



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

José Antonio de Andrade Soares Gatti

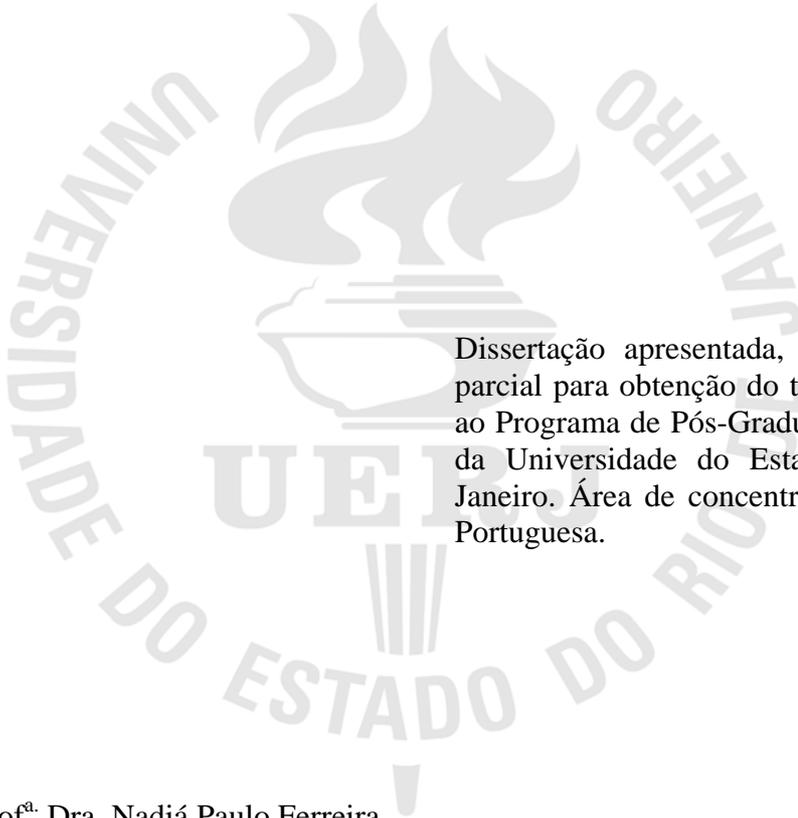
**Teixeira de Pascoaes e Manoel de Barros não sabem
que sabem o que Freud e Lacan descobriram**

Rio de Janeiro

2012

José Antonio de Andrade Soares Gatti

**Teixeira de Pascoaes e Manoel de Barros não sabem
que sabem o que Freud e Lacan descobriram**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

G263 Gatti, José Antonio de Andrade Soares.
Teixeira de Pascoaes e Manoel de Barros não sabem que sabem o
que Freud e Lacan descobriram / José Antonio de Andrade Soares
Gatti. – 2012.
69 f.

Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Psicanálise e literatura – Teses. 2. Sublimação – Teses. 3.
Energia psíquica (Psicanálise) – Teses. 4. Pascoaes, Teixeira de,
1877-1952 – Crítica e interpretação – Teses. 5. Barros, Manoel de,
1916- - Crítica e interpretação – Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 82:159.964.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

José Antonio de Andrade Soares Gatti

**Teixeira de Pascoaes e Manoel de Barros não sabem
que sabem o que Freud e Lacan descobriram**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 30 de março de 2012.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Marina Machado Rodrigues
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Maria da Gloria Schwab Sadala
Faculdade de Psicologia da UVA

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha orientadora Nadiá Paulo Ferreira, à Lygia e à minha filha Maria Isabel

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores e colegas do mestrado, interlocutores nesses dois anos de curso, em especial, Eliana Luiza de Barros e Lourdes Benévolo França.

Agradeço especialmente Maria da Gloria Sadala e Marina Machado Rodrigues que, tão gentilmente, aceitaram o convite para participar da minha banca.

Agradeço também, aos meus pares do Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, sempre importantes companheiros no rastro da nossa amada psicanálise.

Eu sustento com palavras o silêncio do meu abandono.

Manoel de Barros

RESUMO

GATTI, José Antonio de Andrade Soares. *Teixeira de Pascoaes e Manoel de Barros não sabem que sabem o que Freud e Lacan descobriram*. 2012. 69 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A psicanálise e a arte sempre se atraíram. Freud e Lacan se utilizam muito da literatura, das artes plásticas, da música e do teatro para a ilustração de importantes conceitos psicanalíticos. Esta dissertação tem a intenção de mostrar a relação da psicanálise com a literatura, sobretudo, da psicanálise com a poesia. Através da obra do poeta e escritor português Teixeira de Pascoaes (1877-1952), o principal representante do saudosismo e uma das mais proeminentes figuras da cultura portuguesa do século XX, e do poeta brasileiro Manoel de Barros, considerado por muitos, o maior poeta brasileiro vivo, ratificaremos como a literatura foi fundamental para a construção do corpus teórico de Freud e Lacan e de outros grandes autores da psicanálise. Usaremos a poesia de Pascoaes e Barros para exemplificarmos conceitos como a pulsão, o inconsciente e a sublimação, este último, inacabado pelo pai da psicanálise. Mostraremos também, como a obra dos dois poetas, de alguma forma, se encontram.

Palavras-chave: Literatura. Poesia. Psicanálise. Pulsão. Sublimação e Inconsciente.

ABSTRACT

Psychoanalysis and the arts have always been attracted to each other. Freud and Lacan use much of literature, plastic arts, music and theater to illustrate important psychoanalytic concepts. This dissertation intends to show the relationship between psychoanalysis and literature, especially poetry. Through the work of the Portuguese writer and poet Teixeira de Pascoaes (1877-1952), the main representative of nostalgia and one of the most prominent figures of the Portuguese culture of the twentieth century, and the Brazilian poet Manoel de Barros, considered by many the greatest Brazilian living poet, we will ratify how literature was key in building the theoretical base of Freud and Lacan and other great authors of psychoanalysis. We will use the poetry of Pascoaes and Barros to exemplify concepts such as instinct, the unconscious and sublimation, this last, unfinished by the father of psychoanalysis. We will also show how the works of both poets somehow meet.

Keywords: Literature. Poetry. Psychoanalysis. Instinct. Sublimation and Unconscious.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 SUBLIMAÇÃO: UM CONCEITO INACABADO	11
2 TEIXEIRA DE PASCOAES	23
3 MANOEL DE BARROS	37
4 OS POETAS NÃO SABEM QUE SABEM	52
5 CONCLUSÃO	64
REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

Tenho um ouvido de árvore para as canções dos passarinhos e uns olhos de granito para ver as sombras do crepúsculo.

Verdadeiramente só os penedos conseguem ver a face da noite e só as árvores entendem o canto dos passarinhos... (PASCOAES, 1987, p. 20)

Desde sempre parece que ele fora preposto a pássaro.

Mas não tinha preparatórios de uma árvore

Pra merecer no seu corpo ternuras de gorjeios.

Ninguém de nós, na verdade, tinha força de fonte.

Ninguém era início de nada.

A gente pintava nas pedras a voz.

E o que dava santidade às nossas palavras era

a canção do ver!

Trabalho nobre aliás mas sem explicação

Tal como costurar sem agulha e sem pano.

Na verdade na verdade

Os passarinhos que botavam primavera nas palavras.

(BARROS, 2010, p.429).

Teixeira de Pascoaes e Manoel de Barros não sabem que sabem o que Freud e Lacan descobriram. Freud, Lacan e outros autores da psicanálise, sempre recorreram aos escritores para ilustrar os conceitos psicanalíticos. A literatura se tornou, então, uma das grandes fiadoras da construção teórica da psicanálise. E, particularmente aqui, nessa dissertação, a poesia será a fiadora.

A escolha por Pascoaes e Barros se deve, sobretudo, às particularidades de suas obras e também onde elas, de alguma forma, se encontram, como na preocupação e deslumbramento com o ambiente que os cerca. Pascoaes com a Serra do Marão em Portugal e Barros com a exuberância do pantanal brasileiro. Há nos dois poetas uma sacralização da natureza e um desencanto com o progresso. Curiosamente, também podemos apontar, apesar de caminhos diferentes, aparentemente opostos, uma busca por uma verdade primeva na escrita de Barros e Pascoaes. Este último com a procura da essência das coisas e Manoel de Barros com a sua importância às coisas insignificantes, às coisas jogadas fora.

Além dessa introdução e da conclusão, esse trabalho tem mais quatro capítulos. O primeiro capítulo aborda o conceito de sublimação, um conceito inacabado da obra freudiana e fundamental para a arte. Começaremos o capítulo com um histórico de um dos mais importantes conceitos psicanalíticos: a pulsão.

O segundo capítulo é sobre Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcellos (1877-1952), conhecido por Teixeira de Pascoaes, poeta e escritor português. Um recorte de sua vida e exemplos de sua obra que ilustram os conceitos psicanalíticos.

No terceiro capítulo nos aproximamos da obra do poeta brasileiro Manoel de

Barros, nascido em 1916 em Cuiabá, estado de Mato Grosso e até esse momento, produzindo muitas poesias. Veremos como a poesia de Barros também é fundamental para marcarmos a teoria psicanalítica.

No quarto capítulo, ratificaremos a importância da literatura e em especial, a vertente poética como exemplo do saber inconsciente. Um saber que não se sabe.

Pascoaes e Barros não sabem que sabem o que Freud e Lacan descobriram. Vamos embarcar com eles nesse não saber?

1 SUBLIMAÇÃO: UM CONCEITO INACABADO.

É necessário, antes de abordar a sublimação, fazermos um histórico do conceito de pulsão.

O conceito de pulsão foi introduzido por Freud nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)*. Assim, Freud marca bem a diferença da sexualidade humana e não a reduz à genitalidade. Ele se baseia especialmente no estudo das perversões e das modalidades da sexualidade infantil e se utiliza do termo alemão *Trieb*, de uso coloquial, e que significa impulsão, ou melhor dizendo, é uma força interna que impele ininterruptamente para a ação. Acontece, então, o primeiro dualismo pulsional: pulsões sexuais x pulsões do eu ou de autoconservação. As pulsões de autoconservação são aquelas indispensáveis à conservação do indivíduo, como a fome e a função da alimentação. Porém, só em 1910, com o texto *A perturbação psicogênica da visão segundo a psicanálise*, Freud distingue bem esses dois conjuntos de moções pulsionais, fazendo uma oposição entre eles.

Em *A pulsão e as suas vicissitudes (1915)*, Freud detalha melhor o conceito de pulsão, designando as suas características e destacando a sua força imperiosa e a sua exigência de satisfação. Esse texto faz parte dos seus artigos sobre a metapsicologia, publicados em 1915, em que ele conceitua o recalque, o inconsciente e a pulsão. É no artigo sobre a pulsão, *A pulsão e suas vicissitudes (1915)*, que o pai da psicanálise define um dos mais enigmáticos, e talvez, o mais importante conceito psicanalítico. No início do texto, Freud já aponta a grande importância do conceito, quando descreve que toda ciência deve ser estruturada por conceitos claros e básicos. Mais adiante, ele cita a pulsão como um conceito básico convencional, mas que, naquele momento, ainda é algo obscuro, porém indispensável.

Fisiologicamente, Freud aproxima a pulsão do estímulo, o modelo do arco reflexo, e logo depois distingue os estímulos pulsionais dos outros estímulos fisiológicos. Ao contrário dos fisiológicos, o estímulo pulsional não surge do mundo exterior, mas de dentro do próprio organismo. A conclusão é óbvia, se a pulsão vem de dentro do organismo, não se pode fugir dela. Incansável e imperiosamente, ela exige satisfação.

Inocência animal exercida
 Nessa tarde que abriga violetas
 E éguas cobertas. Água esquivada.
 Nitidez de sábado.
 Chover nos braços de alguém!
 E essa espera nunca interrompida
 De ser levada, de ser arrastada
 Com as mãos. Claros jardins!
 Dia de ficar em casa
 Dentro do corpo – como em seu estojo
 Um instrumento (BARROS, 2010 p. 55).

Uma impiedosa inocência animal. Dentro do estojo mais profundo do corpo e numa espera nunca interrompida. Barros parece ilustrar características da pulsão.

Avançando um pouco mais, Freud coloca a pulsão no limiar entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida de exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo. Freud aponta quatro destinos e quatro componentes para a pulsão: pressão (*Drang*), que é a sua força constante, e sendo esta força exercida pela energia sexual, a libido; a fonte (*Quelle*) que são as zonas erógenas do corpo, as suas bordas orificiais; a finalidade (*Ziel*) que é sempre a satisfação (parcial), ou dizendo de outra forma, é a supressão do estado de excitação na fonte da pulsão; e por último, o objeto (*Objekt*) que é o que há de mais variável, os objetos não estão ligados desde a origem. O objeto é indiferente, na medida em que está perdido para sempre.

Desconheço, meu corpo, a tua essência,
 Sombra animada de íntimo luar.
 És feito de invisíveis elementos,
 Embora te descubra o nosso olhar...
 Miraculoso peso, assim composto
 De imponderáveis cousas! Forma viva,
 Contendo a indefinida morte escura,
 A vaga Identidade primitiva... (PASCOAES, 1990 p. 41).

Objeto de invisíveis elementos que o nosso olhar descobre. Com uma sombra animada de íntimo luar. A forma viva de miraculoso peso que nos mostra Pascoaes.

Os quatro destinos são: a reversão a seu oposto, que se dá em dois processos distintos, uma mudança da atividade para a passividade e uma reversão do seu conteúdo. No primeiro processo temos como exemplo os pares de opostos sadismo-masochismo e escopofilia-exibicionismo. A reversão afeta apenas as finalidades das pulsões. Uma finalidade ativa (olhar), é substituída por uma finalidade passiva (ser olhado). A reversão do conteúdo pode ser encontrada no exemplo da transformação do amor em ódio; o retorno em direção ao próprio eu,

que se dá no sadismo-masiquismo; o recalque, que Freud define como a pedra angular da psicanálise. O recalque é uma defesa, que impede a passagem da imagem à palavra, porém, não eliminando a representação, mantendo a sua potência significante, ou dizendo de outro modo, o recalque acontece quando a potência do desprazer for maior que o prazer da satisfação. O Não é a partícula da língua que reproduz o recalque. Freud se dedica ao recalque num texto imediatamente posterior (*O recalque 1915*) e a *sublimação*, esse enigmático e inacabado conceito da obra freudiana.

Como a elucidação deste conceito nunca foi concluída, é comum que ele seja relegado a um plano inferior ou de uma categoria de entidade teórica secundária.

Mas o que seria a sublimação? Ela é um desvio pulsional. É uma força de origem sexual que sofre um desvio, no que diz respeito à finalidade para uma realização não-sexual. Convertendo-se assim, numa força positiva e criadora. É uma capacidade plástica da pulsão. É a transformação da energia sexual em obras socialmente importantes, em ações mais elevadas, é a arte, o bem-fazer social, a educação. É a sublimação, algo que vai se notar no decorrer da obra freudiana. Lacan, no *Seminário 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*, faz questão de sublinhar que a sublimação diz respeito à finalidade (alvo) e não ao objeto.

Freud sempre esteve atento para a importância do posicionamento do homem em relação aos outros homens para o desenvolvimento psíquico. Ele já tinha, desde cedo, firmada a ideia de que a civilização se constrói a partir das renúncias individuais aos ganhos pulsionais, renúncias necessárias ao desenvolvimento pleno do homem. O homem precisa, no curso da sua evolução, precisa deixar de ser um elemento isolado para progressivamente se inserir em contextos mais amplos como o social. A vida comunitária consiste em dois fundamentos: a compulsão ao trabalho, criada pela necessidade externa; e o poder do amor, que permite que um grande número de pessoas possa viver reunido em comunidade. Então, as relações afetivas que unem os membros de um grupo, a essência do espírito grupal, originando-se da necessidade de o homem buscar colaboradores para o trabalho em comum e devendo ser considerados produtos sublimados de pulsões originalmente sexuais.

A sublimação é uma vicissitude da pulsão. E caracteriza-se pela busca de colaboradores no meio social, para uma maior garantia do aumento da capacidade de satisfação da necessidade. Assim, Freud acredita que o uso do material pulsional

deslocado do seu fim primitivo e sublimado em produção artística, em trabalho científico ou profissional seja um excelente recurso que dispõe o aparelho psíquico.

A satisfação que estes tipos de atividades produzem no indivíduo apresenta-se com uma qualidade muito especial, porém, lamentavelmente, não é acessível senão a um pequeno grupo, isto é, somente àqueles que possuem disposições especiais ou talentos capazes de realizá-lo.

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu,
E meu canto.
Meu canto reboja.
Não tem margens a palavra.
Sapo é nuvem neste invento.
Minha voz é úmida como restos de comida.
A hera veste meus princípios e meus óculos.
Só sei por emanações por aderência por incrustações.
O que sou de parede os caramujos sagram.
A uma pedrada de mim é o limbo.
Nos monturos do poema os urubus me farreiam.
Estrela é que é meu penacho!
Sou fuga para flauta e pedra doce.
A poesia me desbrava.
Com águas me alinhavo. (BARROS, 2010 p. 169).

É a poesia que desbrava Barros, é com a escrita que ele veste seus princípios. É na satisfação das palavras sem margens, onde sapo é nuvem e sua voz é úmida como restos de comida que o poeta se realiza.

É em relação à arte que Freud dedica atenção especial em diversas vezes que tem oportunidade de apontá-la relacionada à sublimação, na qual acredita estar uma de suas origens. Ele a concebe como expressão de impulsos que não atingiram a sua finalidade e acredita que a arte revela uma intenção do artista em despertar nos outros a mesma atitude emocional que o impeliu a criar.

Para Freud, o artista é um indivíduo que, se não tivesse certas características, entre as quais uma imensa capacidade para sublimar, estaria muito próximo à neurose. Há, entretanto nele, a possibilidade de lidar com conteúdos de fantasia e, ao mesmo tempo, não perder o contato com a realidade exterior, além de conseguir manejar seus próprios conteúdos, fazendo-os perder o caráter pessoal e com isso tornar possível aos outros se identificarem com ele através de uma linguagem universal. Assim, voltaremos alguns anos antes do texto *A pulsão e suas vicissitudes (1915)* para um texto fundamental, sobretudo para o que aqui nos interessa, a literatura. Freud inicia assim, o brilhante texto de 1908, *Escritores criativos e devaneios*:

Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes. Nosso interesse intensifica-se ainda mais pelo fato de que, ao ser interrogado, o escritor não nos oferece uma explicação, ou pelo menos nenhuma satisfatória; e de forma alguma ele é enfraquecido por sabermos que nem a mais clara compreensão interna dos determinantes de sua escolha de material e da natureza da arte da criação imaginativa em nada irá contribuir para nos tornar escritores criativos (FREUD, 1996 p. 135).

Mais adiante, o pai da psicanálise marca que os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita frequência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta. Freud ressalta, também, 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. Nos próximos versos, Manoel de Barros exemplifica esse brincar:

Nas metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,
edênica, inaugural –
Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às
crianças que foram
Às rãs que foram
Às pedras que foram.
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua.
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?
Seria uma demência peregrina (BARROS, 2010 p. 265).

Falar um dialeto coisal, larval e pedral. Criar uma linguagem inaugural. Barros propõe que os poetas reaprendam a errar a língua. Linda imagem!

Voltando a Freud, seria errado supor que a criança não leva esse mundo a sério; ao contrário, ela se dedica demais a sua brincadeira e dispende na mesma muita emoção. E apesar de toda a emoção que a criança investe no seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis da realidade. Essa conexão é tudo o que diferencia o “brincar” infantil do “fantasiar”. O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade.

Não tenho bens de acontecimentos.
 O que não sei fazer desconto nas palavras.
 Entesouro frases. Por exemplo:
 -Imagens são palavras que nos faltaram.
 -Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
 -Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
 Ai frases de pensar!
 Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
 Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo).
 Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,
 Retratos.
 Outras de palavras.
 Poetas e tontos se compõem com palavras. (BARROS, 2010 p. 263).

O poeta diz que o que não sabe fazer, desconta nas palavras. Entesoura frases no seu baú imaginário, ainda que encontradas no lixo. Sublimação? Podemos dizer: Que sublime ação!

O crescimento da criança para se tornar um adulto, o brincar que é sério se transforma numa fantasia que nos é bem cara. Quantos belos e por vezes dolorosos caminhos o escritor criativo nos leva? Que estranho convite o escritor nos faz? Entramos num mundo de pontos, vírgulas e letras. Uma estrada vertiginosa e atraente, onde embarcamos sem cinto de segurança. Sublimamos tudo? Sublimamos o medo?

O poema é antes de tudo um inutensílio.
 Hora de iniciar algum
 convém se vestir roupa de trapo.
 Há quem se jogue debaixo do carro
 nos primeiros instantes.
 Faz bem uma janela aberta
 uma veia aberta.
 Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
 enquanto vida houver.
 Ninguém é pai de um poema sem morrer. (BARROS, 2010 p. 174)

Há de se enfrentar o medo para escrever. Para se deparar com o branco do papel, deve-se deixar, pelo menos, uma janela e uma veia aberta. Para ser pai de um poema é preciso morrer. Em cada linha. Enquanto vida houver.

Jacques Lacan, o psicanalista francês, no seu fundamental retorno a Freud, entre tantas contribuições à psicanálise, concebe os três registros psíquicos, a saber, o real, o simbólico e o imaginário. Este último seria da ordem do sentido, da certeza, da unidade e do corpo. O registro simbólico é da ordem do duplo sentido, da dúvida, da linguagem, do significante. Tem a ver com o saber em jogo na própria experiência psicanalítica, ele é o responsável pelas transformações tão profundas para o sujeito. “A escuta psicanalítica é a invenção freudiana que requisita seu lugar no próprio cerne dessa ambiguidade irreduzível do simbólico – ambiguidade

fundadora do sujeito humano.” (JORGE, 2002, p. 101). O registro do real é da ordem do não sentido, do impossível de ser simbolizado, do que não pode ser dito. É tudo o que escapa ao simbólico. É o trauma por excelência, onde as palavras faltam. É a morte. É o gozo.

Voltamos ao brincar e ao fantasiar. A fantasia é um conceito nuclear na obra de Freud e Lacan. No momento do texto *Escritores criativos e devaneios (1908)*, o criador da psicanálise estava debruçado sobre a fantasia e a sua estreita relação com a neurose.

A fantasia é a tentativa de articulação entre o inconsciente e a pulsão, entre o simbólico e o real ou, dito de outro modo, o simbólico é a tentativa de preencher a falta real no imaginário do sujeito falante. Isso é a produção da fantasia.

No *Seminário 7, A ética da psicanálise (1959-1960)*, Lacan discorre bastante sobre a sublimação e aponta que *das Ding* deve intervir:

Das Ding, uma vez que o homem, para seguir o caminho de seu prazer, deve literalmente contorná-lo. O tempo que se leva para se reconhecer, para se orientar, o tempo mesmo para se dar conta de que Freud nos diz a mesma coisa que São Paulo, é para saber que o que nos governa no caminho de nosso prazer não é nenhum Bem Supremo, e que para além de um certo limite de nosso prazer, estamos, no que diz respeito ao que *das Ding* recepta, numa posição inteiramente enigmática, pois não há regra ética que faça mediação entre nosso prazer e sua regra real. (LACAN, 1997 p. 121).

E um pouco depois Lacan continua:

No nível da sublimação o objeto é inseparável de elaborações imaginárias e, muito especialmente culturais. Não é que a coletividade as reconheça simplesmente como objetos úteis – ela encontra aí o campo de descanso pelo qual ela pode, de algum modo, engodar-se a respeito de *das Ding*, colonizar com suas formações imaginárias o campo de *das Ding*. É nesse sentido que as sublimações coletivas, socialmente recebidas, se exercem.

A sociedade encontra uma certa felicidade nas miragens que lhes fornecem moralistas, artistas, artesãos, fabricantes de vestidos ou de chapéus, os criadores de formas imaginárias. Mas não é apenas na sanção que ela confere a isso, ao se contentar, que devemos buscar o móvel da sublimação. É na função imaginária, muito especialmente, aquela a propósito da qual a simbolização da fantasia (S@a) nos servirá, que é a forma na qual o desejo do sujeito se apoia.

Nas formas especificadas historicamente, socialmente, os elementos a, elementos imaginários da fantasia, vêm recobrir, engodar o sujeito no ponto mesmo de *das Ding*. É aqui que faremos incidir a questão da sublimação, e é por isso que lhes falarei, da próxima vez, do amor cortês na Idade Média e nomeadamente do *Minnesang*. (LACAN, 1997 p. 125).

Já partira, contente, o bom pastor,
Levando a boa nova aos companheiros.
la através de vales e de montes,
E de escabrosos, íngremes, outeiros.

Como ele ia contente, anunciando
Às pedrinhas e aos pássaros do ar
A alegria sem fim da boa nova!

Era a própria alegria a caminhar...

E as fontes lhe sorriam, na passagem!
A luz era um sorriso! Era um sorriso
Toda aquela fantástica paisagem
De céu e terra, nuvens e penedos.

Como ele ia contente! E, num queixume,
A sua antiga e pálida tristeza
De longe o perseguia, qual perfume
De murcha flor, no outono do Passado (PASCOAES, 1990 p. 121).

O bom pastor de Pascoaes leva a boa nova. A alegria sem fim da boa nova. Precisamos dos elementos imaginários da fantasia. Precisamos da boa nova, ainda que da forma do engodo.

Lacan pontua em várias passagens do *Seminário 7*, a importância da arte, e vai buscar na Idade Média o exemplo do amor cortês, colocando-o no início do capítulo X como o paradigma da sublimação. Um amor que não visa à satisfação, nesse caso o acento não estaria no objeto, mas sim no próprio amor. Como bem diz Lacan, seria elevar o objeto à dignidade da Coisa (*das ding*). A Dama no amor cortês, sendo inacessível, corresponderia a esse vazio. A Dama está desde sempre privada, não há a menor possibilidade de se “cantar” a Dama, que é sempre apresentada com caracteres despersonalizados, como se fossem para a mesma pessoa.

“O amor cortês é, com efeito, uma forma exemplar, um paradigma de sublimação. Só por meio da arte, essencialmente, que dele temos testemunhos documentários, mas ainda hoje sentimos suas ressonâncias éticas.” (LACAN, 1997 p. 160).

E mais adiante, ainda sobre o amor cortês:

Vemos aqui funcionar em estado puro o móvel do lugar ocupado pela visada tendencial da sublimação, ou seja, que aquilo que o homem demanda, em relação ao qual nada pode fazer senão demandar, é ser privado de alguma coisa de real. Esse lugar, tal pessoa entre vocês, falando-me do que eu tentava mostrar em *das Ding*, o chamava, de uma maneira que acho bastante bonita, o vacúolo.” (LACAN, 1997 p. 186).

Ainda no *Seminário 7*, Lacan faz uma comparação entre a ciência, a religião e a arte. A religião tenta de todos os modos elidir o real. Pois bem, a religião elide o real, a ciência tenta desesperadamente e delirantemente explicar o real e a arte é a única que coloca o real em cena. A arte é a organização em torno do vazio. É um bordejamento do trauma. Uma tentativa de simbolização do inefável.

Diz Lacan:

Nem a ciência nem a religião são aptas para salvar a Coisa, nem a nos dá-la, uma vez que o círculo encantado que dela nos separa é estabelecido por nossa relação com o significante. Como lhes disse, a Coisa é o que do real padece dessa relação fundamental, inicial, que induz o homem nas vias do significante, pelo fato mesmo de ele ser submetido ao que Freud chama de princípio do prazer, e que está claro, espero, no espírito de vocês, que não é outra coisa senão a dominância do significante – digo, o verdadeiro princípio do prazer tal como ele funciona em Freud.” (LACAN, 1997 p. 168).

A arte, e aqui focamos a literatura como a arte que rege este trabalho, ocupa um lugar primordial para a psicanálise. Sendo a sublimação um dos quatro destinos da pulsão, a atividade artística, junto com a religião e a ciência, formaria para Freud os três termos desse desvio pulsional.

Manoel de Barros nesses três próximos poemas nos mostra divinamente a diferença entre a ciência, a religião e a arte:

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá
Mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem
nos encantos de um sabiá.
Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare
Os sabiás divinam. (BARROS, 2010 p.340)

Mosca dependurada na beira de um ralo-
Acho mais importante do que uma jóia pendente.
Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos
que os antigos egípcios faziam
Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon.
O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto-
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.
Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante
do que uma Usina Nuclear.
As coisas que não têm dimensões são muito importantes.
Assim, o pássaro tu-you-you é mais importante por seus pronomes
do que por seu tamanho de crescer.
É no ínfimo que eu vejo a exuberância (BARROS, 2010 p.341)

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formiga e musgo- elas podem
um dia milagrar de flores.
(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono)
Também as latrinas desprezadas que servem para ter
grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas.
(Eu sou beato em violetas)
Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!
(O abandono me protege.)
(BARROS, 2010 p. 342).

E se, aprendemos com Lacan, que em toda a forma de sublimação o vazio será determinante, voltemos a um de nossos poetas:

Ando muito completo de vazios.
Meu órgão de morrer me predomina.
Estou sem eternidades.

Não posso mais saber quando amanheço ontem.
 Está rengo de mim o amanhecer.
 Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
 Atrás do ocaso fervem os insetos.
 Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino.
 Essas coisas me mudam para cisco.
 A minha independência tem algemas.
 (BARROS, 2010 p.310).

O poeta está completo de vazios. É uma bela aporia! Como bela é também, a independência com algemas. Os dois versos apontam para a nossa incompletude.

Anos mais tarde, Jacques Lacan, no *Seminário 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*, mais precisamente no capítulo XIII, “A desmontagem da pulsão”, na parte 3, lembra que Freud afirmou que a satisfação da pulsão é chegar ao seu *Ziel*, a seu alvo. E que a sublimação é a terceira vicissitude da pulsão, e que ela, a sublimação, é também satisfação da pulsão, sendo que ela é inibida quanto a seu alvo, e portanto , não o atinge. Diz Lacan:

A sublimação não é menos a satisfação da pulsão, e isto sem recalçamento. Em outros termos – por enquanto, eu não estou trepando, eu lhes falo, muito bem!, eu posso ter a mesma satisfação que teria se eu estivesse trepando. É isto que quer dizer. É isto que coloca, aliás, a questão de saber se efetivamente eu trepo. Entre esses dois termos, estabelece-se numa extrema antinomia que nos lembra que o uso da função da pulsão não tem para nós outro valor senão o de pôr em questão o que é da satisfação.” (LACAN, 1998 p. 158).

É importante ressaltar aqui, a diferença entre *das Ding* e objeto *a*. Diz-nos Marco Antonio Coutinho Jorge:

Lacan dedicou várias aulas de seu seminário sobre *A ética da psicanálise* a abordar *das Ding* no texto freudiano. Distinguindo inicialmente os termos alemães *das Ding* e *die Sache*, ele mostrou que os termos *Sache* (coisa) e *Wort* (palavra) formam um par – daí Freud falar de *Sachvorstellung* (representação-coisa) e *Wortvorstellung* (representação-palavra) – ressaltando que há uma relação entre coisa e palavra. Nesse sentido, a *Sache* é “a coisa, produto da indústria ou da ação humana enquanto governada pela linguagem”. Já *das Ding*, trata-se de algo diverso, pois “o que há em *das Ding* é o verdadeiro segredo” (JORGE, 2002, p. 140).

Marco Antonio prossegue:

Lacan destaca que é em torno desse objeto, que ocupa para o sujeito o lugar do primeiro exterior, de uma impressão à qual nada no campo das percepções pode corresponder, que se orienta todo seu encaminhamento desejante. É esse objeto, *das Ding*, que representa o Outro absoluto para o sujeito, que se trata no fundo de reencontrar. Mas esse objeto é, por sua natureza, perdido como tal e jamais será reencontrado. Como aponta Moustapha Safouan, o modelo erógeno de Freud, o do beijo que o bebê queria receber de seus próprios lábios, mostra que “não é a separação em relação ao objeto que engendra a procura”, mas que “se trata de uma divisão que está na raiz do investimento e da constituição do objeto e que faz com que encontrar esse objeto seja sempre reencontrá-lo...sem encontrá-lo.” Ao contrário, este objeto é um “objeto *fundamentalmente* perdido, cuja perda é sinônimo de sua própria objetividade.” (JORGE, 2002, p. 141).

Das Ding é proibida e o acesso a ela, por consequência, é impossível. No Seminário 7, *A ética da psicanálise (1959)*, Lacan ainda não tinha nomeado o objeto *a*. Estava no seu rastro, no Seminário 8, *A transferência (1960)*, Lacan joga luz num texto que, segundo ele, ninguém reconheceu sua devida importância, o *Banquete* de Platão. É sobre o termo grego *agalma*, que significa ornamento, tesouro, objeto de oferenda aos deuses, objeto precioso, que vai representar o núcleo da conceituação de Lacan do objeto *a*.

Voltamos ao texto de Marco Antonio:

No seminário sobre *A transferência*, Lacan irá comentar, a respeito do *Banquete* de Platão, que o que Alcíbiades deseja em Sócrates é esse *agalma*, que Sócrates sabe que não tem e, por isso, designa-lhe *Agatão* como desejo de seu desejo. O *agalma* representa, assim, o caráter sumamente enigmático do objeto do desejo e sua relação com o real da falta.

O objeto *a* é um objeto faltoso, ou, nos dizeres de Freud, para quem o encontro do objeto é sempre um reencontro, é um objeto perdido que o sujeito busca *reencontrar*. Mas trata-se, com efeito, de um objeto que não existe enquanto tal, e, para frisar essa inexistência, Lacan durante algum tempo chegou a chamá-lo de objeto negativo. Mas, se o objeto *a* se define por ser um objeto que não existe, como é possível falar dele como objeto causa do desejo, senão na medida mesma em que o desejo mantém uma relação absolutamente estrita com a falta?

Vê-se que, a rigor, é preferível falar do objeto *a* como causa do desejo e não como objeto do desejo, pois o objeto *a* funciona como um verdadeiro motor da estrutura, como causa da própria estrutura do desejo. No seminário RSI, Lacan situou o objeto *a* precisamente na região de interseção entre real, simbólico e imaginário do nó borromeano; desse modo, vemos não só que ele participa simultaneamente dos três registros que constituem a estrutura, como também que ele representa o lugar – a rigor, inapreensível – do próprio nó que a amarra borromeamente." (JORGE, 2002, p. 139)

Para quem guardei na minha carne
As cicatrizes das batalhas perdidas? E os sulcos
Regados pelas chuvas de abril? Para que
Guardei as colinas do meu corpo? Senão
Para ele caminhar...E minhas mãos de aurora
Senão para ele acariciar? E meus cabelos negros?
Ai, não sei. Não posso enganar-te, Pai. Aberta
Estou, como pétalas noturnas,
Para os astros. Minha boca silenciosa.
Ficarei inclinada levemente para ele.
Como torre. Inclinada para sua violência.
Ele me fará frutificar como as árvores na chuva.
Florescer entre pedras, aves e astros. Abrir-me
Como as rosas da noite, ao luar.
Ele terá meu corpo, minha vida, meus sonhos.
Ele terá minhas cicatrizes.
E as colinas do meu corpo. Lívida,
Lívida ele me possuirá.
(Barros, 2010, p. 53).

O poeta nos descreve um forte desejo e aponta para uma ausência de objeto, um objeto que não há, mas que possui o âmago do artista.

Com Manoel de Barros, a pulsão e o objeto causa de desejo, aqui findamos o

capítulo sobre a sublimação. Seguimos no rastro do desejo de Freud e Lacan e na pena do poeta. Sublimação, o conceito inacabado ou, quem sabe, o conceito perdido para sempre.

2 TEIXEIRA DE PASCOAES

Teixeira de Pascoaes (1877-1952) pseudônimo de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcellos, poeta e escritor português, foi o principal representante do Saudosismo e uma das figuras mais proeminentes da cultura portuguesa do século XX. O pseudônimo Pascoaes é uma homenagem à localidade em que o poeta passou boa parte da sua vida.

Esta é uma breve descrição, que Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos faz do seu irmão poeta:

Pascoaes foi sempre um homem, nunca foi criança, tanto a falar como a brincar. Tinha um ar grave, diferente de todos nós, que se impunha; talvez fosse por isso, que nunca o tratamos por tu, mas sim por você. Meus irmãos conservaram esse tratamento até o fim da vida. Eu e minha irmã mudamos e começamos a tratá-lo por tu, do que tenho bem pena. Essa superioridade infantil, que sentíamos nele, ainda hoje me encanta. Tenho uma carta do meu irmão mais novo a participar-me que tinha passado no seu primeiro exame. 'Fiquei contente por dar alegria aos pais. Tomara eu ser como o Quinzinho, mas isso é que não sou'. Como ele, tão pequeno, compreendia a superioridade do irmão! Devia ter oito anos e Pascoaes catorze. Pascoaes era diferente de todos nós, em todos os aspectos de menino e de homem. Agora é que compreendo que já em criança, inconscientemente, admirava Pascoaes.

Apercebia nele uma superioridade da qual não atingia a dimensão. Na sua frente estava sempre calada e atenta. Passei sempre por estúpida, e mais estúpida fiquei quando meu pai, na véspera do meu primeiro exame, para se inteirar da minha capacidade literária, me mandou buscar o livro de leitura. Abri-o e, por má sorte minha, saiu o trecho "Lusíadas", coisa que ainda não tinha lido. Muito pronta li "Lusíadas", meu pai zangou-se, fechou o livro e acabou-se a leitura. Mandou-me embora e eu senti cair, em cima de mim, um véu de estupidez, de que só muito mais tarde me consegui libertar (VASCONCELLOS, 1996 p. 29).

A obra de Pascoaes, sobretudo a vertente poética, é marcada por um universo imaginário e é voltada para a essência das coisas, para o mistério da alma, para a aporia da existência, onde tudo e o seu contrário se implicam numa amálgama inesperada. Assim como o inconsciente, que comporta o paradoxo.

Pascoaes também, manifesta uma evidente preocupação com a natureza das relações do homem com a paisagem que o envolve, podendo mesmo considerar-se que há profundas preocupações ecológicas na sua obra. Essa sacralização da natureza, determina uma relação de profundo respeito do homem pela paisagem e o cuidado com a sua preservação. Atravessa sua obra, um desencanto com o progresso que deveremos, no entanto, contextualizar. Trata-se da recusa de um progresso, se assim podemos dizer, descaracterizado da natureza. Podemos constatar a magnitude da natureza nesse trecho:

...Esta serra é dos lobos e adivinhos,
Das estrelas, das águias e também

Das nuvens e dos meigos cordeirinhos.

Aqui, nesta montanha, me domina
 A simpatia astral, em que meu ser
 Se reparte por tudo quanto existe!
 Pois nele tudo vive: o sol a arder,
 Águas falantes, ao luar que chora,
 Velhos troncos, na infância da sua hera...
 A própria morte nele vive! O outono,
 Latejando em meu sangue é primavera!

Em meu ser, tudo vive e ressucita,
 E até mesmo antevive... a fria cinza
 Do passado rebrilha e, em mim, crepita
 Mal o sopro do espírito lhe toca!
 E ouço cantar ainda a cotovia
 Das antigas manhãs... E vejo ainda
 As árvores, a terra, a luz do dia,
 Pelos olhos dum anjo extasiado...
 (PASCOAES, 1990 p. 111).

Desencanto com o progresso nos remete a Freud e o seu texto mais estudado pelos outros saberes, o *Mal-Estar na civilização* (1930). Freud estabelece as três grandes fontes de sofrimento, a saber, o poder superior da natureza, a fragilidade de nossos próprios corpos e a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade. Ele aponta que as duas primeiras fontes são praticamente inevitáveis, pois nunca dominaremos completamente a natureza e tampouco o nosso corpo. E que o reconhecimento dessa incapacidade não tem um efeito paralisador, muito pelo contrário, somos impelidos para uma direção, para uma ação. Podemos afastar um pouco desses dois sofrimentos. Amenizá-los enfim. Quanto à terceira fonte, a social fonte de sofrimento, nos diz Freud:

Não admitimos de modo algum; não podemos perceber porque os regulamentos estabelecidos por nós mesmos não representam, ao contrário, proteção e benefício para cada um de nós. Contudo, quando consideramos o quanto fomos malsucedidos exatamente nesse campo de prevenção do sofrimento, surge em nós a suspeita de que também aqui é possível fazer, por trás desse fato, uma parcela de natureza incontestável – dessa vez, uma parcela de nossa própria constituição psíquica. Quando começamos a considerar essa possibilidade, deparamo-nos com um argumento tão espantoso, que temos de nos demorar nele. Esse argumento sustenta que o que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas. Chamo esse argumento de espantoso porque, seja qual for a maneira por que possamos definir o conceito de civilização, constitui fato incontroverso que todas as coisas que buscamos a fim de nos protegermos contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento, fazem parte dessa mesma civilização (FREUD, 1996 p. 93).

Um pouco depois, ele arremata:

Existe ainda um fator adicional de desapontamento. Durante as últimas gerações, a humanidade efetuou um progresso extraordinário nas ciências naturais e em sua

aplicação técnica, estabelecendo seu controle sobre a natureza de uma maneira jamais imaginada. As etapas isoladas desse progresso são do conhecimento comum, sendo desnecessário enumerá-las. Os homens se orgulham de suas realizações e têm todo direito de se orgulharem. Contudo, parecem ter observado que o poder recentemente adquirido sobre o espaço e o tempo, a subjugação das forças da natureza, consecução de um anseio que remonta a milhares de anos, não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes. Reconhecendo esse fato, devemos contentar-nos em concluir que o poder sobre a natureza não constitui a única precondição da felicidade humana, assim como não é o único objetivo do esforço cultural " (FREUD, 1996 p. 94).

Nos seus últimos anos na Áustria, Freud sofreu as consequências do nazismo. Teve que se refugiar em Londres, onde faleceu em 1938. Não viu porém, a face mais hedionda da doutrina nacional-socialista e as suas máquinas de destruição humana, as suas diabólicas invenções, as suas usinas de genocídio. Em nome do progresso?

Ó bendita paisagem! Terra estranha
De antigos pinheirais e alegres campos,
Ei-la silêncio, solidão, montanha!
Ei-la a fronte coroada de relâmpagos!
Ei-la o ninho das águias, das procelas,
O retiro sonâmbulo das nuvens,
O brônzeo altar, onde ardem as estrelas!

Ó sagrada montanha, que eu adoro!
Alto templo de saibro, onde o luar
É tão saudoso canto, que os penedos
E os lobos ficam, tristes a cismar...

Alta e santa montanha onipotente,
De onde os montes, em círculos infindos,
Parecem afastar-se vagamente,
E em brumas e saudades se diluem...

Longes espirituais, distâncias tristes...
Incorpórea paisagem sublimada,
Feita de ignotas sombras e mistérios,
Em roxo véu de lágrimas velada....
(PASCOAES, 1990 p. 35)

Para Antônio Candido Franco, que escreve o prefácio do livro de memórias de Maria da Glória Teixeira de Pascoaes, Pascoaes valorizava a memória:

Teixeira de Pascoaes perfilhou esta ilimitada confiança nos poderes da memória. Para ele a memória era tudo, mesmo que não fosse nada. O homem alimentava-se da lembrança e por ela vivia eternamente. Pascoaes não sabia conceber a morte senão como acidente transitório, ou melhor, como festivo momento da vida. O luto para ele era a vermelho ou a azul, as duas cores do sangue, e não a preto. A morte precipitava momentaneamente o ser no esquecimento, mas a lembrança descia, como Orfeu, de lira na mão, ao abissal seio do ouvido, para de lá trazer, num bailado de feras mansas, aquele que tinha desaparecido. A lembrança ressuscitava tudo " (VASCONCELLOS, 1996 p. 10).

"E onde as almas de Deus onipotente
Não se escondem nas formas transitórias.
Quero ser a verdade e a eternidade!
Quero voar, subir àquela altura

De onde meu ser tombou, qual fio de água,
 Que baixa, duma névoa, à terra dura,
 Mas preso à linda névoa maternal,
 Mas preso à verde terra que o devora.
 Quero beber na Fonte original!
 Quero ir além da vida e além da morte!"
 (PASCOAES, 1990 p. 40).

Morte como festivo momento da vida. Aqui nos remetemos à pulsão de morte.

Em *Além do princípio do prazer (1920)*, Freud estabelece o segundo dualismo pulsional: Pulsão de Vida x Pulsão de Morte. Ele segue o rastro dos sonhos traumáticos de seus pacientes:

O estudo dos sonhos pode ser considerado o método mais digno de confiança na investigação dos processos mentais profundos. Ora, os sonhos que ocorrem nas neuroses traumáticas possuem a característica de repetidamente trazer o paciente de volta à situação de seu acidente, numa situação da qual acorda em outro susto. Isso espanta bem pouco as pessoas. Pensam que o fato de a experiência traumática estar-se continuamente impondo ao paciente, mesmo no sono, se encontra, conforme se poderia dizer, fixado em seu trauma. As fixações na experiência que iniciou a doença há muito tempo, nos são familiares na histeria " (FREUD, 1996 p. 24).

As brincadeiras das crianças têm na investigação de Freud, um papel fundamental, ele fica atento aos motivos que levam as crianças a brincar, suas perdas e ganhos. Freud observa o seu netinho durante algumas semanas e nota que a criança tinha o hábito de agarrar e jogar objetos para longe, num canto da cama e depois apanhá-los novamente, o que dava, evidentemente, um bom trabalho. Enquanto "jogava", a criança emitia sons de interesse e satisfação. Freud concluiu que esse som não representava uma simples interjeição, mas sim, a palavra alemã "fort". Que poderia ser traduzido para "ir embora". Em outra ocasião, Freud observa que a criança tem um carretel que é arremessado e logo depois puxado por um cordão. Ao retornar o carretel, o menino saudava o seu reaparecimento com um alegre "da", que significa em alemão, ali. Desta forma, a brincadeira estava completa: desaparecimento e reaparecimento. Escreve Freud:

A interpretação do jogo tornou-se então óbvia. Ele se relacionava à grande realização cultural da criança, a renúncia pulsional (isto é, a renúncia à satisfação pulsional) que efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar. Compensava-se por isso, por assim dizer, encenando ele próprio o desaparecimento e a volta dos objetos que se encontravam a seu alcance. É naturalmente indiferente, do ponto de vista de ajuizar a natureza efetiva do jogo, saber se a própria criança o inventara ou o tirara de alguma sugestão externa. Nosso interesse se dirige para outro ponto. A criança não pode ter sentido a partida da mãe como algo agradável ou mesmo indiferente. Como, então, a repetição dessa experiência aflitiva, enquanto jogo, harmonizava-se com o princípio do prazer? Talvez se possa responder que a partida dela tinha de ser encenada como preliminar necessária a seu alegre retorno, e que neste último residia o verdadeiro propósito do jogo. Mas contra isso deve-se levar em conta o fato observado de o primeiro ato, o da partida, ser encenado como um

jogo em si mesmo, e com muito mais frequência do que o episódio na íntegra, com seu final agradável” (FREUD, 1996 p. 26).

Uma situação passiva, no início, era dominada pela experiência, e com a repetição, ainda que desagradável, fazia do jogo uma situação ativa. Era como se a criança falasse: Vá embora que eu não preciso de você! Sou eu que estou te mandando embora!

Assim, o criador da psicanálise destaca o conceito da pulsão em sua radicalidade. Ainda nesse texto, Freud recorre à biologia, ciência de ponta do seu tempo, ressaltando que o esforço mais fundamental de toda a substância viva é o retorno ao estado inorgânico. Freud evoca também a filosofia e cita Schopenhauer: “a morte é o verdadeiro resultado e, até certo ponto, o propósito da vida” (FREUD, 1920, p. 60). *Em Fundamentos da psicanálise – de Freud a Lacan – as bases conceituais – volume I (2002)*, Marco Antonio Coutinho Jorge destaca:

Para compreender a radicalidade do estatuto da repetição tal como introduzido por Freud em *Mais-Além*, é preciso destacar a estreita vinculação estabelecida por ele entre esta e a pulsão de morte. Com efeito, é através da análise dos fenômenos que indicam uma repetição pura a operar insistentemente, que ele se vê levado a conceber a pulsão de morte. Tais fenômenos são principalmente a repetição de sonhos traumáticos, a repetição na transferência e o brincar infantil (JORGE, 2002, p. 61).

O *Além do princípio do prazer (1920)* é um texto paradigmático e foi considerado menor para os pós-freudianos. Um caso de resistência?

Lacan, no seu retorno a Freud, joga bastante luz em *Além do princípio do prazer (1920)* e afirma que toda pulsão é pulsão de morte, afinal não há sexualidade sem a inscrição da morte. A relação entre o inconsciente e a pulsão daria a pulsão de morte sua face sexualizada. Ou melhor dizendo, a fantasia, articulação entre o inconsciente e a pulsão, seria o freio ao empuxo ao gozo da pulsão de morte.

No seminário 7, *A ética da psicanálise (1959)*, Lacan marca que a pulsão de morte é criacionista, é vontade de criação a partir do nada, é vontade de recomeçar.

Diz-nos, Lacan:

A pulsão, propriamente dita, é algo muito complexo, como vocês puderam ouvir da última vez, para aquele que aborda de maneira aplicada tentando compreender o que Freud articula sobre ela. Não é redutível à complexidade da tendência entendida em seu sentido mais amplo, no sentido do energético. Ela comporta uma dimensão histórica, quanto à qual teremos de nos dar conta de seu verdadeiro alcance. Essa dimensão se marca pela insistência com que ela se apresenta, uma vez que ela se refere a algo memorável porque memorizado. A rememoração, a historização, é coextensiva ao funcionamento da pulsão no que se chama de psiquismo humano. É igualmente lá que se grava, que entra no registro da experiência, a destruição”

(LACAN, 1997 p. 256).

E mais adiante, Lacan assinala:

A pulsão, como tal, e uma vez que é então pulsão de destruição, deve estar para além da tendência ao retorno do inanimado. O que ela poderia ser? – senão uma vontade de destruição direta, se assim posso expressar-me para ilustrar o que está em questão.

Não dêem absolutamente relevância ao termo de vontade. Qualquer que seja o interesse, pôde ter despertado em Freud, não se trata de nada que seja da ordem de uma Wille fundamental, e é somente para fazer vocês sentir a diferença desse registro com a tendência ao equilíbrio que estou chamando-o assim por enquanto. Vontade de destruição. Vontade de recomeçar com novos custos. Vontade de Outra-coisa, na medida em que tudo pode ser posto em causa a partir da função do significante.

Se tudo o que é imanente ou implícito na cadeia dos acontecimentos naturais pode ser considerado como submetido a uma pulsão dita de morte, é somente na medida em que há a cadeia significante. Efetivamente, é exigível que, nesse ponto do pensamento de Freud, o que está em questão seja articulado como pulsão de destruição, uma vez que ela põe em causa tudo o que existe. Mas ela é igualmente vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar.

Essa dimensão é introduzida desde que a cadeia histórica é isolável, e que a história se apresenta como algo memorável e memorizado no sentido freudiano, algo que é registrado na cadeia significante e suspenso à sua existência” (LACAN, 1997 p. 259).

Pascoaes, no próximo poema, nos fala de uma força potente, uma força que quer amar o que é eterno e vivo e que não ama. Pulsão de morte?

Há nas tuas palavras um abismo.
Ouvindo-as, logo sinto uma vertigem,
E, em sobressalto, chora e se lastima
O que em mim é vedado, oculto e virgem.
A parte indefinida do meu ser
Ama a sombra espectral em que desvairas...
E nem, ao menos, posso compreender
Esta força amorosa que me leva
Para a tua loucura!

Desconheces
Se eu existo, se vivo, e confundiste
A carne palpitante, que me acende
Os ossos de desejo, com a triste
Irrealidade escura dos fantasmas.

Já não me avisto a mim! Eis o motivo
Por que te adoro tanto! E quem sou eu?
Alguma deusa? Espectro fugitivo?

Mas eu existo e sou! Sou eu! Repara
No sangue do meu pulso que lateja!
Não vês o meu olhar beijar teus olhos?
Não vês a minha sombra como beija
A sombra do teu corpo?
Dizes bem.
Fica longe de nós todo esse idílio.
É um idílio de sombras, muito além,
Nas distantes florestas.
E, inclinando
A alva fronte, a Pastora emudeceu.

E Marânus, na louca tentativa

Que eleva as nossas almas para o céu,
Ansioso e desolado, exclama ainda:

Ai de ti! Ai de mim! Tu és a dor!
Eu sou também a dor! E qual a chama
Que outra chama extermina? Eu quero amar
O que é eterno e vivo e que não ama!

As meigas ovelhinhas, com surpresa,
Olhavam a Pastora. A sua trança,
Desprendida, flutua; é luz acesa
A direção do zéfiro indicando
(PASCOAES, 1990 p. 18).

Voltando a Antônio Candido e continuando a falar sobre a memória do poeta:

A força anamnésica da memória em Pascoaes vai, porém, mais longe. Tem, além deste sentido pessoal, uma dimensão colectiva, abrangente de toda a história do homem e da mulher. Não é só o sujeito lírico que recupera da devoradora escuridão do passado a sua perdida aldeia de névoas, ou os seus mortos queridos, vindo com eles bailar, debaixo da lua cheia, no terreiro do espírito, num enlace não menos macabro que o de Soares de Passos, mas muito mais secreto e profundo que o dele; é o próprio Homem que se redime pela memória (VASCONCELLOS, 1996 p. 10).

Via a ronda infinita das imagens
Bailar, em sua lúcida memória:
Fontes de prata, idílicas paisagens,
Longes de névoa e pertos de verdura...
Figura, esbelta e linda, que passou
Por ele, há muito tempo! – e, na sua alma,
Um crepúsculo eterno derramou,
E, em seus olhos, deixou perpétua lágrima!

Era o cenário vivo do Passado:
O lar da infância, as árvores antigas,
Este pequeno sítio consagrado,
O vale, o rio, as últimas colinas,
Passarinhos e lírios...criaturas
Já desfeitas em cinza e poeira estéril;
Mas, em formas anímicas e puras,
Enchiam de sorrisos, vozes de oiro,
O seu etéreo Reino espiritual
(PASCOAES, 1990 p. 81).

Teixeira de Pascoaes publicou o seu primeiro livro, chamava-se *“Embriões”*, e, segundo a sua irmã Maria da Glória, ele teve um grande trabalho para o fazer desaparecer, queimando inclusive, todos os exemplares que tinha em casa. Aproximadamente três anos depois escreveu o segundo livro, chamava-se *“Sempre”*. Esta obra deu-lhe certo prestígio e Pascoaes dizia que não foi ele quem fez os versos, e sim, a beleza da musa inspiradora do livro último.

Pascoaes partiu para Coimbra, a cidade dos poemas de tantos poetas que ali passaram, aos dezessete anos, foi estudar Direito mas o que mais lhe atraía era a vida de boêmio que levou naquela cidade. Passava as noites a ouvir e a dizer versos

com amigos poetas, cantores de fados, tudo até altas horas da madrugada.

Já advogado, iniciou vida profissional no Porto e num primeiro tribunal conseguiu absolver uma mãe que matara o filho após o parto. Com todos os fatos contra ela, o nosso poeta emocionou o júri com a hipótese de a mãe ter matado a criança sem querer, dormindo em cima do bebê num sono profundo, típico das parturientes. Sua clientela começou a aumentar rapidamente e Pascoaes se incomodava com o fato do advogado apagar o poeta. Como uma dispersa luz, trazendo-lhe uma inefável tristeza madrugante.

Indefinido amor desconhecido,
Um sobressalto, vago e interior,
Há muito tempo já, me perturbava.
E, ansioso, tentava definir
Essa dispersa luz, que me doirava
De inefável tristeza madrugante.
E chorava, e cismava, e assim dizia:
-Sombra que eternamente me persegues,
Ilumina-te de íntima alegria
E dissipa-me as trevas deste mundo!
Ó Sombra, toma corpo e carne viva,
Ressurge, à luz do sol! Eu quero ver-te!
E a minha voz, exausta e fugitiva,
Caía-me nos lábios, quase morta.
(PASCOAES, 1990 p. 8)

Voltando a questão da natureza, marca forte na obra do artista, Pascoaes tinha um grande prazer de tratar, como se fosse um enfermeiro, das árvores velhinhas, adorava fazê-las reviver com o contato das suas mãos, ressuscitando-as com grande carinho, como um ente querido, ou porque não dizer, como uma das suas poesias.

Tu foste para mim o que a semente,
Na escuridão da terra sepultada,
É para a flor gentil da Primavera,
Apenas em perfume idealizada...
Tu és o meu passado, assim as árvores
São talvez teu passado; misterioso
Tempo em que o mundo trágico ensaiava
Seu anímico voo esplendoroso!
E, depois, tu nasceste, ó criatura!
E, sofrendo ideal melancolia,
Outra vida sonhaste, mais perfeita...
(PASCOAES, 1990 p. 22)

Pascoaes sentia-se extremamente incomodado com a industrialização, considerava o progresso um destruidor da natureza. Quando a sua Serra do Marão passou por uma arborização, ele caiu em desgosto. Os pinheiros e cedros tomaram conta dos terrenos onde vivia uma flora especial, em várias colorações, em azul,

amarelo, roxa e vermelha, que no fim do dia, ao pôr do sol, davam à serra uma tonalidade de cores inimagináveis, fazendo-a, segundo o poeta, a mais bela serra de Portugal. Pascoaes, perto de sua morte, quando alguns brasileiros de São Paulo foram visitá-lo e se encantaram com a beleza do Marão, disse-os: “Se o vissem antes da sua industrialização! Então, dava arroubos de poesia; hoje, dá arroubas de aguarrás.” (VASCONCELLOS, 1996, p. 48).

Montanha de oiro e rosas purpurinas!
 Ó bendita montanha, no esplendor
 Da divina manhã, que, nos teus altos,
 Abre o seu cálix de infinita flor!

Santa montanha azul da minha infância!
 Amo-te, desde o instante milagroso,
 Em que teu vulto, enorme, na distância,
 Perante as minhas lágrimas, se ergueu;
 Amo-te, desde o vale pequenino
 Onde éterea alegria transparece,
 No tenro e verde riso cristalino
 Que às meigas ovelhinhas matam a fome,
 Aos escarpados cerros denegridos,
 Pelo fogo dos raios, quando o vento
 Tem ataques de angústia, enlouquecidos,
 E há nuvens abrasadas de relâmpagos!
 Amo-te, desde a neve imaculada
 Que te veste de fúnebre pureza:
 Branca toalha de altar, na elevação
 Da lua, hóstia sagrada de tristeza;
 Até à sombra fria que, dos fundos,
 Subindo vai a encosta dos outeiros,
 Quando o sol, ao morrer, nos diz adeus,
 Amortalhado em roxos nevoeiros...
 Amo-te, ó grande serra maternal!
 Amo-te, desde a fonte piedosa
 Que dos teus flancos mana, duma casta
 E fresca transparência religiosa...
 Desde os negros abismos, que te afligem,
 Ao alívio das claras altitudes,
 De onde angélicas asas se dirigem
 Para os últimos longes infinitos...
 Amo-te desde as fragas do teu seio
 Ao tojo bravo e à urze, tão mesquinha,
 De que sempre te cobres, porque, enfim,
 Tu és grande e, portanto, pobrezinha!
 Amo-te, desde a escura solidão
 E do silêncio ou dor que te envolveram,
 No momento da tua criação,
 Do teu violento gênese de fogo,
 À pequenina flor, quase aromática,
 Humilde e rasteirinha, que, na trança,
 Põe a pastora, mística e selvática,
 De jeito agreste e doce olhar bravio...
 Amo-te mais por tudo o que não sei
 Dizer, quando te vejo! Pelo verso,
 Imortal e divino, que eu sonhei
 E, inominado, paira no meu canto.
 (PASCOAES, 1990 p. 38)

Teixeira de Pascoaes escreveu *Marânus* em 1911. *Marânus* é considerada uma de suas melhores obras, é um grande livro de poesias e é bastante condensador das características do nosso poeta. Eduardo Lourenço, que escreve o prefácio de *Marânus*, o aproxima de Fernando Pessoa e de Mário Sá-Carneiro.

Lourenço aponta que o que Pascoaes tem que dizer é indizível, mas que mesmo assim ele diz sublimemente. É a arte contornando o vazio. É a literatura colocando o real em cena. O que não pode ser dito.

Marânus é a personagem principal da obra. Eleonor é a sua musa eterna. Abre o livro:

Marânus é o ser que divagava,
 Consigo, pelo mundo solitário.
 A sua própria alma o alimentava
 E dava-lhe a beber das suas lágrimas.

Empecera-lhe a noite. E, desde então,
 Rodeado de espantos e de assombros,
 Vive numa perpétua inquietação.
 Falho de ânimo e pobre de esperança,
 Apenas o salvou da negra morte
 Esta misteriosa simpatia,
 Que, semelhante à tua lira, Orfeu,
 As feras entenece e a luz do dia!
 Atraí as selvas virgens que murmuram,
 Os inertes penedos taciturnos
 E as estrelas do céu que nos procuram,
 Com seus olhos de eterna claridade.
 (PASCOAES, 1990 p. 5)

Já começa a se anunciar a aproximação de Eleonor, musa redentora de *Marânus*. Mais adiante, ela surge:

Ali, parou Marânus. Do infinito,
 Uma infinita lágrima descia
 E lhe tomava o coração aflito
 E perturbado de íntimos receios,
 Quando viu, perto dele, uma Figura
 Desenhar-se, no escuro do arvoredor,
 Em diluídas formas e apagados
 Contornos de esplendor e de segredo.

E, atônito e surpreso, olhava, olhava
 Aquela milagrosa aparição,
 Que, em brumas transcendentais, disfarçava
 Seu angélico rosto de mulher...
 (PASCOAES, 1990 p. 6)

Chama a atenção a palavra Figura, como o f inicial em caixa alta. Como se Eleonor fosse uma verdadeira divindade. Alguém para dar sentido a vida de

Marânus. Também parece claro, que o nome *Marânus* é uma referência a Serra do Marão, tão amada por Pascoaes.

Numa determinada época de sua vida, Pascoaes deixou de fazer versos e passou a se dedicar à prosa. Mas escrevendo apenas prosas, fez sempre poesias. Sentia ele uma extrema necessidade de alargar seus pensamentos e tudo mais que vivia no seu espírito.

O verso limitava-o. Forçava-se, apertava a sua inspiração em busca da harmonia e da forma que no seu tempo eram fundamentais. Teve que fugir para o verso livre para dar toda vazão ao seu poder de criação. Dizia algumas vezes que o poeta tinha morrido e que já não tinha mais idade para a poesia. Ainda assim, aos setenta e cinco anos de vida escreveu os seus *Últimos Versos*, que foram editados após a sua morte.

Pascoaes se despediu da vida em dezembro de 1952.

Como foi dito anteriormente, em Pascoaes os contrários não se opõem e a contradição não implica vários sujeitos para serem suportadas as inconciliáveis visões do universo. Tudo é uma coisa só. Tudo é marcação. Como a realidade do nosso bom e velho inconsciente.

Pascoaes carrega Portugal em seus versos. Sendo o mentor e principal representante do Saudosismo, movimento que tem como base a saudade, considerada por Pascoaes, o grande traço definidor da alma portuguesa. A saudade para Pascoes, mais que um sentimento individual, é elevado a um plano místico.

Nosso poeta traz junto da alma toda a tradição de grandes escritores. Tangencia a melancolia em busca de uma religiosidade que possa, de alguma forma, redimi-lo. E o faz de forma belíssima. Suplica e implica o leitor a uma viagem sem garantias, porém em direção a elas. Garantias que não existem, mas que em sua não existência convocam a arte. A arte de Teixeira de Pascoaes.

No Princípio, era a Sombra, etéreo Fumo,
Indefinida Chama adormecida:
Aparência de morte e de silêncio,
Mas escondendo a aparição da vida.
Depois, aquela Sombra se concentra.
E dessa grande, ideal, concentração.
Nasceram as estrelas, como nascem
As lágrimas do nosso coração.
Este Universo, que hoje contemplamos
E sentimos viver, e sobre o qual
Maravilhoso espanto derramamos,
É um ser ressuscitado, que partiu,
Como Lázaro, a tampa do sepulcro.

Nascer o que é, senão ressucitar?
 Toda a morte é regresso e a vida, apenas,
 Um adeus, um partir, para voltar.
 Olha, repara tu neste penedo...
 Oh, que expressão de dor! Não vês naquele
 Outeiro uma saudade, que, em segredo,
 Ele murmura aos zéfiros da tarde?
 Pois este nosso mundo faleceu,
 Transformou-se em poeira; mas, enfim,
 Das entranhas do Vácuo renasceu
 E doidamente corre, atrás do sol!
 E as estrelas e os outros denegridos
 São duros pontos densos do Infinito,
 Grandes blocos de céu, empedernidos,
 No mesmo céu, boiando e gravitando...
 São princípios e fins de encarnações
 Do imenso Verbo Azul! Formas viventes,
 Ondas que vão na Onda universal,
 Como as rochas de gelo, nas correntes...
 (PASCOAES, 1990 p. 45)

Pascoaes escreveu seu *Livro de Memórias em 1928*. Reproduzimos aqui um belo trecho dessa obra:

O outono é uma doença das árvores e da minha alma que desfalece, como elas, e fica sozinha, numa paisagem moribunda.
 Mas os fantasmas aparecem, no ermo. O silêncio das coisas desperta os mortos, em vez de lhes prolongar o sono. Levantam-se do túmulo e surgem, diante de nós. Vemo-los claramente. Porquê? Porque não somos apenas realidade. A fantasia dos deuses colabora também no nosso ser. Em nós, há uma parte ilusória, por intermédio da qual convivemos com as almas e divagamos nos píncaros da Lua. Eu bem sinto o que, em mim, existe de quimérico, este poder de baixar ao Inferno e de subir na Luz espiritual.
 E os espectros rodeiam-me e falam numa voz íntima que não perturba o silêncio adormecido. Entre eles, vejo uma criança. Serás tu? Quem és tu, que tivestes uns olhos infantis e um riso que amanhecia nas nuvens do horizonte, e andavas, no mundo, envolto numa auréola cor-de-rosa? E agora, onde pousas os pés, nunca mais cresce uma ervinha. Bebes néctar e sabe-te a fel e vinagre. Comes frutos do paraíso que te encham a boca de cinza. És tu, sou eu, que já existia nesses tempos mitológicos, a que se prende a origem de certos povos e de certos homens que conservam, como nós, no decorrer da vida, uma atitude mais ou menos fabulosa, além dos astros.
 És tu, sou eu, perdido na noite do Passado, a chamar por mim...
 Corro ao meu encontro, ao encontro dessa criança que me procura nas trevas. E a pobre a si mesma se reconhece neste velho. Identifica-se comigo, habitua-se aos cabelos grisalhos e aos primeiros frios do Inverno, e cisma, põe os olhos naquela nuvenzinha solitária, onde o último Sol desenha a verdadeira efígie da tristeza
 (PASCOAES, 2001, p. 40).

Pascoaes não deixa nunca de ser poeta, suas memórias carregam a poesia em cada linha escrita. “Corro ao meu encontro, ao encontro dessa criança que me procura nas trevas.” (PASCOAES, 2001, p. 40). Pascoaes vai procurar a criança dentro dele próprio. Como se, de alguma forma, isso o redimisse. Manoel de Barros quer chegar ao criancimento das palavras. Buscar a infância delas. Os poetas, lindamente, buscam as suas origens, e nos convocam, o tempo todo. Em cada

verso. E, falando em verso, deixo aqui os meus, numa doce tentativa de homenagear Teixeira de Pascoaes:

És luso!
 E na lusa ilusão
 Se agiganta.
 E faz de um imenso
 Portugal
 Um clarão
 Que além-mar
 Navega
 E traz seus versos
 Até meus olhos.
 Carregas a paz
 No teu nome
 E a inquietude
 Na alma.
 Alma que te faz
 Luso.
 Que te fez Joaquim.
 E te batizou
 Pra sempre
 Pascoaes.
 (GATTI, 2012)

E que os versos de Pascoaes continuem ecoando. Ou como ele mesmo diz:

“A frase nova, cheia de alma, ecoa como um vagido. Por isso, muita gente a não percebe. A criatura vulgar só entende a palavra que atingiu a maioridade, o uso pleno da razão – quer dizer, a palavra morta.” (PASCOAES, 1987, p. 8).

Ao iniciar o livro *O Bailado (1928)*, nosso luso poeta diz: “Desejei falar de mim, neste livro. Falei dos outros, afinal. Mas quem somos nós senão os outros? Um homem é todas as cousas que ele viu e todas as pessoas que passaram por ele.” (PASCOAES, 1987, p. 5).

Pascoaes, literalmente, nos diz que o eu é o outro. Alguma relação com Lacan?

“Da Atlântida submersa em nosso ser, apenas se mostram, fora da água, dois ou três ilhéus escaldados e desertos.” (PASCOAES, 1987, p. 22). Uma boa ilustração para o retorno do recalçado.

Vai Pascoaes! Levando Portugal em cada linha escrita. Agigantando cada palavra da nossa bela língua portuguesa. Iluminando, ainda que não saiba, vários conceitos psicanalíticos.

Estaremos sempre com ele, na eterna busca pela nossa criança que um dia perdemos e que reencontramos em cada canto de sua obra. Em cada Serra do Marão que guardamos dentro de nós, em cada serra que queremos subir, e tentamos subir a cada dia, a cada vez que falamos. E a cada vez que encontramos

um pedaço de papel à nossa frente. Afinal, diz o poeta: “A palavra veste a alma como a carne o esqueleto.” (PASCOAES, 1987, p. 32).

“O homem é como um cego que só vê sonhando. Sonha que vê... Nada mais.” (PASCOAES, 1987, p. 72).

Vamos continuar sonhando com Teixeira de Pascoaes.

3 MANOEL DE BARROS

Manoel de Barros, um dos nossos maiores poetas contemporâneos, nascido em 1916, em Cuiabá, no estado de Mato-Grosso, sabe como poucos fazer um arrebatamento da linguagem, uma espécie de fantasiar primevo, mas nada mais justo do que deixar ele mesmo se apresentar:

*Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da Marinha, onde nasci.
Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do chão, pessoas humildes, aves,
árvores e rios.
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e lagartos.
Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me sinto como que desonrado
e fujo para o Pantanal onde sou abençoado a garças.
Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo.
Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de gado. Os bois me recriam.
Agora eu sou tão ocaso!
Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço coisas inúteis.
No meu morrer tem uma dor de árvore (BARROS, 2010 p.324).*

Manoel de Barros, esse incrível Alquimista do Verbo, possui um afinado talento de engrandecer as palavras, de dar a elas uma dimensão muito maior do que elas realmente têm.

Ele recusa as grandes coisas, recusa o sublime, dá importâncias às coisas pequenas, às coisas jogadas fora, às insignificâncias. Barros, transforma a coisa mais desimportante em poesia. O encantamento com a natureza está presente em toda a sua obra. O seu sagrado pantanal, tão rico em imagens, passeia em sua original linguagem. Neste caso, se aproxima muito de Pascoaes e seu viés ecológico. A força ou se podemos dizer, a não-força da poesia de Barros pode ser exemplificada nesses versos:

Nasci para administrar o à-toa
o em vão
o inútil.
Pertencço de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores
de pessoas com rãs
de pessoas com pedras
etc etc.
Retiro semelhanças de árvores comigo.
Não tenho habilidade pra clarezas.
Preciso de obter sabedoria vegetal.
(Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã no talo.)
E quando esteja apropriado para pedra, terei também sabedoria mineral.
(BARROS, 2010 p. 340).

Manoel de Barros escreve o seu primeiro livro em 1937, *Poemas concebidos sem pecado*. Cinco anos mais tarde lança *Face Imóvel*, em 1942. De lá, extraímos essa bela pérola:

Hoje eu vi
Soldados cantando por estradas de sangue
Frescura de manhãs em olhos de crianças
Mulheres mastigando as esperanças mortas

Hoje eu vi homens ao crepúsculo
Recebendo o amor no peito.
Hoje eu vi homens recebendo a guerra
Recebendo o pranto como balas no peito.

E, como a dor me abaixasse a cabeça,
Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh.
(BARROS, 2010, p. 36).

E sua paixão por Van Gogh ficaria evidente em 1993, no Livro das Ignorâncias: “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh.” (BARROS, 2010, p. 301).

Nosso poeta pantaneiro já recebeu vários prêmios literários, entre eles, dois Prêmios Jabutis. Certamente, é hoje, o nosso maior poeta vivo. Inexplicavelmente, a obra de Barros ficou boa parte do tempo desconhecida do grande público, talvez até, pelo seu jeito recluso e pouco afeito à badalações. Foi a partir da década de 1980 que o seu trabalho ganhou um vulto maior. E é em 1987, com “O Guardador de Águas”, que Barros ganha o seu primeiro Prêmio Jabuti.

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
Há que se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-los até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
Não existir mais rei nem regências.
Uma certa liberdade com a luxúria convém.
(BARROS, 2010, p. 265)

Sentido normal das palavras não faz bem ao poema. Que bela imagem! Seria o sentido normal, a certeza do imaginário? Se a poesia diz mais com menos elementos, ou seja, se ela tem mais significações com menos palavras, o sentido normal não pode fazer bem a o poema. Sim, não deve existir rei nem regências.

Eu sou o medo da lucidez.
Choveu na palavra onde eu estava.
Eu via a natureza como quem a veste.
Eu me fechava com espumas.
Formigas vesúvias dormiam por baixo de trampas.
Peguei umas ideias com as mãos – como a peixes.
Nem era muito que eu me arrumasse por versos.
Aquele arame do horizonte que separava o morro do céu

estava rubro.
 Um rengo estacionou entre duas frases.
 Um descor
 Quase uma ilação do branco.
 Tinha um palor atormentado a hora.
 O pato dejetava liquidamente ali.
 (BARROS, 2010, p. 266)

Octave Mannoni, psicanalista francês, em seu brilhante texto sobre o poeta, também francês, Mallarmé, do final do século XIX, cita uma frase do seu conterrâneo: “A poesia remunera o defeito das línguas”. (Mannoni, 1992, p. 53). Mannoni, seguindo o seu texto, diz que os linguistas nada querem saber sobre isto, porque para eles, as línguas não têm defeitos. Manoel de Barros remunera, sobremaneira, o defeito das línguas, se alimenta deles, floresce em cada defeito, Barros verbaliza o substantivo, alarga e engrandece qualquer imagem:

No Tratado das Grandezas do Ínfimo estava escrito:
 Poesia é quando a tarde está competente para dalias.
 É quando
 Ao lado de um pardal o dia dorme antes.
 Quando o homem faz sua primeira lagartixa.
 É quando um trevo assume a noite
 E um sapo engole as auroras.
 (BARROS, 2010, p. 300)

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 Delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
 nascimentos –
 O verbo tem que pegar delírio.
 (BARROS, 2010, p. 301).

E para um verbo ter que pegar delírio, voltemos ao nosso poeta:

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas
 razoáveis:
 Elas desejam ser olhadas de azul –
 Que nem uma criança que você olha de ave.
 (BARROS, 2010, p. 302).

Ainda seguindo o texto de Mannoni, ele nos diz que Lacan não encontrou nenhuma dificuldade em mostrar que a psicanálise estava intimamente relacionada com a fala, fato que já era evidente desde a *A Interpretação dos Sonhos*, de Freud. Mas Lacan tentou vinculá-la à linguística, ciência que o pai da psicanálise não conheceu, e que não pode insistir muito nessa relação, porque ela só poderia se dar

de forma acadêmica. E segue citando o poeta Mallarmé, que nunca se interessou pelas discussões acadêmicas acerca da poesia. A própria produção poética bastava-lhe. Dizia ele: “A poesia grita suas demonstrações pela prática.” E se comparava ao músico dizendo que o músico não tem que se justificar. Insistia Mallarmé, que o poeta se recompensa da imperfeição das línguas, e essa recompensa seria o prazer poético.

No belíssimo documentário “Só dez por cento é mentira” (2008), com direção e roteiro de Pedro Cezar, sobre Manoel de Barros, num dos raros depoimentos do poeta, Barros fala deliciosamente, que não entende porque é tão estudado nos meios acadêmicos, com tantas teses e dissertações e acrescenta que acha tudo isso uma grande bobagem.

Ocupo muito de mim com o meu desconhecer.
 Sou um sujeito letrado em dicionários.
 Não tenho que 100 palavras.
 Pelo menos uma vez por dia me vou no Morais ou
 no Viterbo –
 A fim de consertar a minha ignorância,
 mas só acrescenta.
 Despesas para minha erudição tiro nos almanaques:
 - Ser ou não ser, eis a questão.
 Ou na porta dos cemitérios:
 - Lembra que és pó e que ao pó tu voltarás.
 Ou no verso das folhinhas:
 - Conhece-te a ti mesmo.
 Ou na boca do povinho:
 - Coisa que não acaba no mundo é gente besta
 e pau seco.
 Etc
 Etc
 Etc
 Maior que o infinito é a encomenda.
 (BARROS, 2010, p. 304).

Assim como Mallarmé, Barros recusa o sublime. Segundo Mannoni, Mallarmé e acrescento eu, Manoel de Barros, nos reconduzem à idade em que era preciso adivinhar o sentido do que ouvíamos, uma espécie de infância reencontrada à vontade, como dizia Baudelaire. Nos diz Mannoni:

Um poeta quer reencontrar a experiência infantil da fala, ao passo que o linguista gostaria muito de reencontrar a compreensão quase divinatória da época em que assimilamos a linguagem dos nossos pais, se bem que só os poetas – e não os linguistas – o consigam (MANNONI, 1992, p. 68).

E continuando: “ O linguista tranquiliza-se resolvendo – crê ele – as antigas dificuldades. O poeta aspira a revivê-las.” (MANNONI, 1992, p. 68).

Manoel de Barros nos remete a uma experiência infantil:

Carrego os meus primórdios num andor.
 Minha voz tem um vício de fontes.
 Eu queria avançar para o começo.
 Chegar ao criancamento das palavras.
 Lá onde elas ainda urinam na perna.
 Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
 Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
 não tem.
 Pegar no estame do som.
 Ser a voz de um lagarto escurecido.
 Abrir um descortínio para o arcano.
 (BARROS, 2010, p. 339).

Pegando carona com Manoel de Barros, podemos indagar: será que a função da análise é chegar ao criancamento das palavras?

Podemos aproximar a regra de ouro da psicanálise, a saber, a associação livre, com o criancamento das palavras?

A associação livre é destacada por Freud no texto "Sobre o Início do Tratamento (Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise I)" de 1913, que fazem parte dos *Escritos Técnicos*. Nesse momento, Freud se debruçava com preocupações inerentes ao dispositivo analítico. O paciente deve falar e ser livre para escolher em que ponto começará o tratamento. E o que vai ser dito deve diferir de uma conversa comum. Numa conversa comum é mantido um fio de ligação durante as observações e são excluídas quaisquer ideias intrusivas que possam aparecer e outros tantos temas laterais que levam à inúmeras divagações. Freud alerta:

Neste caso, porém, deve proceder de modo diferente. Observará que, à medida que conta coisas, ocorrer-lhe-ão diversos pensamentos que gostaria de pôr de lado, por causa de certas críticas e objeções. Ficarà tentado a dizer a si mesmo que isto ou aquilo é irrelevante aqui, ou inteiramente sem importância, ou absurdo, de maneira que não há necessidade de dizê-lo. Você nunca deve ceder a estas críticas, mas dizê-lo apesar delas – na verdade, deve dizê-lo exatamente *porque* sente aversão a fazê-lo. Posteriormente, você descobrirá e aprenderá a compreender a razão para esta exortação, que é realmente a única que tem de seguir. Assim, diga tudo o que lhe passa pela mente. Aja como se, por exemplo, você fosse um viajante sentado à janela de um vagão ferroviário, a descrever para alguém que se encontra dentro as vistas cambiantes que vê lá fora. Finalmente, jamais esqueça que prometeu ser absolutamente honesto e nunca deixar nada de fora porque, por uma razão ou outra, é desagradável dizê-lo (FREUD, 1996, p. 150).

A comparação com o viajante sentado no trem é belíssima! É poética e uma das importantes citações sobre trens e viagens que Freud realiza na sua obra. A imagem do viajante nos remete à linda canção *Trem das cores*, de Caetano Veloso:

A franja na encosta
 Cor de laranja
 Capim rosa chá
 O mel desses olhos luz
 Mel de cor ímpar
 O ouro ainda não bem verde da serra
 A prata do trem
 A lua e a estrela
 Anel de turquesa
 Os átomos todos dançam
 Madruga
 Reluz neblina
 Crianças cor de romã
 Entram no vagão
 O oliva da nuvem chumbo
 Ficando
 Pra trás da manhã
 E a seda azul do papel
 Que envolve a maçã
 As casas tão verde e rosa
 Que vão passando ao nos ver passar
 Os dois lados da janela
 E aquela num tom de azul
 Quase inexistente, azul que não há
 Azul que é pura memória de algum lugar
 Teu cabelo preto
 Explícito objeto
 Castanhos lábios
 Ou pra ser exato
 Lábios cor de açaí
 E aqui, trem das cores
 Sábios projetos:
 Tocar na central
 E o céu de um azul
 Celeste celestial (VELOSO, 1982).

Mannoni também escreve interessante sentença sobre a associação livre: “A associação livre não é um “método” – é, antes, a negação de todo método, e não foram os analistas quem a inventaram mas, sobretudo, os poetas, os sonhantes...e os delirantes.” (MANNONI, 1992, p. 79).

E Manoel de Barros, brilhantemente, nos diz: “Não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma fique desamparada do ser que a revelou.” (BARROS, 2010, p. 345).

“Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.” (BARROS, 2010, p. 346).

“As palavras me escondem sem cuidado.” (BARROS, 2010, p. 347).

“Aonde eu não estou as palavras me acham.” (BARROS, 2010, p. 347).

“A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (BARROS, 2010, p. 347).

O criancimento das palavras a que se refere Manoel de Barros é da ordem da escrita. A associação livre é da ordem da fala. Diz-nos Nadiá Paulo Ferreira em

Amor, Ódio & Ignorância:

A premissa de que, como escrita, a literatura é da ordem da pulsão e, como fala, é da ordem do desejo implica considerar escrita e fala fatos discursivos diferentes, o que evoca as definições lacanianas de letra: materialidade do significante (fonemas), textura de um discurso (os vários procedimentos de emprego do significante) e o que só se revela por escrito. É na última acepção que se deve entender a literatura como escrita (FERREIRA, 2005, p. 17)

Nadiá segue adiante:

Já a literatura como fala é um discurso que indica a existência de um sujeito cindido. O homem, ensina Lacan, fala porque o símbolo o fez homem. Falar é empregado aqui como ato não de fonação, mas de discurso. O ser falante, quando passa a habitar o mundo da linguagem e de suas leis, é impelido por chamadas que ardem, queimam e mantêm viva a falta que inflama o desejo. Falar põe em cena a posição de um sujeito em relação ao Outro. Para o escritor, o leitor passa a ocupar o lugar de representante desse Outro ao qual toda fala se dirige. A literatura, como fala do desejo, é um discurso que engendra uma mensagem com valor de verdade. A mensagem, como lugar de sentido e da verdade, tem estrutura de ficção (FERREIRA, 2005, p. 17).

E na busca pela verdade, diz-nos o poeta: “Melhor para chegar a nada é descobrir a verdade.” (BARROS, 2010, p. 348).

“Não gosto de palavra acostuada.” (BARROS, 2010, p. 348).

“Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.” (BARROS, 2010, p. 347).

Nadiá prossegue e marca que a especificidade da literatura como discurso é a escrita, porém sua origem vem da oralidade e a oralidade caracteriza-se pelo aqui e agora. Numa análise há sempre a possibilidade de intervenção do analista para ratificar em ato a fala do analisando. E é nessa intervenção que se abre a via pela qual o sujeito reconheça o que disse sem a intenção de fazê-lo. Pois são nas lacunas que escapam à intenção de dizer que o saber inconsciente se produz, sendo assim, um saber que não se sabe.

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexão com a realidade.
Poderoso pra mim não é aquele que descobre ouro.
Pra mim poderoso é aquele que descobre as Insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.
(BARROS, 2010, p. 403).

Então, aquilo que é dito de maneira não intencional, aquilo que é dito no

tropeço da linguagem, acaba incorporado pela fala do sujeito.

Nadiá continua:

Na literatura, não há esse retorno ao sujeito. O que foi escrito obviamente vai além das intenções do autor porque há o inconsciente, há o saber produzido pelo inconsciente. O uso da escrita, todavia, inviabiliza a incorporação do que escapou às intenções do dizer. Além disso, o equívoco, tão próprio da palavra falada, não tem lugar, pois quando se escreve uma letra se desfazem as ambiguidades fônicas, próprias da natureza auditiva do material que serve de suporte ao significante. Todos já passamos pela engraçada experiência de estar ao telefone e ter de soletrar uma palavra. Dizemos: “p” de papai, “b” de bola etc. Estamos diante de uma situação radicalmente distinta quando um autor trabalha intencionalmente com o material do significante, fazendo uso da letra para criar efeitos polissêmicos (FERREIRA, 2005, p. 18).

Queria a palavra sem alamares, sem
 chatilenas, sem suspensórios, sem
 talabartes, sem paramentos, sem diademas,
 sem ademanos, sem colarinho.
 Eu queria a palavra limpa de solene.
 Limpa de soberba, limpa de melenas.
 Eu queria ficar mais porcaria nas palavras.
 Eu não queria colher nenhum pendão com elas.
 Queria ser apenas relativo de águas.
 Queria ser admirado pelos pássaros.
 Eu queria sempre a palavra no áspero dela.
 (BARROS, 2010, p. 439)

As palavras sem suspensórios e sem colarinho de Manoel de Barros acabam dignificando-nos. E quanto mais porcaria nas palavras, maior é o convite para chegarmos ao criancimento delas. Barros nos convoca o tempo inteiro para uma infância da linguagem, uma experiência que parecia pra sempre perdida, uma espécie, e porque não dizer, de travessia da fantasia, pondo o real em cena de modo sublime, sublime que é recusado pelo poeta. Voltamos à Nadiá:

A literatura, seja como fala, seja como escrita, põe em cena o real, o simbólico e o imaginário. A literatura como escrita é sublimação e, como tal, é a realização de um ato de criação. Em todo ato de criação literária o sujeito busca significantes no campo do Outro para lhes dar nova articulação, de onde emerge um vazio que é cercado pela letra que se faz escrita. A literatura como fala, por sua vez, é testemunho das feridas sem cura e das cicatrizes do real (FERREIRA, 2005, p. 19).

Manoel de Barros, a recusa do sublime, as insignificâncias, o vazio. Charles Baudelaire e as mínimas coisas. Mais de 100 anos o separam. Baudelaire (1821-1867), poeta francês, considerado o pai da poesia moderna. Influenciou, no século XIX, quase toda a poesia francesa, bem como a obra de autores de outros países.

Baudelaire viveu a sua poesia, na sua trilha estava o individualismo, o marginalismo, aristocracismo, o dandismo e o sagrado culto ao vício.

Segundo Walter Benjamin, no seu texto “A Modernidade”, Baudelaire atestava

constantemente em seus poemas como o afligiam as mínimas coisas. Será que, neste sentido, as obras dos dois se tocam? Serão Barros e Baudelaire, dois esgrimistas?

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
 Persianas acobertam beijos sorrateiros,
 Quando o impiedoso Sol arroja seus punhais
 Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
 Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
 Buscando em cada canto os acasos da rima,
 Tropeçando em palavras como nas calçadas,
 Topando imagens desde há muito já sonhadas.
 (BAUDELAIRE, 1997 p. 68).

É por demais de grande a natureza de Deus.
 Eu queria fazer para mim uma naturezinha
 particular.
 Tão pequena que coubesse na ponta do meu
 lápis.
 Fosse ela, quem me dera, só do tamanho do
 meu quintal.
 No quintal ia nascer um pé de tamarino apenas
 para uso dos passarinhos.
 E que as manhãs elaborassem outras aves para
 compor o azul do céu.
 E se não fosse pedir demais eu queria que no
 fundo corresse um rio.
 Na verdade na verdade a coisa mais importante
 que eu desejava era o rio.
 No rio eu e a nossa turma, a gente iria todo
 dia jogar cangapé nas águas correntes.
 Essa, eu penso, é que seria a minha naturezinha
 particular:
 Até onde o meu pequeno lápis poderia alcançar.
 (BARROS, 2010, p. 440).

O Sabre da esgrima e o lápis. Barros e Baudelaire. Paris e Pantanal. O meio que Baudelaire viveu e que Manoel vive se mostram presentes em suas obras.

Assim como na obra de Teixeira de Pascoaes. Voltando a Benjamin, segundo ele, os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Tudo que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que foi desprezado por Paris, Baudelaire transforma em poesia. Barros dá valor as coisas inúteis e insignificantes. E peço licença a Baudelaire, mas é com Manoel que aqui seguimos:

Eu queria usar palavras de ave para escrever.
 Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem
 nomeação.

Ali a gente brincava de brincar com palavras
 tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!
 A Mãe que ouvira a brincadeira falou:
 Já vem você com suas visões!

Porque formigas nem têm joelhos ajoelháveis
 e nem há pedras de sacristias por aqui.
 Isso é traquinagem da sua imaginação.
 O menino tinha no olhar um silêncio de chão
 E na sua voz uma candura de Fontes.
 O Pai achava que a gente queria desver o mundo
 para encontrar nas palavras novas coisas de ver
 assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do
 rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão
 de uma pedra.
 Eram novidades que os meninos criavam com as suas
 palavras.
 Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um
 sapo com olhar de árvore.
 Então era preciso desver o mundo para sair daquele
 lugar imensamente e sem lado.
 A gente queria encontrar imagens de aves abençoadas
 pela inocência.
 O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias
 para a gente bem entender a voz das águas e
 dos caracóis.
 A gente gostava das palavras quando elas perturbavam
 o sentido normal das ideias.
 Porque a gente também sabia que só os absurdos
 enriquecem a poesia.
 (BARROS, 2010, p. 449)

Gostar das palavras quando elas perturbam o sentido normal das ideias. Só os absurdos enriquecem a poesia. Podemos considerar que a poesia de Manoel de Barros possui um certo caráter de chiste. No texto “Os chistes e a sua relação com o inconsciente”, vale aqui uma ressalva, esse texto é o único texto de Freud que tem no título a palavra inconsciente, além, é claro, do artigo de metapsicologia “ O Inconsciente”. Pois bem, no texto dos chistes, Freud distingue o chiste do cômico, sendo o cômico da ordem do imaginário e o chiste da ordem do simbólico. Ainda que o chiste seja da ordem da fala e as poesias de Barros da ordem da escrita, há na obra de Barros algo que parece apontar dizer o proibido. Há um certo cinismo, diria eu, um doce cinismo. Há um triunfo sobre o recalque. Temos a produção de uma satisfação, um delicioso sorriso na boca, ou melhor dizendo e repetindo, há uma perturbação no sentido normal das ideias.

Nosso conhecimento não era de estudar em livros.
 Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos.
 Seria um saber primordial?
 Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor
 e não por sintaxe.
 A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras.
 Um dia tentamos até de fazer um cruzamento de árvores
 com passarinhos
 para obter gorjeios em nossas palavras.
 Não obtivemos.
 Estamos esperando até hoje.
 Mas bem ficamos sabendo que é também das percepções
 primárias que nascem arpejos e canções e gorjeios.
 Porém naquela altura a gente gostava mais das palavras

desbocadas.
 Tipo assim: Eu queria pegar na bunda do vento.
 O pai disse que vento não tem bunda.
 Pelo que ficamos frustrados.
 Mas o pai apoiava a nossa maneira de desver o mundo
 que era a nossa maneira de sair do enfado.
 A gente não gostava de explicar as imagens porque
 explicar afasta as falas da imaginação.
 A gente gostava dos sentidos desarticulados como a
 conversa dos passarinhos no chão a comer pedaços de
 mosca.
 Certas visões não significavam nada mas eram passeios
 verbais.
 A gente sempre queria dar braço às borboletas.
 A gente gostava bem das vadiações com as palavras do
 que das prisões gramaticais.
 Quando o menino disse que queria passar para as
 palavras suas peraltagens até os caracóis apoiaram.
 A gente se encostava na tarde como se a tarde fosse
 um poste.
 A gente gostava das palavras quando elas perturbavam
 os sentidos normais da fala.
 Esses meninos faziam parte do arrebol como
 os passarinhos.
 (BARROS, 2010, p. 451)

Barros derruba como ninguém as prisões gramaticais. Vive nas doces vadiações com as palavras. Voltando ao texto dos chistes, a parte introdutória, onde Freud cita autores que se debruçaram sobre o assunto, é encerrada assim:

Valerá tanto trabalho o tema dos chistes? Pode haver, creio eu, dúvida quanto a isso. Deixando de lado os motivos pessoais que me fazem desejar conseguir uma penetração dos problemas dos chistes, os quais virão à luz no curso destes estudos, posso apelar para o fato de que há íntima conexão entre todos os eventos mentais, fato este que garante que uma descoberta psicológica, mesmo em campo remoto, repercutirá em outros campos. Podemos ter também em mente o encanto peculiar e fascinador exercido pelos chistes em nossa sociedade. Um novo chiste age quase como se fora a notícia da vitória mais recente. Mesmo homens eminentes que acreditam valer a pena contar a história de suas origens, das cidades e países que visitaram, das pessoas importantes com quem conviveram, não se envergonham de inserir em suas autobiografias o relato de algum excelente chiste que acaso ouviram (FREUD, 1996, p. 23).

O que vem a seguir são deliciosas páginas sobre a técnica dos chistes, inúmeros exemplos são expostos e dissecados ao melhor estilo do pai da psicanálise. Vale aqui citar um:

As palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas. Há palavras que, usadas em certas conexões, perdem todo seu sentido original, mas o recuperam em outras conexões. Um chiste de Lichtenberg isola cuidadosamente as circunstâncias em que as palavras esvaziadas são levadas a recuperar seu sentido pleno:
 “Como é que você anda? – perguntou um cego a um coxo. “Como você vê” – respondeu o coxo ao cego” (FREUD, 1996, p. 41).

Palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas.
 Alguma semelhança com Manoel de Barros?

“Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário.” (BARROS, 2010, p. 345).

“Tudo que não invento é falso.” (BARROS, 2010, p. 345).

“A inércia é meu ato principal.” (BARROS, 2010, p. 346).

“O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito.” (BARROS, 2010, p. 348).

Jacques Lacan, no seminário 5, *As formações do inconsciente*, joga luz no texto dos chistes:

O *Witz* é aquilo que se traduziu por *tirada espirituosa*. Também houve quem dissesse *chiste*, e deixo de lado as razões por que prefiro a primeira tradução. Mas *Witz* também quer dizer *espírito* (*esprit*). O termo, portanto, apresenta-se de imediato numa extrema ambiguidade.

A tirada espirituosa é, vez por outra, objeto de uma certa depreciação – é leviandade, falta de seriedade, extravagância, capricho. E que acontece com o espírito? Nesse, em contrapartida, nós nos detemos, olhamos duas vezes antes de falar dele da mesma maneira.

Convém deixar ao espírito todas as suas ambiguidades, inclusive o espírito no sentido lato, esse espírito que, evidentemente, serve com demasiada frequência de quiosque para mercadorias duvidosas, o espírito do espiritualismo. Mas a noção de espírito nem por isso deixa de ter um centro de gravidade, que reside para nós, no espírito no sentido em que se fala de homem espirituoso, ainda que ele não tenha uma reputação excessivamente boa. Esse espírito, nós o centraremos na tirada espirituosa, isto é, no que ele se afigura o mais contingente, o mais caduco, o mais passível de crítica. (LACAN, 1999, p. 22).

Mais adiante, Lacan faz coro com Freud, sobre um certo desinteresse na questão dos chistes:

O absolutamente impressionante é não haver entre nós nada que corresponda a esse interesse da crítica pela questão do wit ou do Witz. As únicas pessoas que se ocuparam seriamente disso foram os poetas. No período do século XIX, não somente essa questão foi viva entre eles, como esteve no cerne da obra de Baudelaire e Mallarmé. Fora disso, ela só esteve presente, até mesmo em ensaios, do ponto de vista crítico, quer dizer, do ponto de vista de uma formulação intelectual do problema (LACAN, 1999, p. 23).

E de novo, os poetas são convocados. Baudelaire, Mallarmé e aqui, Manoel de Barros: “Invento para me conhecer.” (BARROS, 2010, p.457).

“Escrever o que não acontece é tarefa da poesia.” (BARROS, 2010, p. 458).

“A infância da palavra já vem com o primitivismo das origens.” (BARROS, 2010, p. 458).

“Eu sempre guardei nas palavras os meus desconcertos.” (BARROS, 2010, p. 459).

“Eu sustento com palavras o silêncio do meu abandono.” (BARROS, 2010, p. 459).

Eu bem sabia que a nossa visão é um ato poético do olhar.
 Assim aquele dia eu vi a tarde desaberta
 nas margens do rio.
 Como um pássaro desaberto em cima de uma pedra
 na beira do rio.
 Depois eu quisera também que a minha palavra
 fosse desaberta na margem do rio.
 Eu queria mesmo que as minhas palavras
 fizessem parte do chão como os lagartos
 fazem.
 Eu queria que minhas palavras de joelhos
 no chão pudessem ouvir as origens da terra.
 (BARROS, 2010, p. 461)

Eu estava parado no meio de uma oração
 como se eu estivesse desenvolvido a vermes.
 Veio a minha professora e me ensinou:
 Tudo o que você tem de fazer é tirar do
 seu texto as palavras bichadas de seus
 próprios costumes – falou!
 Poesia é um desenho verbal da inocência!
 (BARROS, 2010, p. 461)

Ele sabia que as coisas inúteis e os
 homens inúteis
 se guardam no abandono.
 Os homens no seu próprio abandono.
 E as coisas inúteis ficam para a poesia.
 (BARROS, 2010, p.465)

“Tenho o privilégio de não saber quase tudo. E isso explica o resto”
 (BARROS, 2010, p. 461).

Manoel de Barros está com noventa e cinco anos de idade. Vive no seu pantanal querido e tem aversão por badalações. Lançou em 2010, um livro de memórias. “Memórias inventadas – As infâncias de Manoel de Barros” é mais um presente do nosso poeta. Tem iluminuras da sua filha, Martha Barros, e esperamos que não seja a sua última publicação em vida. Marcamos aqui, duas das deliciosas memórias de Barros. Começamos com “Delírios”:

Eu estava encostado na manhã como se um pássaro
 à toa estivesse encostado na manhã. Me veio uma
 aparição: Vi a tarde correndo atrás de um
 cachorro. Eu teria 14 anos. Essa aparição deve
 ter vindo de minhas origens. Porque nem me
 lembro de ter visto nenhum cachorro a correr de
 uma tarde. Mas tomei nota desse delírio. Esses
 delírios irracionais da imaginação fazem mais
 bela a nossa linguagem. Tomei nota desse delírio
 em meu caderno de frases. Àquele tempo eu já guardava
 delírios. Tive outra visão naquele mês. Mas preciso
 antes contar as circunstâncias. Eu exercia um
 pedaço da minha infância encostado à parede da
 cozinha no quintal de casa. Lá eu brincava de
 cangar sapos. Havia muitos sapos atrás da cozinha.
 A gente bem se entendia. Eu reparava que os sapos
 têm o couro das costas bem parecido com o chão.

Além de que eram do chão e encardidos. Um dia eu falei pra mãe: Sapo é um pedaço de chão que pula. A mãe disse que eu estava meio variado. Que sapo não é um pedaço de chão. Só se fosse no meu delírio. Isso até eu sabia, mas me representava que sapo é um pedaço de chão que pula. Hoje estou maiorzinho e penso no Profeta Jeremias. Ele tanto lamentava de ver a sua Sião destruída e arrasada pelo fogo que em casa lhe veio esta visão: Até as pedras da rua choravam. Ao descrever a um amigo, mais tarde, na paz de sua casa, se lembrou do delírio: até as pedras da rua choravam. Era tão bela a frase porque irracional. Ele disse. (BARROS, 2010, p. 175)

E terminamos com “O apanhador de desperdícios”.

Uso a palavra para compor meus silêncios.
 Não gosto das palavras
 fatigadas de informar.
 Dou mais respeito
 às que vivem de barriga no chão
 tipo água pedra sapo.
 Entendo bem o sotaque das águas.
 Dou respeito às coisas desimportantes
 e aos seres desimportantes.
 Prezo insetos mais que aviões.
 Prezo a velocidade
 das tartarugas mais que a dos mísseis.
 Tenho em mim esse atraso de nascença.
 Eu fui aparelhado
 para gostar de passarinhos.
 Tenho abundância de ser feliz por isso.
 Meu quintal é maior do que o mundo.
 Sou um apanhador de desperdícios:
 Amo os restos
 como as boas moscas.
 Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
 Porque eu não sou da informática:
 eu sou da invencionática.
 Só uso a palavra para compor meus silêncios.
 (BARROS, 2010, p. 47).

Escrevi, também, um poema em homenagem ao nosso poeta, o título é “As pedras de Manoel”, reproduzo ele aqui:

A foto, afeto
 Aceito, acerto
 Escolhe, acolhe
 Age, à margem, coragem
 E pensa, pensa, pensa, pensa
 Birras, berros, barros, Manoel
 Venta, inventa
 Pó, poema, poesia
 Rio, riacho, pedra, fantasia
 Lava a palavra
 Enxuga a rima
 Põe no varal
 Tudo que se cria
 E torce para alguém ler.
 (GATTI, 2011).

E que Manoel de Barros continue usando a palavra para compor seus silêncios, amando os restos, apanhando os desperdícios e tomando nota dos seus delírios. Vamos sempre juntos com ele, buscando a mais tenra infância das palavras, ainda que tropeçando em sapos, sapos que são o chão que pula.

4 OS POETAS NÃO SABEM QUE SABEM

Os poetas não sabem que sabem mas dizem sempre antes da gente. Ou melhor, Teixeira de Pascoaes e Manoel de Barros não sabem o que sabem o que Freud e Lacan descobriram.

A literatura foi uma espécie de fiadora do corpus teórico da psicanálise. Freud e Lacan sempre recorreram aos grandes escritores para ilustrar os conceitos psicanalíticos. No seu livro *“Amor, Ódio & Ignorância – Literatura e Psicanálise”* (2005), Nadiá Paulo Ferreira assinala:

A literatura, como escrita e como fala, é testemunho de uma experiência na qual a prática da letra e do dizer indica os efeitos de uma estrutura que determina a constituição do sujeito, do desejo e do gozo no ser falante. Não foi por acaso, portanto, que tanto Freud quanto Lacan se dedicaram à leitura de textos literários e dramáticos. (FERREIRA, 2005, p. 25).

Mas porque os poetas não sabem que sabem?

Lacan quando retoma a obra de Freud, devolve a psicanálise ao seu campo principal, a linguagem. Diz-nos Lacan:

A descoberta de Freud é a do campo das incidências, na natureza do homem, de suas relações com a ordem simbólica, e do remontar de seu sentido às instâncias mais radicais da simbolização no ser. Desconhecer isso é condenar a descoberta ao esquecimento, a experiência à ruína (Lacan, 1998, p. 276).

Lacan chamava a atenção sobre o fato de que é só pela linguagem que a psicanálise opera. É pela fala do analisando que ela produz seus efeitos. O analista deve calar a sua subjetividade para surgir o sujeito no lugar do analisando. Não há diálogo e não há intersubjetividade entre analista e analisando. A regra que rege o diálogo é a interrupção. É no tropeço, é no equívoco que o recalcado retorna.

Freud já havia destacado os chistes, os atos falhos, os lapsos de linguagem e os esquecimentos de nomes, no período de sua obra que vai de 1900 até 1905 e se destacam três textos fundamentais: *A interpretação dos sonhos* (1900), *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901) e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905). Lacan chama essa parte do legado freudiano de simbólico.

Os sonhos não têm comportamento.
Sempre havia de existir nos sonhos daquele
menino o primitivismo do seu existir.
E as imagens que ele organiza com o
auxílio das suas palavras eram concretas.
Ele até chegou um dia a pegar na crina

do vento.
Era sonho?
(BARROS, 2010, p. 464)

No capítulo VI de *A interpretação dos sonhos (1900)*, que Freud afirma que pela primeira vez, ou seja, através do método psicanalítico, o conteúdo latente do sonho, “os pensamentos do sonho”, ganham uma atenção primordial. Freud está aí, inaugurando a primazia do significante. O que Lacan vai ressaltar décadas depois, quando faz o fundamental retorno à Freud. É no conteúdo latente e não no conteúdo manifesto que se depreende o sentido do sonho. Diz Freud:

Os pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho nos são apresentados como duas versões do mesmo assunto em duas linguagens diferentes. Ou mais apropriadamente, o conteúdo do sonho é como uma transcrição dos pensamentos oníricos em outro modo de expressão cujos caracteres e leis sintáticas é nossa tarefa descobrir, comparando o original e a tradução. Os pensamentos do sonho tornaram-se imediatamente compreensíveis tão logo tomamos conhecimento deles. O conteúdo do sonho, por outro lado, é expresso, por assim dizer, numa escrita pictográfica cujos caracteres têm de ser individualmente transpostos para a linguagem dos pensamentos do sonho (FREUD, 1996, p.303).

Freud afirma também que a leitura desses caracteres segundo o seu valor pictórico e não de acordo com a sua relação simbólica é uma séria indução ao erro. Ao tomarmos a imagem em conjunto, temos a tendência de achar tudo um absurdo, há de se deixar de lado essa crítica e tentar substituir cada elemento por uma sílaba ou palavra que possa ser representada por aquele elemento de um modo ou de outro. As palavras assim compostas já não deixarão de fazer sentido, podendo então, formar frases de valor poético, com muita beleza e mais significado.

Ainda no capítulo VI de *A interpretação dos sonhos (1900)*, Freud prossegue:

A primeira coisa que se torna clara para quem quer que compare o conteúdo do sonho com os pensamentos oníricos é que ali se efetuou um trabalho de condensação em larga escala. Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos. Se um sonho for escrito, talvez ocupe meia página. A análise que expõe os pensamentos oníricos subjacentes a ele poderá ocupar seis, oito ou doze vezes mais espaço. Essa relação varia com os diferentes sonhos, mas, até onde vai minha experiência, sua direção nunca varia. Em regra geral, subestima-se o volume de compreensão ocorrido, pois fica-se inclinado a considerar os pensamentos do sonho trazidos à luz como o material completo, ao passo que, se o trabalho de interpretação for levado mais adiante, poderá revelar ainda mais pensamentos ocultos por trás do sonho. Já tive ocasião de assinalar que, de fato, nunca é possível ter certeza de que um sonho foi completamente interpretado. Mesmo que a solução pareça satisfatória e sem lacunas, resta sempre a possibilidade de que o sonho tenha ainda outro sentido. Rigorosamente falando, portanto, é impossível determinar o volume de condensação (FREUD, 1996, p.305).

O umbigo dos sonhos. Restará sempre uma possibilidade de interpretação. É no capítulo VII, da *Traumdeutung (Interpretação dos sonhos)* que Freud o define:

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é freqüente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido (FREUD, 1996, p.556)

Nunca dizemos tudo e falamos um pouco de cada vez. Falamos e ouvimos um pouco em cada sessão, no lugar de analistas e analisandos, e também, e por que não, no lugar de leitores.

Eu queria fazer parte das árvores como os pássaros fazem.
 Eu queria fazer parte do orvalho como as pedras fazem.
 Eu só não queria significar.
 Porque significar limita a imaginação.
 E com pouca imaginação eu não poderia fazer parte de uma árvore.
 Como os pássaros fazem.
 Então a razão me falou: o homem não pode fazer parte do orvalho como as pedras fazem.
 Porque o homem não se transfigura senão pelas palavras.
 E isso era mesmo.
 (BARROS, 2010, p. 465)

É com a primazia do significante que surge um dos principais aforismos de Lacan: “O inconsciente é estruturado como uma linguagem” (Lacan, 1998, p. 267). Há dois fatores que diferem a espécie humana dos outros animais: a linguagem, que é da ordem do inconsciente e a sexualidade, que é da ordem da pulsão. A psicanálise trabalha na relação entre o inconsciente e a pulsão, ou, da mesma forma, entre a linguagem e a sexualidade.

É o inconsciente um saber. Um saber que é regido pelas mesmas leis da linguagem, a saber, a metáfora e a metonímia, que Lacan pôde marcar com o precioso apoio da linguística. Antes porém, no chamado texto inaugural da psicanálise, *A interpretação dos sonhos (1900)*, Freud já descrevia os processos de condensação e deslocamento. Para ele, os sonhos passam por esses dois processos.

A condensação é o processo pelo qual o conteúdo manifesto surge como uma versão menor, abreviada dos pensamentos oníricos, e sempre será menor do que os pensamentos oníricos, o inverso nunca acontece. A condensação pode ocorrer como uma omissão de alguns pensamentos oníricos; pode apenas “deixar” um fragmento desses pensamentos aparecer; ou combinar vários elementos em comum

dos pensamentos oníricos num único elemento do conteúdo manifesto.

O deslocamento se dá pelo efeito da censura onírica, é a substituição de um elemento dos pensamentos oníricos por um outro mais remoto, fazendo apenas uma alusão ao primeiro. Uma outra forma de deslocamento é a opacidade de um elemento importante em relação a outros sem importância, assim, o conteúdo manifesto mascara os pensamentos oníricos.

Com Lacan aprendemos que a metonímia ou deslocamento é a combinação, é a criação de novas formas de nomear, na metonímia não se criam novos sentidos. A metáfora ou condensação é a substituição, metáfora é uma palavra que vem do grego *metaphorá*, significando levar algo de um lugar para um outro. Na metáfora há a criação de novos sentidos.

Em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1957), Lacan nos ensina:

A função propriamente significante que assim se desenha na linguagem tem um nome. Esse nome, nós o aprendemos em nossa gramática infantil, na última página, onde a sombra de Quintiliano, relegada a um fantasma de capítulo para enunciar algumas considerações finais sobre o estilo, parecia precipitar sua voz sob a ameaça de colchetes.

É entre as figuras de estilo, ou tropos, de onde nos vem o verbo *trouver*, que se encontra esse nome, com efeito. Esse nome é *metonímia*.

Da qual reteremos apenas o exemplo que dela foi dado: trinta velas. Pois a inquietação que ele provocava em nós – pelo fato de a palavra “barco” nele ocultada parecer multiplicar sua presença, por ter podido, no próprio repisamento desse exemplo, assumir seu sentido figurado – menos velava essas ilustres velas do que a definição que lhes competia ilustrar.

Com efeito, a parte tomada pelo todo, dizíamos a nós mesmos, se a coisa é para ser tomada no real, não nos deixa uma grande ideia do que convém entender sobre a importância da frota que, no entanto, essas trinta velas supostamente aquilatam: um navio ter apenas uma vela é, na verdade, o caso menos comum.

Onde se vê que a ligação do navio com a vela não está em outro lugar senão no significante, e que é no de palavra em palavra dessa conexão que se apoia a metonímia (LACAN, 1998, p. 509).

E sobre a metáfora:

Digamos que a poesia moderna e a escola surrealista fizeram-nos dar um grande passo nisso, ao demonstrar que qualquer junção de dois significantes seria equivalente para constituir uma metáfora, caso não se exigisse a condição da máxima disparidade entre as imagens significadas para a produção da centelha poética, ou, em outras palavras, para que tenha lugar a criação metafórica.

Certo, essa postura radical fundamenta-se numa experiência dita da escrita automática, que não teria sido tentada sem o aval que seus pioneiros tiravam da descoberta freudiana. Mas ela continua marcada pela confusão, porque sua doutrina é falsa.

A centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes dos quais um substitui o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia.

Uma palavra por outra, eis a fórmula da metáfora, e, caso seja você poeta, produzirá, para fazer com ela um jogo, um jato contínuo ou um tecido resplandecente de metáforas (LACAN, 1998, p. 510).

Mais adiante, Lacan assinala:

O mecanismo de duplo gatilho da metáfora é o mesmo em que se determina o sintoma no sentido analítico. Entre o significante enigmático do trauma sexual e o termo que ele vem substituir numa cadeia significante atual passa a centelha que fixa num sintoma – metáfora em que a carne ou a função são tomadas como elemento significante – a significação, inacessível ao sujeito consciente onde ele pode se resolver. (LACAN, 1998, p. 522)

Vinham de longe para mim os silêncios
desprezados.
Até mesmo eu achei o silêncio das pedras menos
do que desprezados.
Mais tarde eu li em Herbert Read que as
metáforas fazem o caminho das origens.
Pois que as minhas visões tinham tudo a ver
com o caminho das origens.
Hoje eu vi um passarinho comendo
formigas de pedra!
Eu quase duvidei se existem formigas de pedra!
(BARROS, 2010, p. 464).

O inconsciente. Um saber muito particular. É um saber que não se sabe. Diz-nos Marco Antonio Coutinho Jorge:

Para Lacan, o discurso psicanalítico renovou a questão do saber colocada por Descartes, pois “a análise veio nos anunciar que há saber que não se sabe, um saber que se baseia no significante como tal.” Considerando o inconsciente como um saber, Lacan afirma que o ato falho é, com efeito, um ato bem-sucedido, posto que através dele a verdade do sujeito se desvela ainda que à revelia do eu: “O que Freud suporta como o inconsciente supõe sempre um saber, e um saber falado. O mínimo que supõe o fato de que o inconsciente possa ser interpretado, é que ele seja redutível a um saber.” Um saber muito particular, acrescentaria Lacan posteriormente, pois trata-se de um saber que *funciona sem mestre* e se dá enquanto um *saber verdadeiro*. É o que se pode ler na fórmula do discurso psicanalítico, único discurso no qual o saber, S2, ocupa o lugar da verdade. Nesse sentido, Jean-Jacques Moscovitz chama atenção para o fato de o termo alemão que designa o inconsciente, *Unbewusste*, significar literalmente insabível, acrescentando que o consciente seria um saber que se sabe e o inconsciente um saber que não se sabe (JORGE, 2002, p. 66).

Então, os poetas não sabem que sabem mas, de alguma forma, acabam dizendo antes de todo mundo.

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades

de sapo.
 Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades
 de árvore.
 Daqui vem que todos os poetas podem arborizar os pássaros.
 Daqui vem que todos os poetas podem humanizar
 as águas.
 Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
 com as suas metáforas.
 Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
 podem ser pré-musgos.
 Daqui vem que os poetas podem compreender
 o mundo sem conceitos.
 Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
 por eflúvios, por afeto.
 (BARROS, 2010, p. 383).

A psicanálise se utilizou muito da literatura para ilustrar os seus conceitos. A primeira análise de uma obra literária feita por Freud foi no texto “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (1907). Antes, Freud já havia tecido comentários de *Édipo Rei*, a tragédia de Sófocles e *Hamlet*, de Shakespeare, na *Interpretação dos sonhos* (1900). A *Gradiva* era obra do dramaturgo e romancista alemão Wilhelm Jensen. Jensen não era um escritor muito considerado. Segundo a nota do editor inglês, o que chamou a atenção de Freud na *Gradiva* foi o cenário onde a história se desenvolve: Pompeia:

Freud sentia-se particularmente fascinado pela analogia existente entre o destino histórico de Pompeia (o soterramento e a posterior cavação) e os eventos mentais que lhe eram tão familiares: o soterramento pelo recalque e a escavação pela análise. (N. E., 1996, p. 16).

Um ano após o texto da *Gradiva*, Freud escreve *Escritores criativos e devaneios* (1908), texto já citado no segundo capítulo desse trabalho e fundamental na relação da literatura com a psicanálise. Seleccionamos outra importante passagem:

Se ao menos pudéssemos descobrir em nós mesmos ou em nossos semelhantes uma atividade afim à criação literária! Uma investigação dessa atividade nos daria a esperança de obter as primeiras explicações do trabalho criador do escritor. E, na verdade, essa perspectiva é possível. Afinal, os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita frequência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta (FREUD, 1996, p. 135).

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
 Nesse ponto sou abastado.

Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.
 Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
 Perdoai.
 Mas eu preciso ser Outros.

Eu penso renovar o homem usando borboletas.
(BARROS, 2010, p. 374).

Octave Mannoni também destaca a importância de *Escritores criativos e devaneios* e o texto da *Gradiva*:

O estudo de Freud que mais nos permite avançar nessa ordem de investigação é o seu artigo de 1908 sobre as relações entre a poesia e o devaneio. Em 1907, ele tinha publicado *Delírios e sonhos na "Gradiva" de Jensen*, uma daquelas de suas obras pelas quais tinha uma predileção toda especial, e não é por acaso, sem dúvida, que no ano seguinte ele volta a uma investigação semelhante. O estudo sobre "Gradiva" nasceu de um problema relativo à interpretação dos sonhos. Ele o levou para longe desse problema e termina com uma frase que merece ser destacada: "Mas detenhamo-nos, sem o que correríamos o risco de esquecer que Hanold e Gradiva são apenas criações de um romancista"; o estudo de 1908 parte precisamente deste ponto: o que é a criação literária? (MANNONI, 1992, p. 27).

Mannoni segue adiante:

O mundo em que entra o poeta, ao sair dos seus devaneios, é evidentemente o da palavra, ou o da linguagem, e é aí que se deverá chegar para se compreender do que se trata. Mas o poeta apresenta-se, em primeiro lugar, como um "artista", que produz uma obra de arte, à maneira, em parte, daqueles que utilizam outros meios, que não a linguagem, para suas criações; e é possível empreender o seu estudo, inicialmente, por esse caminho (MANNONI, 1992, p. 30).

Vale aqui, retomar Teixeira de Pascoaes:

O nome transfigura as cousas. O sonho humano alastra, como seria o Mundo sem esta máscara que lhe pusemos no rosto? Sem esta mentira que lhe introduzimos no coração? E que seria o homem despido do seu nome, na sua nudez absoluta?
Conhecemos apenas as palavras, borboletas que vêm de dentro pousar um instante na boca das caveiras. Batem as asas e logo se dissolvem no Éter... Nem um rasto, nem uma nódoa...
Que sei eu de mim? Apenas o meu nome. O meu nome? Não! O nome que me deram...
Nós e o Mundo somos palavras e palavras... A Natureza converteu-se numa obra de retórica. É um discurso de Cícero, uma ode de Horácio.
Mas tiremos o nome às cousas. Que resta? O incompreensível, o absurdo. O seu nome é a mentira que lhes dá vida e existência, o vácuo em que elas tomam corpo e atividade.
Através das cousas e dos seres, topamos sempre a mentira, o sonho humano de que o Universo se embebeu (PASCOAES, 1987, p. 30).

O nosso Infinito cabe dentro duma prisão subterrânea.
Entre a vida que somos e a existência que nos cerca paira *uma Não-Existência* quase vida e uma *Não-Vida* quase existência, amortecendo o embate destruidor...
Se o sonho tocasse a realidade, o sonho, que é nada, dissolveria a realidade que é tudo!
Mas entre a Realidade e o Sonho existe o sonho quase realidade e a realidade quase sonho.
É o mútuo acordo, a própria alma da Harmonia e da Saudade (PASCOAES, 1987, p. 35).

Ainda citando o texto da *Gradiva*, Mannoni marca uma importante característica da psicanálise:

A psicanálise, como método de decifração, é tentada a tratar da mesma maneira os sonhos de Dora e os de Hanold, por exemplo. Só que, atenta a todos os usos que o indivíduo falante pode fazer da palavra, é a psicanálise, e somente ela, que pode fornecer-nos esclarecimentos sobre “esse duplo estado da palavra” que o poeta adota como ponto de partida. (MANNONI, 1992, p. 32)

Mannoni, assim como Freud, se debruça sobre o processo criativo dos escritores. Para ele, os escritores sempre escrevem para os outros, pois assim que escreve, ele se expõe e se entrega. Porém, o que o escritor propõe é um discurso que se endereça a ele mesmo. E cita o poeta Mallarmé, que tem ideia semelhante a sua:

Todo escrito, exteriormente ao seu tesouro, deve, por respeito para com aqueles em que se inspira, para um objeto diferente, a linguagem, apresentar, com as palavras, um sentido, ainda que sem importância. Ganha-se em desviar o ocioso, fascinado porque, à primeira vista, nada lhe diz respeito. Saudação, exata, de parte a parte... (MANNONI, 1992, p. 35)

E na pena de Mallarmé:

O virgem, o vivaz e o belo neste dia
Vai-nos ferir num golpe de asa em desvario
Rijo largo esquecido sob o orvalho frio
O gelo transparente em vôos sem mais via!

Um cisne de outros tempos lembra que seria
Ele, magnífico sem fé que se evadiu
Por não haver cantado a terra onde existiu
Quando o tédio do inverno estéril reluzia.

Todo o seu colo agita o branco frenesi
Por esse espaço imposto ao pássaro que a si
O nega, horror ao solo; as plumas sem saída.

O fantasma, que ali seu puro albor designa,
Imóvel, gélida quimera escarnecida,
Que veste o Cisne o inútil exílio do Signo
(MALLARMÉ, 1991, p. 95)

Mannoni segue em seu texto: “O poeta, perante sua própria obra, só pode converter-se em seu leitor, mais ou menos clarividente, mais ou menos perplexo.” (MANNONI, 1992, p. 45). Logo depois, brinda-nos com outra pérola sobre a psicanálise:

A originalidade da psicanálise está em ter descoberto um aspecto pítico em toda palavra e em ter empreendido a sua decifração, e isso justamente ao começar pelas resistências e opacidades pelas quais cada um se constitui em indivíduo, as quais são as verdadeiras “barreiras erguidas entre as pessoas”, para avançar em seguida para o sentido a que todos temos acesso, não de fato mas de direito. Para tanto está ela qualificada, desde que se trate do sentido do que está escrito (MANNONI, 1992, p. 45)

Mannoni escreve que é uma ilusão acreditar que o poeta tem por função, assim como o analista, fazer passar o sentido do inconsciente para o consciente, nos participar de suas descobertas. Mannoni arremata:

“O discurso poético não nos dá a impressão de exprimir o que é secreto, mas de respeitá-lo como inexpressão, de lhe assinalar o lugar, mas contornando-o. Daí a ironia e a cólera do poeta contra o “malicioso”, que tudo quer abreviar.” (MANNONI, 1992, p. 47).

Psicanálise e literatura. No início de *A instância da letra no inconsciente* (1957), Lacan marca que a literatura deve ser exigência primordial para a formação dos analistas e que Freud sustentou essa ideia até o seu fim. Em *A questão da análise leiga* (1926), Freud nos diz:

O tratamento analítico, é verdade, cruza o campo da educação médica, mas um não inclui o outro. Se – o que pode parecer fantástico hoje em dia – alguém tivesse de fundar uma faculdade de psicanálise, nesta teria de ser ensinado muito do que já é lecionado pela escola de medicina: juntamente com a psicologia profunda, que continua sempre como a principal disciplina, haveria uma introdução à biologia, o máximo possível de ciência da vida sexual e familiarização com a sintomatologia da psiquiatria. Por outro lado, a instrução analítica abrangeria ramos de conhecimento distantes da medicina e que o médico não encontra em sua clínica: a história da civilização, a mitologia, a psicologia da religião e a ciência da literatura. A menos que esteja bem familiarizado nessas matérias, um analista nada pode fazer de uma grande massa de seu material. À guisa de compensação, a grande massa do que é ensinado nas escolas de medicina não lhe é de utilidade alguma para suas finalidades. (FREUD, 1996, p. 236)

A ciência da literatura. Disciplina fundamental para o pai da psicanálise. E a psicanálise? Será, a psicanálise, fundamental para a literatura? A criação literária e suas divagações sobre a alma humana ajudaram a construção psicanalítica. Mas o que será que os poetas têm-nos a dizer? Marco Antonio Coutinho Jorge responde:

O psicanalista aprende com o artista sobre o inconsciente, e não o contrário; é a obra literária – a obra de arte em geral – que ensina ao psicanalista. E quanto às possíveis críticas que seu texto suscitou em relação às interpretações feitas da *Gradiva*, Freud antecipou que, não podendo contar com as associações do personagem, foi obrigado a realizar, ele próprio, “com a máxima prudência”, tais associações. (JORGE, 2010, p. 40)

E Manoel de Barros e Teixeira de Pascoaes dizem:

- 1-Ninguém consegue fugir do erro que veio.
- 2-Poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez.
- 3- A limpeza de um verso pode estar ligada a um termo sujo.
- 4- Por não ser contaminada de contradições a linguagem dos pássaros só produz gorjeios.
- 5- O início da voz tem formato de sol.
- 6- O dom de esculpir o orvalho só encontrei

- na aranha.
- 7 – Pelo meus textos sou mudado mais do que pelo meu existir.
- 8- Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético senão que por instinto linguístico.
- 9- Sabedoria pode ser que seja ser mais estudado em gente do que em livros.
- 10- Quem se encosta em ser concha é que pode saber das origens do som.
- (BARROS, 2010, p. 374)

Todos os nossos actos visam a nossa conservação e destruição, porque nós somos a vida e a morte em conflito, a revolta do Arcanjo contra Deus. Somos a tragédia, o actor e o espectador; somos três pessoas; a demoníaca, a divina e a outra...aquela que rabisca estas palavras e fala alto, quando vai só pelos caminhos. Já conhecemos os personagens dalgum modo, mas o espectador é uma figura quase apagada e silenciosa numa plateia escura e deserta. É verdade que ele, às vezes, fala pelos cotovelos ou enche folhas e folhas de papel, quando lhe dá para comentar a tragédia, exaltadamente como os poetas ou a sangue-frio como os sábios, que são poetas abaixo de zero... (PASCOAES, 1987, p. 11)

Psicanálise e literatura. Ruth Silviano Brandão termina assim o seu artigo *A vida escrita: os impasses do escrever*:

A literatura, morada da escrita e do sujeito, sempre foi o lugar privilegiado para acolher a subjetividade em suas manifestações nem sempre de acordo com o senso comum, nem sempre de acordo com as representações sociais, previsíveis e garantidoras de uma estabilidade social ou pessoal. Como tal, é um espaço de encenação possível do impossível desejo nunca capturável, deslizante, metonímico, cena da escrita, num não-sabido processo poético que diz do sujeito que escreve, para quem sua escrita é encontro marcado com seus terrores, encontro faltoso com o real ou ponto de ancoragem para seu desamparo (BRANDÃO, 2001, p. 170).

A encenação possível do impossível desejo nunca capturável. Só a arte, e no que aqui interessa-nos, a literatura e indo mais amiúde, a poesia, é capaz de tal encenação. No seu livro *A jangada de pedra*, José Saramago escreve:

Não falta por aí, nunca faltou, quem afirme que os poetas, verdadeiramente, não são indispensáveis, e eu pergunto o que seria de todos nós se não viesse a poesia ajudar-nos a compreender quão pouca claridade têm as coisas a que chamamos claras (SARAMAGO, 1980 p. 304).

Mas os poetas não sabem que sabem. São delirantes, falta-lhes um parafuso na cabeça, como nos mostra Manoel de Barros em *A disfunção*:

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso
de
a menos
Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso
trocado do que a menos.
A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa
disfunção lírica.
Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.

- 1- Aceitação da inércia para dar movimentos às palavras.
- 2- Vocação para explorar os mistérios irracionais.
- 3- Percepção de contiguidades anômalas entre verbos e substantivos.
- 4- Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.
- 5- Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.
- 6- Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.
- 7- Mania de comparecer aos próprios desencontros. essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores (BARROS, 2010, p. 399).

Octave Mannoni termina o seu texto *A linguagem esópica*, que faz parte do seu livro *Isso não impede de existir*, com uma das mais interessantes articulações entre a poesia e a psicanálise: “O poeta pode gozar dos efeitos de delírio que a fala produz. A psicanálise tem seu lugar em alguma parte onde o delírio pode ter sua verdade, e o rigor sua loucura.” (MANNONI, 1991, p. 142)

Mas é com Freud que terminamos esse capítulo. Uma joia extraída do seu texto da *Gradiva*:

... E os poetas são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa sabedoria acadêmica ainda nem sonhou. Estão bem adiante de nós, gente comum, na ciência da alma, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1996, p. 20).

E aqui também, rabisco e me arrisco em versos:

E continuo a escrever
 Na busca vã pelo
 Indizível
 Na vontade vã do
 Possível
 Que escorre
 Pelos dedos
 Da mão que afaga
 A pena
 E contorna a cena
 E que teima,
 Teima em escrever
 O indizível.
 (GATTI, 2012)

E que os poetas continuem não sabendo que sabem. E que continuem comparecendo aos seus próprios desencontros e amando as coisas desimportantes.

Teimando em escrever o indizível, acessando lugares que não conseguimos acessar. Transformando em palavras a cena outra que o desejo acena. E que tantas vezes tentamos negar.

E que, principalmente, sigam sendo aliados muito valiosos à psicanálise. Afinal, nós aprendemos psicanálise com Freud e Lacan. E nós também aprendemos

psicanálise com Teixeira de Pascoaes e Manoel de Barros. Mas eles não sabem disso.

5 CONCLUSÃO

A aproximação entre a psicanálise e a arte é sempre fecunda, deixando profundos traços em ambas. Freud e Lacan se utilizam largamente da literatura, do teatro, das artes plásticas, da música, etc...

O cineasta italiano Bernardo Bertolucci, o pintor catalão Salvador Dali, o escritor francês André Breton, o espanhol, e também cineasta, Luis Buñuel entre outros, admitiram e admitem a influência da psicanálise nas suas obras.

Podemos afinar alguns instrumentos da psicanálise com os artistas e criadores.

Teixeira de Pascoaes e Manoel de Barros são dois desses criadores. Há na obra de ambos um incrível poder metafórico. Há uma constante convocação e porque não dizer, provocação para o leitor embarcar numa viagem para um mais além. Um mais além possível de simbolização. Um encontro com a infância das palavras.

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu,
e meu canto.
Meu canto reboja.
Não tem margens a palavra.
Sapo é nuvem neste invento.
Minha voz é úmida como restos de comida.
A hera veste meus princípios e meus óculos.
Só sei por emanações por aderências por incrustações.
O que sou de parede os caramujos sagram.
A uma pedrada de mim é o limbo.
Nos monturos do poema os urubus me farreiam.
Estrela é que é meu penacho!
Sou fuga para flauta e pedra doce.
A poesia me desbrava.
Com águas me alinhavo.
(BARROS, 2010, p. 170)

A vida é um bailado que se continua na morte – um bailado eterno!
Só mudam as figuras ou, antes, só muda o seu vestuário.
A música é sempre a mesma, sempre o mesmo delírio elevado ao rubro deslumbrante ou decaído à temperatura baixa da neve.
Sempre o mesmo delírio, que vai do Céu até o Inferno, consumindo uma pobre sombra sem existência...E a sombra arde e não se apaga! Nem o sopro da morte! O sopro da morte varre-lhe a cinza, mas não a chama. A chama exalta-se ao vento...É eterna como tudo o que não existe...
Só é eterno o que não tem existência. Só é verdadeiro o abstracto, o sonho, o absurdo. O *ser* foi dado apenas aos sonhos; o *existir* foi dado a todas as cousas. O *que existe* não compreende o *que é*, porque o *ser* é uma atividade contra a existência; uma atividade anticorpórea, uma flecha lançada na direção da morte.
Também a *existência* é uma resistência contra o *ser*, o *velarium* onde falece a luz, o açude que quebra o ímpeto das águas.
Todavia, as águas vencem o açude e precipitam-se na dorna, tão profunda que trespassa a Terra e vêem-se as nuvens e as estrelas, do outro lado... (PASCOAES, 1987, p. 39)

A busca pelas origens, ainda que de formas bem distintas, é um traço em comum da arte de Barros e Pascoaes. Como se fosse um convite para um fantasiar primevo.

Esse trabalho reuniu uma parte importante da obra dos dois poetas. Através dela, ilustramos os conceitos psicanalíticos, misturando sempre, a teoria com a poesia. Jogando luz em conceitos fundamentais como a pulsão, a sublimação e o inconsciente. Luz que Pascoaes e Barros, manejando as suas penas, fazem brilhar temas tão caros à psicanálise. Aqui, e usando a metáfora do trem, tão importante para o pai da psicanálise, Freud, Lacan, Barros e Pascoaes sentaram no mesmo vagão. E descreveram tudo o que viam em sua volta.

Terminamos então, desejando vida longa a todos os poetas. E desejando vida longa à psicanálise também. E porque não, desejando que o desejo sempre seja o responsável pelas mais belas criações da humanidade.

REFERÊNCIAS

- ARRIVÉ, Michel. *Linguagem e psicanálise – linguística e inconsciente – Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas – as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTUCCI, Giovanna. Org. *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- CEZAR, Pedro. *Só dez por cento é mentira*. Documentário. Brasil, 2008
- FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio & ignorância: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos Livraria e Editora, 2005.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. IV
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. V
- FREUD, Sigmund. A psicopatologia da vida cotidiana. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol VI
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. VII
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. VIII
- FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. IX
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard

brasileira. Vol. IX

FREUD, Sigmund. A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. XI

FREUD, Sigmund. Sobre o início do tratamento (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. XII

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. XII.

FREUD, Sigmund. As pulsões e suas vicissitudes. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. XIV

FREUD, Sigmund. Recalque. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. XIV

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. XVIII

FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. XX

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. XXI

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira. Vol. XXI

GRUNEWALD, J. Lino (org.). *Poetas franceses do século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise – de Freud a Lacan. as bases conceituais. Volume 1*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise – de Freud a Lacan. a clínica da fantasia. Volume 2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010

JORGE, Marco Antonio Coutinho (org.). *Lacan e a formação do analista*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2006

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 5. As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7. A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 8. A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. *A Instância da Letra no Inconsciente – Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. *A Psicanálise e seu Ensino – Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise – Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

MANNONI, Octave. *Um espanto tão intenso*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1992.

MANNONI, Octave. *Isso não impede de existir*. Campinas: Papyrus, 1991.

NASIO, J. D. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.

NEVES, Maria Aparecida Mamede. *O conceito de sublimação na teoria psicanalítica*. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1977.

PASCOAES, Teixeira. *Marânus*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

PASCOAES, Teixeira. *Regresso ao Paraíso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.

PASCOAES, Teixeira. *O Bailado*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

PASCOAES, Teixeira. *Livro de Memórias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

RIVERA, T.; SAFATLE, V. (org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo. Escuta. 2006.

RODRIGUES, Marina Machado. *Camões e os poetas do século XVI*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

VASCONCELOS, Maria da Glória Teixeira. *Olhando para trás vejo Pascoaes*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

VELOSO, Caetano. *Álbum: cores, nomes*. Rio de Janeiro: Gravadora Polygram, 1982.