissecar as razões do comportamento humano. Estamos convencidos de que a segunda é a literatura. Ele encarava os personagens com a mesma profundidade humana e acreditava que poderia investigá-los a partir da mesma verticalidade psicológica que investigava um indivíduo. Prova disso é que, dentre as referências mais recorrentes a Freud, estão a Bíblia, Goethe e Shakespeare. Este último, particularmente, era um caso especial.

Relendo com cuidado os momentos nos quais Freud trata de literatura, percebemos que, no final das contas, ele dedica muito mais atenção ao *Hamlet* do que ao *Édipo Rei*. Se ele nomeou seu complexo mais importante com o nome da peça de Sófocles, foi porque nela sua ideia central se mostra de forma mais explícita e reveladora. Se a interpretação de Freud do *Hamlet* fosse destacada de seu contexto e apresentada como um estudo de crítica literária, sem dúvida seria minimamente considerada como original e, dentro da sua particularidade interpretativa, coerente e ressignificadora.

No entanto, ao final do seu estudo, Freud acaba desagradando ao crítico literário que, até então, o acompanhava atenciosamente. Apoiando-se no livro de Georg Brands, que diz que *Hamlet* foi escrito logo após a morte do pai de Shakespeare e que o próprio autor teve um filho chamado Hamnet, Freud presume que a peça tenha sido concebida sob o efeito desses elementos, e que o autor, no momento em que a escrevia, de

forma inconsciente, teria revivido os sentimentos edípicos da infância. Vale lembrar que Harold Bloom também relaciona a versão definitiva de *Hamlet* ao filho perdido de Shakespeare (BLOOM, 2001, p. 490).

Mas essa curta referência, de apenas algumas linhas, que Freud faz à vida de Shakespeare, já no final do espaço que dedica às peças, não compromete sua interpretação. Estamos falando de apenas algumas linhas biografistas. Na verdade, essas linhas mais parecem um adendo ou um complemento dispensável à sua análise.

As principais semelhanças de fundo compreendidas por Freud entre *Hamlet* e o *Édipo Rei* aparecem no seu *Dostoiévski e o parricídio*, publicado em 1928, em que, ao lado das duas tragédias, ele situa o romance *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski. Não seria incorreto se afirmássemos que, nesse mesmo ensaio, Freud, mais uma vez, procedeu de duas formas distintas: como crítico literário que analisa o texto a partir de conceitos psicanalíticos e como um (inglório e ingênuo) biografista que tenta relacionar a vida do autor à construção de seus personagens. Para entendermos as potencialidades desse diálogo, duas perspectivas devem ser distinguidas. A primeira, certamente a que mais nos interessa, relaciona-se diretamente com a nossa primeira proposta de diálogo entre literatura e psicanálise. Freud é capaz de reconhecer o valor formal e humano de três das maiores peças literárias do ocidente - *Hamlet*, *Os irmãos Karamazov* e *Édipo Rei* - e de estabelecer um elo em comum entre os três textos: “o parricídio. Em todas três, ademais, o motivo para a ação, a rivalidade sexual por uma mulher, é posta a nu” (FREUD, v. 21, p. 217).

No que diz respeito à primeira dimensão do artigo, definitivamente, o que ele faz com as três obras é uma leitura interpretativa, ressignificadora. Todas elas, aos olhos de Freud, contam histórias de desejos de parricídio que envolvem razões e reações psicológicas obscuras. Melhor do que chamarmos de interpretação, seria dizermos que o procedimento realizado foi uma construção de sentido - ou, ainda, de forma mais adequada, de preenchimento de espaços vazios. Sófocles, Shakespeare e Dostoiévski escrevem de forma a possibilitar que o leitor passeie com liberdade por entre as suas histórias, personagens e motivações; refletindo, preenchendo espaços e construindo sentidos para a trama e, especificamente, para as motivações de cada um dos personagens.

Sobre *Hamlet*, ele acredita que o herói é incapaz de se vingar do tio porque, na verdade, era esse o seu desejo inconsciente. Vendo, portanto, seu desejo realizado por outro, surge um processo de identificação com o assassino, que lhe impede de se vingar, uma vez que simultaneamente se sente culpado e realizado por algo que não realizou mas desejou.

Tal como em *Hamlet*, também em *Os irmãos Karamazov*, Dimitri não é o verdadeiro culpado pelo assassinato do seu pai, mas Ivan, seu irmão. Dimitri, assim como seus irmãos, vive uma relação perturbada e amarga com o pai, agravada pelo fato de com ele dividir o amor da mesma mulher. Ele é levado ao tribunal, julgado e culpado. Mas não se defende e nem protesta contra a condenação. A leitura de Freud cai como uma luva na forma do romance de Dostoievski. O escritor russo não desenvolve, como o aspecto mais importante da trama, a revelação e punição do verdadeiro culpado ou a revolta do inocente penalizado, mas a construção moral e psicológica dos personagens, o desejo dos três irmãos de matar o pai, a culpa por essa morte ter se realizado e, principalmente, as possíveis motivações da passividade de Dimitri diante do tribunal.

Consciente dessa forma psicológica do romance, Freud diz que “é indiferente saber quem realmente cometeu o crime; a psicologia se interessa apenas em saber quem o desejou emocionalmente e quem o recebeu com alegria quando foi cometido” (v. 21, p. 218). O enigmatismo da reação de Dimitri é o que mais interessa: imaginarmos o que leva um inocente a assumir a responsabilidade por um ato cometido por outro. A leitura de Freud segue a mesma linha de pensamento que justificou a incapacidade de ação de Hamlet. Ambos os heróis, apesar de não cometerem qualquer crime, sentem-se culpados pela efetivação de seus desejos inconscientes.

Tudo nos leva a crer que Freud elegeu *Édipo*, *Hamlet* e *Os irmãos Karamazov* não somente pela apresentação do tema, mas também pela forma como se mostram. O procedimento empreendido por Freud diante das três obras sinaliza para o fato de que a construção psicológica dos três heróis somente assume uma imagem de completude na interação com o leitor. Todos eles são enigmáticos e obscuros em relação a suas motivações. Nos três casos, entre a ação, a inércia do herói e o parricídio, espaços vazios se apresentam ao leitor como possibilidade de construção de significados e justificativas. Nas três leituras propostas por Freud todas as marcas estruturais que supostamente estabelecem limites interpretativos são respeitadas. Em todas elas, encontramos relações de parricídio, sentimentos que podemos interpretar como de culpa, e a possibilidade da vingança. Freud não extrapola num excessivo subjetivismo. Ele enxerga, ressalta todos os elementos em comum nos três livros e, como leitor criativo, partindo de seu repertório intelectual e teórico-psicanalítico, insere sua leitura onde justamente é convidado a articular elementos do texto para a construção de novas significações.

Mas não podemos fingir não ver uma outra faceta de *Dostoievski* e *o parricídio*, menos interessante, certamente. Freud carregava consigo

um diabo terapêutico que lhe impedia de não analisar personagens, fossem eles ficcionais, históricos ou biográficos. Foi o que fez com Dostoievski. Sob o efeito dos estudos biográficos realizados por Fülöp-Miller e Eckstein, por Jolan Neufeld e pelo próprio filho de Dostoievski, Aimée Dostoievski, Freud não se acanhou e, verdade seja dita, deixando a imaginação voar, dedicou a maioria das páginas do seu artigo a analisar as facetas do neurótico, culposo, criativo, moralista e pecador Dostoievski (FREUD, v. 21, p. 205), que ele evidentemente conheceu somente através das biografias.

É verdade que linhas e mais linhas são dedicadas a especulações acerca do caráter moralista e culposo de Dostoievski. Contudo, e isso é fundamental para podermos vislumbrar o valor do trabalho de Freud, todas as suas interpretações literárias, inclusive as encontradas em *A Interpretação dos sonhos*, mantêm-se de pé mesmo quando desconsideramos suas análises biografistas. Se, na cabeça de Freud, essas duas perspectivas, interpretativa e biografista, compartilham do mesmo plano teórico de divulgação e aprofundamento da psicanálise, seus leitores não precisam necessariamente seguir esse raciocínio. O modo como o texto é organizado permite uma liberdade em relação às suas supostas intenções. Ocorre, em *Dostoievski e o parricídio*, também o mesmo que nas análises literárias que encontramos em *A Interpretação dos sonhos*. As duas dimensões do texto, crítica e biografista, simplesmente se justapõem e não se comprometem ou se articulam. Essas duas perspectivas correm em paralelo, como que em dois planos, e, em nenhum momento, uma exercendo domínio ou premissa sobre a outra.

Apesar de *Dostoievski e o parricídio* e da longa análise que faz de *Hamlet* e do *Édipo* na *Interpretação dos sonhos*, o primeiro texto que Freud escreve completamente dedicado a uma obra literária é o sonolento *Delírios e sonhos da Gradiva de Jensen*, publicado em 1907. Se a *Gradiva de Jensen*, comparado a *Dostoievski e o parricídio*, não é tão criativo e original do ponto de vista interpretativo, ao menos ele possui um significado particular para que possamos entender a função dessa análise literária na trajetória freudiana.

*A Gradiva de Jensen* é um texto minucioso, enfadonho e excessivamente descritivo. Contudo, ele não apresenta maiores problemas do ponto de vista crítico – não há qualquer tentativa de relação entre autor e obra, além da pertinência das interpretações. Mas, neste caso, temos uma hipótese para entendermos a razão que levou o shakespeariano Freud a perder tempo com um romance tão sem graça. Se o livro de Jensen não é um marco literário, impressiona a semelhança entre como Freud teoriza a formação e interpretação dos sonhos e como o sonho (ou delírio) do

personagem principal se apresenta e é interpretado no próprio transcorrer da trama.

Apesar de *A Gradiva de Jensen* ser um ensaio totalmente dedicado à leitura do romance de Jensen, seu propósito permanece sendo ilustrar concepções psicanalíticas. Nas mãos de Freud, a história contada por Jensen serve apenas para demonstrar que o processo de composição das imagens oníricas se dá a partir de elementos do dia anterior e de como seus significados estão relacionados a desejos recalçados da infância. Diferentemente do que acontece com suas leituras de Shakespeare, Sófocles e Dostoiévski, que propõem ressignificações muito bem amarradas, pessoais, contudentes e, para muitos, redefinidoras, nesse trabalho, mais do que ressignificações, Freud está preocupado em comparar, para ilustrar, o seu método de interpretação dos sonhos com a interpretação realizada pela própria personagem.

Em *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*, publicado em 1916, Freud, a partir de *Ricardo III* e de *Macbeth*, ambos de Shakespeare, e *Rosmersholm*, de Ibsen, investiga o funcionamento psicológico das pessoas incapazes de abrirem mão de seus prazeres e daqueles que sucumbem diante do êxito. Gloucester, personagem de *Ricardo III*, em seu primeiro monólogo, diz que, por não ter “habilidades esportivas”, por ser “grosseiramente feito”, “terminado pela metade”, “privado dessa bela proporção”, “desprovido de todo encanto”, “disforme” e “inacabado”, resolveu portar-se “como vilão e odiar os frívolos prazeres deste tempo”. Sobre esse monólogo, Freud considera que ele “não diz tudo, dando meramente uma sugestão, e deixando que preenchamos o que ele sugere”.

Para o psicanalista, a vontade do personagem em se portar como um vilão tem origem em um sentimento de necessidade de reparação. Ele faz parte de um grupo de pessoas que se sentem injustiçadas pela natureza e que, por isso, não mais estão dispostas a abrirem mão de seus prazeres. Freud lê o monólogo como uma declaração, algo do tipo “A vida me deve uma reparação por isso, e farei tudo para conseguí-la. Tenho o direito de ser uma exceção, de desprezar os escrúpulos pelos quais os outros se deixam tolher. Posso fazer o mal, já que a mim foi feito mal” (v. 14, p. 355).

Ainda abordando *Ricardo III*, Freud exhibe seu interesse na relação entre o herói e o público. Apesar da falta de exatidão dos termos utilizados, suas ideias sobre a possível intimidade entre o público e o herói fazem sentido. É verdade que ele usa as palavras “simpatia”, “repulsa” e “identificação” mesmo quando evidentemente quer dizer que o receptor é capaz de reconhecer os piores ou melhores sentimentos do herói; da mesma forma, quando parece dizer que a obra é tolerável no sentido de

não ser demaseadamente *crua* e, por isso, repulsiva. Interessa-lhe saber como as emoções e motivações dos personagens devem se desenrolar e se apresentar, trazendo ora para primeiro e ora para segundo plano apenas a periferia ou o núcleo emocional dos personagens.

A forma deve acompanhar o limite psicológico de exposição das motivações negativas do personagem. Aos olhos de Freud, Shakespeare sempre acerta. Em *Hamlet*, quando encontrou a medida-limite da construção de uma personalidade perturbada mas tolerável, capaz de se apresentar de tal maneira que qualquer espectador, até hoje, por ele se sinta atraído. Em *Ricardo III*, acerta quando não apresenta toda a maldade de Gloucester escancaradamente em primeiro plano, como se fosse esta, definitivamente, sua característica mais importante. Seguindo esse raciocínio, Hamlet foi construído para que, ao mesmo tempo, fosse capaz de transmitir uma extrema perturbação emocional e existencial, mas não sendo reduzido simplesmente a um estado patológico. Fazer do personagem um retrato da loucura seria diminuir sua humanidade. Igualmente, acontece com Gloucester. Fazer dele um sinônimo irreversível apenas de maldade gratuita, pura e crua, sem uma profunda e convincente justificativa psicológica, implicaria que o espectador não mais o enxergasse com um ser humano, mas apenas como o *Mal*. Para Freud, “Essa motivação frívola [de Gloucester] só sufocaria qualquer sentimento de simpatia no auditório, se não fosse um pano de fundo para algo mais grave” (v. 14, p. 355).

Na segunda seção de *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*, dedicada aos arruinados pelo êxito, o alvo é *Macbeth*. O interessante é que o sentimento de ambição não é o que mais lhe chama atenção nesse drama de Shakespeare. Seu verdadeiro desejo é entender a derrocada de Lady Macbeth. “O que foi que quebrantou esse caráter que parecia ter sido forjado do material mais rijo?” (v. 14, p. 361). Lady Macbeth, aos olhos de Freud, é um retrato perfeito do tipo psicológico que, ao atingir um objetivo esperado, sucumbe diante do êxito.

Freud, é importante que se diga, não acredita na descoberta de significados latentes do texto. Toda leitura que propõe, a partir de seu lugar de psicanalista, é fruto da articulação de elementos que visualiza no próprio texto. Por isso, para tornar inteligível sua tese de que a infertilidade de Lady Macbeth é o ponto central para compreendermos o que a fez não suportar a possibilidade de seu desejo de se tornar rainha se concretizar, Freud pinça três passagens significativas da peça.

Uma delas é o grito de Macduff, reafirmando que a impossibilidade do casal Macbeth de ter filhos é elemento fundamental e que deve ser levando em conta para entendermos sua capacidade de matar os filhos de

seu adversário. Outro momento, anterior, é quando as bruxas anunciam que Macbeth se tornará rei, mas que os filhos de Banquo herdarão a coroa – o que, diante de sua vontade de fundar uma dinastia, evidentemente o enfurece. Freud também sublinha que Lady Macbeth está disposta a sacrificar sua sexualidade em troca de se tornar rainha, lembrando que ela mal suspeitava que o resultado desse possível sacrifício seria a razão que a impossibilitaria psicologicamente de seguir em frente e levar a cabo a concretização de seus desejo. Diz Macbeth: “Vinde, espíritos sinistros / **Dessexuai-me, enchei-me, da cabeça** / Que servis aos desígnios assassinos! / Aos pés, da mais horrível crueldade!” (Ato I, Cena 5).

Assumir a condição de rainha, sabendo que as bruxas profetizaram que os filhos de Banquo herdariam o trono, traz à tona sua incapacidade de ter filhos, de gerar um herdeiro. Sim, a ambição da personagem é parte fundamental de toda a trama, mas essa mesma ambição encobre um contexto psicológico mais sutil e que envolve desejos muito íntimos em relação à impossibilidade de ter filhos, de se perpetuar na prole, de gerar um herdeiro e de fundar uma dinastia. Resumindo, Lady Macbeth não suporta a iminência de seu sucesso, pois ser rainha implica na necessidade de ter filhos, herdeiros, o que lhe remete à sua enigmática impossibilidade.

Freud menciona que Shakespeare extraiu da *Chronicle* (1577), de Holinshed, o argumento para sua tragédia. Ele, brevemente, resume o contexto histórico inspirador de *Macbeth* e aponta as diferenças entre a real história inspiradora e a peça de Shakespeare, principalmente no que concerne ao intervalo de tempo entre os eventos. Ora, se, em quase todos os textos que passamos até agora, Freud tenta estabelecer correlações entre a vida do autor e sua obra, nesse seu estudo sobre Lady Macbeth, deparamos-se, justamente, com o oposto. Ele leva em consideração o processo de estetização da realidade e diz que sua interpretação parte unicamente da peça, uma vez que a tragédia de Shakespeare e sua matéria-prima histórica constituem textos distintos que admitem e recusam diferentes interpretações.

Seu último exemplo de personagem que se sente incapaz de usufruir de sua conquista é a heroína Rebecca Gamvik, da peça *Rosmersholm*, de Ibsen. Após assumir o cargo de governanta, Rebecca traça um plano. Ela pretende, por meio de artifícios intelectuais, levar sua patroa a cometer suicídio e assumir o seu lugar de esposa do Sr. Johannes Rosmer. Tudo ocorre como o planejado. Mas, por fim, ela não se sente capaz de se casar com seu patrão e tomar o lugar que sempre desejou. Dessa vez, convenhamos, Freud não teve o trabalho de investigar a vida interior da personagem. As respostas são dadas pelo próprio autor no final da peça. Ainda assim, Rebecca lhe serve como um valioso exemplo de como a culpa

por atos passados pode estar relacionada à incapacidade de aproveitar uma situação exitosa. Rebecca não se casa com o Sr. Rosmer porque descobre que o homem que a criou e que dele se tornou amante, na verdade, era seu pai. A culpa pelo incesto é o que a impede de seguir adiante.

Entre suas produções que, supostamente têm como objeto de estudo a literatura, é possível distinguirmos aquelas que, sempre numa dimensão psicanalítica, aparentemente podem ser admitidas como críticas ou teóricas. As longas referências esparsas, mas não por isso menos verticais, que faz às obras de Sófocles, Shakespeare e Dostoievski, assim como *Dostoievski e o parricídio* e *A Gradiva de Jensen*, podem facilmente ser classificados como procedimentos interpretativos e críticos. Nesses trabalhos, o que está em pauta é a resignificação do texto em si e de seus elementos; a trama, o personagem, o desfecho enigmático, os vazios oferecidos pelo texto e, principalmente, sua profundidade psicológica. Já os demais trabalhos, o que faz com que possam ser tomados mais como teóricos do que críticos é o fato de, neles, Freud problematizar o estatuto psicológico da obra, do autor, da recepção e do processo de criação. Essa relativa distinção é necessária para que a crítica da teoria e a teorização da crítica não se embaralhem, incorrendo em julgamentos pouco abalizados, repetitivos, e terminem por desperdiçar uma valiosa ferramenta que é a psicanálise.

Em *Tipos psicopáticos no palco*, de 1905, Freud faz um exemplar estudo do que hoje podemos chamar de teoria do efeito estético. Ao longo deste ensaio, há momentos nos quais (advertimos o leitor) o objetivo central e constante de qualquer produção freudiana, mesmo quando a literatura parece estar no centro do debate, é psicanalítico, teórico ou terapêutico. Da mesma forma, poderíamos dizer sobre *Tipos psicopáticos no palco*. Apesar da pouca repercussão da teoria do efeito estético no cenário da teoria da literatura (GUMBRECHT, 1983, p. 434), com *O Ato da leitura*, de Wolfgang Iser<sup>2</sup>, a ficção passa a ser compreendida a partir do processo de interação entre leitor e obra, e não mais, apenas e isoladamente, como uma teoria do texto em si (GUMBRECHT, 1983, p. 418). Tendo em mente o pressuposto básico segundo o qual somente na interação entre texto e leitor que se produz o efeito e o sentido deste último, podemos afirmar que, apesar dos *Tipos psicopáticos no palco* ser, na sua concepção, um texto psicológico, na prática, apresenta, como seu objetivo central, um problema que se situa na órbita da teoria do efeito estético. Seu interesse

---

<sup>2</sup> Temos consciência da relevância de Wolfgang Iser para o tema. Contudo, por questão de espaço, não poderemos levar essa digressão à frente.

central é expor qual o efeito psicológico que um texto lírico, épico ou moderno pode causar no leitor, além de delinear os limites formais para que ocorra o processo de identificação entre o leitor e o personagem.

Para Freud, a poesia lírica serviria à finalidade de dar vazão a intensos sentimentos de muitas naturezas, como também acontece com a dança. A poesia épica permitiria, ao leitor, tornar possível sentir o prazer heróico do triunfo sobre uma grande conquista. Já o teatro, da forma como é posto por Freud, parece representar o romance moderno, que

Procura explorar a fundo as possibilidades afetivas, modela em gozo até os próprios presságios de infortúnio e por isso retrata o herói derrotado em sua luta, com uma satisfação quase masoquista. Poder-se-ia caracterizar o drama por essa relação com o sofrimento e o infortúnio, quer apenas a *inquietação* seja despertada e depois aplacada, como na comédia, quer o sofrimento realmente se concretize, como na tragédia (FREUD, v. 7, p. 322).

Freud segue no seu caminho, e fica claro que sua tentativa é a de caracterizar as condições formais que possibilitam uma obra causar maior ou menor efeito no público. Partindo da tragédia, diz que o sofrimento e o infortúnio são característicos do teatro. No caso da tragédia, a aflição se originaria da luta de um ser mais fraco, humano, contra um Deus ou algo divino. A satisfação da platéia, que evidentemente se identifica com o mais fraco e humano, decorre, num primeiro momento, de um certo prazer masoquista, de alguém que sofre e é oprimido, mas que logo é compensado pela satisfação da grandeza de um personagem que a tudo resiste e encontra a paz em face a todas as dificuldades do mundo. Freud tinha conhecimento da literatura que se fazia no princípio do século na Europa. Por isso, reconhece que o triunfo final do herói ou a compensação de todo seu sofrimento é uma regra cada vez menos seguida pelos autores modernos (FREUD, v.7, p. 23).

Seja falando do teatro (moderno) ou da tragédia, seu esquema leva a crer que a psique humana não precisa de muito esforço para facilmente adaptar o tema e as condições de uma tragédia para a vida moderna. Rapidamente, um ser humano pequeno e aparentemente frágil, que sofre, chora, mas que luta e vence os obstáculos que o mundo e o dia-a-dia impõem, passa a se ver como um herói. “São tema do drama, portanto, todos os tipos de sofrimento, e deles o espectador tem que extrair algum prazer” (FREUD, v. 7, p. 323).

Uma das regras que possibilitaria à audiência obter prazer, apesar do sofrimento típico de um personagem moderno ou trágico, é que ele seja predominantemente psíquico e que, quando físico, tenha, na sua origem, alguma condição mental, isto é, psicológica ou existencial. A condição

de enfermo, de loucura total ou de completo sofrimento físico acarreta a “inibição da fantasia” e impossibilita o surgimento de uma brecha da qual cresceriam condições para a fantasia sobre emoções e sentimentos. Diante do completo sofrimento físico, o indivíduo só tem um desejo, restabelecer-se e se livrar da dor. A fome extrema não deixa espaço para o amor, assim como a dor agonizante ignora a saudade e a fantasia. “Se o espectador se colocar no lugar de alguém que esteja fisicamente doente, ficará sem qualquer capacidade de fruição ou de atividade psíquica” (FREUD, v. 7, p. 323). A exceção seria se o extremo do sofrimento fizesse parte de uma trama que se justifica e se move em função de emoções maiores – e, portanto, não estando no centro das atenções, mas sendo mais uma das partes da vida do herói.

Falando sobre a tragédia, Freud diz que, se o transcorrer da história nos livrou do fardo do destino para nos tornarmos completamente livres, ainda resta lutarmos contra a possibilidade de nos vermos presos à história natural ou a um caminho aparentemente sem fuga e imposto pelas condições sociais. Se hoje não lutamos contra o destino divino, a rebeldia humana, lembra Freud, pode ser encontrada com tanto vigor nos drama sociais de Ibsen quanto numa tragédia grega (FREUD, v.7, p. 324).

Depois de passar pelo teatro *religioso* (onde luta contra a divindade), o *social* e o de *caráter*, chegamos ao drama psicológico. Aqui, estágio que mais interessa a Freud, a “luta que provoca o sofrimento é travada na própria mente do herói”. Luta entre impulsos, desejos, valores sociais internalizados, culpa, renúncia e prazer. O drama psicológico internaliza todos os outros. Transforma em sentimento o que, antes, era sangue, guerra e discurso. Nesse terreno psicológico, o desfecho não se dá na extinção de um outro herói, na destruição de uma instituição ou na fulga do destino, mas na renúncia de um dos impulsos de desejo. Nesse drama, é o mundo psicológico que está em batalha – e dele não se pode se esquivar ou fugir.

Para Freud, o circo pega fogo, e o cenário torna-se ainda mais interessante quando o que está em conflito são dois impulsos, sendo um deles inconsciente. Do ponto de vista psicológico, Hamlet, até a morte de seu pai e as sucessivas aparições do seu fantasma, tinha uma vida psicológica equilibrada, isto é, o que deveria estar recalcado estava recalcado. Com o abalo dessa ordem e a emergência de impulsos inconscientes rumo à consciência, o príncipe se abala. Uma ressalva, Freud insiste em chamar um personagem “normal” de neurótico. Isto, porque, na sua teoria, todos nós que sofremos, temos angústias, recalamos impulsos, sublimamos desejos e conseguimos, aos trancos e barrancos, levar nossas vidas, mais ou menos felizes ou tristes, somos considerados neuróticos. Tendo isso claro, o que, nesse trabalho, interessa a Freud é mostrar que a identificação

entre o público e Hamlet só é possível porque Shakespeare, situando seu herói no limite interno da neurose, permite que o espectador comum, também neurótico, reconheça-se no drama psicológico e nos jogos de desejos conscientes e inconscientes do herói. Assim como o sofrimento extremo afasta o espectador, também a “loucura” ou uma condição mental que beire a “anormalidade” impede que o público se reconheça no personagem. Se um personagem, no sofrimento físico ou na miséria, suscita apenas a compaixão, no caso de um personagem “louco”, o público apenas espera a cura – a não ser, como já sublinhamos, que essa insanidade tenha algum significado, simbolize outro elemento ou faça parte de uma trama maior e não apenas seja a pura demência.

Não se trata de dizermos que Freud reduz o texto a uma soma de potencialidades reconhecíveis pelo receptor. O que chama atenção, no texto freudiano, é sua intenção de problematizar os limites da forma do personagem e abordar, de um ponto de vista psicológico, as potencialidades da identificação do receptor através da *forma psicológica* do personagem. Ele não delega completamente, à susceptibilidade psicológica do público, a construção da interação com a peça.

O *humor*, de 1927, é outro desses textos que nos passa a impressão de Freud está abordando algum tema intrínseco à literatura, até porque consta em *A relação dos trabalhos de Freud que tratam principalmente ou em grande parte de arte, literatura ou teoria da estética* (v. 21, p. 247). Nesse breve ensaio, somos apresentados aos motivos pelos quais o humor nos proporciona prazer. Para Freud, o ouvinte, leitor ou espectador, vê um outro numa situação que o leva a esperar que ele “produza os sinais de um afeto, que fique zangado, se queixe, expresse sofrimento, fique assustado ou horrorizado (...) contudo essa expectativa emocional é desapontada (...) a outra pessoa não expressa afeto, mas faz uma pilhéria”. Esse gasto de sentimento, que é economizado, transforma-se em prazer humorístico no ouvinte (v. 21, p. 189). O modo como trata o tema deixa claro que a relação do leitor com a obra literária é apenas um exemplo desse processo. Em qualquer situação na qual haja uma economia de afeto pela substituição repentina e inesperada de um sentimento de aflição por uma pilhéria ou sorriso, há a possibilidade de humor.

O *Estranho*, de 1919, é mais um texto que de tantas páginas dedicadas a uma obra de ficção que pode ser confundido com um trabalho de crítica literária. Nele, o único objetivo de Freud é desvendar o mecanismo inconsciente que há por trás da sensação de estranhamento-familiar. Diferentemente do desconhecido, o estranho, tal como posto por Freud, ao mesmo tempo em que se apresenta como um objeto novo, suscita uma familiaridade. Essa sensação explica-se porque, se sua superfície

não é familiar, algum elemento seu, de forma muito sutil, remete nosso inconsciente a uma sensação, desejo ou terror que anteriormente vivenciamos. Nesse trabalho, Freud não apenas toma emprestado *O Homem de areia*, de Hoffman, para ilustrar suas explicações, como dedica várias páginas de interpretação ao conto. Ressaltando, inclusive, que o que mais lhe chama atenção e pode ser considerado o centro nervoso da estória não seria a aperência humana da boneca pela qual o herói se apaixona, mas como a lembrança infantil da lenda do homem de areia, associada à figura aterrozizante de um colega de trabalho de seu pai, Copélio, encontrou reflexo no personagem Coppola.

Apesar de não podermos negar que o texto ficcional também é tomado como meio de ilustração psicanalítica, em todos os casos nos quais Freud lhe atribui significados, há, sem dúvida, por mais questionável que seja do ponto de vista crítico, um desejo de oferecer ao leitor novas camadas de sentido para a literatura. Primeiramente, Freud oferece ao leitor uma leitura psicanalítica do texto, isto é, uma leitura original que se propõe a se aprofundar na trama e nos personagens. Posteriormente, tendo essa interpretação em mãos, utiliza-a como ilustração de suas ideias. Isso é recorrente à sua obra.

Contudo, há um caso dissonante nessa relação entre Freud e a literatura. Um único, no qual sua leitura é alegórica. Isto acontece em *O tema dos três escrínios*, de 1913. Após anunciar que *O mercador de Veneza* e *Rei Lear* lhe ajudariam a solucionar um problema, Freud faz um breve passeio pela estória de Cinderela, Afrodite e Psique. Seu objetivo é mostrar como, em todos esses casos, observamos referências veladas à relação do homem com a morte. Como diz o próprio Freud, essa sua leitura “alegórica” ressalta as três inevitáveis relações que o homem tem com a mulher: “A mulher que o dá à luz, a mulher que é a sua companheira e a mulher que o destrói” (v.12, p. 379).

Não é difícil percebermos que as melhores coisas escritas por Freud sobre literatura são as referências ilustrativas que encontramos dispersas entre seus estudos notoriamente psicológicos, culturais e clínicos. Não poderíamos, neste ensaio, pontuarmos todas as citações literárias presentes em sua obra. Destaquemos, apenas, que todas elas, em menor medida, reproduzem o mesmo procedimento ressignificador (do texto) e ilustrativo (da psicanálise). Apesar desses momentos se prestarem a outros propósitos não essencialmente literários, mas evidentemente psicológicos, são eles os que mais deixam clara a profundidade das leituras freudianas e sua capacidade criativa de interpretação. É temerário e incoerente estudar a relação da psicanálise com a literatura sem que se tenha a consciência da função que essa última assume no projeto psicanalítico de Freud. O

melhor exemplo da recorrência dessa precariedade crítica é, por falta de discernimento, admitirmos que o texto *Escritores criativos e devaneio*, publicado em 1908, tenha como objeto central de estudo um dos elementos fundamentais do mundo literário: a capacidade criativa de um escritor.

No caso específico de *Tipos psicopáticos no palco*, a intenção de Freud é estudar, ainda que de um ponto vista absolutamente psicológico, a relação entre um receptor e uma obra literária. Ou seja, inegavelmente, ele trata de um fenômeno que se envolve com o mundo literário. Nesse caso, como a ficção é parte fundamental do processo que pretende problematizar, ele leva em conta as especificidades da forma ficcional e destaca sua importância para a fruição do processo de identificação e catarse entre receptor e obra. Quando a criação literária não é equiparada psicologicamente a qualquer outro processo de criação ou de recriação da realidade e tem minimamente resguardada sua especificidade artística, Freud, mesmo em um estudo psicológico, considera fundamental a forma como o conteúdo se apresenta e dá indícios de ter conhecimento estético e bibliográfico sobre o assunto.

Apesar de constar na relação fornecida pelas obras completas de Freud como um dos textos nos quais ele aborda arte, literatura e estética, *Escritores criativos e devaneio* engana pelo título e, talvez, pela vontade e expectativa de que Freud realmente explique tudo. Uma leitura apressada diria que o ensaio é reducionista e pouco cauteloso, pois equipara uma criação literária a uma brincadeira infantil. Mas não se trata de dizermos que Freud distorceu ou foi reducionista em relação ao seu objeto de estudo, o autor literário supostamente, mas da necessidade de um reposicionamento focal do leitor que precisa compreender que tem em mãos um estudo psicológico que se propõe a analisar diversas atividades criativas a partir de uma mesma perspectiva. Durante a leitura do ensaio, fica claro que o seu objeto de estudo não é outro senão a capacidade e as motivações de fantasiar e recriar a realidade.

Há uma série de trechos nos quais fica evidente que tipo de comparação Freud pretende estabelecer entre a criação artística e a brincadeira infantil: “Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade?” (FREUD, v.9, p. 149).

Mais à frente continua dizendo que:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca (...) A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. Dá [em alemão] o nome de ‘*Spiel*’ [‘peça’] às formas literárias que são necessariamente

ligadas a objetos tangíveis e que podem ser representadas. Fala em '*Lustspiel*' ou '*Trauerspiel*' ['comédia' e 'tragédia': literalmente, 'brincadeira prazerosa' e 'brincadeira lutuosa'], chamando os que realizam a representação de '*Schauspieler*' ['atores': literalmente, 'jogadores de espetáculo'] (FREUD, v.9, p. 150).

A literatura e o processo inventivo de um escritor não são abordados em suas especificidades. Freud desconsidera a forma e a tradição literária e procura encontrar um mínimo comum que explique psicologicamente a brincadeira infantil, o devaneio e a escritura de ficções. Sua intenção é apresentar ao leitor uma atividade psicológica nuclear e compartilhada por qualquer indivíduo, independente do grau de complexidade e apuro formal de sua produção. É fundamental entendermos que o que está em discussão não é a qualidade da obra ou sua especificidade material, mas a suposta motivação para criá-la, seja da criança ou do escritor.

Como não poderia deixar de acontecer, Freud insiste em entrelaçar as imagens do autor e do personagem. No entanto, em *Escritores criativos e devaneio*, isso ocorre de modo mais do que admissível. A princípio, há uma grande diferença entre dizer que um autor construiu seu personagem a partir de sua própria biografia e considerar que o seu *ego* perpassa toda a sua obra. Apesar do olhar atento sobre a relação entre autor e obra permanecer inabalável em todo pensamento freudiano, nesse momento, ele a expõe de forma menos determinista, mais sutil e menos biografista. Ao afirmar que o *ego* de um escritor passeia entre as linhas de sua obra ou que, em sua mente, há vários heróis conflitantes, ele não diz que uma obra reflete seu autor objetivamente ou biograficamente, mas que, sem dúvida, ela também é fruto de sua subjetividade, desejos e concepções. Não haveria outra possibilidade de Ema Bovary ser outra pessoa se não o próprio Gustavo Flaubert.

Nossa ideia de não admitirmos *Escritores criativos e devaneio* como um texto que intenciona abordar especificamente elementos da literatura encontra respaldo nas palavras do próprio Freud, que já no final do texto diz:

Poderão dizer que, embora eu tenha colocado o escritor criativo em primeiro lugar no título deste artigo, me ocupei menos dele que das fantasias (...). Pude apenas oferecer certos encorajamentos e sugestões que, partindo do estudo das fantasias, levaram ao problema da escolha do material literário pelo escritor (v. 9, p. 157).

Chegando ao fim do nosso ensaio, uma primeira constatação objetiva é inevitável, e sublinha a impertinência e inadequação de classificarmos

Freud, quando tratando da literatura, como um biografista. De todos os seus textos que analisamos, apenas um apresenta uma parcela mais significativa de biografismo: *Dostoievski e o parricídio*. A literatura foi importante para a propagação da psicanálise, para seu avanço teórico e, mais fundamental ainda, para seu nascimento. No entanto, Freud estava construindo uma teoria psicológica com aplicação terapêutica e não um sistema filosófico-estético ou um plano de teoria e crítica literária.

Em todas as suas leituras – de *Hamlet*, *Macbeth*, *Ricardo III*, *Irmãos Karamázov*, *Édipo Rei* e mesmo da *Gradiva* – o próprio Freud adverte que, com seus conceitos psicanalíticos, pretende preencher as lacunas referêntes às ausências, obscuridades ou enigmatismo das motivações dos personagens. Por isso, não encontramos, em nenhum desses casos, uma violência contra a estrutura mínima do texto literário. Todas as marcas textuais que constituem o que Iser chama de *leitor implícito* são respeitadas.

A relevância da forma literária se destaca no constante interesse de Freud em entender a engrenagem psicológica da interação e, mais especificamente, da identificação entre o receptor e a obra. A interação receptor-obra é, naturalmente, um tema comum entre a teoria literária e a psicanálise, uma vez que, em sua órbita, giram problemas inerentes tanto à psicologia como ao estudo da construção da interpretação e significação literária.

Não podemos negar que todo processo de interação entre leitor e obra, para Freud, tem, como justificativa, a identificação do leitor com o material exposto artisticamente. O receptor, diante da representação de cenas que lhe remetem a materiais que preserva no inconsciente, identifica-se e, mais do que isso, sente-se livre para experienciar, por meio da arte, tudo aquilo que recalca. No primeiro momento, somos impelidos a acreditar que, com essa perspectiva, o sentido da literatura seria reduzido à representação ou projeção do material psicológico recalçado do receptor. Em certa medida, esse tipo de raciocínio realmente nos leva a essa conclusão. No entanto, duas ressalvas são importantes.

Esse processo de identificação e projeção não é posto por Freud de forma a abarcar tudo o que diz respeito à interação entre leitor e obra. Ele se propõe a fazer uma análise não simplesmente psicológica ou cognitiva, mas especificamente psicanalítica e que tem como foco entender as possibilidades da arte tocar, trazer à tona e possibilitar ao leitor experienciar sem riscos psicológicos seus desejos inconscientes, insuportáveis e recalçados. O propósito de Freud é muito bem definido. Suas ideias intencionam construir e delimitar o campo da psicanálise, e não intervir como uma proposta de teoria literária.

Desde a sua concepção, nosso trabalho teve uma metodologia bem definida: revisitar os mais importantes textos nos quais Freud trava um diálogo com a literatura. Para isso, usamos *A relação dos trabalhos de Freud que tratam, principalmente ou em grande parte, de arte, literatura ou teoria estética*. Algum leitor mais experiente em terreno freudiano pode nos acusar de não termos tratado de outros trabalhos também listados nessa relação. Verdade. Contudo, os poucos textos que preferimos não abordar neste trabalho são os que não têm a literatura como ponto aparentemente central.

Nosso trabalho possui limitações e, talvez, nelas resida o seu valor. Temos plena consciência de que, possivelmente, mais importante do que os textos nos quais explicitamente a literatura ocupa lugar de destaque são outros do próprio Freud, nos quais encontramos conceitos valiosos que, ao longo dos anos, vêm sendo aproveitados por teóricos, críticos e historiadores da literatura. Há, ainda, outras incontáveis referências e citações literárias espalhadas por toda a sua obra e que nos dão a medida da importância dos poetas para o seu desenvolvimento intelectual. Se nos limitamos aos textos nos quais a literatura está presente de forma mais enfática, foi porque pretendíamos mostrar que, mesmo quando a ficção parece ser o objeto de estudo de Freud, seu interesse não é o de construir uma teoria ou crítica literária, mas o de realizar investigações psicológicas – apesar de, em alguns momentos, chegar muito próximo da crítica literária.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Extratos de documentos dirigidos a Fliess (1950 [1892-1899]). Carta 71*. Edição Stardand Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. V. 1.
- \_\_\_\_\_. *A interpretação de sonhos*. Edição Stardand Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. V. 4
- \_\_\_\_\_. *Tipos Psicopáticos no Palco (1942 [1905 ou 1906])*. Edição Stardand Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 7.
- \_\_\_\_\_. *Delírios e Sonhos da Gradvia de Jensen (1907 [1906])*. Edição Stardand Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 9.
- \_\_\_\_\_. *Escritores Criativos e Devaneios (1908 [1907])*. Edição Stardand Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 9.
- \_\_\_\_\_. *Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico (1916)*. Edição Stardand Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 9.
- \_\_\_\_\_. *O Tema dos Três Escrínios (1913)*. Edição Stardand Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 12.

- FREUD, Sigmund. *O Estranho (1919)*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 17.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski e o Parricídio (1928 [1927])*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 21.
- \_\_\_\_\_. *A relação dos trabalhos de Freud que tratam principalmente ou em grande parte de arte, literatura ou teoria da estética*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 21.
- \_\_\_\_\_. *O Humor (1927)*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 21.
- GAY, Peter. *Lendo Freud: Investigações e Entretenimentos*. Rio de Janeiro. Imago, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. A Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro. Ed. Francisco Alves, 1983.
- ISER, Wolfgang . *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.