

O PRAZER LITERÁRIO: RESSONÂNCIA DO OUTRO? *

Cleusa Rios Pinheiro Passos

Professora do Departamento de Teoria
Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP

Uma das constantes preocupações dos estudiosos da relação entre Psicanálise e Literatura está em buscar ecos significativos de uma disciplina na outra. Entretanto, dada a amplitude e complexidade do assunto, parece prudente restringirmo-nos a pequenas trajetórias visando circundar alguns aspectos, que, associados a análises igualmente menos extensas, acabem por delinear estudos mais totalizadores. Nosso trabalho propõe-se, assim, rastrear uma das faces do problema, partindo de um tema instigante e preciso: Como a voz do Outro ressoaria na Literatura?

Do latim *vox-vocis*, o termo comporta, entre outras, as acepções de “som”, “fala”, “manifestação verbal”, “sugestão íntima”. Compreendê-lo como “escuta”, “palavra” e “pulsão invocante”, noções vinculadas à psicanálise, mas também manifestas na literatura (de forma mais ou menos explícita) aponta forte contigüidade entre os dois campos de conhecimento. Por sua vez, “outro” contém a idéia de “diverso do primeiro”, “diferente”, assinalando dessemelhanças entre ambos.

Na tentativa de articular a questão, pode-se pensar a voz da psicanálise como um saber outro, presente no ato de criar o texto literário ou em nosso modo de lê-lo, o que, em aparência, constitui rota contrária à efetuada por Freud.

A sedutora voz da literatura — muitos já o frisaram — ecoa em alguns de seus escritos, ora para comprovar descobertas relativas à análise psicanalítica, ora para empregar seu método e “escuta” em obras literárias e produções artísticas.

Das passagens teoricamente dedicadas ao assunto, lembremos, em especial, de “Formulações sobre os dois princípios dos eventos psíquicos”¹, onde a arte é encarada como um meio de reconciliar os princípios de realidade e prazer, salientando-se que o artista se identifica com todos os homens no descontentamento com a “renúncia à satisfação pulsional”², exigida pela realidade. Entretanto, graças aos dons artísticos, ele dá forma a seus fantasmas, tornando-os “imagens preciosas da realidade”, sem transformar “verdadeiramente” o mundo exterior. Tal satisfação — comum aos demais — constitui-se num fragmento da realidade, porque resultante da substituição do princípio do prazer pelo de realidade. A arte conciliaria esses princípios na medida em que nela convivem elaboração e traços fantasmáticos.

Assim, a “ilusão artística” (expressão empregada em *Totem et tabou*³, um ano depois) seduz o homem insatisfeito, já que, produto também do fantasma, ela acaba

* Texto apresentado no III Simpósio de Psicologia Fenomenológica e Existencial, promovido pelo Instituto de Psicologia da USP e pela Sociedade de Psicologia de São Paulo, em novembro de 1989.

1. Sigmund Freud. *Résultats, idées, problèmes I*, Paris, PUF, 1984, pp. 135-143.

2. *Id., ibid.*, p. 141.

3. *Id. Totem et tabou*, Paris, Payot, 1976, p. 106.

velando perturbadoras verdades. Não fugindo à regra, Freud se deixa capturar e trabalha os dois princípios psíquicos num espaço mágico que os reconcilia: o texto literário.

Obras de Sófocles, Dostoievski, Goethe, Shakespeare, tornam-se, assim, alvos de seu olhar. À guisa de exemplo, podemos retomar sua reflexão sobre *O rei Lear*, em "O tema dos três escrínios"⁴. Optando por uma interpretação mais mitológica do que psicanalítica, privilegia a morte e deixa de abordar o provável desejo incestuoso do rei pela filha.

André Green, em seu ensaio "Lear ou les voi(es)x de la nature"⁵, destaca o fato, concluindo que há, aí, índices de "certa ocultação". Por um lado, a leitura mitológica espelharia uma identificação entre o psicanalista e Lear, considerando-se suas preocupações com a própria morte; por outro, camuflaria desejos. Ainda segundo pesquisas do crítico, Freud contara a Breuer ter apelidado Marta, sua noiva, de Cordélia, e, a Ferenczi, confessara ter estabelecido um paralelo entre a "pequena Ana" e a personagem de Shakespeare.



Peter Gay, autor de *Freud: Uma vida para nosso tempo*⁶, faz referência ao episódio acrescentando-lhe que o "tema da filha mais nova"⁷ sempre atrairá o seu biografado.

Ao relatar tal passagem, Green visara mostrar que o psicanalista preferira analisar o complexo edípico do ângulo da criança e não do pai. Interessanos, entretanto, um aspecto não discutido explicitamente, isto é, ao revelar uma possível interpretação da obra literária, Freud acaba revelando-se.

Nesta perspectiva, o texto literário configura-se como um ambíguo espaço de prazer, reflexo de nossos desejos.

Se recorrermos ainda à máxima lacaniana — "o desejo do homem é o desejo do Outro"⁸ —, o fascínio de Freud manifestaria, além da escolha de um saber diverso para objeto de estudo, a relação especular leitor-texto, que reflete, via escritura, uma inquietante alteridade.

A teoria psicanalítica ofereceria, assim, um dos meios de apreensão desse "outro", justamente porque a literatura trabalha pulsões e faz aflorar desejos inconscientes — sem esquecermos, é claro, sua construção artesanal, sua fatura peculiar e a tradição artística na qual se insere ou, em poucas palavras: sua especificidade enquanto forma de conhecimento.

Metaforicamente, o texto funcionaria como imagem especular de segunda instância, representação virtual do outro que somos. Daí, sua grande sedução.

O apoio de Freud e Lacan permite aqui entender "voz" enquanto pulsão parcial e "Outro" enquanto "o lugar onde se inscreve tudo o que se pode articular com a cadeia significante"⁹, constituindo-se ambos campos do Inconsciente.

Ora, vinculada ao olhar, essa voz invocaria o Outro nos atos de ler e escrever, remetendo a complexas relações entre obra literária e Inconsciente — aliás, uma das preocupações teóricas da crítica interdisciplinar nos últimos anos. Procurando exemplificá-lo, via literatura, nossa atenção recai sobre uma pequena obra-prima de Julio Cortázar, *Continuidad de los parques*¹⁰. Muito oportunamente, o texto nos coloca frente a um leitor-personagem que, nos intervalos de seus negócios, lê um romance cujos protagonistas-

amantes planejam matar o marido, terceiro no triângulo. Envolvido pela trama, ele não percebe estar lendo seu próprio assassinato. Na sala, sentado em um sofá, de costas para a porta, não pressente a furtiva entrada do rival com o fim de eliminá-lo.

Entre as inúmeras interpretações possíveis, nossa abordagem se limitará a poucos e precisos aspectos ligados, de modo direto, ao tema proposto. O primeiro deles diz respeito à lúdica especularidade da leitura. Quatro olhares se espreitam circularmente: o do narrador (ao compor seus personagens), o do leitor-personagem (ao visualizar as figuras do romance), o do amante (ao aproximar-se do marido-rival) e o nosso (ao tentarmos abarcar todos os outros olhares).

Identidade e voyeurismo se patenteiam de imediato. Na verdade, porém, nessa *mise en abyme*, desempenhamos o mesmo papel que o leitor-personagem na busca de articulação, seja dos caracteres tipográficos ou palavras — especifica do ato de ler — seja do estabelecimento da representação textual, particular a cada um¹¹.

Com ele, temos a impressão de estar diante de um mundo banal, construído por clichês onde o erotismo da paixão proibida ganha contornos através de atalhos no bosque, a cabana de encontros ilícitos, o marido traído, o punhal, o bem traçado plano dos amantes (...) Esboça-se até o desenlace convencional: o “diabólico” plano deverá concretizar-se. Jamais superíamos, no entanto, que o marido fosse leitor de sua própria história. Ele também não. E a analogia persiste.

O mecanismo de repetição subjacente à trivialidade da intriga tem por função acentuar a cegueira do personagem-leitor que, fiel a seu desejo, segue a cadeia significante, “onde o sentido insiste”¹²: a mulher, o corpo desejado; o amante, o outro que ele é e não é.

O processo de identificação textual requer esclarecimentos. De um lado, ele e o amante têm por objeto de desejo o mesmo corpo; de outro, semelhante ao espelho, o amante reproduz sua imagem invertida, já que vive de maneira intensa o interdito da paixão secreta e do crime, enquanto ele cuida de negócios e, comodamente, lê, alheio a seu contexto e história pessoal. O parque de carvalhos delinea-se contíguo a sua sala e seu olhar não distingue linhas espaciais demarcatórias, assim como estas inexistem entre o romance e o conto lido por nós. Uma só ficção nos enreda.

Além disso, o marido-leitor sente um “prazer quase perverso” em afastar-se de seu meio e deixar-se absorver pela leitura, engendrando uma analogia a mais: imagens e protagonistas configuram um corpo tão desejável que ele acaba parte da trama.

A “outra” cena, a do desejo, cativa-o a ponto de esvair-se o princípio de realidade, presente no início, por meio de interrupções da leitura, provocadas pelos negócios, viagens ou conversas com o mordomo. Prevalece o princípio de prazer, responsável por sua cega e total entrega ao romance.

4. *Id. Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1973 (Col. Idées, 243), pp. 87-103.

5. André Green. *In Critique*, Paris, Minuit, 284, janeiro 1971, pp. 3-19.

6. Peter Gay. *Freud: Uma vida para nosso tempo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

7. *Ibid.*, p. 395.

8. Jacques Lacan. *Escritos*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 297.

9. *Id. Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 75.

10. Julio Cortázar. *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 9ª ed., 1970, pp. 9-11.

11. André Green. *La Déliaison*, in *Littérature*, Paris, Larousse, 3, 1971, pp. 33-52.

12. Jacques Lacan. *Op. cit.*, p. 233.

Lúdica, a ficção reflete a imagem virtual do leitor que pode capitular ou dela distanciar-se. Em *Continuidad de los parques*, o leitor-personagem retém nomes e traços dos protagonistas, mas, ironicamente, não se reconhece. No espaço onde o desejo aflora, são as pulsões de ver e ouvir que impelem a *continuidad* do leitor em personagem, do sujeito em objeto do olhar, instituindo-se uma infinita cadeia de espreitas e “vozes” íntimas. Identificados à ótica do marido-leitor, vemos o personagem-amante sem sermos vistos; de igual modo, este vê seu rival (de costas) sem ser visto. A sugestão é clara: o texto também nos olha. Metaforicamente.

O problema se coloca quanto à perspectiva adotada diante do literário: a obra não pode ser apenas objeto de um prazer fantasmático, como na neurose. A leitura não pode constituir-se em um ato reificante a serviço do desejo e seu conseqüente logro. Ao lado do prazer, indiscutivelmente fundamental, é preciso estabelecer com ela uma relação analítica.

O conto de Cortázar insinua que não reconhecer o momento de nossa história retratado pela escritura — esse instante precioso em que, textualmente, se espelha a voz do Outro — significa ceder à ilusão artística sem a trabalhar. O risco consistiria em nosso desaparecimento como sujeitos da leitura, preço, aliás, pago pelo marido-leitor.

Por outro lado, literariamente, o Outro se corporifica na escritura; sua voz opera na fatura literária de modos distintos e peculiares a cada texto. Os tropos da retórica, as reiteraões ou ausências de termos, palavras chaves, lapsos, resumem alguns dos recursos lingüísticos empregados para sua conformação.

Em *Continuidad de los parques*, um dos meios de configurá-lo é o jogo de associações provocadas pela tradição dos gêneros. Ou seja, o romance de suspense, lido pelo personagem, segue o esquema organizacional predeterminado por tais textos. Ora, sua cristalização se rompe através de um conto também de suspense que — ambíguo — se apóia no gênero para transgredi-lo.

Logo, reafirma-se a construção especular das personagens. O conto condensa e reproduz o romance, invertendo-lhe, figuradamente, a imagem, uma vez que seu desfecho insuspeito põe em xeque o valor estético do gênero, enquanto repetição vazia de formas estereotipadas.

Em suma, o primeiro recobra o segundo, visando denunciá-lo. E, aqui, o conceito freudiano *Das Unheimlich* verifica-se componente interno de ruptura estrutural: o suspense se mantém não mais como fator constitutivo de uma invenção, criada para o prazer imediato e alienante, mas, vinculado à sensação de estranheza, transforma-se em um prazer de ordem diversa. Uma “outra” e incômoda voz — “a estranheza inquietante” — aflora no discurso para “pontuar”, literariamente, o cego retorno desse prazer, obrigando o leitor à visão e à escuta crítica. A “voz do Outro” torna-se, assim, instrumento de apreensão da obra, porque parte específica de sua fatura.

Concluindo, o distanciamento do fascínio inicial e a mudança do primeiro e talvez “ilusório” olhar para uma percepção crítica, portadora de “outro” fascínio (o da descoberta analítica) implica duas posições distintas: uma referente à análise literária em si, isto é, a busca da tessitura do discurso, sua literariedade, seus elos com o contexto ou a tradição literária. A segunda liga-se ao reconhecimento de marcas de um mundo pessoal, captadas também pela “escuta” analítica dessa voz onde ecoa o Outro.

A interação das duas posições levaria, portanto, a uma abordagem mais rica e abrangente do texto literário, o qual, além de apreendido em sua especificidade, atuaria como um espaço especular e ressonante em que traços fragmentários e significativos da vida do leitor se revelariam, permitindo-lhe, até, a reconstrução de sua história.

Nesse aspecto, a "voz do Outro na literatura" parece resgatar a questão final do ensaio de Freud, "A criação literária e o sonho acordado"¹³: o efeito de prazer proveniente da obra literária não se explicaria, em parte, pela possibilidade de nela realizarmos livremente nossos fantasmas?

O problema está em que a linguagem literária, por ser multívoca, vai sempre além da plena realização fantasmática, aqui encarada como uma das linhas de força do texto. O prazer estético configura não um elemento isolado de satisfação (o fantasma), mas a fruição global da série de "expedientes verbais" (Barthes¹⁴). Preso ao texto, o fantasma se desvela por meio dele e só pode ser compreendido através de apurada análise textual. Uma vez que é parte integrante de uma elaboração artística, isolá-lo é desfazer o todo sem, com isso, conseguir dar ao elemento isolado a significação abrangente e cativante que tem na tessitura textual.

É esse efeito da totalidade que, ainda hoje, nos escapa. Preserva-se, essencialmente, no prazer estético, uma magia indevassável — que persiste, mesmo após a análise. Tal magia não prescinde da "voz" do Outro, nem se atém a ela. Ultrapassa-a e, análoga ao quarto do poeta Manuel Bandeira, fica "intacta, suspensa no ar".

13. Sigmund Freud. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1973 (Col. Idées, 243), pp. 69-81.

14. Roland Barthes. *Aula*, São Paulo, Cultrix, 1980, p. 23.