

1 Introdução

Sonho, Narrativa e Psicanálise é uma proposta de articulação entre os três eixos que dão nome à tese. O material apresentado é uma tentativa de explorar uma teoria a partir da combinatória desses eixos. Assim, os capítulos da tese dividem-se a partir das interseções entre os eixos: sonho e psicanálise / psicanálise e narrativa / narrativa e sonho. O que se propõe é uma investigação em torno do inconsciente – enquanto estruturado como uma linguagem – a partir do material dos sonhos e com a apuração de algumas poéticas literárias e cinematográficas de viés onírico, elegendo-se como pilares epistemológicos a psicanálise e sua influência nas teorias da arte a partir da década de 80, com destaque para os trabalhos de Paul Ricoeur, Peter Brooks e para a crítica de inspiração lacaniana, representada aqui por Jean-Pierre Oudart e Hal Foster.

Em que medida tem valor a psicanálise para o campo de estudos narrativos? Onde buscar através dos sonhos e da psicanálise conhecimento sobre as narrativas? A distorção pareceu uma coisa a ser notada e compreendida. Cientes do mal de todo arquivo, ela foi eleita nossa chave de leitura, uma leitura que convoca o sujeito. Procurar o lugar do sujeito, da sutura, dos entretempos, aquele lugar onde o sujeito é convocado, ainda que momentaneamente, talvez seja a forma privilegiada de trazer a psicanálise para o campo das artes e da narrativa. Mas como explicar que o lugar da sutura, o lugar do sujeito eclipsante, seja o mesmo lugar da distorção? Só existe interpretação onde o sujeito é convocado e o lugar do sujeito está implicado na interpretação.

“*Il n’y a de cause que de ce qui cloche*”¹, enuncia Lacan.

A distorção pode ser compreendida em seu sentido mais amplo como uma forma de descontinuidade e, em sentido estrito, como a falta de correspondência entre a

¹ LACAN, J. *O Seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.

percepção física e a experiência psicológica. Por outro lado, temos que uma relação causal é aquela que conecta duas coisas em sua própria cisão. Ela designa a conexão ali onde não estamos lidando com a passagem imediata de uma coisa (ou estado) para outra. Assim, depreende-se que se deva buscar a causa na distorção. No campo da narrativa em particular, entendida enquanto um discurso de tipo espaço-temporal que necessita do sujeito para realizar-se, o lugar do sujeito da narrativa poderá ser buscado talvez nas distorções espaço-temporais da trama. Como as narrativas endereçam-se ao sujeito? Os sonhos aparecem aí como exemplos paradigmáticos das distorções de espaço e tempo.

A distorção é um índice do inconsciente. Não se pode chegar ao inconsciente porque ele não existe enquanto coisa. O inconsciente manifesta-se justamente no trabalho de distorção e é apenas na medida desse acréscimo de distorção que se pode falar de um inconsciente. Além das causas inconscientes da distorção, temos o inconsciente enquanto a causa da distorção – como o acréscimo de distorção sobre o conteúdo “verdadeiro”, como uma causa motivada por si mesma. Mas eu iria além para dizer que temos a distorção simultaneamente como a causa do inconsciente, já que não há inconsciente *per se*. Se ele há é enquanto distorção, enquanto dissimulação de algo que só dessa maneira dá-se a notar e reconhecer.

Distorção ou disfarce – por qual termo optar? Distorção parece referir-se à distorção de algo pré-existente. Já um disfarce poderia existir por conta própria, podendo até mesmo servir de disfarce ao invisível. É algo com que se pode vestir. O disfarce não nos deixa ver exatamente aquilo de que não nos damos conta (e que se pode chamar de causa). E, paradoxalmente, deixa-nos entrever o que de outra forma não se daria a ver. A fantasia é ela própria um disfarce (*semblant*); as duas palavras são basicamente sinônimos. Porém, as fantasias usam disfarces temporais, mascarando o mundo de um tempo pregresso ou futuro.

O sonho é uma equívocação, é uma formação do inconsciente, entre disfarce e revelação. O desejo invisível disfarça-se, veste outras roupas e, assim também, dá-se a ver – justamente ao usar um disfarce é que tem a chance de revelar-se. Como se jogassem uma capa sobre o homem invisível a fim de enxergá-lo. O invisível só se dá a ver encobrindo-se. Apenas através do disfarce, ou da distorção, pode o inconsciente

aparecer.

“A reconstrução do texto latente por trás dos estratos de distorção está longe de nos contemplar com o inconsciente *in persona*. Ao contrário, estamos no rastro do inconsciente apenas no espaço entre os dois, o irredutível intervalo entre o manifesto e o latente, no acréscimo de distorção sobre o conteúdo ‘verdadeiro’, no trabalho do sonho que produziu a distorção.”²

“Ocorre simplesmente que os textos deste arquivo não são legíveis segundo as normas da ‘história comum’, e aí reside todo o interesse da psicanálise, se ela tem algum.”³

Algo se esconde a uma primeira vista. A visão engana e ao mesmo tempo revela. Tudo é passível de ser reinterpretado. Nosso alcance é sempre insuficiente. O recalcado confunde-se ao manifesto. Só ali ele vive, em nenhum outro lugar como recalque puro. Podemos arquivar aquilo mesmo que recalamos, arquivar recalcando (pois o recalque é um arquivamento), “isto é, arquivar *diferentemente*, recalcar o arquivo arquivando o recalque”, isto é, segundo as vias que necessitaram do deciframento psicanalítico.

Todo arquivo carrega nele o mal, essa marca que fica e não se apaga. O mal de arquivo é uma prótese, um substituto deformado (distorcido) onde se pode ler o arquivo do recalcado. Só quem vai poder reaver este lugar é o sujeito. O lugar do sujeito é o lugar onde ele é convocado. O mal de arquivo convoca-o, a falar, a interpretar, narrar, testemunhar, fazer juízos. Este parece também ser um bom lugar a partir do qual se trabalhar a obra de arte: na medida em que a arte implique em uma produção e em uma leitura (virtual) do arquivo (oculto), levando em conta seu arquivamento diferenciado, deformado, distorcido.

O primeiro capítulo da tese, intitulado “Sonho e Psicanálise”, vem situar a questão, começando por explicar a importância da interpretação dos sonhos para o desenvolvimento da psicanálise e, notadamente, para uma reformulação do conceito de inconsciente – enquanto um conceito negativo que se pode considerar a base do tipo de pensamento psicanalítico. Algumas ideias vão se mostrando importantes ao longo do caminho: desejo, censura, distorção, a relação do desejo com o tempo, os mecanismos do sonho para escapar à censura - principalmente o deslocamento e a condensação, que

² DOLAR, M. *A Voice and nothing more*, p. 151.

³ DERRIDA, J. *Mal de arquivo*, p. 84.

correspondem à metonímia e à metáfora -, o sonho como escritura através de imagens principalmente... tudo culminando em uma discussão sobre o que significa interpretar para a psicanálise.

E já que o nosso interesse é a aplicação da psicanálise no campo das artes – particularmente no campo das narrativas –, buscou-se, como primeiro passo, apresentar as aplicações que o próprio Freud fez da psicanálise no “campo da estética”: Édipo-Rei de Sófocles, a Sant’Ana de Da Vinci, o Moisés de Michelangelo e o romance “Gradiva” de Wilhelm Jensen, em que nos deteremos um pouco mais por se tratar da análise de uma narrativa. Apesar de Freud não trabalhar sob a ótica pretendida aqui, essas aplicações, de uma forma ou de outra, inserem o estudo da arte no contexto de uma econômica do desejo, procurando encontrar seu lugar “na complexa estrutura apresentada pela compensação dos desejos humanos.”⁴

Este primeiro capítulo serve para apresentar ao leitor o léxico com que estamos trabalhando, dando-lhes um contexto, mas procurando também integrar os textos de Freud de uma maneira específica, dentro dos nossos propósitos, que são ligados a um outro campo que não o da psicanálise clínica. Digamos que nos foi necessário narrar a história desses termos para não correr a tentação de defini-los pura e simplesmente.

Na segunda parte da tese, intitulada “Narrativa e Psicanálise”, vamos buscar tentativas de aplicação da psicanálise no campo das artes feitas por outros teóricos que não Freud, como Paul Ricoeur, Peter Brooks, Jean-Pierre Oudart e Hal Foster. Essas tentativas diferem da incursão freudiana no campo da estética na medida em que Freud não tinha interesse direto nesse campo mas se utilizou de obras de arte para dar testemunho da própria psicanálise. Esses autores vão nos levar por um percurso que se inicia pela obra de Freud, partindo dos sonhos até o além do princípio do prazer, para então aportar em Lacan – que, ao retomar Freud, avança num sentido que se coaduna cada vez mais com a linguística. São três os caminhos teóricos que se destacaram no contexto dessa pesquisa:

A crítica que procede analogicamente ao modelo dos sonhos, apresentada pelo filósofo francês Paul Ricoeur, que identificou “o onírico em geral”, ao ver nos sonhos

⁴ FREUD, S. *O interesse científico da psicanálise*.

um valor de modelo, uma “dramática que se generaliza até as dimensões de uma poética universal”. Ricoeur identificou a distorção como o tema central da interpretação dos sonhos. Em suas palavras: “o homem do desejo avança mascarado”; “arte, moral e religião são figuras análogas, variantes da máscara onírica”. A interpretação da cultura, para Ricoeur, constitui uma “aplicação” da psicanálise e uma analogia da interpretação dos sonhos. E nesse sentido o campo da psicanálise é ilimitado. Aquilo que o sonho oferece à psicanálise aplicada é a estrutura, ou o modelo, que se coloca sob a rubrica da “realização dos desejos”.

Ainda segundo Ricoeur, os procedimentos mediante os quais o trabalho do sonho consegue a distorção do sentido tem uma singularidade que se opõe ao pensamento desperto. E para ele corresponderá à teoria da cultura a iniciativa de extrair do trabalho dos sonhos um conjunto de estruturas ligadas à função de “burlar a censura” – que pode ser encontrada formalizada de outros modos para além do sonho propriamente dito, também nos chistes, nos contos, nas lendas e nos mitos. A questão, para Ricoeur, está em saber qual é a estrutura comum às diversas manifestações do pensamento simbólico. Deslocamento, condensação, figuração, elaboração secundária são processos muito concretos que abrem caminho para analogias estruturais insuspeitas. E talvez também nesse mesmo sentido possa proceder a teoria narrativa, em particular.

Um segundo possível caminho de aplicação da psicanálise é delineado por Peter Brooks, professor emérito da Universidade de Yale, que se propõe a pensar **um modelo econômico de narrativa enquanto estrutura espaço-temporal** a partir do modelo econômico freudiano. O conceito que irá a guiá-lo é o de *plot* – trama narrativa – ou melhor, *plotting*, tramar, verbo de ação e movimento. A ênfase está, acima de tudo, no movimento da narrativa através do tempo.

“...the meaning dealt with by narrative, and thus perhaps narrative’s raison d’être, is of and in time...”⁵

“And plot is the principal ordering force of those meanings that we try to wrest from human temporality.”⁶

Plot é da natureza da lógica do discurso narrativo; refere-se à sintaxe desse modo

⁵ BROOKS, P. *Reading for the plot*, p. 15.

⁶ *Ibidem*, p. 1.

humano específico de compreensão. Esse tipo de discurso desenvolve suas proposições através da sequência e da progressão temporais. Aqui são os conceitos de *plot*, *fabula* e *sjuzet* que ganham destaque e se apresentam como análogos a ideias ou conceitos extraídos da teoria dos sonhos, especificamente os de “latente”, “manifesto” e “interpretação”.

Brooks aponta para a metáfora e a metonímia como as principais figuras da narrativa, assim como ocorre no trabalho do sonho com a condensação e o deslocamento. O trabalho metonímico e o trabalho metafórico podem ser entendidos como trabalhos em cima do tempo e do espaço. *Plot* é de natureza tanto espacial quanto temporal, atuando sequencialmente, metonimicamente. A narrativa dá-se em sequência e uma sequência é um elemento tanto espacial quanto temporal: espacial na medida de seu recorte e de seu ordenamento e temporal na medida de sua sucessão.

Finalmente, o autor elege como modelo que poderia dar uma visão do funcionamento de *plot* o modelo econômico freudiano que se delineou após a introdução do “além do princípio do prazer” – um modelo dinâmico que coloca os fins em relação com os começos. E, ao fazer isso, ele nos guia em direção ao importante tema da repetição, que nos acompanhará até o final da tese, surgindo sob múltiplas designações.

Uma terceira via de aproximação entre a psicanálise e as artes, de inspiração lacaniana, traz para o centro da questão **o lugar do sujeito em um modelo topológico/espacial** e esteve voltada sobretudo para a arte contemporânea e para o cinema, tendo como representantes teóricos tão diversos quanto Hal Foster, com o “retorno do real”, Jean-Pierre Oudart, com o “cinema de sutura”, ou Tania Rivera, com os “efeitos de sujeito”. **Trata-se de ver na arte e na literatura uma reflexão e uma exploração do campo do sujeito.**

Para além dos sonhos e de seus mecanismos, para além do além do princípio do prazer, vamos nos debruçar sobre a releitura lacaniana de Freud nos termos de uma topologia. A psicanálise vai se tornando cada vez mais uma topologia, que ao invés de trabalhar os conceitos enquanto definições, posiciona-os em relação uns aos outros. Mais do que demonstrar, a topologia mostra. Como poderia a topologia, esse traço/caráter espaço-temporal que traduz o pensamento psicanalítico, enfim resultar em

uma aplicação em outros campos? Como pensar topologicamente as artes de maneira geral e a arte narrativa em particular? Eric Auerbach apontou um caminho possível com a utilização dos *topoi* a partir de uma perspectiva filológica. Mas e se nos propusermos pensar topologicamente a obra de arte em si, a narrativa em si, sua construção, sua poética?

Em contraponto ao conceito de inconsciente, discutiremos o lugar do sujeito do inconsciente enquanto lugar de endereçamento presente na enunciação. A “obra de arte” não apenas se dirige, mas ela simultaneamente *convoca* o sujeito, que ocupa um lugar de torção, um lugar “fora-dentro”. Sendo fiéis ao nosso percurso, iremos trazer de volta aqui o tema dos sonhos e buscar recoloca-lo em termos topológicos, pensando nos **sonhos enquanto espacialidades em que o sujeito é posto fora de si**.

E, ao fazer esse retorno, que nos permite um novo entendimento do sonho a partir da espacialidade, podemos tentar retrazar esse percurso também no campo teórico das artes e da narrativa. Seriam todos os tipos de arte que poderiam se submeter a uma tal aplicação? Ou talvez existam obras que se prestem melhor a esse tipo de análise: obras com funcionamento topológico, que seguem uma outra lógica, que poderíamos talvez chamar topológica?

A partir desses três caminhos teóricos de aplicação da psicanálise ao campo das artes em geral, e da arte narrativa em particular, formaremos a base teórica para a análise crítica de um autor e de um roteiro cinematográfico original. Assim, para o terceiro capítulo da tese, propõe-se a leitura de um escritor cujas narrativas operam com distorções espaço-temporais marcantes, o polonês Bruno Schulz.

Os sonhos foram escolhidos para esta tese não apenas por sua importância em relação ao início da psicanálise e à descoberta do inconsciente. Foram escolhidos por sua própria força, por seu magnetismo, pela atração que exercem. Digamos que foram eles, os sonhos, que levaram esta tese ao início da psicanálise, e não o contrário. Foi a partir de um sonho que surgiu o roteiro cinematográfico de “Campo dos Sonhos”, uma obra de minha autoria que faz parte desta tese como anexo. De nada tem a ver os caminhos artístico-literários com os caminhos teóricos, mas o interesse em sondar essa potência em que eu tocava – uma potência narrativa – apresentou-se para mim dessas duas maneiras. Assim, trago uma obra própria (pelo momento, literária apenas) para

ser problematizada aqui à luz das perspectivas trazidas e acumuladas durante a pesquisa. Uma obra que, por ter surgido a partir de um sonho, talvez contenha o caráter, ou o traço, distintivo que estamos procurando. A opção por uma obra pessoal também se justifica pelo fato de que conheço o caminho de criação da obra. Coloco também o roteiro à disposição para que, de alguma forma, o leitor desta tese possa mergulhar no universo tratado através da leitura de uma ficção propriamente, uma narrativa, que proporciona um tipo de (re)conhecimento que nenhuma teoria seria capaz de substituir.

Vou me referir agora a um episódio que me aconteceu recentemente. Durante a reescrita do roteiro de “Campo dos Sonhos”, no seu segundo tratamento, a produtora do filme virou-se para mim e questionou: “Por que você não aprofunda/explora mais o lado psicológico das personagens?” Eu fiquei intrigada com aquela pergunta, já que havia para ela uma explicação muito clara, mas que até aquele momento eu não havia sido capaz de formular. Com a espontaneidade de quem conversa, respondi que não havia “história por detrás da história” em que se aprofundar, que aquela narrativa era tudo o que havia, que o próprio psicológico, por assim dizer, estava ali colocado do lado de fora, na forma de um acontecimento. Então, que poderíamos até continuar trabalhando a estrutura da narrativa, mas que trairíamos o seu princípio caso lhe fosse acrescentada uma camada psicológica explicativa. Foi quando me dei conta do lugar onde finalmente encontravam-se meu trabalho cinematográfico e minhas incursões teóricas: justamente nesse lugar que é uma torção, no lugar em que o sujeito psicológico é posto fora de si, assistindo-se no mundo, especialmente, o próprio arquivo do recalque.

O que diferenciaria ainda os sonhos das obras de arte que trilhassem por esse caminho? Talvez principalmente seu endereçamento? Mas a quem endereça-se a arte? Está mesmo claro que ao público? Ou a arte endereça-se ao seu próprio autor, como o sonho ao sonhador?