



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**KAFKA E A PSICOSE:
APROXIMAÇÕES ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA**

Gustavo Fernandes Ribeiro

Brasília, agosto de 2016

GUSTAVO FERNANDES RIBEIRO

**KAFKA E A PSICOSE:
APROXIMAÇÕES ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília como requisito à obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Terezinha Camargo Viana

Brasília

2016

KAFKA E A PSICOSE: APROXIMAÇÕES ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília como requisito à obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Banca examinadora:

Presidente: _____

Prof.^a Dr.^a Terezinha Camargo Viana
Universidade de Brasília – UnB

Co-orientadora: _____

Prof.^a Dr.^a Márcia Teresa Portela de Carvalho
Universidade de Brasília – UnB

Membro: _____

Prof. Dr. Marcos Chedid Abel
Centro Universitário de Brasília – UniCEUB

Membro: _____

Prof.^a Dr.^a Daniela Scheinkman Chatelard
Universidade de Brasília – UnB

Suplente: _____

Prof.^a. Dr.^a Priscilla Ribeiro Lima
Universidade Federal de Goiás – UFG

É conhecida a história do louco que estava pescando numa banheira; um médico, que tinha suas ideias sobre os tratamentos psiquiátricos, lhe perguntou “se estava mordendo” e obteve uma resposta rigorosa:

“Claro que não, imbecil, isso é uma banheira”. [...]

O mundo de Kafka é, na verdade, um universo indizível onde o homem se dá ao luxo torturante de pescar numa banheira, mesmo sabendo que dali não sairá nada.

Albert Camus, O mito de Sísifo.

Dedicado à memória de Franz Kafka.

AGRADECIMENTOS

Empreitada solitária, a escrita do trabalho acadêmico.

Mesmo amparado por professores incentivadores, colegas entusiasmados e uma orientadora experiente, no fim das contas, estamos sempre sozinhos.

É preciso coragem para enfrentar o espaço infinito que se interpõe entre você e a página em branco.

As pessoas que aqui agradeço, deixaram importantes contribuições na trajetória deste trabalho.

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Terezinha Camargo Viana, por sua paciência, confiança e incentivo. Também sou muito grato à Dr.^a Márcia Portela, pela cuidadosa co-orientação desta dissertação.

Agradeço aos meus pais, Jose Regis Ribeiro e Virgínia Fernandes Ribeiro por sempre incentivarem meus estudos e me apoiarem durante a caminhada deste trabalho.

Agradeço ao meu filho Luiz Gustavo. Que você saiba que, nos meus momentos mais difíceis, sempre busco força no amor que sinto por você.

Agradeço à Mariana Dornelles, minha companheira. Por já ter trilhado este caminho, soube acolher minha angústia e me aconselhar.

Agradeço aos colegas do Grupo de Pesquisa em Teoria e Prática Psicanalítica do UniCEUB/SPB, pelos quatro anos de companhia na reflexão sobre as obras de Freud e Lacan.

Agradeço à Capes pela bolsa de pesquisa que me foi concedida durante a construção desta dissertação de mestrado.

RESUMO

O presente trabalho aproxima a literatura de Franz Kafka da teoria psicanalítica da psicose. A narrativa literária kafkiana é caracterizada pela influência do expressionismo e pela presença de elementos grotescos e absurdos, que se manifestam na forma realista com que o absurdo é descrito. Não obstante, o adjetivo “kafkiano” é empregado para designar uma situação estranha. Dado que a narrativa kafkiana é caracterizada pelo enlace entre o realismo e o absurdo, poderíamos aproximá-la da lógica de funcionamento das estruturas psicóticas? A metamorfose corporal de Gregor Samsa, protagonista de *A Metamorfose* (1912/2000), aproxima-se dos fenômenos corporais observados na esquizofrenia? A detenção e o processo de Josef K., protagonista de *O Processo* (1914/2000), podem ser observados à luz dos delírios de perseguição paranoica? Para responder estas questões, utiliza a abordagem psicanalítica, partindo das proposições teóricas estabelecidas inicialmente por S. Freud, posteriormente, aprimoradas por J. Lacan. Discute a literatura kafkiana em um recorte de sua obra: *A Metamorfose* (1912/2002) e *O Processo* (1914/2002). Inicialmente, discute a articulação entre psicanálise e literatura na instância significante da palavra. Em seguida, aborda a vida e obra de Franz Kafka, bem como os principais elementos que caracterizam sua narrativa. Identifica a transformação histórica do conceito e mecanismo de funcionamento da psicose, em Freud e Lacan. Apresenta elementos da trama kafkiana que apontam para a proximidade entre o grotesco kafkiano e os fenômenos observados na psicose, particularmente na esquizofrenia e na paranoia. Discute a semelhança entre a metamorfose de Gregor Samsa e os fenômenos corporais observados na esquizofrenia. Aborda a detenção e o processo de Josef K. em articulação com os delírios de perseguição observados na paranoia. Por fim, conclui que o grotesco kafkiano se aproxima da psicose sob a égide das interpenetrações entre o real e o absurdo.

Palavras-chave: literatura, psicanálise, Kafka, psicose, Freud, Lacan

ABSTRACT

This study approaches Franz Kafka's literature to psychoanalytic theory of psychosis. The Kafkaesque literary narrative is characterized by the influence of expressionism and the presence of grotesque and absurd elements, manifested in realistic way the absurd is described. Nevertheless, the "Kafkaesque" adjective is used to designate a strange situation. Since the Kafkaesque narrative is characterized by the link between realism and absurdity, could we approach it from the operating logic of psychotic structures? The body metamorphosis of Gregor Samsa, the protagonist of *The Metamorphosis* (1912/2000), approaches the body phenomena observed in schizophrenia? The arrest and the process of Josef K., the protagonist of *The Trial* (1914/2000), can be seen as delusions of paranoid persecution? To answer these questions, uses the psychoanalytic approach, based on the theoretical propositions initially established by S. Freud, subsequently enhanced by J. Lacan. Discusses the Kafkaesque literature in a sample of his work: *The Metamorphosis* (1912/2002) and *The Trial* (1914/2002). Initially, discusses the relationship between psychoanalysis and literature in significant instance of the word. Then addresses the life and work of Franz Kafka, as well as the main elements that characterize his narrative. Identifies the historical transformation of the concept and operation mechanism of psychosis in Freud and Lacan. It features elements of Kafkaesque plot related to the proximity between the Kafkaesque grotesque and the phenomena observed in psychosis, particularly in schizophrenia and paranoia. Discusses the similarity between Gregor Samsa's metamorphosis and body phenomena observed in schizophrenia. Discusses the arrest and the process of Josef K. in conjunction with delusions of persecution seen in paranoia. Finally, it concludes that the Kafkaesque grotesque approaches psychosis under the aegis of interpenetration between the real and the absurd.

Keywords: literature, psychoanalysis, Kafka, psychosis, Freud, Lacan

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. ARTICULAÇÕES ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA NA INSTÂNCIA DA PALAVRA.....	14
1.1. FREUD E A LITERATURA: UMA RELAÇÃO INABALÁVEL	14
1.2. DIÁLOGOS FREUDIANOS COM A LITERATURA	16
1.3. ARTICULAÇÕES ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA NA INSTÂNCIA DA PALAVRA	19
1.4. LACAN E O INCONSCIENTE ESTRUTURADO COMO LINGUAGEM	22
1.5. (ÍM)POSSIBILIDADES DE ARTICULAÇÃO ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA.....	25
2. FRANZ KAFKA E A LITERATURA DO ABSURDO E DO GROTESCO.....	28
2.1. O NASCIMENTO DO CORVO	28
2.2. KAFKA NA ENCRUZILHADA DA ESCRITA:	31
2.3. O GROTESCO E O ABSURDO NA NARRATIVA KAFKIANA.....	37
3. DA VERLEUGNUNG À FORACLUSÃO: TRANSFORMAÇÕES NO CONCEITO E MECANISMO DA PSICOSE DE FREUD A LACAN	46
3.1. DISTINÇÕES PRELIMINARES ENTRE DEMÊNCIA PRECOCE E ESQUIZOFRENIA:.....	46
3.2. DA VERDRÄNGUNG À VERLEUGNUNG: A TRANSFORMAÇÃO DO CONCEITO E MECANISMO DA PSICOSE NA OBRA DE FREUD.....	47
3.3. “NÃO É LOUCO QUEM QUER”: CONTRIBUIÇÕES DE LACAN À TEORIA DAS PSICOSES	58
4. UM OLHAR PSICANALÍTICO SOBRE A PSICOSE EM DUAS OBRAS LITERÁRIAS DE FRANZ KAFKA	68
4.1. O GROTESCO KAFKIANO IDENTIFICADO NA LÓGICA DA PSICOSE	68
4.2. A METAMORFOSE DE GREGOR SAMSA E OS FENÔMENOS CORPORAIS NA ESQUIZOFRENIA	70
4.3. A DETENÇÃO DE JOSEF K. À LUZ DA PERSEGUIÇÃO PARANOICA	82
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS:.....	97

INTRODUÇÃO

Franz Kafka é considerado um dos grandes nomes da literatura contemporânea. Quase desconhecido em vida, atualmente é comparado a escritores renomados, como Marcel Proust e James Joyce. Kafka, nasceu em 03 de julho de 1883, em Praga, República Tcheca. Entre suas principais obras destacam-se *Amerika* ou *O Desaparecido* (1912), *A Metamorfose* (1912), *O Processo* (1914), *Carta ao Pai* (1919) e *O Castelo* (1922).

Poucos escritos de Kafka foram publicados em vida. Ele pediu ao amigo íntimo e testamentário, o escritor Max Brod, que queimasse toda a sua produção literária, após sua morte. Felizmente, Brod desobedeceu ao pedido do amigo e publicou-os, após seu falecimento. Kafka morreu de tuberculose em 03 de junho de 1924, em Kierling, cidade próxima à Viena, um mês antes de completar 41 anos (Kafka, 1912/2002).

A obra de Kafka aborda o mal-estar do sujeito contemporâneo na cultura através de uma narrativa labiríntica. A crítica literária aproxima a narrativa kafkiana do estilo grotesco, onde o realismo e o absurdo se misturam. Não obstante, o adjetivo “kafkiano” tem sido empregado, comumente, para designar situações “estranhas” ou “surreais”. Ao ler Kafka, é possível perceber o enlace fascinante entre o sonho e a realidade, característica marcante do absurdo kafkiano (Thomson, 1979).

Nisto consiste o elemento central da escrita kafkiana: o absurdo narrado em tom de naturalidade e descaso (Anders, 1969). O encontro entre estes elementos tão díspares, realismo e absurdo, por vezes aproxima a narrativa kafkiana de um sonho, ou de um pesadelo. Uma vez que o leitor de primeira viagem adentra esta dimensão onírica da escrita kafkiana, manifesta-se nele o mal-estar característico que sentimos ao ler Kafka: a infrutífera busca do sujeito pela felicidade. Não importa o que façam os seus protagonistas para cruzar o labirinto kafkiano: eles sempre retornam, sem sucesso, ao ponto de partida. Em certas circunstâncias, o desfecho é trágico.

Kafka descreve o sujeito massacrado diante da opressão do Outro, da máquina burocrática do Estado, da Lei suprema e da insignificância do indivíduo. Observado por esta dimensão, Kafka pode ser lido como um porta-voz do mal-estar contemporâneo.

A metáfora kafkiana comporta múltiplos significados. A obra de Kafka pode ser compreendida à luz de uma crítica à máquina burocrática do Estado, da utopia religiosa ou da condição existencial do sujeito contemporâneo. Seus protagonistas, caracterizados pela alienação e solidão, estão imersos em dilemas sem solução. A trama kafkiana é uma armadilha existencial na qual o leitor se prende, procurando por respostas que o autor não oferecerá.

Ler Kafka é, portanto, experimentar o absurdo como algo rotineiro. Sua escrita é caracterizada pela “trivialidade do grotesco” (Anders, 1969, pág. 19). Tendo em vista estes elementos centrais que delinham a escrita kafkiana, interroguemo-nos: como a psicanálise pode abordar o absurdo kafkiano?

A escrita kafkiana, cuja principal característica é o encontro entre o realismo e o absurdo, por vezes, assemelha-se ao conteúdo de um sonho (Tringali, 1994). O absurdo kafkiano se situa, portanto, nos limites entre o real e o absurdo, o que o aproxima da loucura. A seguir, façamos um pequeno recorte de *A Metamorfose* (1912/2002) e *O Processo* (1914/2002), com o objetivo de observarmos como o absurdo e o grotesco se manifestam na literatura kafkiana.

Em *A Metamorfose* (1912/2002), Kafka nos descreve a vida de Gregor Samsa, que, numa certa manhã, desperta de sonhos intranquilos metamorfoseado em um inseto monstruoso. Gregor queixa-se da opressão do trabalho e da família, descreve em detalhes as dificuldades rotineiras de sobreviver a partir deste novo corpo e a rejeição sofrida pelos que o cercam. Gregor desperta de sonhos intranquilos para o “pesadelo” da realidade de um homem-inseto, onde a individualidade, a subjetividade humana, são massacradas pelo Outro. Gregor é morto em seu quarto e seu corpo de inseto é descartado pela faxineira da casa no lixo (Kafka, 1912/2002).

Josef K., protagonista de *O Processo* (1914/2002), é detido ao despertar, numa certa manhã em seu quarto, sob uma acusação que não lhe é revelada. A partir disto, K. será perseguido por um tribunal “invisível”. Ele deseja provar sua inocência perante a este tribunal, mas não consegue sequer descobrir que leis infringiu. Na verdade, K. não está interessado do que é acusado, mas sim, quem o persegue. Que tribunal o processa? Os membros do tribunal o vigiam constantemente. K. está detido, entretanto, pode ir ao trabalho. Seus detentores o informam que seu processo será longo e indeterminado. São membros do tribunal seus colegas do banco, advogados, um pintor mendigo e até mesmo um sacerdote cristão. A trama kafkiana se desenvolve na busca vã de Josef K. por provar o equívoco do tribunal, terminando em sua condenação à morte “como um cão” (Kafka, 1914/2002).

O recorte destas obras destaca o surreal kafkiano: os protagonistas despertam de seus sonhos para o pesadelo da vida real. Como podemos pensar a relação destes protagonistas com a realidade? Estariam loucos? Pode o absurdo kafkiano aproximar-se da loucura? Se o absurdo kafkiano carrega este traço onírico que, por vezes, aproxima-se da loucura, poderíamos aproximá-lo das manifestações clínicas observadas na psicose? Poderíamos pensar a metamorfose corporal de Gregor Samsa e sua problemática com o corpo à luz dos fenômenos corporais observados na esquizofrenia? A detenção e a perseguição constante de Josef K., podem aproximar-se dos fenômenos observados na paranoia? Como podemos articular a psicanálise com a literatura afim de investigar o absurdo kafkiano à luz da teoria psicanalítica das psicoses?

O objetivo deste trabalho é estabelecer uma aproximação entre o absurdo kafkiano e a psicose, a partir da discussão das obras *A Metamorfose* (1912/2002) e *O Processo* (1914/2002) à luz da teoria psicanalítica das psicoses. Partindo de elementos centrais da narrativa literária, discutiremos a articulação entre o absurdo kafkiano e a psicose. A problemática do corpo na esquizofrenia será discutida em uma aproximação com a metamorfose sofrida por Gregor Samsa. O delírio de perseguição e a problemática com o Outro será debatida à luz da saga de Josef K. e seu processo junto ao tribunal.

O tema das psicoses será abordado a partir da perspectiva psicanalítica, inicialmente considerando as proposições de S. Freud e, posteriormente, ressaltando as contribuições de Jacques Lacan. Também utilizaremos artigos científicos de psicanalistas contemporâneos.

Este trabalho está estruturado em quatro capítulos:

No primeiro capítulo, discutiremos a articulação entre psicanálise e literatura, resgatando a influência da literatura sobre S. Freud e seus principais trabalhos que abordam este tema. Destacaremos a riqueza da descoberta freudiana da relação entre o inconsciente e a palavra. Ainda no primeiro capítulo, discutiremos as principais contribuições de J. Lacan à teoria psicanalítica, resgatando sua proposição acerca do inconsciente estruturado como uma linguagem.

No segundo capítulo trataremos da vida e obra de Franz Kafka, bem como dos principais elementos que caracterizam a sua escrita e sua narrativa, caracterizada pelo grotesco e absurdo sob influência do expressionismo, de acordo com a teoria literária.

No terceiro capítulo, trataremos da teoria psicanalítica das psicoses, de Freud à Lacan. Analisaremos a evolução histórica da noção freudiana de psicose e seu mecanismo de desencadeamento. Posteriormente, discutiremos as contribuições de J. Lacan ao estudo das psicoses,

a partir de sua releitura da obra freudiana. Veremos como Lacan resgatou a *Verwerfung* freudiana para reformulá-la como o mecanismo que denominou de “forclusão” (*forclusion*), articulando-a com os registros do Real, Simbólico e Imaginário.

No quarto capítulo, faremos uma aproximação entre a obra de Kafka e a psicose, na dimensão do absurdo e do grotesco de sua escrita. Partindo dos acontecimentos narrados em *A Metamorfose* (1912/2002), discutiremos a metamorfose de Gregor Samsa à luz das manifestações corporais na esquizofrenia. Em seguida, tendo como plano de fundo *O Processo* (1914/2002), abordaremos a obsessão e a perseguição de Josef K. pelo tribunal à luz da fixação narcísica e da impossibilidade de lidar com a alteridade na paranoia.

Por fim, nas conclusões, faremos um resumo dos principais elementos discutidos neste trabalho, onde serão apresentadas algumas reflexões psicanalíticas a respeito da obra de Franz Kafka. Veremos que o diálogo entre psicanálise e literatura permite uma rica reflexão acerca da condição humana na cultura contemporânea, pois pensar o sujeito contemporâneo e suas produções culturais consiste em um importante desafio à psicanálise.

1. ARTICULAÇÕES ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA NA INSTÂNCIA DA PALAVRA

1.1. Freud e a literatura: uma relação inabalável

A origem da articulação entre psicanálise e literatura está nos primeiros escritos de Freud, em uma fase ainda germinal de seu pensamento. E assim, por toda a extensão de sua obra, encontramos referências aos grandes escritores. Em sua empreitada solitária rumo às camadas mais profundas da alma, Freud encontrou na literatura a expressão mais adequada às suas descobertas. Não escolheu como interlocutores os renomados pesquisadores de seu tempo: Pierre Janet, Eugen Bleuler, Emil Kraepelin ou Karl Jaspers. Em revelia ao pensamento científico contemporâneo, Freud encontrou a justa ressonância às suas observações clínicas nos versos imortais de Goethe, Shakespeare, Thomas Mann, E. T. Hoffmann, Schiller e Dostoiévski.

Ainda jovem, Freud apaixonou-se pela literatura. Conheceu a obra de Shakespeare aos oito anos de idade, quando lia e relia seus livros noite adentro, encantado com o profundo conhecimento shakespeariano da alma humana (Jones, 1979). Shakespeare exerceu uma influência profunda sobre o jovem Freud. Mango e Pontalis (2013, p. 25) afirmam que “Freud fez mais do que ler Shakespeare, mais do que referir-se a ele ao longo de toda a vida [...] alimentou-se dele, incorporou-o.”

Tempos depois, em sua adolescência, interpretou *Brutus* na peça de Friedrich Schiller, intitulada *Os Bandoleiros* (Gay, 2001). Aprendeu sozinho o idioma espanhol numa brincadeira juvenil com o amigo Eduard Silberstein, quando criaram a “*Academia Castellana*”, onde se tratavam mutuamente pelos apelidos de “Berganza” e “Ciprião”, nomes dos cachorros-protagonistas do “*Colóquio dos cães*”, de Miguel de Cervantes, o criador de *Don Quixote* (Roudinesco & Plon, 1998).

Também por conta própria, aprendeu o italiano. Fluía bem no latim, no grego, e conhecia perfeitamente o francês e o inglês (Jones, 1979). Freud cresceu apreciando o prazer da boa leitura, alimentando-se dos clássicos da literatura, acumulando mais livros do que cabia na estante do seu quarto.

A paixão de Freud pela literatura manifesta-se nas frequentes citações, metáforas e analogias com personagens literários. A própria escrita de Freud é, notadamente, envolvente e sedutora. Seus

casos clínicos são narrados com uma estética literária impecável, envolvendo o leitor na trama, semelhante ao romance ou à novela. Porém, Freud não desejava ser reconhecido por seus contemporâneos como um romancista. Ele ansiava pelo reconhecimento da comunidade científica.

Freud se apropriou da literatura para amparar as conclusões da observação de seus pacientes, bem como de seus próprios conflitos pessoais. Em uma carta a Fliess, datada em 15 de outubro de 1897, Freud citou a tragédia grega de *Édipo Rei* para confirmar suas observações acerca do amor que o menino nutre pela mãe, assim como a rivalidade deste para com o pai, elaborando as bases para o que, posteriormente, se tornou um dos pilares da psicanálise: o complexo de Édipo. Suas conclusões baseavam-se na observação de seus pacientes, mas também em sua auto-observação.

Freud (1897, citado por Masson, 1986, p. 273) assim revela ao amigo Wilhelm Fliess a sua descoberta, em sua correspondência:

Descobri, também em meu próprio caso, o fenômeno de me apaixonar por mamãe e ter ciúme de papai, e agora o considero um acontecimento universal do início da infância [...]. Se assim for, podemos entender o poder de atração do *Oedipus Rex*, a despeito de todas as objeções que a razão levanta contra a pressuposição do destino.

Ainda nesta mesma carta, Freud cita os escritos de Shakespeare para embasar a lógica deste “acontecimento universal do início da infância”. Ele relata a Fliess: “passou-me fugazmente pela cabeça a ideia de que a mesma coisa estaria também na base do Hamlet”, fazendo uma referência ao episódio em que este protagonista assassina o tio buscando vingar a morte do pai (Freud, 1897, citado por Masson, 1986, p. 273).

Ao mesmo tempo em que se apropria da obra de Shakespeare para sustentar suas descobertas, Freud também o analisa: “não estou pensando na intenção consciente de Shakespeare, mas creio, ao contrário, que um acontecimento real tenha estimulado o poeta a criar a sua representação, no sentido de que o seu inconsciente compreendeu o inconsciente de seu herói” (Freud, 1897, citado por Masson, 1986, p. 273).

Estes elementos da correspondência entre Freud e Fliess nos permitem considerar que as primeiras articulações entre psicanálise e literatura foram estabelecidas por Freud, ainda em um período germinativo de seu pensamento, denominado pré-psicanalítico¹.

¹ Se considerarmos como o início da psicanálise a publicação dos *Estudos sobre a histeria*, de Breuer e Freud, datado de 1895.

Mesmo com as constantes modificações teóricas e a permanente evolução de seu pensamento, tais como a virada da primeira à segunda tópica do aparelho psíquico e a construção de sua metapsicologia amparada na teoria das pulsões, Freud não se afastou da literatura, conferindo-a o *status quo* de material empírico, portanto, objeto de articulação e investigação pela psicanálise.

Portanto, podemos considerar que Freud conservou a psicanálise próxima da literatura, sendo muito relevante o diálogo que brota desta articulação.

A seguir, faremos um breve percurso histórico acerca dos principais trabalhos de Freud que se articulam com a literatura, com o objetivo de ilustrar a discussão anterior.

1.2. Diálogos freudianos com a literatura

Em 1906, Freud publicou sua primeira interpretação formal de uma obra literária, com o ensaio intitulado *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Ernest Jones aponta que foi Jung quem chamou a atenção de Freud para a *Gradiva* de Jensen e que, possivelmente, Freud tenha escrito este trabalho para agradar a Jung (Freud, 1907[1906]/1974). Mango e Pontalis (2013, p. 281) discordaram da influência de Jung sobre Freud na escolha do livro de Jensen, ao considerar que “o que possivelmente induziu Jones ao erro resulta de que na verdade Jung recomendara a Freud outra obra de Jensen, *Übermächte* [Potências superiores], coletânea de novelas que continha ‘Na casa gótica’ e ‘A sombrinha vermelha’”. Apesar das contradições sobre como a obra de Jensen chegou às mãos de Freud, sabemos que ele nutria, há anos, um interesse especial pela história da cidade de Pompéia, local onde se desenvolve a trama da *Gradiva*, de Wilhelm Jensen.

Neste trabalho, Freud faz uma interessante aproximação entre o trabalho do psicanalista e a atividade do arqueólogo, ao considerar que ambos buscam restituir os materiais perdidos, soterrados, ou recalçados, comparando, desta forma, o trabalho analítico a uma escavação arqueológica (Freud, 1907[1906]/1974).

Mango e Pontalis (2013, p. 141) afirmam que:

A metáfora arqueológica é sedutora: satisfaz, sob o risco de confundi-las, a atração pelas origens e a paixão pelas profundezas; e, principalmente, faz crer que, de fragmento em

fragmento, de resto em resto, de ruína em escombros, tudo que julgamos perdido pode ser trazido de volta à luz do dia.

A metáfora do psicanalista como arqueólogo manifesta o anseio de Freud por ser reconhecido como um cientista. Além disto, Freud admirava as histórias dos grandes conquistadores e, possivelmente, também se considerava um pioneiro e desbravador dos fenômenos psíquicos da histeria e das manifestações do inconsciente.

Em 1907, Freud publicou *Escritores Criativos e Devaneio*. Originalmente, este trabalho foi pronunciado em uma conferência, em 06 de dezembro de 1907, para uma plateia de 90 pessoas, nos salões do editor e livreiro vienense Hugo Heller. Nele, Freud investiga as fontes que o escritor criativo dispõe para extrair seu material de trabalho e como ele consegue impressionar e despertar emoções em seus leitores, emoções que os próprios escritores possivelmente nunca se julgaram capazes de sentir. Freud aproxima a escrita criativa da fantasia, sustentando que o adulto substitui o brincar infantil pela fantasia e o devaneio, elementos que permeiam o processo de construção da narrativa literária (Freud, 1908[1907]/1976).

Em 1911, Freud publicou *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)*, também conhecido como “caso Schreber”, a partir da análise do livro escrito por Daniel Paul Schreber, chamado *Memórias de um Doente de Nervos*. Este trabalho possui importância central, pois foi nele que Freud estabeleceu as bases para a construção de sua teoria das psicoses, que se modificou posteriormente². Freud examinou detalhadamente a autobiografia de Schreber, que continha uma rica descrição de toda a evolução de sua estrutura delirante, sem sequer tê-lo conhecido pessoalmente. A partir da narrativa de Schreber, Freud apresentou sua teoria sobre o mecanismo psíquico de formação do delírio paranoico (Freud, 1911[1910]/1977).

Em 1913, Freud se aproximou de Shakespeare para analisar a escolha do feminino pelo homem, em seu trabalho intitulado *O Tema dos Três Escrínios*. Neste ensaio, Freud interpretou duas cenas de Shakespeare, *O Mercador de Veneza* e *Rei Lear* para analisar a relação entre o homem e as vicissitudes do feminino, ao aproximar a personagem Cordélia da figura da morte (Mango & Pontalis, 2013). Freud (1913/1969, p. 379) concluiu que:

O que se acha representado aqui são as três inevitáveis relações que um homem tem com uma mulher – a mulher que o dá à luz, a mulher que é sua companheira e a mulher que o destrói; ou que elas são as três formas assumidas pela figura da mãe no decorrer da vida de um homem –

² A evolução da teoria freudiana da psicose será discutida mais detalhadamente no segundo capítulo deste trabalho.

a própria mãe, a amada que é escolhida segundo o modelo daquela, e, por fim, a Terra Mãe, que mais uma vez o recebe.

Em 1919, Freud escreveu *O Estranho*, onde propôs uma discussão acerca da experiência estética que, para ele, se tratava de uma questão que vai além da compreensão do belo, mas que, também, deveria incluir as qualidades do sentir, bem como o que nos causa sensação de estranheza. Para isto, ele partiu da análise semântica da palavra *Unheimlich*, que, no alemão, possui dupla significação, algo “estranhamente familiar”. Freud aponta que a experiência de estranheza indica uma conexão entre o desconhecido e o familiar, movimento este que se dá experiência de retorno do recaiado, comum nas neuroses (Freud, 1919/1976). Neste texto, Freud também realizou uma interessante análise do “Homem da Areia” de E. T. Hoffmann, temido personagem que arrancava os olhos das crianças, numa alusão ao complexo de castração.

Em 1928, Freud publica *Dostoievski e o Parricídio*, atendendo a um convite feito por editores que, na ocasião, lançavam volumes contendo documentos adicionais às obras completas de Dostoievski, tais como escritos póstumos, rascunhos incompletos e materiais de variadas fontes, que visavam elucidar o caráter de Dostoievski e suas obras (Freud, 1928[1927]/1974). Neste trabalho, Freud discute aspectos da personalidade de Dostoievski e de sua obra. Aborda temas como masoquismo, moral, culpa, relaciona suas crises epiléticas a seu quadro neurótico e exalta seus dotes artísticos e criativos, aproximando-o, neste ponto, de Shakespeare, ao afirmar que *Os Irmãos Karamazov* é o “mais grandioso romance jamais escrito” (Freud, 1928[1927]/1974, p. 205). Na segunda parte do trabalho, ao examinar seu vício pelo jogo, Freud faz uma articulação com um conto de Stefan Zweig, denominado *Vinte e Quatro Horas na Vida de uma Mulher*, onde sustenta que “a paixão pelo jogo constitui um equivalente da antiga compulsão a se masturbar” (Freud, 1928[1927]/1974, p. 222). O tema central do ensaio é o parricídio, ou assassinato do pai, que remete ao complexo edipiano, situação em que o menino sente o pai como rival e deseja mata-lo para possuir a mãe. Freud também destaca que o parricídio está presente nas três maiores obras-primas da literatura mundial: *Édipo Rei*, de Sófocles, *Hamlet*, de Shakespeare e *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski, o que indica a riqueza de possibilidades de articulação entre a narrativa literária e a teoria psicanalítica (Freud, 1928[1927]/1974).

Este breve percurso histórico nos possibilita observar algumas interconexões entre psicanálise e a literatura. Além dos trabalhos citados, encontramos em toda a obra freudiana diversas referências aos grandes escritores. Portanto, perguntemo-nos: o que a literatura significou para Freud? Que riqueza

encontrou nos versos destes grandes literatos, reverenciando-os, possivelmente, mais do que os cientistas de seu tempo?

Desde o início, Freud percebeu que psicanálise e literatura convergiam sob um aspecto comum: ambas ansiavam conhecer a alma humana, ainda que por métodos distintos. Rouanet (2003, p. 87) afirma que “tanto a literatura como a psicanálise lidam com os mesmos materiais e chegam aos mesmos resultados, ainda que por outros caminhos”. Outra confluência essencial entre psicanálise e literatura consiste na articulação entre a fala e o sintoma neurótico. Freud construiu a teoria psicanalítica sobre a experiência da clínica da histeria, identificando, no relato de seus pacientes, a origem dos conflitos neuróticos.

Eis uma contribuição central da psicanálise: a descoberta da relação entre a palavra e o inconsciente. Portanto, a palavra representa um importante ponto de aporte para a articulação entre a psicanálise e a literatura. A seguir, examinaremos esta questão mais detalhadamente.

1.3. Articulações entre psicanálise e literatura na instância da palavra

A escuta clínica de Freud o permitiu identificar a relação que existia entre o relato de seus pacientes e os seus sintomas histéricos, pois seu método de tratamento catártico consistia em aliviar os sintomas neuróticos através da expressão emocional dos conflitos psíquicos na fala³. Este método permitiu a Freud identificar as primeiras conexões entre a fala e o sintoma. Ele percebeu que era possível aliviar os sintomas histéricos através da fala, que se materializa na instância da palavra.

É nesta instância, da palavra como portadora do significado inconsciente do conflito, portanto, do sintoma, que a noção freudiana do inconsciente foi forjada. Sendo assim, é também na instância da palavra que literatura e psicanálise podem se articular. A narrativa literária, assim como o discurso do paciente, possui uma dimensão metafórica, portanto, simbólica.

Entretanto, é fundamental destacar as diferenças entre o trabalho do psicanalista e o do escritor, pois “embora Freud saiba o que deve às obras literárias, recusava-se a confundir psicanálise e literatura. Para ele, o importante é ser reconhecido como cientista” (Mango & Pontalis, 2013, p. 214). O

³ Método que ficou conhecido como “*talking cure*”.

psicanalista dispõe da fala de seu paciente como principal material de trabalho. É por meio da escuta desta fala, bem como de suas interrupções, falhas e contradições, que se desenvolve a experiência psicanalítica. “Quer se pretenda agente de cura, de formação ou de sondagem, a psicanálise dispõe de apenas um meio: a fala do paciente” (Lacan, 1966/1998, p. 248).

Linguagem e discurso são os alicerces da experiência literária, conseqüentemente, também da experiência psicanalítica. Adiante, veremos como Lacan (1966/1998, p. 498) enfatizou esta questão, ao afirmar que “é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente”. Por ora, retomemos a trajetória freudiana.

A descoberta freudiana aponta para a relação entre a fala e o inconsciente. Pois analisando suas pacientes histéricas, Freud observou como a palavra, expressa na fala, estava relacionada aos sintomas neuróticos. Vejamos um exemplo, descrito por Freud, que ilustra esta discussão.

Cäcilie M. sofria de uma grave neuralgia facial⁴. Os médicos que a atendiam suspeitavam tratar-se de problemas odontológicos. Durante um episódio de fortes dores, chegou a ter sete dentes removidos, por atribuírem a eles a causa de seu sofrimento. O tratamento de remoção dentária foi ineficaz e as dores persistiram. A paciente foi levada à Freud, que lhe aplicou o tratamento hipnótico. Durante um episódio de reprodução da neuralgia facial sob hipnose, a paciente viu-se de volta a um período de grande irritabilidade com o marido. Relatou que, durante uma conversa com ele, sentiu-se gravemente insultada. Freud (1893/1974, p. 227) descreveu o episódio afirmando que a paciente “de súbito levou a mão à bochecha. Soltou um grande grito de dor e exclamou: ‘Foi como uma bofetada no rosto’”. A expressão do conflito psíquico represado, por meio da fala, permitiu o alívio imediato de suas dores faciais.

Se o método catártico lhe abriu o caminho para pensar a relação entre o inconsciente e a fala, o método das associações livres possibilitou, posteriormente, o desenvolvimento de suas concepções sobre esta relação. Freud sistematizou seu pensamento sobre a relação entre a linguagem e o inconsciente em três trabalhos centrais: *A interpretação dos sonhos* (1900), *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901) e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905).

No campo da interpretação dos sonhos, Freud destacou a importância da dimensão da palavra na estruturação do inconsciente e suas formações. Garcia-Roza (2008, p. 96) afirma que “a tese central

⁴ A paciente sofria de fortes dores na região lateral do rosto, na mandíbula.

de A interpretação do sonho é que o próprio sonho é uma linguagem”. Para Freud, as imagens oníricas possuíam caráter simbólico, e a escritura do sonho não representava literalmente o que manifestavam as suas imagens, devido à ação dos mecanismos de condensação e deslocamento. Freud também apontou que o sonho possuía um conteúdo manifesto e outro latente, sendo que este último continha a verdadeira escrita do sonho (Garcia-Roza, 2009).

A descoberta freudiana da relação entre a fala e o sintoma, portanto, entre linguagem e inconsciente, foi retomada pelo psicanalista francês Jacques Lacan, que se apropriou da teoria saussureana para estudar, através do método linguístico, a descoberta freudiana. Lacan renomeou a condensação por metáfora e o deslocamento por metonímia, adotando assim a terminologia linguística.

A palavra, assim como uma imagem que aparece no sonho, pode comportar mais de um significado. Garcia-Roza (2008, p. 96) afirma que “na condensação temos uma sobreposição dos significantes dando origem à metáfora” enquanto “no deslocamento, pela substituição dos significantes com base na contiguidade, temos o equivalente da metonímia”. Portanto, o significado da palavra, ou da imagem do sonho, só pode ser compreendida em associação com outras palavras ou imagens, ou seja, numa cadeia de significantes. Uma palavra, por si só, não significa nada.

Portanto, o conteúdo dos sonhos é simbólico. Há o conteúdo manifesto, descrito pelo sonhador, e um conteúdo latente e inconsciente, que o sonhador desconhece. Garcia-Roza (2008, p. 96) aponta que “o sonho é uma escritura psíquica cujas imagens não devem ser consideradas em seu valor de imagem, mas em seu valor significante”.

Em essência, a proposta de Freud, a partir do estudo psicanalítico dos sonhos, é a descoberta dos mecanismos pelos quais não somente os sonhos estão submetidos, mas todas as demais formações do inconsciente, como os sintomas, os chistes, os esquecimentos e os lapsos de linguagem e escrita.

Freud retoma esta tese em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905). “Chistes, lapsos, atos falhos são manifestações do que poderíamos chamar de inconsciente inteligente e, conseqüentemente, de inteligível. Foi esse inconsciente que interessou ao primeiro Freud e que, depois, Lacan viria a privilegiar” (Mango & Pontalis, 2013, pp. 32-33). O chiste é uma espécie de gracejo ou piada. O *Witz*: até aí foi Freud, buscando articular psicanálise e palavra. Sobre a relevância do trabalho freudiano sobre os chistes, Lacan (1955-1956/2010, p. 193) afirmou que “o fenômeno do chiste [...] tem um valor essencial na descoberta freudiana porque ele permite ver claramente a coerência perfeita que tinha na obra de Freud a relação do fenômeno analítico com a linguagem”.

Freud apontou um caminho importante ao descobrir a implicação da palavra e da fala nos processos psíquicos inconscientes. Jacques Lacan, brilhante psicanalista francês, resgatou a essência do ensinamento freudiano para demonstrar como o inconsciente se estrutura como uma linguagem. A seguir trataremos das principais contribuições de J. Lacan ao campo da psicanálise e da linguagem.

1.4. Lacan e o inconsciente estruturado como linguagem

Até aqui, pudemos observar como a psicanálise se articula com a literatura na instância significativa da palavra. Vimos que esta descoberta foi feita por Freud, a partir da relação entre a fala e o sintoma, tese que foi desenvolvida por ele na *Interpretação dos Sonhos* (1900). Vimos também que a proposta freudiana foi, posteriormente, resgatada por J. Lacan, ao sustentar a estrutura linguística do inconsciente.

Dentre as contribuições de J. Lacan, destaca-se a importância da fala e da estrutura da linguagem como objetos de estudo essenciais dentro do campo analítico, uma vez que é por meio da palavra do analisando que a experiência analítica se desenvolve. A assertiva de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, eixo condutor do ensino de Lacan durante longos anos em referência à Freud, deve-se às proposições do linguista Roman Jakobson, que estudou as perturbações linguísticas da afasia, campo que também explorado por Freud nos primórdios da psicanálise. É Jakobson quem primeiramente aproximou a condensação da metáfora e o deslocamento da metonímia, proposta que Lacan desenvolveu profundamente, designando metáfora e metonímia não apenas como mecanismos estruturais do inconsciente, como Freud já havia feito com a condensação e o deslocamento, mas também como mecanismos formadores do próprio inconsciente. Lacan sustentava que o inconsciente possui uma lógica própria de funcionamento e não corresponde a uma instância caótica, desorganizada (Garcia-Roza, 2009).

Mas de que forma o modo de funcionamento do inconsciente se aproxima da estrutura de linguagem?

Se a essência da descoberta freudiana consistiu em descobrir a relação entre o sintoma, o sonho e a fala, Lacan toma rigorosamente a linguística como o método científico para estudar a estrutura do inconsciente. Enquanto para Freud os sonhos representaram a via régia para o acesso ao inconsciente,

Lacan adota a linguística para compreender a lógica de funcionamento estrutural do inconsciente. É com este propósito que Lacan se apropria dos ensinamentos de Ferdinand de Saussure, renomado linguista francês, partindo dos conceitos reunidos em seu *Curso de Linguística Geral*. De acordo com Coutinho Jorge (2008, p. 69) o encontro de Lacan com Saussure “deve ser compreendido no quadro da busca de cientificidade para a psicanálise”.

Saussure analisou a estrutura do signo linguístico, no qual distingue duas instâncias: o significado e o significante. O significado é o conceito, e o significante é a imagem acústica (ou impressão psíquica do som). Para Saussure, o signo linguístico, portanto, une o conceito a uma imagem acústica. É importante destacar a especificidade do significante, pois a imagem acústica, é apreendida de forma bastante singular, conforme aponta Saussure, quando afirma que o significante “não é o som material, coisa puramente física, mas a marca física desse som, a representação que nos é dada por nossos sentidos” (Saussure, citado por Dor, 1989, p. 28).

Para Saussure, o signo linguístico é arbitrário e linear. Arbitrário, pois a relação entre significado e significante é puramente convencional. A língua é, portanto, um pacto coletivo entre os seus falantes. O signo linguístico é também linear, pois os significantes acústicos, os fonemas, precisam ordenar-se linearmente, em sequência determinada, para, junto do significado, produzir a significação. Mas para que esta significação se produza, é necessário que o signo esteja inserido dentro de uma cadeia junto a outros signos, onde ele passa a adquirir um valor (Garcia-Roza, 2009).

Lacan, ao se apropriar da teoria saussuriana para sustentar suas observações sobre o funcionamento do inconsciente, ressalta a importância do significante na estrutura da linguagem, concebendo-o como desvinculado do significado. Para Lacan, a cadeia de significantes é produtora de significados, como cita no célebre exemplo das duas portas de banheiro público, idênticas enquanto conceito, mas que adquirem significações completamente distintas a partir dos significantes “Homens” e “Senhoras” atribuídos a elas (Lacan, 1966/1998). Assim, Lacan quis demonstrar como o significante determina e diferencia os significados, sempre os precedendo. Por conseguinte, é fundamental compreender as leis pelas quais o significante se estrutura (Garcia-Roza, 2009).

É neste ponto que Lacan, a partir da teoria linguística de Saussure, retoma a obra de Freud, buscando fundamentar através da linguística a descoberta psicanalítica. Freud já havia demonstrado com a *Interpretação dos Sonhos* que o sonho é uma escritura simbólica, semelhante aos hieróglifos egípcios, escritos em imagens. O trabalho de interpretação consistia em transcrever estas imagens em palavras, o que, em análise, ocorria por meio das associações livres do analisando. Entretanto, durante

o trabalho do sonho, ocorre uma distorção (*Entstellung*) do seu sentido, provocado pela ação dos mecanismos de condensação e deslocamento. Na *Interpretação de sonhos* (1900), Freud (1900/1972, p. 328) afirma que “o deslocamento do sonho e a condensação do sonho são os dois fatores dominantes a cuja atividade podemos, em essência, atribuir a forma assumida pelos sonhos”.

Conforme afirmamos anteriormente, Lacan, valendo-se de seus estudos sobre a linguística, aproxima a condensação da *metáfora* e o deslocamento da *metonímia*. A deformação onírica ocorre então, de acordo com Lacan, pelo efeito de deslizamento do significado sob o significante (Garcia-Roza, 2009).

Em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957), Lacan define a condensação da seguinte forma:

A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta. (Lacan, 1966/1998, p. 515)

A condensação é superposição de significantes possibilitando a construção de múltiplas significações, processo semelhante à escrita poética, onde diversas interpretações podem ser construídas a partir da mesma leitura. Ainda em *A instância da letra*, Lacan (1966/1998, p. 515) afirma que “a *Verschiebung* ou deslocamento é, mais próxima do termo alemão, o transporte da significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentado como o meio mais adequado do inconsciente de despistar a censura”.

Porém, ao retornar a Freud, Lacan não refaz o caminho de sua descoberta pela via do sonho, mas sim, pela via da linguística, ou seja, através do discurso do analisando, matéria-prima do trabalho analítico. Portanto, “condensação e deslocamento desempenhariam, no sonho, uma função homóloga à da metáfora e metonímia no discurso”, como afirma Garcia-Roza (2009, p. 188).

Se Freud considerava que a condensação e o deslocamento operavam não apenas no sonho, mas consistiam em mecanismos estruturais do funcionamento do inconsciente, Lacan avançou ainda mais com a metáfora e a metonímia, pois, para ele, ambas são não apenas mecanismos estruturais do inconsciente, mas, também, fundadoras do inconsciente no recalco original (Garcia-Roza, 2009).

A linguagem, assim como as outras formações do inconsciente, o sintoma, o ato falho e o chiste, comporta mais de um único sentido. Na metáfora, os significantes podem se substituir através de uma

relação de similaridade, enquanto na metonímia, por uma relação de contiguidade. Em essência, Lacan desejou demonstrar que o discurso carrega um sentido latente, oculto ao próprio sujeito falante, distorcido pela cadeia de significantes, que se sobrepõe formando significados diversos. “A centelha criadora da metáfora [...] brota entre dois significantes dos quais um substitui o outro, assumindo seu lugar na cadeia signifiante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia” (Lacan, 1966/1998, p. 510).

Isto corresponde à primazia do significante na linguagem e ao registro do simbólico, que Lacan tanto insiste em resgatar como a essência da descoberta freudiana. De forma objetiva, ele arremata: “*Uma palavra por outra*, eis a fórmula da metáfora” (Lacan, 1966/1998, p. 510).

Se a linguagem, em sua estrutura e lógica de funcionamento particulares, antecedente a constituição psíquica de cada sujeito, será de acordo com esta mesma lógica e estrutura que o sujeito se apropriará do mundo simbólico. Nisto reside a essência do que Lacan postulou como o “inconsciente estruturado como linguagem”, pois “a linguagem, com sua estrutura, preexiste à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental” (Lacan, 1966/1998, p. 498).

Ao situar a linguagem como pré-condição à estruturação psíquica, Lacan restitui à dimensão simbólica a sua importância, dado que ela opera como mediadora entre o real e o sujeito (Garcia-Roza, 2009). Deste modo, a descoberta freudiana que Lacan tanto insiste em resgatar é que a natureza humana é essencialmente simbólica, ou seja, de que apreendemos o real de forma muito particular, única. A concepção de que o ‘inconsciente estruturado como uma linguagem’ corresponde ao registro do simbólico que Lacan observou em Freud, e que desenvolveu sob a lógica do significante para designar o que, até então, Freud denominava de simbolização (Jorge, 2008).

A partir destas considerações, pudemos observar como Lacan adotou o método linguístico como método científico de estudo do funcionamento inconsciente. Portanto, se a psicanálise está interessada no discurso do analisando, tomando-o como seu objeto de estudo, poderia ela interessar-se também pelo estudo do significante na narrativa literária? Em outras palavras, a escrita literária pode ser considerada à luz de uma modalidade de discurso, tal como a fala que se produz em análise?

1.5. (Im)possibilidades de articulação entre psicanálise e literatura

Ainda em *A instância da letra* (1957), Lacan distingue a fala da escrita, onde prevalece o *texto*. O escrito provoca tal concisão ao leitor, que não lhe permite outra saída senão a entrada nele (Lacan, 1966/1998, p. 496). Diferente da dimensão oral da fala, o discurso escrito é caracterizado pela materialidade da inscrição da letra na superfície sólida do papel. Neste sentido, a escrita implica em “compromisso”.

Contudo, a lógica da cadeia de significantes e significados, que se estrutura tanto no discurso oral quanto na escrita, segue a mesma modalidade de estruturação. Este ponto de aporte, da dimensão significativa da palavra, que legitima a relação entre o inconsciente e a linguagem, possibilita a articulação entre psicanálise e literatura.

Ao estabelecer esta articulação, nos deparamos com uma questão epistemológica: que limites possui a interpretação psicanalítica da obra literária? Pois diferentemente do espaço analítico, onde o analisando pode legitimar ou não a interpretação do analista, a obra literária, tampouco seu autor, quase nunca tem a oportunidade de se “defender” de uma interpretação selvagem. Sequer demandou por esta psicanálise.

A demanda de análise da obra não é do escritor, tampouco da obra. A demanda é do sujeito que a analisa. Pois neste, o texto provocou algum desconforto, curiosidade, ou seja, o mobilizou a trabalhar com o texto, investiga-lo, a debruçar-se sobre ele e tentar extrair alguma outra significação.

Portanto, é importante que, ao lançarmos nosso olhar psicanalítico sobre a obra literária, reconheçamos que este olhar é limitado. A obra literária é soberana.

São estas as (im)possibilidades de aproximação entre psicanálise e literatura. Como dialogar com a literatura, sem depreciar o seu valor, sem dissecá-la reduzindo-a aos propósitos do pesquisador?

Inicialmente, é importante considerarmos o espaço da obra: o que essencialmente ela trata e “autoriza” possibilidades de interpretação. Umberto Eco (2003, p. 12) afirma que “a leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação”. Ele considera que há limites no trabalho de interpretação da obra literária, onde é preciso constantemente se perguntar sobre os limites da interpretação, preservando o caráter supremo da obra em relação às suas possibilidades de interpretação. Em outras palavras, é preciso a todo momento considerar: o texto autoriza a interpretação que nos propomos a fazer? (Eco, 2003)

Portanto, a obra literária é suprema em relação à interpretação que podemos oferecer a respeito dela. Afinal, não se trata de uma dissecação anatômica. Os aspectos simbólicos, metafóricos da linguagem não possuem um sentido único, objetivo, definido. Há diferentes leituras e interpretações. O principal cuidado com a interpretação é o de não lapidar o objeto de estudo no molde previamente planejado, transformado o resultado da interpretação em uma forma que atende às expectativas prévias do estudioso da obra. “A interpretação de uma obra corre o risco de se tornar uma prática ‘industrial’ quando se lamina a matéria-prima para que caiba nas especificações exigidas para o produto” (Lima, 2005, p. 254).

O escrito literário pode comportar diversas interpretações e o maior cuidado a ser tomado é respeitar a “irregularidade” e a pluralidade do objeto de estudo, evitando submeter a obra literária a uma crítica reducionista, que atende unicamente aos propósitos de quem a investiga, desrespeitando a verdade da obra (Lima, 2005). Assim como o leitor, o estudioso da obra está sujeito à sua própria interpretação, tendenciosa em seu olhar. Neste caso, será que seu olhar crítico e interpretativo atinge a essência do significado da obra literária? “O mundo da literatura é um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou é presa de suas próprias alucinações” (Eco, 2003, p. 15). Afinal, a que objetivo serve a interpretação? À investigação científica da obra literária, ou ao desejo de quem o interpreta?

O objetivo deste trabalho não é interpretar a obra de Kafka. Buscaremos articular psicanálise e literatura através da discussão da obra literária de Franz Kafka, aproximando as dimensões do absurdo e do grotesco kafkiano dos fenômenos observados na clínica psicanalítica da psicose.

Para Kafka, escrever não era uma opção: a escrita o mantinha vivo. Entretanto, veremos adiante que para Kafka a escrita, por outro lado, não era um processo simples. Provocava-lhe muito sofrimento. Sua escrita foi marcada por um processo conflituoso, pois muito embora a carreira de escritor fosse contra tudo o que a sociedade esperava dele, precisava libertar-se das amarras culturais, familiares e respirar literatura.

2. FRANZ KAFKA E A LITERATURA DO ABSURDO E DO GROTESCO

2.1. O nascimento do corvo

Franz Kafka nasceu em 03 de julho de 1883 em Praga, na Boêmia, atual República Tcheca. Filho primogênito de Hermann Kafka e Julie Kafka, teve outros dois irmãos, Georg, que faleceu de sarampo antes de completar um ano de idade, e Heinrich, que também faleceu ainda bebê, de otite. Kafka também teve três irmãs, Gabriele, Valerie e a caçula Ottilie⁵ (Lemaire, 2006). Seu primeiro nome, “Franz”, lhe foi dado pelos pais em homenagem ao imperador austríaco “Franz Joseph I” (Pawel, 1986). Já seu sobrenome “Kafka” (*kavka*) descende de seu bisavô, Josef Kafka, primeiro na família a adotar este sobrenome tcheco, até então comum na região da Boêmia, que significa “gralha” ou “corvo” (Lemaire, 2006).

O pai de Franz Kafka, Hermann Kafka, nasceu em 1852 em Wosek. Hermann foi um homem trabalhador, de origem muito humilde. Saiu de sua cidade natal aos 14 anos para ir à Pisek, trabalhar na casa de parentes. Foi vendedor ambulante, soldado e, em 1875, após ser liberado do serviço militar, mudou-se para Praga, onde tornou-se comerciante de bebidas, trabalhando com seu primo, Angelus. Em 1880, Hermann conheceu Julie Löwy e se casaram em 03 de setembro de 1882. Após o casamento, Hermann abriu um comércio de tecidos e roupas com poucos recursos financeiros, empenhando-se arduamente para prosperar nos negócios (Lemaire, 2006).

A ascensão de Hermann Kafka no comércio fez parte de um movimento amplo, que abrangeu a muitos outros judeus de origem humilde como ele. “De modo geral, a posição econômica dos judeus austro-húngaros da segunda metade do século XIX melhorou rapidamente” (Pawel, 1986, p. 7). Mas a tão desejada melhoria em suas condições de vida só veio com muito trabalho e esforço. Afinal, para se estabelecer e construir as condições mínimas para sua subsistência familiar, contando com poucos recursos financeiros para iniciar nos negócios, estes patriarcas judeus precisaram dedicar-se arduamente ao trabalho. A vida impôs a estes homens uma atitude forte, por vezes rude, fazendo com que esta dura realidade influenciasse fortemente a vida da classe média judaica (Pawel, 1986).

⁵ Gabriele era apelidada de “Elli”, Valerie de “Valli” e Ottilie de “Ottla”. (Lemaire, 2006)

Acerca dos valores morais vigentes, é importante salientar que era necessária “a preponderância de certos traços de personalidade que favoreciam a sobrevivência no mundo impiedosamente competitivo do capitalismo emergente, uma seleção natural que explicou um grau notável de uniformidade no padrão das relações familiares desses homens” (Pawel, 1986, p. 7). A trajetória de vida destes patriarcas judeus foi muito semelhante, assim como seus valores familiares.

Ernst Pawel (1986) faz uma curiosa aproximação entre as famílias Kafka e Freud, dentro deste contexto socioeconômico e cultural. Jacob Freud, pai de S. Freud, precisou deixar a Morávia após o boicote anti-alemão e anti-judaico, para se estabelecer em Viena em 1859 quando Freud tinha apenas três anos de idade. Pawel (1986, p. 7) considera que:

O mundo que moldou a visão de Freud – a ascensão da classe média judaica na Áustria do século XIX – foi também o mundo dos Kafkas, e a natureza quase paradigmática do conflito edípico nessa família, a literalidade amiúde surpreendente com que o próprio Kafka pareceu encenar o roteiro freudiano, sem dúvida deve muito a esses antecedentes comuns.

Ao mencionar as expressões “paradigma edípico” e “roteiro freudiano”, aproximando a moral patriarcal da família Kafka à família Freud, Ernst Pawel (1986) faz referência à ausência dos cuidados maternos na criação dos filhos, em razão do esforço das famílias em se estabelecer no comércio. Vejamos adiante de que forma este panorama histórico afetou a família Kafka.

Julie Kafka, esposa de Hermann e mãe de F. Kafka, ajudava o marido diariamente nos negócios. À noite, acompanhava-o em casa no jogo de cartas, seguindo uma rotina estabelecida pelo esposo, na qual não lhe restavam outras opções (Lemaire, 2006). Por muitos anos, o pequeno Franz sentiu a ausência da mãe, sempre muito ocupada e dedicada aos negócios da família, sob o comando de seu pai. “Como grande parte das crianças da época, ele não foi criado por sua mãe, mas por empregadas” (Lemaire, 2006, p. 22).

Em carta a Felice Bauer, em dezembro de 1912, Kafka recorda com amargor a falta que sentia dos pais: “Vivi então por muito tempo sozinho e lutei com amas, velhas babás, cozinheiras mal-humoradas e tristes governantas, pois meus pais ficavam constantemente na loja” (Kafka, citado por Lemaire, 2006, p. 22). Dentre essas cuidadoras, a mais marcante para Franz Kafka foi Marie Werner, apelidada pelos Kafka de *Slecna*⁶, pois só falava o tcheco. Até então, Kafka só falava alemão. Ela chegou à casa dos Kafka logo após o casamento de Hermann e Julie, permanecendo ali por muitos anos. *Slecna* ajudou na criação de Franz Kafka e de suas três irmãs. Ele se recorda dela como uma

⁶ Senhorita.

mulher judia tímida, solteirona, silenciosa e endurecida, que demonstrava muita admiração pelo pai dele, o que a tornava uma figura de desconfiança para o pequeno Kafka (Lemaire, 2006; Pawel, 1986).

Em 16 de setembro de 1889, aos sete anos de idade, Kafka é levado à escola pela primeira vez, não por sua mãe, mas pela cozinheira da casa. Rapidamente fez amizade com vários colegas de classe e era descrito por eles como um menino “pacato, estudioso, em boa sintonia com o professor [...] e com excelentes notas” (Lemaire, 2006, p. 23). Embora os colegas tenham o considerado um aluno exemplar, as impressões do próprio Kafka em relação aos seus primeiros anos escolares mostram o contrário: acreditava que nunca iria passar do primeiro ano primário e considerava a escola um objeto de terror, sendo necessário que a cozinheira que o levava todas as manhãs à escola o arrastasse pelas ruas (Lemaire, 2006).

Durante os primeiros anos escolares Kafka foi bom aluno. Seu professor recomendou que seu quinto ano escolar fosse facultativo. Mesmo assim, seus pais o obrigam a prestar exame para o colegial, no qual Kafka foi aprovado, sem maiores dificuldades. Kafka ingressou em uma das escolas mais severas de Praga, o *Alstädter deutsches Gymnasium*, instalado no palácio Kinsky, um grande edifício barroco localizado em frente à praça da Cidade Velha. Kafka estudou arduamente o latim, o grego, a gramática alemã, geografia, matemática e literatura. Aulas facultativas de tcheco, francês e educação física também foram oferecidas e Kafka matriculou-se em todas elas (Lemaire, 2006).

Mesmo tendo estudado nos melhores colégios de Praga, formado numa educação exemplar, Kafka parece não reconhecer seus méritos e sentia-se sempre muito aquém da boa impressão que provocava nas pessoas ao seu redor. “Kafka nunca se vê retrospectivamente como o aluno dócil, disciplinado e aplicado que parece aos olhos de todos. [...] Ele parece considerar o colégio uma prova quase insuperável” (Lemaire, 2006, p. 27).

Se décadas mais tarde, ao recordar-se de seus anos escolares, Kafka tanto se autodepreciou e negou seus méritos é porque a visão que possuía de si mesmo já indicava uma percepção deficitária de suas capacidades como ser humano. “É nessa dúvida perpétua e nessa perpétua negação de suas qualidades intelectuais e de sua faculdade de julgamento que é preciso considerar a visão que ele conserva de seus oito anos de liceu” (Lemaire, 2006, pp. 28-29).

Entretanto, é o rigor da educação paterna que marca profundamente o jovem Franz Kafka, despertando nele uma grande aversão ao velho pai Hermann, conforme podemos observar no primeiro parágrafo de seu livro *Carta ao Pai* (1919/2013):

Querido pai: você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e as suas consequências me inibem diante de você e porque a magnitude do assunto ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento. (Kafka, 1919/2013, p. 7)

A passagem inicial da *Carta ao Pai* (1919/2013) ressalta o medo que Kafka sentia por de seu pai. A influência de Hermann sobre ele foi marcante, desdobrando-se por sua vida e obra. O jovem Kafka foi um excelente aluno durante os anos escolares, formou-se em Direito e tornou-se um escritor de êxito. Entretanto, aos olhos de seu pai, seus méritos não possuíam nenhum valor concreto. A divergência entre as conquistas do obtidas pelo filho e as expectativas frustradas do pai produziram uma relação conturbada entre os dois.

Franz foi o total resultado da educação de Hermann. Ele teve a possibilidade de dar o salto qualitativo a que seu pai tanto aspirara. Mas isso ocorreu de maneira diametralmente oposta a suas previsões, pois o filho, que tem em mãos todas as cartas do êxito social, na visão desse pai exigente não faz nada, frustrando assim todas as suas expectativas (Lemaire, 2006, p. 31).

Franz se sentia pequeno perto do pai. Descrevia a presença dele como esmagadora. Em seus escritos, podemos observar elementos importantes na narrativa que apontam para o conflito com a *imago* paterna, tais como *A Metamorfose* (1912/2002) e *O Processo* (1914/2002), obras que serão discutidas nos capítulos a seguir. Por ora, prossigamos com a discussão acerca dos aspectos centrais da escrita kafkiana.

2.2. Kafka na encruzilhada da escrita:

Com a chegada da juventude, Kafka precisou escolher sua formação superior. Se dependesse apenas dele próprio, teria escolhido Filosofia, na Universidade Ferdinand-Karl. Obviamente, seu pai não permitiu que ele seguisse uma carreira sem “sentido prático”. Assim, após frequentar o curso de Química por menos de um mês, Kafka opta pelo curso de Direito. Em agosto de 1902, aproximadamente um ano após ingressar na faculdade de Direito, Kafka iniciou seus estudos sobre literatura alemã, poesia e sintaxe do alto alemão moderno. Percorreu sua formação superior sem maiores dificuldades e formou-se doutor em direito, em 18 de junho de 1906 (Lemaire, 2006).

Durante seu percurso acadêmico, Kafka tirou proveito de estudos paralelos e fez amigos importantes. Entre eles, Emil Utitz, professor universitário em Praga e Hugo Bergmann, fervoroso defensor do sionismo, que se tornou professor da Universidade hebraica de Jerusalém. Durante este período, Kafka também ingressou no círculo de discípulos de Franz Brentano, do qual Max Brod também fazia parte (Lemaire, 2006).

Sua primeira e melancólica experiência profissional ocorreu na companhia de seguros *Agenzia Generale delle Assicurazioni Generali*, em outubro de 1907. Kafka sentia-se preso e tinha dificuldades de escrever. “O que consome Kafka é que ele precisa trabalhar das oito da manhã até as seis horas da tarde, o que significa que à noite ele não tem a menor energia para escrever” (Lemaire, 2006, p. 72). A carreira burocrática era um empecilho ao seu anseio de dedicar-se à literatura. O trabalho na companhia de seguros impunha-lhe limitações de tempo (Lemaire, 2006).

Kafka interessou-se pelas artes plásticas e pelo desenho, cultivando brevemente o desejo de tornar-se desenhista⁷. Enviou muitos desenhos seus a seu amigo Max Brod, que se impressionou com sua qualidade expressiva e abstrata. Kafka já desenhava desde os tempos do liceu e nunca cessou de desenhar, até mesmo depois de já ter se tornado escritor, mesmo tendo para com seus desenhos uma relação de embaraço e desmerecimento (Lemaire, 2006).

Em 1902, chegam a Praga as obras de Auguste Rodin, em 1905, as pinturas do norueguês Edvard Munch e, dois anos mais tarde, os impressionistas Paul Gauguin e Vincent Van Gogh. O ano de 1907 é marcante para a arte moderna tcheca, quando, em Praga, foram organizadas importantes exposições de arte moderna francesa. Este cenário cultural contribuiu fortemente para a ruptura entre os artistas de vanguarda e o novo cubismo tcheco. O *Diário* de Kafka indica que sua relação com a arte é uma incógnita (Lemaire, 2006). Em suas duas visitas a Paris com Max Brod, em 1910 e 1911, Kafka limitou-se a visitar o Louvre e a admirar as obras de Leonardo da Vinci, Mantegna, Tintoretto, Ticiano, Perugino e a escola Florentina (Lemaire, 2006).

O pintor Friedrich Feigl relata o encontro com Kafka, que lhe foi apresentado pelo amigo em comum, Max Brod. Neste encontro, Kafka apresentou-lhe alguns de seus desenhos que fizeram Feigl lembrar as obras de Paul Klee e Alfred Kubin. Kafka pediu a Felice Bauer, sua primeira noiva, com quem não se casou, que fosse ao ateliê de Feigl e se informasse sobre os preços de suas obras e comprou uma de suas telas. Ainda assim, sua relação com a arte e com a pintura permaneceu enigmática. “Ele

⁷ Curiosamente, a maioria de suas biografias trazem escassas referências a este respeito (Lemaire, 2006, p. 78).

teve [...] uma relação bastante amistosa, profunda e muito estranha com o desenhista e escritor Alfred Kubin” e sua admiração por Vincent Van Gogh é claramente manifesta (Lemaire, 2006, p. 83).

Kafka estava diante de uma encruzilhada. Um dos caminhos era a tradicional vida burguesa: casamento, filhos e um emprego comum, possivelmente no comércio, seguindo os passos do pai. O outro caminho conduzia à liberdade da carreira artística e literária, onde poderia dedicar-se à sua verdadeira vocação. Viveria livre das amarras sociais e das responsabilidades burguesas, dedicando-se àquilo que mais amava: escrever.

Durante uma reunião na casa do amigo Max Brod, Kafka conheceu Felice Bauer. Felice era uma mulher discreta, simples e perspicaz. Kafka logo interessou-se por ela. Moravam em cidades relativamente distantes, Felice residia em Berlin e Kafka, em Praga. Ele se apaixonou por ela e iniciaram uma intensa correspondência, de frequência quase diária. De um lado, Kafka enviava seus escritos. De outro, Felice respondia-lhe com seus comentários. Os dois se tornaram noivos, relacionando-se à distância. Quando se encontravam, Kafka reagia mal à sua proximidade e brigavam. Nestes momentos, de proximidade física à Felice, Kafka interrompia sua escrita. Quando se afastavam, Kafka restabelecia a correspondência amorosa e exigia retorno imediato de Felice às suas cartas. Ele só tolerava o amor de Felice à distância e a escravizava afetivamente, exigindo retorno imediato de suas cartas. Para escrever, Kafka necessitava do apoio afetivo de Felice Bauer. Ele se nutria da correspondência com ela, aproximando-a quando estava longe e repelindo-a quando se aproximava (Lima, 2005).

A força que ela [Felice] lhe transmite é protegida pela distância que os separa. O próprio Kafka confessa seu terror pela possibilidade de tê-la próxima. Está, pois, criado o dilema: ele precisa da energia de que sente a carência mas teme que a fonte daquela torne impossível a sua independência (Lima, 2005, p. 274).

Kafka nunca conseguiu conciliar suas relações amorosas com o espaço livre que julgava necessário existir para escrever. Aproximar-se demais de Felice certamente o conduziria ao casamento, e, com este, as responsabilidades e obrigações da vida matrimonial, cujas convenções certamente o impediriam de escrever. “Para Kafka, família, casamento e literatura são trajetos inconciliáveis” (Lima, 2005, p. 274).

O noivado com Felice é rompido e Kafka opta pela solidão, necessária à criação de sua obra literária. Para ele, a escrita torna-se a única alternativa de salvação: “a esperança de não sucumbir ou, mais exatamente, de soçobrar mais depressa do que ele próprio e, assim, recuperar-se no último momento” (Blanchot, 1955/1987, p. 57).

Porém, em 1916, Kafka entra em conflito com a escrita. Neste ano, pede licença para alistar-se no exército, o que “mostra como Kafka já estava longe do ‘Escreverei a despeito de tudo’ do dia 31 de julho de 1914” (Blanchot, 1955/1987, p. 58). Este fato ilustra sua relação conflituosa com a escrita. Por diversas vezes, Kafka afastou-se de sua verdadeira vocação. Entretanto, entre idas e vindas, nunca deixou de escrever. Escreveu até o fim (Blanchot, 1955/1987).

Que implicações a escrita tinha para Kafka? Blanchot (1955/1987) destaca três importantes dimensões da relação de Kafka com a escrita: a afirmação de que a literatura era sua salvação, a incerteza de sua capacidade criativa e o sentimento de que esta incerteza de sucesso é uma exigência da obra literária.

Uma afirmação: “Nenhuma outra coisa (senão a literatura) poderá jamais satisfazer-me”. Uma dúvida sobre si, ligada à essência inexoravelmente incerta de seus dons, a qual “frustra todos os cálculos”. O sentimento de que essa incerteza – o fato de que escrever nunca é um poder de que se disponha – pertence ao que existe de mais extremo na obra, exigência central, mortal, que “infelizmente não é a morte”, que é a morte, mas mantida a distância, os “tormentos eternos do Morrer” (Blanchot, 1955/1987, p. 60).

Kafka escrevia de forma fragmentada. Por vezes, precisa abandoná-la e voltar à realidade.

Kafka, talvez sem o saber, sentiu que escrever é entregar-se ao incessante e, por angústia, angústia da impaciência, preocupação escrupulosa da exigência de escrever, ele recusou-se na maioria das vezes a consumir esse salto que só a plena realização permite, essa confiança despreocupada e feliz pela qual (momentaneamente) um termo se insere no interminável (Blanchot, 1955/1987, pp. 76-77).

Kafka sabia que o “preço” cobrado pela criação da obra literária era alto. Por vezes sentia-se incapaz de produzir e detestava seus escritos. Prova disto é seu pedido ao amigo Max Brod, para que destruísse todos os seus escritos após a sua morte. Brod prestou-nos um grande serviço ao conservar e publicar os escritos de Kafka.

Porém, ao mesmo tempo que a literatura lhe cobrava um preço alto, era atraído para ela. Para Kafka, escrever era uma questão de sobrevivência, de manter sua sanidade. A escrita conjurava seus próprios demônios, ao mesmo tempo que os mantinha na escuridão. Esta é “a dupla conexão que o afã literário mantém com a loucura – escrever é o que a escoo e a maneira de não se confundir com ela” (Lima, 2005, p. 259).

O espaço de criação da obra funda-se como um buraco, terreno instável, inseguro. Exige a morte do autor, o seu vazio, sua dissolução (Blanchot, 1955/1987). A literatura existe, para Kafka, como eixo de sustentação. Pois é neste estado de incerteza que ele permanece. Seu terreno é instável e a estrada

à frente, incerta. “Parece que Kafka teria precisamente reconhecido nesse terrível estado de autodissolução, onde está perdido para os outros e para si mesmo, o centro de gravidade da exigência de escrever” (Blanchot, 1955/1987, pp. 56-57). Para Kafka, a escrita servia como forma de sustentação. Escrever era para ele algo estruturador e permitia-lhe suportar a angústia de viver, conforme podemos observar na seguinte passagem:

Tenho hoje um grande desejo de pôr para fora de mim, escrevendo, todo o meu estado ansioso e, tal como chega das profundezas do meu íntimo, introduzi-lo na profundidade do papel, de tal sorte que possa introduzir inteiramente em mim a coisa escrita (Kafka, citado por Blanchot, 1955/1987, p. 57)

Por outro lado, a criação da obra literária possibilitava a Kafka a libertação de toda a opressão que sentia do mundo. Por mais tortuoso e difícil que fosse para ele o processo de escrita, sentia que através da literatura a sua voz se elevava, se desprendia de uma realidade material e densa, que o aprisionava. Blanchot (1955/1987, p. 68) considera que:

A literatura anuncia-se como o poder que emancipa, a força que afasta a opressão do mundo, esse mundo “onde todas as coisas sentem a garganta apertada”, é a passagem libertadora do “Eu” ao “Ele”, da auto-observação que foi o tormento de Kafka para uma observação mais alta, elevando-se acima de uma realidade mortal, na direção do outro mundo, o da liberdade.

A paixão de Kafka pela literatura deve-se à salvação que ela lhe ofereceu, na medida em que, ainda jovem, se viu lançado no mundo, abandonado e solitário.

Desde o começo e por “culpa do pai”, ele viu-se jogado fora do mundo, condenado a uma solidão da qual, portanto, não tinha que responsabilizar a literatura, mas, antes, estar-lhe grato por ter iluminado essa solidão, por tê-la fecundado e propiciado uma abertura para um outro mundo (Blanchot, 1955/1987, p. 69).

Entretanto, este estado de libertação não era fácil de ser alcançado. Seu trabalho de criação literária era intenso. A escrita exigia-lhe solidão e tempo livre, necessários à construção da obra. Suas obrigações laborais, familiares (e por vezes, afetivas) não lhe concediam este espaço. Se por um lado aspirava à liberdade da carreira de escritor, por outro também era um indivíduo que fazia parte do mundo, da sociedade, dos compromissos e tradições burocráticas de uma vida convencional. Tinha que trabalhar, constituir família, ter filhos, cumprir obrigações rotineiras, que cerceariam sua liberdade artística.

Diante desta encruzilhada, Kafka escolheu tornar-se escritor. Esta decisão o coloca na trilha de sua vocação, porém o aparta da vida comum e o angustia, pois “se abandona a felicidade terrena de uma vida normal, abandona também a firmeza de uma vida justa, coloca-se fora da lei, priva-se do

solo e da base sólida de que necessita para ser e, numa certa medida, priva-se da lei” (Blanchot, 1955/1987, p. 55).

Para Kafka, escrever é se martirizar, pois a carreira de escritor representa a morte do ideal de uma vida dentro dos padrões para renascer como um “fora-da-lei”. É, ao mesmo tempo, sua salvação e condenação a uma vida errante e solitária. No seio de sua formação familiar, a arte significava o caminho dos exilados. Isto se reflete em sua obra *O Castelo* (1922), na saga do agrimensor “K.”, buscando entrada no castelo, expatriado, “banido” de sua terra natal, iniciando sua saga tendo como leito apenas um saco de alfafa numa espelunca às margens do território estéril que pretende entrar.

Se escrever o condena à solidão, faz de sua existência a existência de um celibatário, sem amor e sem vínculos, se, entretanto, escrever parece-lhe ser [...] a única atividade que poderia justificá-lo, é porque, de todos os modos, a solidão ameaça nele e fora dele, é porque a comunidade não passa de um fantasma e a lei que ainda fala nela nem mesmo é a lei esquecida, mas a dissimulação do esquecimento da lei (Blanchot, 1955/1987, p. 56).

A escolha pela carreira literária provocou-lhe uma torção, na medida em que implicou em uma escolha que justifica sua existência, mas, também, o abandono de si. Abandono exigido pela criação da obra, que o sustenta e, ao mesmo tempo, absorve-lhe todas as energias.

Escrever converte-se, então, no seio do desamparo e da fraqueza de que esse movimento é inseparável, numa possibilidade de plenitude, num caminho sem objetivo capaz de corresponder, talvez, a esse objetivo sem caminho que é o único que cumpre atingir (Blanchot, 1955/1987, p. 56).

Era obscuro para Kafka compreender o que havia se tornado. Pois sentia que precisava se vincular a algo para existir no mundo, contanto, relata o sentimento de não pertencimento, de desencaixe entre o que deseja e o que sente. Um estranho dentro de seu próprio mundo. Anders (1969, p. 25) aponta que:

Sem a compreensão do conceito de ser kafkiano, a intenção, o conteúdo e a estrutura de seus romances e histórias ficam necessariamente obscuros. [...] enquanto que, na história da emancipação do indivíduo, justamente o Eu ‘não condicionado’, isto é, não contido ou vinculado por coisa alguma, valeu como essência do ser (‘ser’ igual a liberdade), - para Kafka só é ‘existente’ o Eu condicionado e vinculado. Mas o que Kafka descreve não é tanto o ‘existente’, o mundo, com o qual o indivíduo ‘co-existe’, mas o fato de *não pertencer*, ou seja, o não-ser. Mais exatamente: o existente, o mundo, tal como parece para o estranho – ou seja, estranho; e o esforço desesperado do não-existente (ou seja, *daquele que não pertence*) para ser aceito pelo mundo.

O dilema de Gregor Samsa, protagonista da *Metamorfose*, aproxima-se, alegoricamente, do dilema de Kafka: o sentimento de estranheza em seu próprio mundo, em seu próprio corpo. Adiante, vejamos como se caracteriza a escrita kafkiana.

2.3. O grotesco e o absurdo na narrativa kafkiana

Após discutirmos a conturbada relação de Kafka com a escrita, passaremos à análise das características gerais de seu estilo literário. Portanto, perguntemo-nos: a obra de Kafka pertence a alguma corrente literária?

Tringali (1994) considera a influência do expressionismo sobre a obra de Kafka. O expressionismo foi um movimento artístico e literário que se estabeleceu, aproximadamente, entre 1905 e 1933, em oposição ao impressionismo (Tringali, 1994). No expressionismo, a arte é concebida como uma forma de expressão na qual as ideias, percepções e emoções fluem de dentro do artista, para fora. A expressão da emoção é, portanto, considerada um elemento importante (Tringali, 1994). A emoção é geralmente expressa de forma sincera, intensa e, por vezes, trágica, angustiante e desagradável. No expressionismo “a emoção cria uma *fantasia livre* que não hesita diante do fantasmagórico e do bizarro” onde “abrem-se [...] as vias do fantástico, da visão, do sonho” (Tringali, 1994, p. 170). Em resumo, o expressionismo pode ser definido como “a deformação ou a abstração da realidade externa, determinada pela força espontânea das emoções que nascem de uma visão trágica da vida, um susto e um grito diante do perigo” (Tringali, 1994, p. 170).

Lima (2005) também considera a narrativa kafkiana sob influência de aspectos expressivos. Tudo que por ele era percebido, passava por uma inscrição interna, uma obsessiva introspecção, metamorfoseada em palavra, em objeto, idioleto do eu em linguagem para o outro. Para Lima (2005, p. 256), a narrativa kafkiana é influenciada pelo expressionismo pois “em Kafka [...] a literatura não se afasta da busca de fixar a imagem anterior”. Ou seja, a narrativa kafkiana é caracterizada pela influência das *imagos* e representações internas na expressão da realidade material e das situações vividas por seus protagonistas.

O expressionismo pode abrir caminho ao fantástico, ao onírico e ao bizarro. (Tringali, 1994) Esta propriedade do movimento expressionista fundamenta uma importante característica da narrativa

kafkiana: a presença de elementos grotescos e absurdos. A obra kafkiana é marcada pelo relato de situações estranhas ou incomuns, descritas, entretanto, de forma simples, comum. Desta forma, o adjetivo “kafkiano” tem sido utilizado amplamente para assinalar uma situação tipicamente absurda, estranha ou tragicômica. O absurdo kafkiano fundamenta-se no encontro entre realismo e *non sense* grotesco (Anders, 1969). As palavras empregadas são geralmente simples. O fluxo de sua narrativa bordejia de forma realista o elemento grotesco ou absurdo da trama. Isto provoca no leitor um mal-estar característico por precisar lidar com familiaridade diante de uma situação absurda. Surge assim a sensação de estranheza diante da leitura do texto.

Como exemplo, vejamos o primeiro parágrafo da *Metamorfose*. “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, 1912/2002, p. 7). O ponto de partida é um elemento absurdo – a metamorfose de um homem em inseto⁸. Entretanto, os parágrafos seguintes não explicam a “causa” da metamorfose. Kafka conduz o leitor através dos desconfortáveis percalços do novo homem-inseto: a alteração de sua voz, a dificuldade de coordenar o movimento de suas várias “patinhas” e a preguiça em levantar-se para ir ao trabalho. Sua família teme que seu atraso o faça perder o emprego⁹ e todos vêm bater à porta de seu quarto. Até mesmo o gerente da firma vem questionar o motivo de seu atraso, batendo à porta a duras pancadas.

Mas o que houve com o corpo de Gregor? O que é a sua metamorfose? Estas questões “centrais”, perturbadoras, não são abordadas por Kafka. Ao contrário, ele as considera em um plano secundário, narrando os fatos com naturalidade e indiferença. “O método de Kafka, de colocar o espantoso como algo despojado de espanto, é completamente realista” (Anders, 1969, p. 20).

Kafka não aborda a essência do elemento grotesco que apresenta ao leitor, entretanto, relata, em detalhes, as dificuldades cotidianas do homem-inseto e sua gradativa e sofrida adaptação ao novo corpo. “Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências, mas o fato de que as criaturas reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais” (Anders, 1969, p. 19).

⁸ Kafka não revela qual é este inseto. Ele possibilita que cada leitor construa sua própria representação de “inseto monstruoso”.

⁹ Gregor Samsa é caixeiro-viajante.

As primeiras linhas da *Metamorfose* provocam no leitor a sensação imediata do absurdo e do grotesco literário de Kafka. “Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em barata, mas o fato de não ver nisso nada de surpreendente – a trivialidade do grotesco – que torna a leitura aterrorizante” (Anders, 1969, p. 19).

Após identificarmos a presença de elementos grotescos e absurdos relacionados ao expressionismo na narrativa kafkiana, vejamos de que forma a sua escrita pode se aproximar do movimento artístico do grotesco e do absurdo, iniciado nas artes, teatro e que, posteriormente, estendeu-se à literatura (Thomson, 1979).

Um marco importante para o estudo formal do movimento artístico grotesco foi estabelecido em 1957, com a obra *O Grotesco na Arte e na Literatura*, do crítico alemão Wolfgang Kayser (Thomson, 1979).

“Grotesco” é um termo que se origina da palavra italiana *grotte*, que significa caverna. Posteriormente, o termo *grotte* levou ao surgimento da palavra *grottesco*, bem como do substantivo *la grottesca*, que, no período da cultura romana, caracterizava uma espécie de pintura que entrelaçava elementos bastante heterogêneos, como plantas, animais, figuras humanas e formas arquitetônicas (Thomson, 1979). Por volta de 1532, surge a palavra *crotesque* no francês e no inglês, sendo substituída pelo termo *grotesque* (grotesco) por volta de 1640 (Thomson, 1979).

A apropriação do termo “grotesco” pela literatura, bem como pela linguagem comum, ocorreu na França durante o século dezesseis. No século dezoito, o termo “grotesco” começa a ser empregado também na Inglaterra e Alemanha. Posteriormente, assumiu significados mais amplos, sendo frequentemente associado aos defeitos físicos das pessoas, expressos nas caricaturas, o que Wolfgang Kayser considera um empobrecimento do termo, dado a ênfase no ridículo e no bizarro. (Thomson, 1979)

Kayser resume seu estudo sobre o movimento grotesco afirmando que ele “é a expressão do mundo distante ou alienado [...], é um jogo com o absurdo, no sentido em que o artista grotesco brinca, meio comicamente, meio horrorizado, com os profundos absurdos da existência” (Kayser, citado por Thomson, 1979, p. 18 traduzido pelo autor).

Entre as principais características do estilo grotesco podemos destacar a presença da desarmonia, o encontro do cômico com o aterrorizante, a extravagância, o exagero e a anormalidade

(Thomson, 1979). O encontro destes elementos provoca no leitor a sensação de estranheza típica das situações tragicômicas, ao mesmo tempo reais e absurdas.

O conceito de grotesco pode aproximar-se também de outros termos, tais como o absurdo, bizarro ou irônico. Thomson (1979, pp. 29-30) afirma que “o uso moderno do ‘absurdo’ no contexto da literatura [...] o aproxima muito do grotesco”. Em outras palavras, “o absurdo pode ser expresso através da ironia, ou através de argumentos filosóficos, ou através do próprio grotesco” (Thomson, 1979, p. 32). Por isto, consideramos a proximidade entre o grotesco e o absurdo, pois ambos destacam o choque entre elementos opostos na narrativa. “A tendência atual [...] é observar o grotesco como uma coisa fundamentalmente ambivalente, como um violento choque de opostos, e conseqüentemente, em pelo menos algumas de suas formas, como uma expressão apropriada da problemática natureza da existência” (Thomson, 1979, p. 11).

A partir de 1945, o movimento do absurdo e do grotesco surge como uma corrente mais visível e presente, na literatura e no teatro. Szabolcsi (1990, p. 173) aponta como fundador deste movimento o escritor irlandês Samuel Beckett que, em 1952, com a peça *En attendant Godot*, estabeleceu as bases para o gênero, marcado pelo “drama da espera desatinada, da eterna circularidade, semitragédia e semipiada arlequinal em que seres semi-humanos, enterrados no lixo, conversam” (Szabolcsi, 1990, p. 174).

Não podemos considerar que Kafka pertenceu ao movimento literário do grotesco e do absurdo, dado que sua obra foi escrita antes do período considerado pela teoria literária como vigente deste movimento, ou seja, a partir de 1950 (Szabolcsi, 1990). Entretanto, podemos pensar a influência da obra kafkiana, sobretudo em suas características expressionistas, como uma das influências sobre o movimento literário do absurdo e do grotesco. Szabolcsi (1990, p. 175) considera o absurdo e o grotesco como uma “literatura que tem em Kierkegaard, Dostoiévski e, principalmente, Kafka, seus precursores, veiculando a redução e a destruição da individualidade”. O choque de opostos, entre o realismo e o absurdo, característico do grotesco, ressalta a fragilidade da condição humana.

O absurdo, situações-limite e eventos metamorfoseados em seus contrários revelam a nulidade de todas as soluções humanas e transmitem a artificialidade e impostura das sociedades, nações, situações e organizações. (Szabolcsi, 1990, pp. 175-176)

Szabolcsi (1990, p. 175) ainda considera que o grotesco possui como característica formal, “a abstração extremada, a apologia, a parábola e a transformação dos personagens e do próprio ser humano em conceitos”.

O expressionismo kafkiano, em sua dimensão grotesca, aproxima-se, portanto, da dimensão onírica e simbólica do inconsciente. Lima (2005) aponta que a obra de Kafka é marcada por duas características: o traço onírico e o desdobramento realista. Sua narrativa oscila entre o realismo e a fantasia onírica, em toda a sua dimensão absurda. O produto da condensação de elementos tão divergentes é a estranheza, que caracteriza o adjetivo “kafkiano”.

Albert Camus (1942/2004, p. 147) destaca que o segredo do absurdo de Kafka reside nas “vacilações perpétuas entre o natural e o extraordinário, o indivíduo e o universal, o trágico e o cotidiano, o absurdo e o lógico”.

Em certa medida, o absurdo kafkiano assemelha-se a um sonho. Os elementos da narrativa condensam fortes componentes simbólicos. Do ponto de vista da lógica consciente do eu, o sonho é louco. Seu conteúdo é geralmente descrito como absurdo ou estranho. Podemos comparar a escritura do sonho com a narrativa kafkiana no eixo da presença destes elementos absurdos, estranhos e loucos do inconsciente.

Lima (2005) destaca a valiosa contribuição do crítico literário Walter Muschg que, em 1929, ressaltou a presença da cena onírica como uma importante característica do estilo kafkiano:

Os episódios presentes nesta obra, os espaços em que se dá, as figuras que neles assomam, a tormenta do medo e a beatitude por que passam são daqueles que se conhece apenas nos sonhos: inescapáveis e inesquecíveis. Kafka é um dos mais importantes exemplos dos copiosos e profundos efeitos que a psicanálise exerce em nosso tempo (Muschg, 1929, citado por Lima, 2005, p. 252).

Por vezes, o traço onírico da obra kafkiana pode assumir a forma de um pesadelo vivido em realidade. Basta recordarmos o início da *Metamorfose*, para observarmos que Gregor Samsa desperta de sonhos intranquilos para viver um pesadelo em vigília: os tormentos de um homem metamorfoseado em inseto.

A busca de Gregor por uma solução de seu dilema é infrutífera, assim como a saga de Josef K. em *O Processo* (1914/2002), na tentativa de provar o engano do tribunal a seu respeito. Por mais que tentem avançar, ambos os protagonistas retrocedem infrutiferamente ao ponto de partida. Kafka conduz seu leitor rumo a um dilema sem resposta. O fim de ambos os protagonistas é a morte.

À insolente fórmula de Picasso que diz ‘Eu não procuro, eu encontro’, Kafka poderia contrapor ‘Eu não encontro, eu procuro’. Para ele só vale a busca que pode ter por fim a destruição, o impulso que vai ao encontro da fulguração e, por fim, da morte (Lemaire, 2006, pp. 86-87).

Neste aspecto, a narrativa kafkiana aproxima-se do mito de Sísifo, cuja temática essencial é o “eterno retorno”. Sísifo foi condenado pelos deuses à empurrar uma pesada pedra montanha acima. Ao chegar no topo, a pedra rolava montanha abaixo e Sísifo era obrigado a reiniciar o seu trabalho. Eternamente fadado a retornar ao ponto de partida, Sísifo estava preso a este destino infrutífero. “Neste labor de Sísifo, afirmado desde a sua primeira criação literária, Kafka é inesgotável” (Izquierdo, s.d., p. 47). Encontramos nos protagonistas kafkianos um destino semelhante ao de Sísifo.

Maurice Blanchot (1955/1987, p. 72) afirma que Kafka era habilidoso em “transformar o que é um caminho sem objetivo na certeza de um objetivo sem caminho”. Como apontamos anteriormente, em alguns casos, o fim da trama kafkiana é trágico. Gregor Samsa é morto e descartado no lixo como um inseto desprezível, para o alívio de seus familiares. Josef K. é conduzido a uma pedreira por dois membros do tribunal e apunhalado. Nunca conseguiu descobrir do que estava sendo acusado.

A respeito da constante repetição e do eterno retorno, Blanchot (1955/1987, pp. 73-74) ainda comenta, a respeito de *O Castelo* (1922), outra importante obra de Kafka, que o agrimensor K. “está sempre em movimento, nunca se detendo, quase nunca se desencorajando, indo de fracasso em fracasso, por um movimento incansável que evoca a inquietação fria do tempo sem repouso”.

O movimento de eterna repetição é uma importante característica do movimento “neo-absurdo”, cujo escritor argentino Jorge Luís Borges é considerado o representante mais expressivo. Szabolcsi (1990, p. 174) destaca que, para Borges, “o mundo é um enigma, secreto, indecifrável, opaco e labiríntico”, sendo que, em sua obra, “predomina a estrutura circular do mundo, o eterno retorno e a eterna repetição, razão pela qual introduz um novo conceito de tempo, que anula o sentido da historicidade linear”.

A literatura do grotesco e do absurdo carece de linearidade histórica e de uma ordenação da narrativa sob a égide do tempo cronológico, características dos processos psíquicos conscientes e da racionalidade cartesiana. Assim, a narrativa literária do grotesco e do absurdo pode, em alguns momentos, assemelhar-se ao discurso da loucura, pela aparente falta de “coerência lógica” das situações e ações dos protagonistas.

A loucura que identificamos na narrativa de Kafka é, em certa medida, uma expressão de sua própria loucura.

Kafka deslouca a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível a sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo totalmente normal e, com isso,

descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco é considerado normal (Anders, 1969, pp. 15-16).

A naturalidade com que o absurdo é tratado na narrativa kafkiana, assinalada por um misto de horror e comodidade, provoca a sensação de estranheza e choque que, aos leitores, dá a impressão de loucura (Anders, 1969).

Adorno (1974/2003, p. 61) afirma que “por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”.

Gradativamente, Kafka desenvolveu uma necessidade pujante de escrever, a ponto desta se tornar para ele uma forma de salvação pessoal. A escrita, ao mesmo tempo em que era tão desejada, era também a consciência de suas próprias limitações e impossibilidades como artista, de tocar a essência da obra de arte. Seu desejo crescente de escrever, no encontro entre a criação literária e a loucura, afastava-o cada vez mais do convívio social. A atividade da escrita perturbava profundamente suas relações afetivas. Por três vezes Kafka tentou casar-se, sem sucesso. A obsessão literária foi sua salvação e condenação. Almejava ser escritor, embora, de alguma forma, já soubesse que esta escolha lhe cobraria um preço alto. Durante a juventude, Kafka mergulhou em uma crise que o levou à beira de um colapso emocional. “Pelo dilaceramento, Kafka sente-se próximo da loucura” (Lima, 2005, p. 258).

Como a escrita irrompe em Kafka? Barthes (1953/2000, p. 10) afirma que a escrita “é uma forma sem destino, é o produto de um surto”. Esta concepção ilustra o estilo kafkiano de escrever. Sua escrita é produto de um surto, na medida em que uma avalanche de palavras se derramava sobre ele e a construção da obra não podia mais ser controlada racionalmente pelas suas mãos. O estilo é parte do autor. Kafka precisava dar luz à obra, pois ela exigia isto dele, não possuía mais o controle sobre ela.

Lemaire (2006, p. 87) afirma que Kafka, assim como Van Gogh, “se aproximou de regiões ambíguas, nos confins da razão e da loucura”, ou, como o próprio Kafka afirmou, “sou anti-social até a loucura, não somente comigo, mas também com tudo que amo”. (Kafka, citado por Lemaire, 2006, p. 87)

Se Kafka estava condenado a escrever, sua visão sobre a arte era pessimistamente realista, o que lhe trazia sofrimento. Para ele, a arte não era uma possibilidade de salvação, mas a plena consciência da infelicidade. “O rigor de Kafka, sua fidelidade à exigência da obra, sua fidelidade à exigência do infortúnio, pouparam-lhe esse paraíso das ficções onde se comprazem tantos artistas

fracos a quem a vida decepcionou” (Blanchot, 1955/1987, p. 69). Kafka sempre esteve ciente de que a escrita lhe exigiria tudo, sem nenhuma certeza de que poderia lhe oferecer algo em troca.

A perspectiva pessimista sobre o processo criativo da obra de arte pode ser observada como reflexo da busca vã de seus protagonistas. Seriam eles o “duplo” de sua própria desventura como escritor e como sujeito? É curiosa a insistência com a qual Kafka utiliza a letra “K” para nomear seus protagonistas: Josef K., em *O Processo*, o agrimensor K., em *O Castelo* e Karl Rossmann, em “*Amerika*”. Outro caso particularmente interessante é protagonista Gregor Samsa, de *A Metamorfose*. O sobrenome “Samsa” é composto por cinco letras, assim como “Kafka”. Se substituirmos as duas letras “s” por dois “k”, e a letra “m” por “f”, teremos o sobrenome “Kafka” (Janouch, 2008). Pura coincidência ou traço autobiográfico?

Konder (1974, p. 60) ressalta a proximidade entre a vida e obra de Franz Kafka, considerando que a escrita, para ele, correspondia a “uma atividade que lhe absorvia como nenhuma outra todo o ser, porque jamais era uma atividade neutra, jamais era uma atividade na qual ele próprio e sua vida pessoal não estivessem profundamente empenhados”. A condição existencial de seus protagonistas representava, metaforicamente, seus próprios dilemas. Konder (1974, pp. 60-61) ainda considera que “todos os seus personagens centrais são, com ligeiras modificações impostas pela ficção, representações dele mesmo. Em sua obra literária, ele nos fala, acima de tudo, dele: ele se diz”.

A escrita para Kafka implicava, portanto, em desgaste e sofrimento. Causava-lhe tormento e dores no corpo. Kafka fazia da escrita um ideal exaltado, que também o consumia. “O estado em que se põe para escrever é um estado de exaltação que o dilacera: ele anseia por tal estado, mas, ao mesmo tempo, o teme” (Konder, 1974, p. 61). A necessidade de escrever passou a ser uma exigência. Lima (2005, pp. 267-268) aponta que “sua exigência absoluta expõe sua proximidade com a loucura. Proximidade que já sabemos ambígua: a literatura é tanto defesa contra a loucura, como sua modalidade de acesso”. A escrita o sustentava e o alimentava, embora também ressaltasse muito nitidamente o sentimento de incompletude inerente a ele próprio. “A criação literária kafkiana eternizou o nome de Kafka, mas não trouxe uma felicidade mais profunda para seu autor, não lhe proporcionou tranquilidade e segurança interior, não lhe possibilitou sentir ele mesmo superada a sua solidão” (Konder, 1974, p. 63).

O legado de Kafka é a construção de uma obra universal. Kafka é um porta voz do mal-estar contemporâneo, do sujeito desconectado do sentido de sua vida, transformado em objeto pela massificação da sociedade de produção e consumo.

O mundo de Kafka é a projeção das tendências e impulsos pessoais, uma situação que expressa a crise do homem contemporâneo, que não conecta, que se sente à parte. O homem vive isolado e acaba por ver-se ou encontrar-se unicamente a si mesmo através de tudo o que lhe acontece (Izquierdo, s.d., p. 103).

Os elementos grotescos e absurdos da narrativa kafkiana são os principais objetos de investigação deste trabalho. Nos capítulos seguintes, veremos que aproximação pode ser feita entre estes elementos da obra kafkiana e a teoria psicanalítica das psicoses.

3. DA *VERLEUGNUNG* À FORACLUSÃO: TRANSFORMAÇÕES NO CONCEITO E MECANISMO DA PSICOSE DE FREUD A LACAN

3.1. *Distinções preliminares entre demência precoce e esquizofrenia:*

Inicialmente, as manifestações psicóticas foram consideradas como quadros mentais degenerativos. Os primeiros pesquisadores pensavam tratar-se de doenças mentais irreversíveis. Foi o psiquiatra francês Benedict Morel (1809-1873) que introduziu o termo *démence précoce*, para delinear o caráter progressivamente degenerativo que observava em seus pacientes (Sadock & Sadock, 2010).

Emil Kraepelin renomeou o termo *démence précoce*, proposto por Morel, para *dementia praecox*, postulando que o estado degenerativo terminal da doença, já observado por Morel, poderia ser observado precocemente. Esta perspectiva conferiu ao pensamento kraepeliniano uma abordagem pessimista das manifestações psicopatológicas, pois ele considerava que este desfecho degenerativo era inevitável. (Quinet, 2006a)

Entretanto, Kraepelin contribuiu para o diagnóstico diferencial da psicose, pois distinguiu os fenômenos da demência precoce dos quadros de psicose maníaco-depressiva e paranoia. Kraepelin considerava que indivíduos acometidos pela demência precoce perdiam a vontade gradativamente, o que produzia dificuldades cada vez maiores de ajustamento destes indivíduos (Sadock & Sadock, 2010).

Portanto, o principal problema da demência precoce consistia na diminuição progressiva da vontade, até a “zerificação” do desejo. Seus sintomas fundamentais consistiam em redução afetiva, indiferença, resultando em falta de vontade, distúrbio do fluxo de pensamento e perda da unidade interna (Quinet, 2006a, p. 63). Uma vez que este quadro sintomatológico era observado, os pacientes recebiam um prognóstico bastante desfavorável (Quinet, 2006a).

Eugen Bleuler renomeou a *dementia praecox* de Kraepelin por esquizofrenia. Bleuler descreveu um processo de cisão¹⁰ na base dos fenômenos psíquicos que observou em seus pacientes.

¹⁰ Cisão equivale ao termo “esquize” ou divisão, mecanismo psíquico característico da esquizofrenia.

Bleuler, ao contrário de Kraepelin, não prognosticava a esquizofrenia como uma doença degenerativa (Sadock & Sadock, 2010). Ele observou na esquizofrenia os seguintes sintomas fundamentais: associações, afeto, autismo e ambivalência. Bleuler também identificou dois sintomas secundários, importantes no curso da doença: a presença de delírios e alucinações (Sadock & Sadock, 2010).

Contemporâneo a Bleuler, mas trabalhando independentemente dele, Freud fez importantes observações teóricas sobre as psicoses. Vejamos a seguir a trajetória histórica do conceito de psicose na obra freudiana.

3.2. Da Verdrängung à Verleugnung: a transformação do conceito e mecanismo da psicose na obra de Freud

As primeiras referências de Freud ao estudo das psicoses aparecem nos documentos dirigidos a Wilhelm Fliess. Enquanto Bleuler fez da esquizofrenia o seu campo de estudo por excelência, Freud pareceu interessar-se mais pela paranoia.

Em 1895, no *Rascunho H*, Freud considerou a paranoia como uma patologia de defesa, assim como a histeria e a neurose obsessiva. Neste rascunho, Freud também apresentou sua primeira elaboração sobre o mecanismo psíquico de projeção e sua relação com a paranoia, quando sustentou que “o propósito da paranoia é rechaçar uma ideia que é incompatível com o ego, projetando seu conteúdo no mundo externo” (Freud, 1950a[1892-1899]/1977, p. 286). Durante este período, Freud considerava que a etiologia da paranoia consistia no abuso da utilização da projeção para defender o ego de conteúdos hostis, os quais eram projetados no mundo externo (Freud, 1950a[1892-1899]/1977).

Em 1896, no *Rascunho K*, Freud retorna ao tema da paranoia. Ele ainda sustenta a ação do mecanismo de projeção na formação do sintoma paranoico, destacando a presença do sentimento de desconfiança ou suscetibilidade a outras pessoas. Entretanto, Freud introduz uma noção importante: os conteúdos projetados para fora do sujeito, defensivamente, retornam sob a forma de pensamentos alucinatorios (Freud, 1950b[1892-1899]/1977). Freud (1950b[1892-1899]/1977, p. 308) afirma que “o conteúdo da experiência retorna sob a forma de pensamento, que ocorre ao paciente como alucinação ou visual ou sensorial”.

Portanto, na paranoia há recusa da autocensura sobre os conteúdos desprazerosos. Por meio da projeção, esta autocensura seria atribuída às pessoas próximas. Porém, os conteúdos reprimidos e projetados para fora retornariam sob a forma de alucinações visuais ou sensoriais (Freud, 1950b[1892-1899]/1977). Assim, Freud indicou a presença de dois movimentos, de direção oposta, na psicodinâmica da paranoia: a projeção de conteúdos intoleráveis ao ego para fora e o retorno destes conteúdos sob a forma de alucinações visuais ou sensoriais.

Paralelamente à correspondência com Fliess, Freud publicou, em 1894, o trabalho intitulado *As neuropsicoses de defesa*, onde teceu algumas considerações sobre a psicose paranoica, considerando-a como uma confusão alucinatória entre o desejo e a realidade. Neste trabalho, ele afirma que na fuga para a psicose, “o ego escapa da ideia incompatível; esta, porém, é ligada inseparavelmente a um fragmento da realidade, de modo que, à medida que o ego alcança esse resultado, ele se destaca também, parcial ou inteiramente, da realidade” (Freud, 1894/1977, p. 72). Na paranoia, o ego, ou pelo menos uma parcela dele, se destaca da realidade, através da construção alucinatória de uma nova realidade, que atenda ao desejo e rejeite a frustração intolerável (Freud, 1894/1977).

Em 1896, Freud publicou *Novos comentários sobre as neuropsicoses de defesa*, retomando a discussão do tema. Neste trabalho, Freud procurou estabelecer, com mais clareza, a especificidade do mecanismo da paranoia crônica¹¹, distinguindo-a da histeria e da neurose obsessiva. Freud afirmou que, assim como nas neuroses histéricas e obsessivas, a repressão de uma experiência sexual possui papel central na formação da paranoia. Porém, “na paranoia a autoacusação é reprimida por um processo descrito como projeção. É reprimida pelo estabelecimento do sintoma defensivo de desconfiar das outras pessoas” (Freud, 1896/1977, p. 210).

Freud considerava que, na paranoia, o mecanismo da projeção possibilitava ao sujeito defender-se de suas autoacusações, atribuindo-as aos outros. A manifestação destes conteúdos podia ser observada nos sentimentos paranoicos de perseguição e desconfiança em relação aos outros. Portanto, os primeiros trabalhos de Freud apontam para o recalque e a projeção como mecanismos de base da psicose paranoica.

Em 1911, Freud abordou novamente a psicose em seu trabalho denominado *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)*. Trata-

¹¹ Quase vinte anos depois, Freud inseriu nota de rodapé diagnosticando o caso clínico descrito por ele neste artigo como “*dementia paranoides*”.

se de uma análise da narrativa autobiográfica de Daniel Paul Schreber, doutor em direito, que apresentou ao longo de sua vida três grandes crises psicóticas, intercaladas por diversas internações psiquiátricas. Schreber descreveu detalhadamente suas experiências em um livro autobiográfico, denominado *Memórias de um doente de nervos*, publicado em 1903. Ao tomar conhecimento do livro de Schreber, Freud estudou-o profundamente e formulou a base de sua teoria psicanalítica da psicose, sem nunca ter conhecido Schreber pessoalmente. Ele utilizou o termo “parafrenia” para designar o quadro de fenômenos descritos por Schreber, aproximando esquizofrenia e paranoia (Freud, 1911[1910]/1977).

O caso Schreber é um marco fundamental da teoria freudiana das psicoses. Nele, Freud observou a relação entre o complexo paterno e a formação dos sintomas psicóticos. Freud também destacou a influência das fantasias homossexuais no mecanismo de formação da paranoia (Freud, 1911[1910]/1977).

Freud (1911[1910]/1977, pp. 81-82) sustentou que, na paranoia, “uma defesa contra o desejo homossexual era claramente identificável [...] e que fora numa tentativa de dominar uma corrente inconscientemente reforçada de homossexualismo que todos eles haviam fracassado”. Freire (1998, p. 92) comenta o texto freudiano afirmando que:

Não é o desejo homossexual em si o gerador da paranoia, mas diante de uma incapacidade de sublimá-lo socialmente – pela amizade, amor à humanidade em geral ou de reconhecê-lo como tal (homossexualidade) -, tal desejo transforma-se na mola mestra da defesa e consequente formação da paranoia.

Para Freud, o desejo homossexual não é a causa da paranoia. Entretanto, a incapacidade de sublimação das pulsões homossexuais desencadeia os processos de defesa que deflagram a psicose paranoica.

Como Freud entrelaça o homossexualismo à paranoia? Antes de responder esta questão, precisamos compreender o conceito de narcisismo e sua influência sobre a escolha de objeto homossexual. Examinemo-lo, portanto, mais detalhadamente.

Há uma fase do desenvolvimento psicosssexual infantil em que a criança toma seu próprio corpo como objeto de amor. Freud denominou esta fase de estágio narcísico. Neste estágio, as pulsões sexuais, até então parcializadas e auto eróticas, serão reunidas com o objetivo de conseguir um objeto amoroso. Portanto, o estágio narcísico é um período intermediário, entre o autoerotismo das pulsões

parciais e o amor objetal, onde a criança toma o próprio corpo como objeto de amor (Freud, 1911[1910]/1977).

Sobre o estágio narcísico, Freud (1911[1910]/1977, p. 83) afirma que:

Chega uma ocasião, no desenvolvimento do indivíduo, em que ele reúne seus instintos sexuais (que até aqui haviam estado empenhados em atividades auto eróticas), a fim de conseguir um objeto amoroso; e começa por tomar a si próprio, seu próprio corpo, como objeto amoroso, sendo apenas subsequentemente que passa daí para a escolha de alguma outra pessoa que não ele mesmo, como objeto.

O estágio narcísico é fundamental ao fortalecimento do eu e à construção da imagem do corpo (Freud, 1911[1910]/1977). Entretanto, a fixação libidinal no estágio narcísico pode resultar, posteriormente, em escolhas objetais pautadas pelo amor da própria imagem corporal, escolhas objetais homossexuais. Freud (1911[1910]/1977, p. 83) aponta que “as pessoas que se tornaram homossexuais manifestas mais tarde, nunca se emanciparam, pode-se presumir, da condição obrigatória de que o objeto de sua escolha deve possuir órgãos genitais como os seus”.

Após discutirmos o papel do narcisismo na formação da escolha de objeto homossexual, perguntemo-nos agora: que articulação foi observada por Freud entre a homossexualidade e a paranoia?

Freud destaca uma sequência de proposições ambivalentes, de investimentos pulsionais de amor e ódio, do “eu” para o “ele”. O “ele” representa o centro da problemática paranoica, pois é “ele” que persegue e deseja destruir o sujeito paranoico. Vejamos como Freud descreveu este jogo de proposições e investimentos pulsionais no delírio de perseguição de Schreber.

A proposição inicial é “eu o *amo*”. Observamos aqui a presença do amor objetal homossexual, considerado “inaceitável” pelo eu. Por isto, ocorre uma primeira torção, que consiste na inversão do amor pelo ódio: assim a proposição inicial “eu o *amo*” é alterada por “eu o *odeio*”. Porém, o ódio, considerado impróprio pelo eu, é recalcado e projetado no “ele”, da proposição. Assim, o “*eu o odeio*”, sob efeito do mecanismo de projeção passa a figurar como “*ele me odeia*”, ou “*ele me persegue*”. Sob o papel do mecanismo de projeção, Freud (1911[1910]/1977, p. 89) afirma que:

A característica mais notável da formação de sintomas na paranoia é o processo que merece o nome de *projeção*. Uma percepção interna é suprimida e, ao invés, seu conteúdo, após sofrer certo tipo de deformação, ingressa na consciência sob a forma de percepção externa. Nos delírios de perseguição, a deformação consiste numa transformação do afeto; o que deveria ter sido sentido internamente como amor é percebido externamente como ódio.

Assim, na base dos delírios de perseguição, Freud (1911[1910]/1977, p. 86) identificou a presença das pulsões homossexuais, ao afirmar que “a observação não deixa lugar para dúvidas de que o perseguidor é alguém que foi outrora amado”.

Como o recalque e a projeção entram em cena, nesta sucessão de proposições para defender o sujeito contra as pulsões homossexuais?

Freud identifica no recalque três fases: fixação, recalçamento propriamente dito e o retorno do recalcado. Na paranoia, o recalçamento propriamente dito consiste no desligamento da libido dos objetos e das pessoas, sendo que esta libido excedente retorna ao próprio eu, fixado no estágio narcísico (Freud, 1911[1910]/1977). Neste ponto, Freud operou uma virada conceitual ao afirmar que “foi incorreto dizer que a percepção suprimida internamente é projetada para o exterior; a verdade é, pelo contrário, como agora percebemos, que aquilo que foi internamente abolido retorna desde fora” (Freud, 1911[1910]/1977, p. 95). Para Freud, o recalque é o responsável pelo mecanismo da paranoia. A projeção atua no reinvestimento da libido nas pessoas e nas coisas, como tentativa de reestabelecimento e reconstrução da realidade. “A formação delirante, que presumimos ser o produto patológico, é, na realidade, uma tentativa de restabelecimento, um processo de reconstrução” (Freud, 1969, p.94-95).

Portanto, a partir de suas observações sobre Schreber, Freud fez uma modificação muito importante sobre seus pontos de vista iniciais a respeito da projeção como mecanismo de defesa desencadeador do delírio de perseguição, passando a considerar o recalque (*Verdrängung*) como este mecanismo formador da paranoia.

No artigo *Sobre o Narcisismo: uma Introdução*, Freud (1914/1974, p. 90) considera que o parafrênico “parece realmente ter retirado sua libido de pessoas e coisas do mundo externo, sem substituí-las por outras na fantasia”. Esta libido, recolhida do mundo externo, regride ao eu, instalando a megalomania paranoica.

Que acontece à libido que foi afastada dos objetos externos na esquizofrenia? A megalomania característica destes estados aponta o caminho. Essa megalomania, sem dúvida, surge às expensas da libido objetal. A libido afastada do mundo externo é dirigida para o ego e assim dá margem a uma atitude que pode ser denominada de narcisismo (Freud, 1914/1974, p. 91).

Conforme apontamos anteriormente, Freud (1911[1910]/1977) considera o delírio como uma tentativa de reinvestimento da libido regredida ao eu no mundo externo, sendo, portanto, uma tentativa

de reconstrução do eu. A formação delirante é desencadeada pelo retorno do recalcado, ou seja, pelos conteúdos psíquicos que foram recalçados, os quais retornam na realidade “externa”.

Até aqui, pudemos observar como Freud trata a psicose como uma patologia de defesa, assim como as neuroses de transferência, sob o enfoque da libido do eu e da libido objetual. Nesta etapa de seu pensamento, Freud considera o recalque como o mecanismo de base dos fenômenos psicóticos (Freire, 1998).

Na década de 1950, esta discussão foi retomada por Jacques Lacan. Baseando-se na análise freudiana do caso Schreber, Lacan cunhou o termo “forclusão” (*forclusion*) para delinear o mecanismo básico de formação dos sintomas psicóticos. Este assunto será abordado mais detalhadamente na última seção deste capítulo. Por ora, voltemos à discussão do conceito e mecanismo da psicose na obra freudiana.

Sob forte influência de seu artigo *O Ego e o id*¹², Freud publicou, em 1924, o trabalho intitulado *Neurose e psicose*, no qual buscou uma formulação básica para diferenciar a neurose da psicose. Ele afirmou que “a neurose é o resultado de um conflito entre o ego e o id, ao passo que a psicose é o desfecho análogo de um distúrbio semelhante nas relações entre o ego e o mundo externo” (Freud, 1924b[1923]/1977, p. 189).

Freud (1924b[1923]/1977) considerava que, na neurose, o eu estaria em conflito com o isso, privilegiando, portanto, sua relação com a realidade. Ele considera que, nas neuroses, “o ego entrou em conflito com o id, a serviço do superego e da realidade, e esse é o estado de coisas em toda neurose de transferência” (Freud, 1924b[1923]/1977, p. 190).

Na psicose, por outro lado, predominaria o conflito entre o eu e a realidade externa, predominando a satisfação dos desejos inconscientes do isso. Freud toma como exemplo a amênia de Meynert¹³, para ilustrar o conflito entre o eu e a realidade externa. Ele afirma que, nestes casos, “o mundo exterior não é percebido de modo algum ou a percepção dele não possui qualquer efeito” (Freud, 1924b[1923]/1977, p. 190).

¹² O *Ego e o Id* foi publicado em 1923, um ano antes de *Neurose e Psicose*, de 1924. É um dos principais trabalhos que marcam o início da segunda tópica freudiana.

¹³ Freud descreve a amênia de Meynert como “uma confusão alucinatória aguda que constitui talvez a forma mais extrema e notável de psicose”. (Freud, 1924b[1923]/1977, p. 190)

Ainda citando a amênia como exemplo, Freud considera que, nestes casos, há desinvestimento libidinal nos objetos e no mundo externo e perda de significação do mundo interno. O eu cria uma nova realidade para substituir aquela onde há o registro de uma severa experiência de frustração (Freud, 1924b[1923]/1977).

O ego cria, autocraticamente, um novo mundo externo e interno, e [...] que esse novo mundo é construído de acordo com os impulsos desejosos do id e que o motivo dessa dissociação do mundo externo é alguma frustração muito séria de um desejo, por parte da realidade. (Freud, 1924b[1923]/1977, p. 191)

Freud atribui como causa comum à neurose e psicose, uma experiência de frustração relacionada ao ambiente externo, embora, em certos casos, o supereu possa desempenhar este papel como um representante da realidade externa (Freud, 1924b[1923]/1977).

A etiologia comum ao início de uma psicose e de uma psicose sempre permanece a mesma. Ela consiste em uma frustração, em uma não realização, de um daqueles desejos de infância que nunca são vencidos [...]. Essa frustração é, em última análise, sempre uma frustração externa, mas, no caso individual, ela pode proceder do agente interno (no superego) que assumiu a representação das exigências da realidade. O efeito patogênico depende de o ego, numa tensão conflitual desse tipo, permanecer fiel à sua dependência do mundo externo e tentar silenciar o id, ou ele se deixar derrotar pelo id e, portanto, ser arrancado da realidade (Freud, 1924b[1923]/1977, pp. 191-192).

Freud observou que o desligamento libidinal da realidade externa é um elemento central na psicose. Para ele, este desinvestimento libidinal operava de forma análoga ao mecanismo de recalque. A síntese de sua fórmula é, portanto, a seguinte: “as neuroses de transferência correspondem a um conflito entre o ego e o id; as neuroses narcísicas¹⁴, a um conflito entre o ego e o superego, e as psicoses, a um conflito entre o ego e o mundo externo” (Freud, 1924b[1923]/1977, p. 192). Os fatores econômicos desempenham papel fundamental na tendência à escolha de uma destas possibilidades. Outro fator considerado é a possibilidade de clivagem do eu (Freud, 1924b[1923]/1977). Esta concepção ilustra uma noção central na segunda tópica freudiana que sustenta o permanente jogo de forças entre isso, eu e supereu, bem como a ideia de que *o eu não é o senhor em sua própria casa* (Freire, 1998).

Em *A perda da realidade na neurose e na psicose*, de 1924, Freud criticou e ampliou seu ponto de vista sobre as diferenças entre neuroses e psicoses. Neste trabalho, ele considera que o afastamento da realidade não é uma característica distintiva entre a neurose e a psicose, pois, também em toda

¹⁴ Freud considera como neurose narcísica a melancolia. (Freud, 1924b[1923]/1977, p. 192)

neurose, é possível observar algum grau de perturbação na relação entre o eu e a realidade. Freud (1924a/1977, p. 229) afirma que “toda neurose perturba de algum modo a relação do paciente com a realidade servindo-lhe de um meio de se afastar da realidade, e que, em suas formas graves, significa concretamente uma fuga da vida real”. Entretanto, a partir deste texto, Freud introduz uma importante modificação em sua visão sobre o mecanismo da psicose, diferenciando-a do mecanismo da neurose.

Para isto, Freud retoma o caso de Elizabeth von R.¹⁵, que, no leito de morte de sua irmã, enamorada por seu cunhado, horrorizou-se com o pensamento feliz de que agora estaria livre para casar-se com ele. A cena foi esquecida, porém todos os seus sofrimentos histéricos estavam relacionados a esta cena. Sua neurose foi produzida pelo conflito entre o eu e sua pulsão amorosa pelo cunhado. O recalque opera sobre esta pulsão amorosa, preservando a relação entre o eu e a realidade, neste caso, reconhecendo a impossibilidade de casar-se com seu cunhado após a morte da irmã (Freud, 1924a/1977).

Freud (1924a/1977, p. 230) afirma que “a reação psicótica teria sido uma rejeição do fato da morte da irmã”. Observamos, portanto, que há uma diferença significativa entre neurose e psicose: a deformação operada pela neurose ocorre sobre a realidade psíquica “interna”, ou simbólica; na psicose, esta deformação psíquica é produzida na realidade “externa”.

O mecanismo da psicose pode ser dividido em suas etapas: na primeira, o eu é arrastado para longe da realidade; na segunda, há uma tentativa de reparação deste dano e reestabelecimento das relações entre o eu e a realidade. Tanto na neurose, quanto na psicose, há um conflito entre o eu e o mundo externo, sendo que a diferença entre elas consiste muito mais na reação inicial do que na tentativa de reparação, comum a ambas. (Freud, 1924a/1977) É importante destacar que Freud empregou aqui o termo “rejeição” (*Verleugnung*) para descrever o mecanismo de repúdio à realidade. Entretanto, em outras passagens de sua obra, Freud emprega o termo *Verwerfung* para designar a mesma noção de recusa da realidade (Freire, 1998).

Freire (1998, p. 102) afirma que Freud:

Emprega [...] a palavra *Verleugnung* para designar o mecanismo de repúdio da realidade; em outras passagens, como em “O homem dos lobos” recorre a um outro termo para alcançar o mesmo objetivo: o da rejeição (*Verwerfung*) da realidade. Esses são os mais empregados por ele.

¹⁵ O caso de Elizabeth von R. foi descrito por Freud nos Estudos sobre a Histeria.

Portanto, é necessário discutir estes três importantes mecanismos: a *Verdrängung*, *Verleugnung* e *Verwerfung*. Hanns (1996, p. 373) considera que:

No caso da *Verleugnung*, o material permanece diante do sujeito e exige dele um esforço para negar sua presença; na *Verdrängung* o material é desalojado (empurrado de lado) e permanece próximo ao sujeito, pressionando pelo retorno; e na *Verwerfung* (forcluir, rejeitar), há uma resolução mais definitiva: o sujeito se livra do material, ele é descartado (eliminado, arremessado para longe).

Em sua releitura de Freud, Lacan adota a *Verwerfung* como o mecanismo da psicose por excelência, aproximando a *Verleugnung* da estrutura perversa (Hanns, 1996). Hanns (1996, p. 374) afirma que:

Lacan procurou ressaltar diferenças no emprego freudiano de *verdrängen*, *verleugnen* e *verwerfen*, correlacionando-os a neurose, perversão e psicose, entendidas por Lacan como estruturas. *Verwerfung* seria um tipo de “negação” pertinente à psicose. Consistiria em rejeitar ao nível do processo primário algo que deveria ser simbolizado. A *Verleugnung* pertenceria ao processo de “negação” que ocorre na perversão e consistiria em negar a evidência da percepção. Ambos os processos se referem fundamentalmente à negação da castração. A *Verdrängung* seria a defesa preponderante na neurose.

Assim, Freud (1924a/1977, p. 231) sintetiza suas distinções entre neurose e psicose em *A perda da realidade na neurose e na psicose* da seguinte forma:

Na neurose, um fragmento da realidade é evitado por uma espécie de fuga, ao passo que na psicose ele é remodelado. [...]. Na psicose, a fuga inicial é sucedida por uma fase ativa de remodelamento; na neurose, a obediência inicial é sucedida por uma tentativa adiada de fuga. [...] A neurose não repudia a realidade, apenas a ignora; a psicose a repudia e tenta substituí-la.

Acerca da introdução da noção de rejeição (*Verleugnung*) como o mecanismo específico da psicose, Freire (1998, p. 104) afirma que:

Freud fala numa recusa não apenas das percepções internas como das externas e que tal *recusa* é a tentativa de cerzir o eu rasgado e partido com o mundo externo e anular esse rasgo [...]. Sem que ainda a defina como tal, é essa noção de recusa e rejeição que vem a constituir o mecanismo da psicose.

A rejeição da psicose, que se manifesta neste rasgo entre o eu e o mundo externo, ocorre por meio da divisão do eu no processo de defesa. A hipótese de divisão do eu, mencionada anteriormente por Freud em *Neurose e psicose*, foi retomada alguns anos mais tarde, em *A divisão do eu no processo de defesa*¹⁶, de 1940. Esta divisão (*Ichspaltung*)¹⁶ consiste numa engenhosa solução desenvolvida pelo

¹⁶ Trabalho publicado postumamente, sendo que seu manuscrito possui a data de 1938. (Freud, 1940[1938]/1975)

eu, um “meio termo” entre o recalque e a rejeição de conteúdos pulsionais conflituosos entre o isso e a realidade externa.

O exemplo utilizado por Freud é o caso da criança que desfruta dos prazeres da masturbação, até que descobre tratar-se de uma prática proibida. Por um lado, pode renunciar à satisfação proporcionada por esta prática, reconhecendo o perigo iminente de continuar praticando-a. Por outro lado, pode rejeitar a ameaça externa, conservando as gratificações obtidas com a masturbação. Entretanto, Freud aponta que há uma terceira possibilidade, na qual “com o auxílio de certos mecanismos [a criança] rejeita a realidade e recusa-se a aceitar qualquer proibição; [entretanto] reconhece o perigo da realidade, assume o medo desse perigo como um sintoma patológico e [...] tenta desfazer-se do medo” (Freud, 1940[1938]/1975, p. 309). Esta solução é alcançada mediante uma divisão (*splitting*) do ego, questão que vai ao encontro do complexo de castração, situação onde a criança lida com uma intensa frustração e angústia (Freud, 1940[1938]/1975; Freire, 1998). A questão da divisão do eu, conceitualmente muito próxima da lógica fetichista, foi retomada por Freud em *Esboço de psicanálise* (1940[1938]) (Freire, 1998).

Em *Esboço de psicanálise*, Freud (1940[1938]/1975, p. 231) afirma que “a causa precipitadora da irrupção de uma psicose é ou que a realidade se tornou insuportavelmente penosa ou que os instintos se tornaram extraordinariamente intensificados”. Entretanto, Freud não considera que a causa da psicose seja simplesmente o desligamento do ego em relação à realidade. O que está em jogo é a dialética entre duas atitudes psíquicas, “uma delas, a normal, que leva em conta a realidade, e outra que, sob a influência dos instintos, desliga o ego da realidade” (Freud, 1940[1938]/1975, pp. 231-232). Se a preponderância sobre as pulsões e o desligamento da realidade for maior, há condição para a irrupção da psicose. Se a relação com a realidade se mantém preservada, há cura “aparente” dos distúrbios delirantes (Freud, 1940[1938]/1975). Freud ainda considera que esta cura aparente consiste na retirada dos distúrbios delirantes para o inconsciente, pois diversas observações clínicas apontam para o fato de o delírio já está pronto, muito antes de sua irrupção (Freud, 1940[1938]/1975).

O complexo de castração, portanto, está no eixo desta “escolha” de estrutura. Freire (1998, p. 107) afirma que “o psicótico – como o perverso – rejeita a castração que a realidade lhe mostra, rejeita a diferença entre o eu e o isso e, por extensão, podemos pensar numa rejeição da diferença e separação sujeito-criança/seio-mãe”.

Freire (1998, p. 108) ainda considera que “a psicose [...] apaga a diferença que a castração impõe. [...] em decorrência da rejeição ou recusa da mesma, é deflagrado a formação dos sintomas psicóticos”.

O pensamento freudiano posicionou a psicanálise fora da tradição psiquiátrica de seu tempo, que considerava as manifestações psicóticas como um estigma da loucura. Diferente de seus antecessores e contemporâneos, Freud propôs um novo olhar sobre a psicose ao salientar que não se tratava apenas de um quadro degenerativo, mas de uma patologia de defesa, onde os delírios e alucinações representavam uma tentativa de reconstrução da realidade.

Freud considerava a esquizofrenia e a paranoia como formas de psicose, mas ainda haviam poucos estudos para estabelecer claramente a diferença entre ambos os transtornos. Para Freud, a diferença essencial entre a esquizofrenia e a paranoia diz respeito à teoria da libido. Enquanto na paranoia a libido regride ao estágio narcísico, na esquizofrenia a libido regressa a uma fase anterior, do autoerotismo (Quinet, 2006a). Para Freud, estas duas formas de psicose podem se combinar, dado que a origem dos sintomas é a mesma. De uma forma geral, Freud utiliza preferencialmente o termo “paranoia” quando há delírio, mas prefere se referir a “esquizofrenia” ao descrever o distúrbio das associações e o inconsciente a céu aberto na psicose. Na verdade, Freud emprega com mais frequência o termo “psicose”, sem distinção do tipo clínico (Quinet, 2006a, pp. 64-65).

A nosografia psicanalítica foi construída conforme as observações clínicas de Freud avançaram. Cromberg (2002, pp. 30-31) resume esta evolução da seguinte forma:

A nosografia psicanalítica se construiu em várias etapas. A partir de 1894 a 1896, Freud distingue entre neuroses atuais (neurastenia e neurose de angústia) e psiconeuroses de transferência (histeria, neurose obsessiva e fobia). Em 1915, acrescenta uma terceira categoria, as psiconeuroses narcísicas, referindo-se às psicoses funcionais, e acrescenta a hipocondria como uma terceira neurose atual. Em 1924, a nosografia muda, sobretudo em relação ao acréscimo de uma quarta categoria, as psicoses, na qual colocará a esquizofrenia e a paranoia, deixando como neurose narcísica o que se conhece como psicose maníaco-depressiva. A nosografia psicanalítica, hoje em dia, tem acrescida a afecção psicossomática como mais uma de suas categorias, no lugar das neuroses atuais, e fez desaparecer a categoria neurose narcísica, incluindo a psicose maníaco-depressiva como uma psicose.

Deste modo, considera-se que para a teoria psicanalítica, a psicose subdivide-se em três formas: esquizofrenia, paranoia e psicose maníaco-depressiva, atualmente denominada de melancolia (Quinet, 2006a).

Embora Freud tenha feito observações importantes sobre a psicose, o número de referências a este tema em sua obra é escasso, se compararmos à sua pesquisa sobre as neuroses. “Freud, fundamentado na questão prática da relação transferencial, pensava ser difícil, senão impossível, o atendimento psicanalítico com psicóticos” (Freire, 1998, p. 87). Seu estudo mais extensivo sobre a psicose, o caso Schreber, foi construído sem contato nenhum com o paciente, apenas através da leitura que Freud fez de seu livro. No tocante ao tratamento, esta lacuna fica ainda mais evidente. Freud não se dedicou à pesquisa do tratamento das psicoses e acreditava, inclusive, que a psicanálise não poderia ajudar os pacientes psicóticos. No início de seu seminário 3 sobre as psicoses, Lacan afirma que “não se pode [...] falar do tratamento das psicoses [...] e menos ainda do tratamento da psicose em Freud, pois ele jamais falou disso, salvo de maneira totalmente alusiva” (Lacan, 1955-1956/2010, p. 11).

Lacan resgatou os textos freudianos para realçar o seu verdadeiro sentido, num momento em que a psicanálise perdia suas raízes com o avanço da psicologia do ego. Entre as contribuições de Lacan, podemos destacar sua extensa pesquisa acerca das psicoses. Assim, passaremos agora a um recorte de seu pensamento, a saber, o seminário 3 sobre as psicoses, da década de 1950, momento que também ficou conhecido como a “clínica do simbólico”.

3.3. “Não é louco quem quer”: contribuições de Lacan à teoria das psicoses

“Não é louco quem quer”. Esta frase provocativa, escrita por Jacques Lacan na sala de plantão do hospital de Saint-Anne, em Paris, prenunciou seu posicionamento sobre o tratamento da loucura. Para Lacan, a loucura não era um fenômeno caótico ou aleatório, não acometendo espontaneamente a qualquer indivíduo. Estudada inicialmente em sua manifestação paranoica, a loucura foi compreendida por Lacan como uma estrutura, regida por uma lógica e mecanismos de atuação particulares a ela (Quinet, 2006b).

O posicionamento de Lacan refletia a influência freudiana. O estudo da paranoia foi para Lacan aquilo que o estudo da neurose significou para Freud: um ponto de partida o desenvolvimento de um trabalho fascinante. Lacan ousou trilhar o caminho que Freud desaconselhou os psicanalistas a seguir: o tratamento da psicose. Adiante, veremos que Lacan pensou a psicose como um modo particular de articulação entre os registros do Real, Simbólico e Imaginário, assim como uma relação particular do sujeito com o significante (Quinet, 2006b).

Jacques Marie Émile Lacan nasceu em 13 de abril de 1901, em Paris, filho de Émilie Philippine Marie Baudry e Charles Marie Alfred Lacan. Sua família provinha de uma longa tradição no comércio de vinagres, tecidos e condimentos. Lacan não se interessou em seguir a tradição familiar e não desejou dedicar-se à carreira no comércio. Desde jovem, aspirava à vida intelectual (Cromberg, 2002; Jorge & Ferreira, 2005).

Lacan formou-se em medicina, antes de iniciar seus estudos em psicanálise. Entre os anos de 1928 e 1929, foi discípulo de Gatian de Clérambault, que exerceu nele forte influência durante a construção de sua tese de doutorado em medicina, intitulada *Da psicose paranoica e suas relações com a personalidade*, de 1932 (Jorge & Ferreira, 2005).

Durante este período, Lacan também foi influenciado pelo segundo surrealismo, de Salvador Dali. Cromberg (2002, pp. 145-146) afirma que, para Dali, “a paranoia funcionava como uma interpretação delirante da realidade, um fenômeno pseudo-alucinatório que permitia o aparecimento de imagens duplas, cuja existência tornava caduca a concepção psiquiátrica da paranoia como erro de julgamento ou delírio racional”. Lacan identificou, no posicionamento de Dali, o reflexo da noção freudiana a respeito da paranoia. A paranoia poderia ser compreendida como um modo particular de interpretação da realidade, visão que divergia da concepção psiquiátrica tradicional que apartava a loucura da normalidade.

Em sua tese de doutorado, Lacan relatou o caso “Aimée”, nome utilizado por ele para designar uma mulher chamada Margueritte Pantaine, que tentou esfaquear a atriz francesa Huguette Duflos no momento em que chegava ao teatro. “Aimée” foi contida e presa, antes de realizar a agressão. Porém, após este episódio, “Aimée” entrou em um profundo delírio e foi internada na clínica de Saint-Anne, com o diagnóstico de “delírio sistemático de perseguição à base de interpretações com tendências megalomaniacas e substrato erotomaniaco” (Cromberg, 2002, pp. 146-147). A partir da análise minuciosa deste caso, Lacan propôs que a paranoia – bem como a loucura, de modo geral – não se tratava de “um fenômeno deficitário decorrente de uma anomalia, mas [...] uma diferença ou discordância em relação à personalidade normal” (Cromberg, 2002, p. 147).

A análise lacaniana do caso “Aimée” foi um marco importante na transição da psiquiatria à psicanálise, pois identificava a significação inconsciente dos motivos paranoicos, bem como a presença de elementos erotomaniacos e homossexuais, relacionados ao ideal de eu da paciente (Cromberg, 2002).

A presença de elementos erotomaníacos e homossexuais na paranoia já havia sido identificada e discutida por S. Freud, em sua análise do caso Schreber (Freud, 1911[1910]/1977). A visão de Lacan representa um marco histórico no tratamento da loucura, pois ele considera o sujeito “como a soma das representações conscientes e inconscientes empregadas dialeticamente numa relação com outrem e com a sociedade” (Cromberg, 2002, p. 147).

Em 1936, durante o congresso da *International Psychoanalytical Association*, em Marienbad, Lacan apresentou *O estádio do espelho*. O episódio foi marcado por uma polêmica: alguns minutos após o início de sua apresentação, Lacan foi bruscamente interrompido por Ernest Jones. Irritado, Lacan deixou o congresso e esqueceu-se de entregar a comunicação escrita de sua apresentação, que se perdeu. Do texto original, restaram apenas algumas anotações feitas por Françoise Dolto, que assistia à sua apresentação (Roudinesco & Plon, 1998).

Treze anos depois, em 1949, Lacan retornou a este tema no congresso de Zurique, sob o título *O estádio do espelho como formador da função do Eu* (Roudinesco & Plon, 1998). Neste trabalho, Lacan analisou o processo de formação do eu em consonância à constituição unificada da imagem corporal.

Vejamos a seguir como ocorre este processo.

O estádio do espelho é uma operação psíquica que ocorre durante os seis e dezoito meses de vida da criança. Antes deste período, durante os primeiros seis meses de vida, a criança não percebe seu corpo como uma unidade integrada entre suas partes. Tampouco sabe diferenciar-se plenamente de sua mãe (Jorge, 2008).

Durante o estádio do espelho, ocorre à criança a percepção da imagem corporal de um outro, assim como a percepção de sua própria imagem, refletida no espelho. Por meio da identificação, a criança assume a imagem do corpo do outro como a sua própria, para formar seu próprio eu. A constituição do eu consiste no esforço de unificação da própria imagem corporal, até então fragmentada e indiferenciada do corpo da mãe (Jorge, 2008).

A vivência de unidade que o bebê tem nesse momento, com a súbita obtenção de um contorno nítido e definido, estabelece a passagem da sensação de um *corpo espedaçado*, no qual há uma indiferenciação entre seu corpo e o de sua mãe, para a do *corpo próprio* (Jorge, 2008, p. 45).

A imagem inicial de um corpo espedaçado prefigura durante os primeiros meses de vida, quando a criança ainda não consegue discriminar os limites entre o seu próprio corpo e o de sua mãe,

portanto, entre seu eu e o outro. Neste sentido, a formação do eu é caracterizada pela apreensão da imagem do corpo de um outro. “É pelo olhar da criança entre oito e dezoito meses que a *imago* do corpo do outro funda a imagem unificada do corpo próprio para além de seu despedaçamento” (Julien, 2009, p. 14).

O processo de formação do eu cunhado na esfera do registro Imaginário, ou seja, no campo das imagens, a partir da imagem do corpo do outro. A formação do eu apoia-se, portanto, na imagem do corpo que não é o seu próprio, mas o corpo de um outro. Assim, há um engodo no processo de formação do eu: “O eu é um outro” (Jorge, 2008, p. 45).

O estágio do espelho é, para Lacan, o momento inaugural de constituição do eu, no qual o *infans*, aquele que ainda não fala, prefigura uma totalidade corporal por meio da percepção da própria imagem no espelho, percepção que é acompanhada do assentimento do outro que a reconhece como verdadeira (Jorge, 2008, p. 45).

A constituição do eu ocorre em uma relação dialética, especular, com o outro. A captura da *imago* do corpo do outro, que possibilita a unificação da imagem do próprio corpo, permite a passagem da fase auto erótica, onde as pulsões são parciais e percorrem o corpo de forma fragmentada, ao estágio narcísico, onde as pulsões estão unificadas e regredidas ao próprio corpo e ao eu (Julien, 2009).

A partir de 1953, Lacan delineou, com maior clareza, os registros do Real, Simbólico e Imaginário. Durante este período, também renomeou a paranoia para psicose (Julien, 2009). Dado que toda a obra de Lacan se apoia nas articulações entre estes três registros, sua compreensão é fundamental. Vejamos, resumidamente, o que significa cada um deles.

Roudinesco e Plon (1998, p. 371) afirmam que o Imaginário é um termo “correlato da expressão do estágio do espelho e designa uma relação dual com a imagem do semelhante [...] [definido como] o lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo”.

O registro do Simbólico foi criado a partir de 1936 para designar “um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 714).

O registro do Real foi criado por Lacan para designar “uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar. [...] Designa a realidade própria da psicose

(delírio, alucinação), na medida em que é composto dos significantes foracluídos (rejeitados) do simbólico” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 645).

Os registros R.S.I. não podem ser pensados isoladamente e precisam, portanto, ser compreendidos de forma articulada. Na conferência de 1953, chamada *O Simbólico, o Imaginário e o Real*, Lacan ainda concedia uma ênfase maior sobre os registros do Simbólico e do Imaginário na constituição psíquica. A partir da década de 1970, em seus últimos escritos, Lacan dedicou-se à investigação mais profunda do Real, que ele situou como o lugar da psicose, baseando-se na análise da escrita de James Joyce. Assim, na última etapa de sua obra, Lacan inverteu a sequência de nomeação de seus três registros, de S.I.R. para R.S.I, posicionando o Real à frente do Simbólico e do Imaginário, o que ilustra a ênfase e a sobredeterminação dada por ele ao registro do Real sobre os demais (Roudinesco & Plon, 1998).

Podemos pensar a articulação entre estes três registros da seguinte forma:

Na categoria do simbólico [...] o inconsciente freudiano foi repensado como lugar de uma mediação comparável ao do significante no registro da língua. Na categoria do imaginário foram alinhados os fenômenos ligados à construção do eu: captação, ilusão, antecipação. [...] Na categoria no real foi colocado o “resto”: uma realidade desejanete que é inacessível a qualquer simbolização (Roudinesco & Plon, 1998, pp. 714-715).

Adiante, discutiremos as particularidades da articulação entre R.S.I. na estrutura psicótica. Por enquanto, prossigamos com a discussão acerca da evolução histórica dos principais conceitos da obra lacaniana e suas contribuições sobre a psicose.

A década de 1950 é especialmente importante na obra lacaniana. Entre os anos de 1955 e 1956, Lacan conduziu seu seminário sobre as psicoses no qual, a partir de uma detalhada discussão do caso Schreber, introduziu dois conceitos centrais à sua teoria da psicose: a foraclusão e o Nome-do-Pai (Cromberg, 2002).

Vejamos o que significa cada um deles.

Lacan designou a foraclusão como o mecanismo de base da psicose. A palavra “foraclusão” deriva de “*forclusion*”, verbete proveniente do vocabulário jurídico, que significa prescrição (Quinet, 2006a). Foracluir significa “incluir do lado de fora”, o que não é o mesmo que excluir. Lacan buscou evidenciar a “presença” externa e ativa de algo que foi rejeitado do simbólico. Este é o aspecto central do mecanismo da psicose, já apontado por Freud anteriormente no caso Schreber: o que foi rejeitado no simbólico, retorna no real sob a forma de delírios e alucinações (Quinet, 2006a).

Quinet (2006a, p. 47) reforça que “o que está ‘foracluso’ do lado de dentro retorna do lado de fora, ou seja, na realidade, sob a forma de delírios e alucinações. O excluído está incluído do lado de fora, daí foracluso”.

Se Freud já havia apontado que na psicose há o retorno no real de objetos rejeitados do simbólico, Lacan, por sua vez, cunhou o termo foraclusão interpretando o ensinamento essencial da lição freudiana sobre o mecanismo de rejeição. Vimos anteriormente que Freud empregou os termos *Verwerfung* e *Verleugnung* para designar o mecanismo de rejeição no aparelho psíquico. Lacan adota a *Verwerfung* freudiana para elaborar seu conceito de foraclusão como o mecanismo característico da psicose.

Que elemento está foracluso na psicose?

Trata-se do significante-mestre (S¹), também denominado por Lacan de Nome-do-Pai, significante fundamental que marca a entrada do sujeito no registro simbólico.

Lacan propõe traduzir o termo *Verwerfung* por foraclusão, por tratar-se de um mecanismo específico da psicose em geral, definido a partir da paranoia, que consistia numa rejeição primordial de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito. Os significantes foraclusos, ao contrário dos reprimidos, não são integrados ao inconsciente do sujeito, mas retornam ao real por ocasião de uma alucinação ou de um delírio que vem invadir a fala ou a percepção do sujeito (Cromberg, 2002, pp. 155-156).

Portanto, na psicose, há foraclusão do significante do Nome-do-Pai, do registro Simbólico. Como a foraclusão do significante do Nome-do-Pai estrutura a psicose e desencadeia os delírios e alucinações que lhe são característicos? Para responder a esta questão, precisaremos resgatar o conceito de complexo de Édipo.

A travessia do complexo de Édipo possibilita a passagem da constituição imaginária ao universo simbólico, da natureza à cultura. O complexo de Édipo resulta na constituição da metáfora paterna, instaurada através do corte que o pai opera na relação dual entre a criança e a mãe. A instauração da metáfora paterna, calcada na proibição do desejo incestuoso da criança pela mãe, possibilita a formação do supereu e a instauração da Lei, com o ingresso no universo simbólico.

No tocante ao complexo de Édipo, o que ocorre na psicose?

Vimos anteriormente que a psicose é caracterizada por uma perturbação da relação do eu com a realidade externa. Sabemos que, no modelo de aparelho psíquico proposto por Freud, o eu busca atender às exigências de duas instâncias conflitantes: o isso e o supereu. Enquanto o isso opera em

direção à realização do desejo o supereu visa atender às limitações da realidade, cerceando os desejos inconscientes e agindo como um representante interno da moral e da censura. O supereu representa a lei internalizada no sujeito. A formação do supereu e a instância simbólica são, portanto, fundamentais à formação do eu em sua relação com a realidade.

Na psicose, não há o corte sobre a relação dual da criança com a mãe. Não há espaço para a criança elaborar a ausência da mãe, portanto, simbolizá-la. O significante do Nome-do-Pai, é rejeitado, ou, como considerou Lacan, foracluído.

Quinet (2006b, pp. 11-12) aponta que:

O Nome-do-Pai é o pai enquanto função simbólica, é o pai simbólico, que vem metaforizar o lugar de ausência da mãe: é o significante que faz a mãe ser simbolizada. A função significante do Nome-do-Pai inscreve-se no Outro, que até então era para a criança ocupada inteiramente pela mãe. Se, no primeiro tempo lógico do Édipo o Outro é a mãe, o Nome-do-Pai é o que vem barrar o Outro onipotente e absoluto, inaugurando a entrada da criança na ordem simbólica.

Deste modo, observamos que a inscrição do significante do Nome-do-Pai inaugura o registro simbólico na criança, na medida em que desconstrói a imagem da mãe como um Outro onipotente e absoluto, da qual a criança não pode se desprender. A mãe introduz o Nome-do-Pai, apontando também a direção do seu desejo em direção a ele. Logo a criança perceberá que também sua mãe está submetida à lei (Quinet, 2006b).

O significante do Nome-do-Pai interdita a fantasia incestuosa entre a criança e a mãe, através da lógica da castração. Quinet (2006b) descreve a inscrição do significante do Nome-do-Pai e suas implicações na relação entre a criança e a mãe:

A intervenção do Nome-do-Pai no Outro faz com que a identificação da criança com o falo da mãe seja destruída, ou, pelo menos, recalçada. O falo como objeto imaginário do Desejo da Mãe passa para o nível significante do desejo do Outro. Inscreve-se aí a castração no Outro, constituindo-se o inconsciente como barrado ao sujeito. A criança, antes submetida ao Outro absoluto, não-barrado, encontra-se, a partir de agora, diante de um Outro barrado pela inscrição da castração no Outro [...], inaugurando-se a cadeia significante do Inconsciente do sujeito, momento em que corresponde ao recalque originário (Quinet, 2006b, p. 12).

A criança, até então imersa em uma relação simbiótica com a mãe absoluta, percebe que o desejo da mãe não está totalmente dirigido a ela, no momento em que a figura paterna é introduzida na relação entre os dois para formar uma tríade. A inscrição da metáfora paterna implica em um corte no falo imaginário: a fantasia incestuosa com a mãe pode levar o menino a ser castrado. A fantasia de castração é ativada a partir da distinção anatômica entre os sexos. No menino, há angústia ligada à

possibilidade de perda do pênis. Nas meninas, a falta do pênis fomenta o enigma sobre como possuí-lo. Em ambos os casos, a criança se depara com a lei do significante do Nome-do-Pai no Outro.

Trata-se do que chamo de Nome-do-Pai, isto é, o pai simbólico. Esse é um termo que subsiste no nível do significante, que, no Outro como sede da lei, representa o Outro. É o significante que dá esteio à lei, que promulga a lei. Esse é o Outro no Outro (Lacan, 1957-1958/1999, p. 152).

Na psicose, a forclusão do Nome-do-Pai é ativada pelo terror da fantasia de castração. Se a mãe não introduz o pai, possibilitando a triangulação edipiana, a criança permanecerá identificada com o falo imaginário da mãe. A ameaça a este falo será intolerável e o eu expulsará o significante do Nome-do-Pai para fora do simbólico. Quinet (2006a, p.47) afirma que a “forclusão designa o mecanismo essencial da psicose: a forclusão do Nome-do-Pai”.

A angústia de castração é, portanto, uma problemática central na estruturação da psicose. Lacan retorna à Freud, no mito de Édipo, para delinear seu conceito sobre a lei da castração. Para que a lei seja fundada no pai, é necessário que ele seja assassinado, ou seja, que ele seja um pai morto. Lacan afirma que “o pai como aquele que promulga a lei é o pai morto, isto é, o símbolo do pai. O pai morto é o Nome-do-Pai” (Lacan, 1957-1958/1999, p. 152).

Os conteúdos foracluídos retornam no real, através dos delírios e alucinações. Isto explica o sentido dos delírios de Schreber, quando alucina ser a esposa de Deus. Nota-se a total identificação com a mãe e Deus surge como um representante da metáfora paterna, retornando sob forma de delírio. Sobre o retorno do foracluído, Quinet (2006a, p. 47) afirma que “o que está foracluído do lado de dentro retorna do lado de fora, ou seja, na realidade, sob a forma de delírios e alucinações”. A realidade reconstruída através do delírio é uma tentativa de reunificação do eu fragmentado do psicótico. Como o registro simbólico não foi instaurado adequadamente através da inscrição da metáfora paterna, esse Outro é sempre um Outro particular, original do psicótico. Quinet (2006a, p. 50) aponta que “o retorno do foracluído constitui um Outro original do psicótico”.

A forclusão do significante do Nome-do-Pai impede a entrada do sujeito no registro simbólico. Este registro torna-se bastante precário na psicose. Diferente do que ocorre na neurose, onde o recalco que retorna encontra alguma referência no inconsciente, o foracluído da psicose não possui registro psíquico anterior, não podendo, portanto, ser simbolizado.

Lacan (1955-1956/2010, p. 178) considera que:

Do que se trata quando falo de *Verwerfung*? Trata-se da rejeição de um significante primordial em trevas exteriores, significante que faltará desde então nesse nível. Eis o mecanismo fundamental que suponho na base da paranoia. Trata-se de um processo primordial de exclusão de um dentro primitivo, que não é o dentro do corpo, mas aquele de um primeiro corpo de significante.

O retorno do foracluído manifesta-se sob a forma de delírios e alucinações, como algo que foge ao controle do sujeito (Quinet, 2006a). O significante-mestre (S^1) estabelece a ordem da cadeia significante, mediante a metáfora e a metonímia, o que permite a entrada do sujeito em uma modalidade de discurso. Disto, o sujeito psicótico está privado. “A principal característica do discurso psicótico é a não-formação de uma cadeia pelos significantes” (Cromberg, 2002, p. 161). Por esta razão, afirma-se que o psicótico está fora-do-discurso, mas não está fora da linguagem.

Os fenômenos elementares descritos pela psiquiatria – o delírio e a alucinação – não fazem nem laço nem vínculo social por meio da linguagem. Se na alucinação a característica principal é a ausência de justificativa e dúvida e, no delírio, a certeza é sua marca maior, eles excluem o sujeito psicótico do vínculo estabelecido pela linguagem, pois não demandam um saber no outro. Isto tudo indicaria, para Lacan, que a produção psicótica está fora do discurso, mas não da linguagem (Cromberg, 2002, p. 161).

Vinte anos após o seminário sobre as psicoses, Lacan retomou o tema das psicoses em 1976, no estudo sobre o escritor James Joyce. Durante esta última etapa de sua obra, Lacan enfatiza o real como determinante do simbólico (Cromberg, 2002).

É na ideia de uma estabilização da estrutura psicótica do autor pela sua produção literária que funcionaria como suplência do simbólico, que podemos localizar o substrato das reflexões deste período. A principal característica do discurso psicótico é a não-formação de uma cadeia de significantes (Cromberg, 2002, pp. 160-161).

A análise lacaniana de Joyce nos mostrou como um sujeito pode ser estruturalmente psicótico, sem necessariamente irromper em surtos de delírios e alucinações.

A formação da estrutura psicótica se relaciona à foraclusão do Nome-do-Pai, ou seja, à falha na travessia edipiana. Entretanto, a deflagração da crise, com a manifestação de delírios e alucinações, está ligada a fatores de vida, que não necessariamente podem se apresentar ao sujeito. Desta forma, um indivíduo de estrutura neurótica não pode desenvolver uma psicose. É isso que Lacan propôs com a polêmica frase “Não é louco quem quer”. Lacan mostrou que no caso de James Joyce, a escrita funcionava como uma forma de suplência deste significante foracluído, estabilizando sua estrutura (Cromberg, 2002).

É interessante notar que até a última etapa de seu pensamento, Lacan conservou pontos de vista centrais do início de sua carreira. Isto mostra a coerência e consistência de sua teoria sobre as psicoses. As contribuições de Lacan são essenciais à compreensão da psicose, campo que Freud não considerava frutífero à psicanálise. Neste sentido, a teoria lacaniana é fundamental para a discussão contemporânea da psicose.

4. UM OLHAR PSICANALÍTICO SOBRE A PSICOSE EM DUAS OBRAS LITERÁRIAS DE FRANZ KAFKA

4.1. *O grotesco kafkiano identificado na lógica da psicose*

No segundo capítulo deste trabalho, discutimos as dimensões do grotesco e do absurdo que caracterizam a narrativa kafkiana. Fazemos um breve resgate das principais ideias discutidas, com o objetivo de discutirmos as aproximações entre Kafka e a psicose.

Vimos que o absurdo kafkiano comporta fortes componentes oníricos, que fazem a narrativa kafkiana assemelhar-se à narrativa de um sonho, ou de um pesadelo (Lima, 2005). Freud (1911[1910]/1977) apontou que a estrutura do sonho é similar ao delírio psicótico, em sua análise do caso Schreber. A este respeito, Freire (1998, p. 89) considera que “estruturalmente, a vivência do delírio é a mesma que realizamos em cada noite em nossos sonhos; porém, *há algo* que nos aparta do delírio quando despertamos, e o naufrágio e derrocada da psicose decorre da ausência *disso*”.

No capítulo anterior sobre a psicose, vimos que este *algo* que nos aparta do delírio quando despertamos da loucura onírica, corresponde à inscrição do significante do Nome-do-Pai, que possibilita a formação do universo simbólico. Na psicose, este significante primordial está foracluído do campo do simbólico. Os delírios e alucinações correspondem ao retorno dos conteúdos foracluídos no real (Quinet, 2006a).

Considerando estas formulações preliminares, passaremos agora à discussão da questão central deste trabalho: o grotesco kafkiano articula-se com a lógica da psicose? Abordaremos esta questão através do recorte de duas importantes obras de Kafka: *A Metamorfose* (1912/2002) e *O Processo* (1914/2002).

Na *Metamorfose* (1912/2002), o narrador descreve a súbita metamorfose de Gregor Samsa em um inseto monstruoso. A partir disto, toda a sua vida se transforma. Gregor limita-se a viver restrito ao seu quarto e não pode mais trabalhar, o que lhe preocupa, pois ele sustenta a família. Seu padrão alimentar se altera, passando a preferir alimentos estragados e restos de comida. Sua família o rejeita. Gregor não questiona as causas de sua metamorfose, tampouco a narrativa aborda este aspecto. Esta pequena história repulsiva desvela o grotesco kafkiano em toda a sua vicissitude. Interrogaremos a

narrativa kafkiana no seguinte aspecto: a metamorfose corporal de Gregor Samsa pode ser observada à luz das alucinações corporais que a clínica psicanalítica observa nos quadros de esquizofrenia?

Modesto Carone (2009, p. 17), tradutor da obra de Kafka para a língua portuguesa e profundo conhecedor de sua obra, critica a “abordagem psicológica” ao considerar que:

No caso de *A Metamorfose*, não sendo o herói que narra em nome do *eu*, mas um narrador impessoal que se refere ao herói por meio do pronome *ele*, a consequência é que os acontecimentos não podem ser considerados alucinações do protagonista, visto que a existência deles, no plano da realidade estabelecida pelo texto, está objetivada e ‘aprovada’: quem se responsabiliza por eles é o narrador.

Carone (2009, pp. 17-18) também desaconselha a abordagem psicológica ao apontar que “a desqualificação da tese da alucinação do herói é reforçada pela atitude geral dos demais personagens, cujo olhar comprova a todo instante que se trata efetivamente de um inseto, e não de um homem chamado Gregor”. Entretanto, Carone se contradiz ao afirmar que “é por uma questão de coerência formal que o narrador kafkiano, embora fale pelo personagem, só mostra estar sabendo aquilo que realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada” (Carone, 2009, p. 17). O narrador kafkiano, por não saber nada, ou quase nada, não se encontra em condições de assegurar a natureza dos fenômenos ocorridos ao protagonista Gregor Samsa.

A natureza obscura da metamorfose de Samsa revela a propriedade significativa da literatura kafkiana: o fenômeno grotesco lançado por Kafka possibilita múltiplos olhares. Nas páginas seguintes, faremos uma aproximação entre a metamorfose de Gregor Samsa e problemática do corpo na psicose de acordo com a abordagem psicanalítica.

Em *O Processo* (1914/2002), Kafka nos apresenta a saga de Josef K. e suas voltas com o tribunal que o processa. Na trama, K. é constantemente observado e “perseguido” por um crime que desconhece e nunca lhe é revelado pelo tribunal. Que resposta oferecer ao dilema de Josef K., “detido” ao despertar por um crime que não lhe é revelado, entretanto, mantido “livre”, para cumprir suas obrigações no trabalho. Os homens que lhe acusam não são policiais, sequer se identificam, tampouco sabem algo a respeito de seu processo. Quem são estes que o acusam? Que crime cometeu? Discutiremos as relações entre a detenção e o processo de K. e os fenômenos persecutórios observados na clínica da psicose paranoica.

É importante destacar que não pretendemos “diagnosticar” os protagonistas ou “dissecar” a obra. Conforme já discutimos anteriormente, toda interpretação de texto consiste em uma possibilidade

de observação, sendo, portanto, limitada. A significação da obra é suprema ao olhar que lançamos sobre ela. Pretendemos ressaltar a proximidade entre o grotesco kafkiano, nestas duas obras, e a lógica da psicose, tal como é observada pela teoria psicanalítica, sobretudo a partir das contribuições de J. Lacan. Para isto, destacaremos algumas passagens da narrativa que ilustram estes pontos de aproximação.

4.2. A metamorfose de Gregor Samsa e os fenômenos corporais na esquizofrenia

A Metamorfose (1912/2002) foi escrita durante o outono de 1912, quando Kafka tinha 29 anos de idade, tendo sido publicada em 1915. Foi uma das poucas publicações de Kafka em vida, possivelmente a mais célebre de todas as suas obras (Carone, 2009).

Kafka inicia a narrativa de forma impactante: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, 1912/2002, p. 7). O ponto de partida da novela é o epicentro dos eventos grotescos sobre a vida e morte de Gregor Samsa, subitamente metamorfoseado em um inseto repulsivo.

A leitura das primeiras linhas da *Metamorfose* geralmente produz, no leitor, uma sensação de mal-estar, de “choque” (Carone, 2009). Nisto consiste o estilo kafkiano: o absurdo narrado com indiferença e descaso. O encontro entre o absurdo e o realismo: não é esta transformação que incomoda o homem-inseto, mas o possível atraso ao trabalho, o cansaço da rotina de trabalho como caixeiro-viajante e a forma como é desvalorizado por seus familiares. Este encontro entre o absurdo e o real, característico do grotesco kafkiano, provoca uma espécie de mal-estar durante a leitura, assemelhando-se, portanto, ao universo onírico, onde o absurdo e o real se confundem.

Tratar-se-ia de um pesadelo? Infelizmente, não. O narrador nos assegura que “não era um sonho” (Kafka, 1912/2002, p. 7). Gregor Samsa desperta para uma nova realidade corporal. Carone (2009, p. 14) sustenta que “a metamorfose em inseto [...] não é um pesadelo do qual se pudesse acordar [...] é o próprio metamorfoseado quem desperta para esse pesadelo”. Assim, podemos considerar que o verdadeiro pesadelo de Gregor Samsa é suportar a sua realidade. Isto nos faz pensar o grotesco kafkiano em sua aproximação com o *non sense* da psicose, caracterizada pela distorção da realidade, delírios, alucinações e pela incoerência do pensar.

O ponto de partida da *Metamorfose* é obscuro. Suas possibilidades de interpretação são as mais variadas possíveis. Existem centenas de livros dedicados à interpretação da *Metamorfose*, abordando-a em diversas vertentes: teológica, existencial, sociológica e psicológica (Carone, 2009). Entretanto, por mais variados que sejam estes enfoques interpretativos, todos se deparam com o desafio de compreender este enigmático ponto de partida: o que é a metamorfose de Gregor?

Optamos por abordar o enigma da metamorfose kafkiana no eixo dos fenômenos corporais da psicose esquizofrênica. A observação clínica de pacientes esquizofrênicos aponta que a relação destes sujeitos com o próprio corpo pode ser bastante precária, assim como observamos a metamorfose de Gregor Samsa. “Os sujeitos psicóticos parecem estar muitas vezes alheios de seu próprio corpo. Relacionam-se com ele como se fosse um outro, um objeto estranho. Tomam o corpo quase como uma carcaça da qual pudessem prescindir” (Goidanich, 2003, p. 67). Assim, a problemática do corpo observada na psicose está também ilustrada no grotesco kafkiano da *Metamorfose*.

Se a experiência clínica aponta para a problemática que atravessa a relação do sujeito com seu corpo na psicose, perguntemo-nos: o que origina o conflito entre o eu e o corpo? É possível aproximarmos a problemática corporal da psicose com o personagem literário Gregor Samsa, em seu estado metamórfico? Para responder estas questões, consideraremos as contribuições teóricas de Jacques Lacan ao campo de estudo psicanalítico das psicoses, bem como autores contemporâneos.

Iniciaremos esta discussão resgatando trechos do texto kafkiano que nos fornecerão elementos importantes para a discussão do problema corporal na psicose.

A impactante cena inicial é sucedida pela passagem abaixo, na qual o narrador-observador revela as seguintes modificações corporais sofridas por Gregor Samsa:

Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos (Kafka, 1912/2002, p. 7).

Este trecho descreve as características do corpo metamorfoseado de Gregor, com a forma de um inseto. Como ele reage a esta visão? O leitor espera do protagonista uma reação de espanto ou horror ao se ver transformado em inseto. Entretanto, Gregor não se apavora com o que está “diante dos seus olhos”. Ele observa sua nova condição com descaso e naturalidade, conforme o trecho a seguir nos aponta: “Que tal se eu continuasse dormindo mais um pouco e esquecesse todas essas tolices?”

(Kafka, 1912/2002, p. 9). A forma monstruosa deste novo corpo parece não o perturbar. Trata-se apenas de uma tolice. Gregor deseja apenas dormir um pouco mais e esquecer de tudo. O que parece realmente incomodá-lo é a realidade para a qual desperta, pois não é feliz com seu trabalho, sofre com as duras cobranças da firma e com a rotina desgastante de trabalhar como caixeiro viajante¹⁷.

Mesmo assim, Gregor se submeteu à esta realidade. Precisa sustentar as despesas da família, que o maltrata e desvaloriza seus sacrifícios. Gregor queixa-se de sua vida. Diante da imagem de seu corpo monstruoso, desabafa sobre o cansaço de sua profissão:

- Ah, meu Deus! – pensou. – Que profissão cansativa eu escolhi. Entra dia, sai dia – viajando. A excitação comercial é muito maior que na própria sede da firma e além disso me é imposta essa cansativa de viajar, a preocupação com a troca de trens, as refeições irregulares e ruins, um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso. O diabo carregue tudo isso! (Kafka, 1912/2002, p. 8)

Gregor reclama da falta de rotina. A profissão de vendedor ambulante impõe viagens rotineiras e moradias diversas. Uma rotina que se “metamorfoseia” em diferentes espaços. Suas queixas nos fazem pensar que, possivelmente, desejaria estabelecer-se em um local fixo, alimentar-se em ambientes familiares, conhecer e ser reconhecido pelas pessoas. Em resumo, Gregor queixa-se por não conseguir estabelecer laços sociais, que nos conferem identidade, referenciais e um lugar no mundo. Estes referenciais são essenciais, pois nos tornamos o que somos na medida de nossa interação com os outros.

Neste sentido, podemos pensar o caráter “esquizofrenizante” da sociedade contemporânea. A volatilidade dos valores, as constantes reconfigurações morais a que estamos submetidos e a superposição de valores podem nos afastar destes referenciais tão importantes para nossa constituição psicossocial. Simbolicamente, estamos cada vez mais dispersos. O protagonista Gregor Samsa parece sentir a falta destes referenciais, sofrendo pela pulverização do gozo e pela fragmentação do simbólico (Soler, 2007).

A essa dispersão do simbólico e a essa fragmentação do real vem somar-se ainda os reflexos plurais do imaginário [...]. Assim, vemos a ação do simbólico no real reduzir-se cada vez mais a seu nível básico: a cisão, o corte em detrimento do efeito de ligação. Nesse sentido, a esquizofrenia é realmente de nossa época (Soler, 2007, pp. 116-117).

Podemos pensar que a falta de “referenciais externos” pode ser sentida como prejudicial para Gregor, na medida em que reflete a carência de “referenciais internos”. De forma semelhante, na

¹⁷ Gregor Samsa é vendedor ambulante de tecidos.

psicose, podemos pensar que a desorganização externa e a falta de rotina e de referenciais pode ser desestruturante para o sujeito.

O descaso com que Gregor Samsa trata sua nova condição corporal é expresso também nesta passagem:

Sentiu uma leve coceira na parte de cima do ventre; deslocou-se devagar sobre as costas até mais perto da guarda da cama para poder levantar melhor a cabeça; encontrou o lugar onde estava coçando, ocupado por uma porção de pontinhos brancos que não soube avaliar; quis apalpá-lo com uma perna, mas imediatamente a retirou, pois ao contato acometeram-no calafrios.

Deslizou de volta à antiga posição.

- Acordar cedo assim deixa a pessoa completamente embotada – pensou. – O ser humano precisa ter o seu sono (Kafka, 1912/2002, pp. 8-9).

Mais uma vez é possível perceber o descaso com que Gregor trata a forma grotesca do seu corpo. Sua monstruosidade não parece chocar-lhe. Porém, lhe incomoda despertar cedo para pegar o trem e viajar a trabalho. O verdadeiro sofrimento de Gregor está na realidade.

Na psicose, também podemos observar estados de indiferença diante dos problemas do corpo. Em casos mais graves, pode-se chegar ao ponto do sujeito não se sentir pertencente a seu próprio corpo, como um estrangeiro em território desconhecido. Nestes estados, o sujeito psicótico pode apresentar grande indiferença em relação às perturbações de sua imagem corporal. Sobre a indiferença e os fenômenos do corpo na psicose, Goidanich (2003, p. 67) afirma que:

O corpo apresenta-se como uma alteridade que por vezes sugere não fazer questão ao sujeito. Em certos casos, os psicóticos parecem ignorar seu corpo de modo ainda mais enfático, agindo como se ele efetivamente não lhes dissesse respeito. A própria estesia do corpo dos psicóticos parece ficar muitas vezes amortecida. Percebe-se nestes casos um certo anestesiamento do corpo, de tal forma que os sujeitos parecem não estar sujeito à dor, ao frio, ao calor, à fome, ou ao desejo sexual.

Esta mesma indiferença diante do corpo está presente na narrativa kafkiana da metamorfose de Gregor Samsa. Vejamos como ela se manifesta.

Gregor tem dificuldades em levantar-se da cama e enfrentar a realidade. Sequer consegue coordenar suas “patinhas”. Porém, lhe assusta as possíveis cobranças do gerente em razão de seu atraso iminente. Ele permanece deitado, como se um pouco mais de descanso pudesse fazer com que as coisas “voltassem ao normal”.

- Sete horas já – disse a si mesmo quando o despertador bateu outra vez -, sete horas já e ainda essa neblina.

E por um momento permaneceu tranquilamente deitado, com a respiração fraca, como se esperasse talvez do silêncio pleno o retorno das coisas ao seu estado real e natural (Kafka, 1912/2002, p. 14).

O narrador aponta que talvez as coisas pudessem retornar ao seu estado “real e natural”. Ele se refere ao estado metamórfico de Gregor, considerado “não-natural” ou fora da realidade, o que nos faz pensar a respeito da noção de alucinação.

Portanto, o que é uma alucinação?

Lacan (1955-1956/2010, p. 161) afirma que a alucinação “trata-se de alguma coisa que surge no mundo exterior, e se impõe como percepção, um distúrbio, uma ruptura no texto do real. Em outros termos, a alucinação está situada no real”. A metamorfose se impõe a Gregor, que a observa com naturalidade e complacência. Os conteúdos psíquicos foracluídos retornam no real do corpo, invadindo-o de forma avassaladora. O grotesco kafkiano aproxima-se da alucinação, na dimensão da trombada entre o absurdo e o real, linha limítrofe entre realidade e loucura.

A metamorfose kafkiana aproxima-se aos fenômenos corporais observados na esquizofrenia, caracterizados pelo confronto entre realidade e absurdo, conforme Lacan (1955-1956/2010, p. 168) observou em seu seminário sobre as psicoses, ao afirmar que “o que assinala a alucinação é esse sentimento particular do sujeito, no limite do sentimento de realidade e do sentimento de irrealidade, sentimento de nascimento próximo, de novidade [...] a seu uso que faz irrupção no mundo exterior”.

O despertar de Gregor é uma metáfora deste nascimento, mencionado por Lacan. Por não suportar a realidade, ele recria sua própria realidade delirante, na alucinação da metamorfose do corpo. Sobre isto, Lacan (1955-1956/2010, p. 168) também afirma que a alucinação “trata-se justamente de uma realidade criada, e que se manifesta realmente no interior da realidade como algo de novo. A alucinação enquanto invenção da realidade é aí o que constitui o suporte do que o sujeito experimenta”.

Para Bleuler, as alucinações cenestésicas, ou seja, oriundas do próprio corpo, são as mais comuns na esquizofrenia, que incluem as alucinações auditivas, visuais e corporais (Quinet, 2006a). Este padrão de alucinações se aproxima dos fenômenos observados na metamorfose de Gregor Samsa.

Bleuler chama de “alucinações somestésicas” as manifestações de fragmentação do corpo do esquizofrênico, que correspondem às imagens do corpo despedaçado, da dispersão dos órgãos que não estão unificados em *um* corpo e, por isso, são mortificados pelo significante (Quinet, 2006a, pp. 82-83).

Lacan, por sua vez, buscou desvincular as alucinações dos órgãos dos sentidos para ressaltar o seu caráter verbal, mostrando tratar-se do retorno do significante foracluído no Real (Quinet, 2006a).

Como podemos observar o significante foracluído na trama de Gregor Samsa?

Gregor tenta levantar-se da cama, com toda dificuldade em coordenar este corpo estranho. Porém, está mais preocupado com a iminência de seu atraso ao trabalho, que provoca a indesejada e temida visita do gerente da firma. Isto incomodou-o profundamente, conforme podemos observar no momento em que tenta levantar-se da cama:

Já tinha alcançado um ponto em que, a um balanço mais forte, quase não poderia manter o equilíbrio, tendo então de se decidir de uma vez, pois em cinco minutos seriam sete e quinze – quando soou a campainha na porta do apartamento.

- É alguém da firma – disse a si mesmo e quase gelou, enquanto as perninhas dançavam mais rápidas por causa disso (Kafka, 1912/2002, p. 15).

Gregor teme a autoridade do gerente, um significante da metáfora paterna, portanto, do Nome-do-Pai. Quando pensa na aproximação do gerente, seu medo retorna no corpo, como podemos observar nas expressões: “quase gelou” ou na aceleração do movimento de suas “perninhas”.

Outra alusão ao significante pode ser observada na seguinte passagem, onde o narrador descreve a relação de Gregor com o trabalho na perspectiva da marginalidade da lei, como prisioneiro:

Por que Gregor estava condenado a servir numa firma em que a mínima omissão se levantava logo a máxima suspeita? Será que todos os funcionários eram sem exceção vagabundos? Não havia, pois, entre eles nenhum homem leal e dedicado que, embora deixando de aproveitar algumas horas da manhã em prol da firma, tenha ficado louco de remorso e literalmente impossibilitado de abandonar a cama? (Kafka, 1912/2002, p. 16)

O narrador descreve Gregor como um “condenado” a trabalhar numa firma que trata seus funcionários como “vagabundos”. Poderíamos pensar, quem sabe: “foras-da-lei”, rejeitadores da metáfora paterna? O gerente aparece à porta para ameaça-lo, questionando seu atraso e ameaçando demiti-lo, bradando detrás da porta, do lado de fora do seu quarto (Kafka, 1912/2002). O gerente assume para ele o papel de representante da lei, portanto do Outro e Gregor sente-se fora dela. Sua condição pode ser pensada em uma aproximação à psicose, na medida em que ambos estão “fora-da-lei” instaurada pela travessia edipiana. O psicótico está, por sua vez, fora da lei edipiana, da metáfora paterna, pois rejeitou ou foracluiu o significante que inscreve a entrada na lei.

Outra personagem da trama também se aproxima desta metáfora paterna, o pai de Gregor, descrito como um homem que:

Costumava ficar enterrado na cama, exausto, [...] que o recebia [a Gregor] de roupão na cadeira de braços; que era absolutamente incapaz de se levantar, [...] e que nos raros passeios de família [...] caminhava com esforço entre Gregor e a mãe (Kafka, 1912/2002, p. 56).

Inicialmente, a figura paterna é descrita como “indiferente” a Gregor. A imagem do pai é enfraquecida, desinvestida de poder, incapaz de cortar a relação simbiótica entre a criança e a mãe, para se oferecer como modelo de identificação ao menino. No Édipo masculino, quando há triangulação e identificação com o pai, o desfecho do complexo de Édipo possibilita ao sujeito a estruturação neurótica. Somente através deste corte, a criança pode ingressar no registro simbólico e instaurar a Lei edípica, por meio da assunção da metáfora paterna.

Na psicose este corte não produz o efeito esperado: diante da ameaça de castração o significante-mestre é foracluído do simbólico. Há um recuo diante da admissão da figura paterna, enfraquecido e desautorizado pela mãe. Este recuo, com a conseqüente foraclusão do significante do Nome-do-Pai, desemboca na estruturação psicótica. A imagem do corpo não se unifica sob a primazia do Simbólico, permanecendo fragmentada, despedaçada. As pulsões auto eróticas, parcializadas, não se unificam.

Os fenômenos relativos à dispersão dos órgãos se referem ao despedaçamento do corpo como um avatar do estádio do espelho. Nesse estado nativo de despedaçamento, o corpo é cortado pelas pulsões, sendo através da imagem do outro que esse corpo despedaçado toma uma forma unificada, chamada por Lacan de forma ortopédica: uma armadura que lhe dá a ilusão de ter um corpo unificado. Mas a armadura da imagem não é suficiente para constituir o Um do corpo, pois é necessário que ele possa ser tomado pelo corpo simbólico a partir da inscrição do Nome-do-Pai, que introduz o Um do significante responsável pela constituição do conjunto dos outros significantes (Quinet, 2006a, p. 83).

O estádio do espelho ressalta a importância do outro na formação da imagem simbólica do corpo. Em uma passagem, encontramos uma alusão à necessidade de Gregor de se observar no reflexo do olhar do outro, de modo que este legitime a forma do seu corpo. Diante das batidas do gerente à porta e da cobrança dos familiares para que se levante vá ao trabalho, Gregor considera a possibilidade de mostrar-se como um inseto, ao gerente e seus familiares:

Queria efetivamente abrir a porta, deixar-se ver e conversar com o gerente; estava curioso para saber o que diriam, ao vê-lo, os outros que agora exigiam tanto a sua presença. Se eles se assustassem, então Gregor não tinha mais nenhuma responsabilidade e podia sossegar. Mas se aceitassem tudo tranquilamente, então ele não tinha motivo para afligir-se e podia, caso se apressasse, estar de fato na estação ferroviária às oito horas (Kafka, 1912/2002, p. 21).

Esta passagem aproxima-se das proposições lacanianas da constituição da imagem corporal no reflexo do outro. Para se constituir como unidade, o corpo despedaçado, não-unificado e cortado pelas

pulsões parciais auto eróticas, precisa identificar-se com a imagem ortopédica do corpo de um outro. Assim, na psicose, tanto o eu, quanto a imagem corporal, estão fragmentados. A experiência do eu é uma experiência corporal, sendo que o eu só pode ser forjado a partir da experiência de um corpo. Portanto, na psicose, a imagem do corpo é fragmentada.

Goidanich (2003, p. 68) afirma que:

É a impossibilidade de apropriar-se de um corpo com suas marcas singulares, a impossibilidade de percebê-lo como formando uma certa unificação, que está exacerbada na psicose. Por não conseguir separar-se, criar alguma barreira em relação ao Outro, o psicótico permanece totalmente alienado, invadido por este. Assim, na psicose, o corpo não é uno e nem é próprio, pois segue sendo, muitas vezes, apenas uma parte, um complemento do corpo de um outro especular.

Este é o engodo da constituição do eu na encruzilhada da constituição da imagem corporal. Como discutimos anteriormente, o eu se forma a partir da assunção da imagem do corpo de um outro especular, que não é o dele próprio. Esta problemática está no eixo central do registro Imaginário, que Souza (1999, p. 29) define caracterizou como:

Lugar onde nasce o eu, imagem corporal, imagem privilegiada para todo homem, o imaginário tem como referência central o corpo, a forma e a consistência do corpo próprio, e tudo aquilo que de erótico e libidinal gira e se organiza aí.

Portanto, discutir a problemática do corpo na psicose implica, necessariamente, compreender o jogo de fenômenos que atravessam a relação entre o eu e o corpo, que se desdobram no campo do registro Imaginário. Entretanto, a construção da autoimagem corporal ocorre na passagem do Imaginário ao Simbólico e com a entrada no discurso.

Quinet (2006a, p. 83) considera que:

O corpo só se constitui como tal a partir do corpo simbólico, e é efetivamente deste que dependem o estatuto e a unificação do corpo humano. É através da apreensão desse corpo na cadeia de significantes, entrando num discurso, que o sujeito encontrará as funções para o seu próprio corpo. Os corpos, para entrarem em função, precisam habitar um discurso.

Portanto, o que proporciona a formação do corpo simbólico é a “barra” diagonal sobre o sujeito (S), que o protege do Outro. Este arranjo surge após a travessia do Édipo e a instauração da metáfora paterna. Na psicose, com a forclusão do Nome-do-Pai, não há passagem ao simbólico com a integração da imagem do corpo, portanto, não há entrada no discurso. Na esquizofrenia, há um fracasso do Simbólico em dar conta do Real. “Isso equivale a dizer que o esquizofrênico, apesar de falar e dispor de sua língua, não dispõe do simbólico” (Soler, 2007, p. 119).

O retorno do foracluído invade, sem registros precedentes, o corpo do sujeito na psicose. Este retorno pode ocorrer no Real do corpo. Entretanto, o Real é um registro da natureza do impossível, não comporta simbolização e não cessa de se inscrever. Cabe ao Simbólico dar sentido ao Real, função que, como vimos, é precária nas estruturas psicóticas (Sternick, 2010).

Estas considerações apontam para a falha da metáfora paterna na narrativa literária kafkiana de Gregor Samsa. Após a metamorfose, seu pai passou de uma posição passiva e indiferente a um homem furioso e amedrontador perante a ele, conforme a narrativa nos mostra. Gregor passou a temer o pai assim como o gerente, conforme podemos observar na passagem abaixo:

[...] Ele estava muito ereto, vestido com um uniforme azul justo [...]; sobre o colarinho alto e duro do casaco se desdobrava o forte queixo duplo; sob as sobrancelhas cerradas os olhos escuros emitiam olhares vívidos e atentos; o cabelo branco, outrora desganhado, estava penteado com uma risca escrupulosamente exata e luzidia. Atirou o quepe [...] e caminhou para Gregor, o rosto irascível, [...] levantava os pés a uma altura incomum e Gregor ficou espantado com o tamanho gigantesco das solas de suas botas. [...] já sabia desde o primeiro dia da sua nova vida que, diante dele, o pai só considerava adequada a severidade extrema (Kafka, 1912/2002, p. 57).

É interessante destacar a dimensão estética atribuída ao pai. Vigora em sua imagem uma ordem completamente diferente da esfera monstruosa que Gregor habita. O pai é descrito como um símbolo de vigor, força, ordem, limpeza e severidade. Por outro lado, a dimensão de Gregor é a sujeira, a repulsa, o asco e o confinamento. Gregor, que agora tem estatura física inferior, espanta-se com o tamanho da sola de suas botas. A metáfora da sola da bota é apropriada: o pai é um outro que inferioriza e massacra Gregor.

Este trecho da narrativa parece apontar elementos autobiográficos. Em sua *Carta ao Pai* (1919/2013), Kafka revela o conflito com seu corpo e o mal-estar diante da superioridade física do pai, numa recordação infantil ao banhar-se numa piscina pública, em companhia do velho Hermann Kafka:

Já estava esmagado pela simples materialidade do seu corpo. Lembro-me por exemplo de que muitas vezes nos despíamos juntos numa cabine. Eu magro, fraco, franzino, você forte, grande, largo. Já na cabine me sentia miserável e na realidade não só diante de você, mas do mundo inteiro, pois para mim você era a medida de todas as coisas. Mas quando saíamos da cabine diante das pessoas, eu na sua mão, um pequeno esqueleto, inseguro, descalço sobre as pranchas de madeira, com medo da água, incapaz de imitar seus movimentos para nadar, que com boa intenção, mas de fato para minha profunda vergonha, você não parava de me mostrar – então nesses momentos eu ficava muito desesperado e todas as minhas más expectativas em todas as áreas confluíam em grande estilo. Só me sentia melhor quando você algumas vezes se despia

primeiro e eu ficava sozinho, podendo adiar a vergonha da aparição pública até o momento em que você vinha ver o que estava acontecendo e me tirava da cabine. Ficava grato porque você parecia não notar minha aflição e também tinha orgulho do corpo do meu pai. Aliás, essa diferença entre nós subsiste ainda hoje de forma parecida (Kafka, 1919/2013, pp. 14-15).

Kafka escreveu esta passagem aos 36 anos, apenas 5 anos antes de morrer. Por toda a sua vida, carregou este sentimento de inferioridade diante do pai.

Em Gregor Samsa, o retorno do Nome-do-Pai foracluído parece manifestar-se no real do corpo “insetificado”. Se o campo do eu corresponde ao registro do imaginário, podemos supor que a constituição psíquica de Gregor Samsa se desenvolveu no âmbito do reflexo de um sentimento de repugnância e desprezo de seus pais. Afinal, o que tem a dizer este corpo “insetificado”? Pois a metamorfose, se compreendida como um sintoma, pode ter algo a dizer, que não pôde ser elaborado de forma simbólica, através do discurso. O corpo de Gregor carrega a história de sua vida, escrita e inscrita nele sob a forma de um inseto indesejável pelos outros. A metamorfose do corpo corresponde a um fenômeno que não pertence ao campo do discurso. Consiste numa forma de linguagem carregada de significantes que invadem o Real do corpo.

Soler (2007, p. 122) nos lembra o que Lacan disse a respeito do esquizofrênico, que “enfrenta seus órgãos sem a ajuda de um discurso estabelecido”. A narrativa nos apresenta algo semelhante ocorrido com Gregor, que não possui controle sobre o que aconteceu com seu corpo, que “fala”, através da metamorfose, uma linguagem a despeito do que o eu é capaz de simbolizar sobre a existência deste corpo. “O *Eu (Je)* só pode ser quando ele se torna a ser seu próprio biógrafo e, na sua biografia, ele deverá dar lugar aos discursos através dos quais fala e através dos quais seu próprio corpo se torna falante” (Aulagnier, 1999, p. 18).

O corpo de Gregor Samsa é o relato de um sujeito “insetificado”: rejeitado pela família, “esmagado” pelo peso das responsabilidades e pela rotina estafante do trabalho de caixeiro viajante, sempre solitário numa multidão de rostos vazios, sem laços sociais. A precariedade da inscrição da metáfora paterna o torna submisso a figuras de autoridade. A foraclusão do Nome-do-Pai fecha as portas para o registro Simbólico. Sem a admissão do significante do Nome-do-Pai, os registros R.S.I. ficam desamarrados. O campo do simbólico, então precário, não se constitui como o corpo do falasser, ou seja, do sujeito que habita uma modalidade de discurso.

Não admira, portanto, que o esquizofrênico manifeste fenômenos corporais específicos, se é verdade, como sustentamos, que é o corpo do simbólico que, ao se incorporar, constitui o corpo do falasser. Ele não constitui o organismo vivo, é óbvio, mas o transforma o bastante para que ele se torne corpo erógeno, ou corpo propício a abrigar o sintoma (Soler, 2007, p. 122).

A esquizofrenia está relacionada a uma falha na simbolização primária da imagem materna. “A simbolização primária refere-se ao Outro, a mãe, que, de início, para a criança, deve ser atribuída a ‘uma relação de objeto no real’” (Soler, 2007, p. 119). A mãe só pode ser simbolizada a partir de ausências eventuais, onde a criança pode simbolizar a sua imagem. Soler (2007, p. 119) afirma que “a mãe só se torna um significante pela simbolização de sua ausência”. Portanto, o desejo da mãe, enquanto uma incógnita, é o primeiro significante a ser formulado pela criança, que, posteriormente, será substituído pelo significante do Nome-do-pai, com a instauração da metáfora paterna no desfecho do complexo de Édipo. “A esquizofrenia, que se especifica mais radicalmente pela falta da simbolização primária do objeto primordial, introduz, assim, a questão dos diversos tipos de sujeitos que ficam nesse aquém” (Soler, 2007, p. 120).

A severidade do pai manifesta-se num episódio de agressão que marcou o corpo de Gregor. Uma circunstância em que conseguiu escapar do confinamento de seu quarto resultou na fúria de seu pai, que lhe atirou maçãs. Uma delas atingiu o seu corpo de inseto, provocando-lhe um ferimento grave, que lhe causou sofrimento por muitos dias.

O grave ferimento de Gregor, que o fez sofrer mais de um mês – a maçã ficou alojada na carne como uma recordação visível, já que ninguém ousou removê-la -, parecia ter lembrado ao pai que Gregor, a despeito de sua atual figura triste e repulsiva, era um membro da família que não podia ser tratado como um inimigo, mas diante do qual o mandamento do dever familiar impunha engolir a repugnância e suportar, suportar e nada mais (Kafka, 1912/2002, p. 59).

Esta repulsa dos outros produz o confinamento de Gregor ao espaço de seu quarto. Apenas a faxineira o tolera, conforme descrito na passagem abaixo, na qual é descrita pelo narrador como uma “velha viúva, que na sua longa vida devia ter suportado as piores coisas com a ajuda de uma forte construção óssea, não tinha propriamente repulsa por Gregor (Kafka, 1912/2002, p. 65).

A trama desenvolve-se de forma cada vez mais trágica para Gregor. Sua condição repugnante agrava-se a cada dia. Com o passar dos dias ele muda seus hábitos, passa a desenvolver preferência por alimentos estragados, permanecendo sempre confinado em seu quarto.

Numa certa circunstância, quando estavam sentados à mesa, sua irmã comenta:

- Queridos pais – disse a irmã e como introdução bateu com a mão na mesa -, assim não pode continuar. Se vocês acaso não compreendem, eu compreendo. Não quero pronunciar o nome do meu irmão diante desse monstro e por isso digo apenas o seguinte: precisamos tentar nos livrar dele (Kafka, 1912/2002, p. 74).

A repugnância a Gregor chega ao ápice quando ele perde seu *status* humano, tornando-se uma “coisa” para eles.

- Precisamos tentar nos livrar *disso*. [...] Isso ainda vai matar a ambos, eu vejo esse momento chegando. Quando já se tem de trabalhar tão pesado, como todos nós, não é possível suportar em casa mais esse eterno tormento. Eu não aguento mais (Kafka, 1912/2002, p. 75).

A rejeição aumenta cada vez mais e o desfecho da narrativa é a morte de Gregor Samsa. Seus últimos momentos são descritos da seguinte forma:

Recordava-se da família com emoção e amor. Sua opinião de que precisava desaparecer era, se possível, ainda mais decidida que a da irmã. Permaneceu neste estado de meditação vazia e pacífica até que o relógio da torre bateu a terceira hora da manhã. Ele ainda vivenciou o início do clarear geral do dia lá do lado de fora da janela. Depois, sem intervenção da sua vontade, a cabeça afundou completamente e das suas ventas fluiu fraco o último fôlego (Kafka, 1912/2002, p. 78).

Gregor é descartado no lixo pela faxineira como um inseto, da forma como era tratado pela família. Após sua morte, seus pais e sua irmã saíram para passear de bonde e conversar sobre as perspectivas de futuro. Admiraram a mocidade da filha e concordaram que já estava na hora de encontrar um bom marido para ela (Kafka, 1912/2002).

Estavam, enfim, livres da presença repugnante de Gregor.

A discussão da novela *A Metamorfose*, de Kafka, pode nos ajudar a aprofundar a compreensão psicanalítica acerca da constituição do corpo na psicose, pois abre uma grande riqueza de possibilidades de debate do assunto.

É importante ressaltar que não temos por objetivo “diagnosticar” o protagonista kafkiano como um psicótico esquizofrênico. Apontamos anteriormente que a narrativa literária é demasiado rica para estabelecermos qualquer tipo de posicionamento reducionista, como psicanalisar o protagonista o seria.

Entretanto, a riqueza de sua escrita pode ser útil ao ajudar na reflexão acerca deste tema tão instigante: um olhar mais atento para os insetos monstruosos que habitam o nosso interior, ou seja, as fronteiras entre normalidade e a loucura, presentes em todos os seres humanos. Como uma vez disse Camus (1942/2004, p. 147) “a *metamorfose* [...] representa certamente a terrível iconografia de uma ética da lucidez. Mas é também produto do assombro incalculável que o homem experimenta ao sentir o animal em que ele se transforma sem muito esforço”.

4.3. A detenção de Josef K. à luz da perseguição paranoica

Após discutirmos os fenômenos corporais da esquizofrenia em uma aproximação com *A Metamorfose* (1912/2002), passemos agora ao debate da narrativa literária de *O Processo* (1914/2002), à luz dos delírios de perseguição observados nos quadros de psicose paranoica.

Inicialmente, nos situemos a respeito de algumas informações relevantes sobre este fascinante romance de Kafka.

Franz Kafka começou a escrever *O Processo* em 1914. No ano seguinte, em 1915, interrompeu a escrita, durante um período em que viveu uma relação conturbada com a então noiva, Felice Bauer. Kafka tinha o hábito de escrever seus manuscritos em cadernos, mas, no caso do *Processo*, escreveu os capítulos em folhas separadas, sem ordená-las. Atualmente, isto ainda é causa de controvérsias, entre os estudiosos de Kafka, quanto à composição e a ordenação dos eventos descritos no romance (Kafka, 1914/2002).

Para publicar *O Processo*, Max Brod, seu amigo e testamentário, precisou ordenar por conta própria os capítulos. Porém, especialistas apontam que a sequência dos capítulos, proposta por Brod, não está correta (Carone, 2009).

A trama do *Processo* não é tipicamente cômica. Entretanto, curiosamente, “sabe-se que Kafka riu até chorar quando o leu para os amigos, precisando interromper a leitura para enxugar as lágrimas” (Carone, 2009, p. 70). Ocorre que o absurdo, quando levado ao extremo, pode aproximar a tragédia do cômico. Lima (2005, p. 349) destaca o elemento cômico do *Processo*, aproximando-o da ingênua loucura quixotesca, ao questionar:

Onde está a peculiaridade do quixotismo de Joseph K.? Para as demais personagens do Quijote cervantino, El Caballero de la Mancha era louco por demasiado prezar normas há muito peremptas. Joseph K. é um Quixote peculiar porque os valores que professa teoricamente são valores em vigência [...]. Se o efeito imediato das ações do Quixote é de ordem cômica, é porque o receptor logo reconhece sua insanidade. Se se lhe acrescenta uma resposta trágico-sublime é ainda porque sua demência se circunscreve no âmbito da passada cavalaria, quanto a que ele empenha sua justeza de caráter e a lhanura de seus costumes.

Elias Canetti¹⁸ fez um brilhante e minucioso estudo da correspondência entre Kafka e Felice Bauer, durante o período em que ele escrevia *O Processo*. Canetti sustentou que a conturbada relação

¹⁸ Ver *O Outro Processo: as cartas de Kafka a Felice*, publicada pela Editora Espaço Tempo, 1988.

entre eles e a dissolução do noivado foram as principais fontes de inspiração para sua escrita (Carone, 2009).

Assim como em *A Metamorfose*, as tentativas de interpretação do *Processo* são as mais variadas possíveis. Interpretações religiosas foram propostas, conforme nos aponta Lima (2005, p. 319):

Publicado um ano depois da morte do autor, em 1925, o romance recebeu de início uma interpretação de cunho religioso. [...]. Essa leitura se modificaria nos anos imediatos ao fim da 2ª Grande Guerra, assumindo um tom existencial, que, embora alterado, marcará a recepção contemporânea de Kafka.

Há também interpretações de cunho político, jurídico, existencial e psicológico. A respeito das abordagens psicológicas, Carone (2009, pp. 73-74) afirma que:

Na vertente psicológica ou psicanalítica, o leitor encontra afirmações no sentido de que a ação romanesca de *O Processo* reflete um caso de neurastenia, ou então de que as desventuras objetivas de K. são apenas um sonho, quando não a imagem delirante de um indivíduo entregue ao isolamento e à exaustão.

Neste trabalho, abordaremos o tema da detenção e observação de K. pelo tribunal, aproximando-as da psicose paranoica.

A seguir, vejamos algumas informações importantes a respeito do protagonista Josef K.

K. é um personagem contraditório. Exerce um cargo importante em um banco, porém mora em um pequeno quarto alugado, na pensão da Sr.^a Grubach. Na circunstância de sua “detenção”, conforme discutiremos mais detalhadamente adiante, K. mostra-se apreensivo, amedrontado e inseguro. Por alguns instantes, K. pensa que sua detenção poderia tratar-se de uma simples brincadeira de seus colegas de banco, em razão de seu aniversário. Chega a “submeter-se ao jogo” para não estragar a suposta brincadeira dos colegas de trabalho. Para sua infelicidade, descobriu não se tratar de brincadeira alguma.

À medida que se submete a este processo, K. irá tentar descobrir que justiça o julga e quem o processa. Pois K. sabe que não cometeu nenhum crime, entretanto é “detido” e observado. A justiça que o processa não corresponde a um tribunal convencional. Diante deste tribunal de seus membros, K. irá recorrer a todas as possibilidades para desqualificar o tribunal, tratando-se apenas de um mero equívoco.

O aspecto central de *O Processo* consiste, portanto, na detenção e perseguição de Josef K., em seu próprio quarto, ao acordar, por dois homens trajando roupas pretas. Esta cena é descrita da seguinte forma: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal

algun” (Kafka, 1914/2002, p. 9). Podemos observar que o narrador assegura a inocência de K. ao afirmar que ele foi detido “sem ter feito mal algum”, indicando, portanto, que “*alguém*” certamente o prejudicara.

É interessante observar que Kafka emprega a palavra “*alguém*”. Esta palavra pode designar qualquer pessoa, pois está vazia de sujeito. Esta característica é marcante na fala paranoica: “*ele* me persegue”. Um “ele” que, por estar vazio de sujeito, se aplica a todos. Por enquanto, voltemos à discussão do provocativo início da narrativa.

Lima (2005, p. 322) destaca a circunstância incomum da detenção de K.

O *processo* principia por uma frase incomum – a denúncia que alguém deverá ter feito contra Joseph K. leva-o a ser detido. Incomum, estranha, a frase contém mesmo uma ponta de paradoxo: a ‘detenção’ não significa a “limitação policial à liberdade de movimentos” da personagem.

Ou seja, K. foi detido, mas está “livre” para transitar. Além disso, foi detido por dois homens com aparência bastante curiosa¹⁹. Um deles, chamado Franz, é descrito com as seguintes características:

Era esbelto e, no entanto, de constituição sólida, vestia uma roupa preta justa que, como os trajes de viagem, era provida de diversas pregas, bolsos, fivelas, botões e um cinto, razão pela qual parecia particularmente prática, sem que se soubesse ao certo para o que ela servia (Kafka, 1914/2002, p. 9).

K. é detido, porém, não sabe do que está sendo acusado. Ele questiona Franz, seu detentor, que permanece em seu quarto, mas as respostas são evasivas, ele não sabe informa-lo. Há outros homens no quarto ao lado. Ao perceber isto, K. tenta “enfrenta-lo”, mas acaba por “aceitar” sua detenção. Ele afirma:

- Quero ver que gente é essa que está no cômodo vizinho e como a senhora Grubach vai se justificar por esta perturbação.

Na verdade, logo lhe ocorreu que não precisaria tê-lo dito em voz alta e que assim reconhecia, de uma certa maneira, o direito de fiscalização do estranho, mas isso agora não lhe parecia importante (Kafka, 1914/2002, p. 10).

K. mantém o tom de voz baixo, como se não quisesse que mais pessoas soubessem o que estava acontecendo, “reconhecendo”, de alguma forma, o direito que estes estranhos possuem de interpela-lo. De certa forma, ele legitima sua acusação. Por que não gritou por ajuda? Por que não tornou público, em voz alta, o absurdo de sua detenção?

¹⁹ A narrativa indica não se tratar de policiais ou oficiais de justiça tradicionais.

No momento em que tentou sair de quarto para chamar a Sr.^a Grubach, sua locatária, os homens o comunicam de sua detenção:

- O senhor não tem permissão para sair. O senhor está detido.
- É o que parece – disse K. – Mas por quê? – perguntou então.
- Não fomos incumbidos de dizê-lo. Vá para o seu quarto e espere. O procedimento acaba de ser iniciado e o senhor ficará sabendo de tudo no devido tempo. [...]. Se continuar tendo tanta sorte como na indicação dos seus guardas, pode ficar confiante.
- [...] – O senhor ainda vai perceber como tudo isso é verdade – disse Franz (Kafka, 1914/2002, pp. 11-12).

No ato da detenção, K. não é informado sobre o suposto crime cometido. Os próprios acusadores também desconhecem o motivo de sua detenção. Eles sequer possuem documentos de identificação. Outro fato peculiar: K. não é levado a nenhuma delegacia ou prisão. Ele é conduzido ao quarto vizinho²⁰ para uma audiência de instrução com o inspetor:

- Josef K.? – perguntou o inspetor [...]. K. assentiu com a cabeça.
- Certamente o senhor está muito surpreso com os acontecimentos de hoje, não é? – perguntou o inspetor [...].
- Sem dúvida – disse K., acometido pelo sentimento de bem-estar por finalmente se achar diante de uma pessoa razoável e de poder falar com ela sobre o seu caso. – Sem dúvida estou surpreso, mas de modo algum muito surpreso (Kafka, 1914/2002, p. 20).

K. afirma não estar “muito” surpreso. É como se, de alguma forma, isso fosse esperado por ele. O inspetor que conduz a audiência de instrução também desconhece o motivo da acusação e K. se aproveita da ignorância dos três homens para tentar desqualificar o processo, ao afirmar que seu caso não deve ser tão importante, dado que não sabem nada a respeito.

Disto, K. considera que “ser acusado e não conseguir descobrir a mínima culpa da qual me pudessem acusar. Isso também é secundário, a questão principal é: por quem sou acusado? Que autoridade conduz o processo?” (Kafka, 1914/2002, p. 21). Esta passagem aponta que para K., a culpa permanece em segundo plano. O que mais interessa a ele é *quem* o persegue. A ênfase retorna ao “alguém”, o “ele”, que deseja prejudica-lo.

Esta é uma importante linha divisora entre neurose e psicose: a culpa. K. não está interessado na culpa, mas sim, nas pessoas que o perseguem. Como veremos adiante, a culpa é um sentimento que se instala na neurose, como resultado da formação do supereu. A culpa e a dúvida não são

²⁰ Quarto em que mora a senhorita Bürstner, sua vizinha.

características do campo das psicoses. Como vimos anteriormente, toda a atenção de K. está dirigida à *quem* o persegue.

Assim, K. está interessado em *quem* o acusa. Quem são estes homens que o acusam? Que tribunal o processa? A saga de K. consistirá na busca infrutífera por provar o engano “deles”. Como provar sua inocência se desconhece a acusação? Veremos que a jornada de K. está fadada ao fracasso. Este esforço em vão do protagonista, em lidar com a realidade, é uma característica importante do absurdo kafkiano, já discutida anteriormente como o mito do “eterno retorno” (Camus, 1942/2004). O trabalho incessante que reconduz, infrutiferamente, no caso de K., até à morte.

Portanto, a narrativa kafkiana coloca a perseguição de K. em primeiro plano. A culpa é um aspecto secundário. Assim, é importante distinguir a perseguição da culpa.

Culpa é o sentimento desagradável que sinaliza uma falha. Esta falha pode se manifestar sob a forma de desprazer, sofrimento ou infelicidade. Este desprazer, sofrimento ou infelicidade é a manifestação do sentimento de um determinado mal, sendo que a culpa é a causa deste mal. Assim, a culpa trata-se de “um modo de dar sentido à infelicidade” (Soler, 2007, p. 52).

Portanto, buscar compreender a culpa implica numa forma causalista de pensar. A infelicidade ou sofrimento é um efeito, que possui uma causa, descrita como a culpa, ou o culpado, o agente responsável pela ação causadora de sofrimento. É interessante observar também que a culpa pode transcender a responsabilidade objetiva pela infelicidade ou sofrimento. Podemos inclusive nos sentir culpados por efeitos completamente desconectados de nossas ações ou pensamentos (Soler, 2007).

A culpa e a dúvida aproximam-se mais da estrutura neurótica. Mas será a culpa a única forma de designar a causa da infelicidade? A experiência psicanalítica nos mostra que não, ao observarmos em que consiste o sentimento de perseguição.

O sentimento de culpa é uma resposta que consiste em tomar a si a falha. Não é a única resposta possível [...]. Existe uma outra: a perseguição. Esta enuncia um “por causa do Outro”, do Outro mau, [...] o Outro que me quer mal. Isso significa que a perseguição supõe um Outro que existe, ela faz o Outro existir (Soler, 2007, pp. 52-53).

A perseguição e a certeza delirante são mais características do sujeito paranoico. Soler (2007, p. 53) afirma que há “de um lado, o culpado, mais exatamente aquele que tem o sentimento de culpa, e que em geral é o neurótico, e, do outro, o paranoico, que, por sua vez, não é culpado, mas perseguido”. Pois é o próprio inspetor que diz à K.: “Não posso absolutamente lhe dizer que é acusado, ou melhor: não sei se o é. O senhor está detido, isso é certo, mais, eu não sei” (Kafka, 1914/2002, p. 22).

Portanto, na relação de Josef K. com a lei há um engano, uma ilusão. Lima (2005, p. 322) destaca este engano decisivo ao ressaltar a crítica literária de Beda Alleman:

A condição hipotética e entretanto permanente da justiça, a sombra que sempre paira sem que se identifique a natureza do objeto que se projeta, é projetada por Alleman em “o princípio narrativo” por excelência do romance, de que resulta o lugar decisivo ocupado pelo engano ou ilusão: ‘A necessidade do engano é uma lei fundamental (*Grundgesetz*) do mundo de *O Processo*’.

A partir deste engodo de K. com a lei, manifesta no seu sentimento de perseguição generalizada, que discutiremos a paranoia e a problemática com o outro.

Perguntemo-nos então: o que é a paranoia?

Roudinesco e Plon (1998, p. 572) afirmam que a paranoia “caracteriza-se por um delírio sistematizado, pela predominância da interpretação e pela inexistência de deterioração intelectual. Nela se incluem o delírio de perseguição, a erotomania, o delírio de grandeza e o delírio de ciúme”. Nossas considerações sobre *O Processo* apontam para a proximidade entre a saga de K. e o delírio de perseguição da paranoia.

Portanto, o principal sintoma da paranoia é o delírio de perseguição. O delírio é definido como uma crença falsa baseada na inferência incorreta sobre a realidade externa que é firmemente mantida, apesar da crença de quase todas as outras pessoas que constitui prova ou evidência óbvia do contrário (Cromberg, 2006, p. 23).

A etimologia da palavra “paranoia”, remete a algo danoso e prejudicial ao próprio sujeito. Roudinesco e Plon (1998, p. 572) complementam da seguinte forma sua definição de paranoia:

Termo derivado do grego (para = contra, noos = espírito), que designa a loucura no sentido da exaltação e do delírio. Na nosografia psiquiátrica alemã, o termo foi introduzido em 1842 por Johann Christian Heinroth (1773-1843), a partir de um vocábulo cunhado em 1772, e na nosografia francesa, em 1887, por Jules Séglas (1856-1939). Com os trabalhos de Wilhelm Griesinger (1817-1868), Emil Kraepelin, Eugen Bleuler e, mais tarde, Gaëtan Gatian de Clérambault, a paranoia tornou-se, ao lado da esquizofrenia e da psicose maníaco-depressiva, um dos três componentes modernos da psicose em geral.

Atualmente, a psicose maníaco-depressiva foi renomeada pelo termo “melancolia”. Portanto, a psicanálise contemporânea compreende a psicose em três modalidades²¹: esquizofrenia, paranoia e melancolia (Quinet, 2006a).

²¹ No tocante às psicoses, a classificação psicanalítica difere significativamente dos manuais diagnósticos psiquiátricos CID-10 e DSM-V.

A etimologia do termo “paranoia” remete, portanto, a um outro fora do campo do eu, mas que diz respeito ao próprio eu. Cromberg (2002, p. 16) afirma que “para os gregos, o termo paranoia significava ao lado do self, ou de si. ‘Para’ – ao lado de, fora e ‘noia’ – de si. Daí a ideia de ‘fora de si’ associada à loucura”.

Vimos que K. está fixado em seu processo. Que aproximações podemos estabelecer entre a detenção de K. e o delírio de perseguição nos sujeitos paranoicos? Prossigamos com a análise da narrativa kafkiana, em busca destes possíveis pontos de convergência.

K. apresenta seus documentos de identificação aos homens, tentando provar tratar-se apenas de um engano. Os detentores, por sua vez, desconsideram a importância de seus documentos no processo, respondendo-lhe que “mal conhecem um documento de identidade e [que eles, os guardas] não tem outra coisa a ver com o seu caso a não ser vigiá-lo dez horas por dia” (Kafka, 1914/2002, p. 15). Josef K. está detido, será vigiado, mas não está preso.

Ao término da primeira audiência de instrução, ainda no quarto ao lado do seu, o inspetor pergunta:

Decerto agora o senhor quer ir ao banco, não é?

- Ao banco? – perguntou K. Pensei que estivesse detido. [...]

- Como posso ir ao banco se estou detido?

- Ah, sim – disse o inspetor, que já estava perto da porta. – O senhor me entendeu mal. É claro que o senhor está detido, mas isso não deve impedi-lo de exercer sua profissão. Tampouco deve ficar tolhido no seu modo de vida habitual (Kafka, 1914/2002, p. 25).

Novamente se manifesta o absurdo kafkiano: K. está detido, mas pode circular normalmente, “tampouco deve ficar tolhido no seu modo de vida habitual” (Kafka, 1914/2002, p. 25) A partir disto, será diariamente observado pelos membros do “tribunal”, composto por oficiais, juízes e guardas sem identificação, sem identidade, sem rosto. O tribunal está representado em diversas personagens, tais como um advogado moribundo, um pintor mendigo e, até mesmo, o sacerdote cristão, com quem K. conversará buscando provar o engano do tribunal.

Ao mesmo tempo em que se mostra presente em todas as instâncias, o tribunal apresenta-se invisível e impessoal. “A invisibilidade do tribunal está correlacionada ao fato de a sociedade civil, em vez de se lhe opor, mostra-se impregnada de seus agentes, informantes e delatores, infiltrada por sua lógica diretora” (Lima, 2005, p. 334).

Vimos que apesar da detenção, K. não está impedido de exercer suas atividades no banco. Lima (2005, pp. 331-332) afirma que “a ironia kafkiana volta à letra: as autoridades permanecem ciosas em

seu propósito de não transtornar o serviço que ele presta à sociedade”. Que olhar podemos lançar sobre esta detenção? A fixação de K. em provar sua inocência perante o tribunal nos mostra como ele está “retido” (*Verhaltung*) por este outro invisível que o acusa. Na paranoia, também há uma dinâmica de retenção em ação (Quinet, 2006a).

A admissão do significante-mestre corresponde ao elemento que permite ao sujeito construir sua alteridade em relação aos outros. É através deste Um da cadeia significante que o sujeito se constitui como indivíduo e se insere numa modalidade discursiva. “A unidade no campo da psicanálise não tem por função a unificação, e sim a distinção” (Quinet, 2006a, p. 91). Portanto, este significante-mestre, o S¹ da cadeia, é “o traço distintivo que está na base de toda identificação” (Quinet, 2006a, p. 91). Paradoxalmente, este mesmo traço unário que permite a identificação com o outro é também o mesmo que possibilita a construção da alteridade do sujeito em relação a este outro.

Porém, o sujeito paranoico “não se inscreve como ausente em relação ao S¹, ele não escapa à incidência do S¹, que pode ser mortificante e/ou megalomaniaco” (Quinet, 2006a, p. 92).

Quinet (2006a, p. 94) descreve a retenção pelo Um significante na paranoia na seguinte forma:

Na paranoia, o significante-mestre do trauma [...] é submetido à operação de *Verhaltung* (retenção) – termo que Lacan toma emprestado de Kretschmer em sua tese sobre a paranoia [...]. Aqui todos os significantes estão referidos a esse Um retido, fixando o sujeito a um gozo traumático de um real impossível de suportar. O sujeito paranoico se encontra retido por esse Um que não o deixa, e a partir do qual ele entra em relação com os outros. O sujeito identificado com esse Um não se inscreve como (-1) nem em relação ao significante, nem em relação ao gozo.

A retenção (ou detenção kafkiana) pelo significante-mestre coloca o sujeito numa perspectiva megalomaniaca em relação a todos que o cercam. Tudo que ocorre à sua volta lhe diz respeito: o outro está vazio de identidade. Na paranoia, o “tu” está vazio de significação. O Outro do paranoico “é um Outro que não goza, que não tem lei, é um Outro do qual o sujeito não é separado – é uma relação onde não há o tu, o tu do pacto da fala que cria o contrato social” (Quinet, 2006a, p. 51).

Vejamos como isto pode ser observado na narrativa kafkiana.

No *Processo* há um capítulo denominado “Primeiro Inquérito”, no qual encontramos a descrição das circunstâncias em que K. comparece pela primeira vez ao tribunal. O funcionamento do tribunal é bastante peculiar: K. é intimado por telefone a comparecer à audiência num dia de domingo. Ele não é informado sobre o endereço ou o horário. Entretanto, K. sabe que encontrará o local porque o tribunal é “atraído pela culpa”. Foi instruído apenas do número da casa, que sabia estar localizada

em um bairro distante (Kafka, 1914/2002). Dentro de si, K. já “sabe” onde fica o tribunal. A certeza de que o encontrará sem saber o endereço aproxima-se da certeza delirante com que os sujeitos paranoicos descrevem as conexões entre os fatos que compõem os seus delírios.

Como K. foi intimado a comparecer ao seu primeiro inquérito?

Ao ser comunicado, por telefone, “chamaram-lhe a atenção para o fato de que esses inquéritos se sucederiam regularmente, se não toda semana, pelo menos com frequência” (Kafka, 1914/2002, p. 45). Em outra passagem, observamos que “eles” lhe indicam o local da audiência: “Indicaram-lhe o número da casa onde deveria se apresentar; ela ficava numa rua longínqua de subúrbio, na qual K. ainda nunca tinha estado” (Kafka, 1914/2002, p. 45). K. conclui que “eles” deixam uma falha de orientação, tal como podemos observar na seguinte passagem: “Telefonaram-me agora mesmo dizendo que devo ir a um lugar, mas esqueceram de me dizer a que horas” (Kafka, 1914/2002, p. 47). É o próprio K. que “repara” a falha do tribunal, ao convencer-se que “o melhor seria ir domingo às nove da manhã, já que essa hora todos os tribunais começavam a funcionar nos dias de semana” (Kafka, 1914/2002, p. 47).

Estas passagens destacam um ponto importante: os integrantes do tribunal são frequentemente tratados na narrativa por meio de pronomes de terceira pessoa, no singular e no plural, tais como “ele/eles” (Martins & Costa, 2003). São descritos, portanto, de forma vazia, impessoal: “telefonaram-lhe”, ou “chamaram-lhe a atenção”, etc. São sujeitos anônimos, assim como os guardas sem documentos de identificação que detiveram K. em seu quarto, vozes “anônimas” que compõe o tribunal. No campo semântico do “eles” há uma imprecisão do outro como sujeito. Este é o terreno fértil para a construção do delírio paranoico de K. “‘Eles’ não pronunciam a acusação. A sua indeterminação e a falta de referenciais são os elementos utilizados na narrativa de Kafka para criar a atmosfera paranoica” (Martins & Costa, 2003, p. 91). A excentricidade do tribunal é marca característica do absurdo kafkiano, onde o real se confunde com a fantasia e o devaneio.

Conforme discutimos anteriormente, este “outro” vazio é uma questão central na paranoia. Pois o sujeito paranoico não faz alteridade diante deste outro, que está esvaziado de sua subjetividade, onde retorna, no real, o significante foracluído da psicose.

Em seu seminário sobre as psicoses, Lacan (1955-1956/2010, p. 110) afirma que “todo o problema é o deste ele, com efeito, este ele é reduzido, neutralizado, esvaziado, parece, de sua subjetividade”. No viés deste esvaziamento que se abre o espaço à construção do delírio paranoico.

A relação de K. com o tribunal assenta-se nas bases de uma relação enviesada com a realidade. Durante seu discurso perante o juiz e os membros do tribunal, no primeiro inquérito, o engano e a ilusão voltam a comparecer.

É com firmeza que responde ao juiz e com satisfação íntima que acolhe os aplausos da assembleia. Convencido de que uma parte dos presentes o apoia, toma-se mais ousado e acusa o tribunal de fazer parte de uma organização poderosa, corrupta e arbitrária. Mas a ocasião se lhe apresenta de perceber o engano quanto ao significado dos aplausos: toda a assembleia porta o mesmo distintivo que o juiz. São todos funcionários (Lima, 2005, p. 332).

A problemática de K. com o tribunal aproxima-se da questão com a lei na paranoia. Pois é neste significante-mestre, o S¹, foracluído na psicose, que reside a possibilidade de inscrição da metáfora paterna e da Lei. Portanto, “o paranoico, identificado ao S¹, revela sua natureza mais desnaturada devido à foraclusão da Lei” (Quinet, 2006a, p. 94). No *Processo*, a problemática com a Lei e a metáfora paterna manifesta-se sob a forma da lei do tribunal, que persegue Josef K. A lei do tribunal pode ser compreendida como uma metáfora para a Lei edipiana, portanto, para o complexo de castração.

Freire (1998, p. 105) aponta que:

O conceito de Castração [...] não é unívoco e deve ser compreendido no interior de um complexo. O Complexo de Castração, aponta em primeiro lugar, para a diferença anatômica entre os sexos; em segundo lugar para a triangulação edípica; e, em terceiro lugar, como desdobramento das anteriores, a interdição do incesto e no estabelecimento da Lei.

A metáfora da Lei do tribunal se articula, portanto, com a lei da metáfora paterna e o complexo de castração. Na psicose, o significante da Lei é rejeitado²², ou seja, foracluído do simbólico. O sujeito psicótico não realiza a travessia edipiana, assim como ocorre na neurose. A criança não rompe a ligação simbiótica com a mãe, pois está presa ao desejo dela. O desejo da mãe corresponde à simbolização primária de sua *imago*. É necessário que esta simbolização primária seja construída para que, posteriormente, a figura paterna possa romper esta díade, inscrevendo-se sob a forma da metáfora paterna, ou seja, o significante do Nome-do-Pai.

A impossibilidade de simbolização primária está na base da etiologia da esquizofrenia, enquanto a impossibilidade de simbolização secundária, com a sobreposição do significante do Nome-do-Pai sobre o desejo da mãe, está na base da etiologia da paranoia (Soler, 2007).

²² Conforme vimos anteriormente, a rejeição (*Verwerfung*) é o mecanismo proposto por Freud para explicar a psicose.

Na psicose não há instauração do registro simbólico, portanto, não há ingresso no campo do significante, do Simbólico. A palavra, que na psicose é tratada como coisa, vem do outro e possibilita organizar-nos psiquicamente, como sujeitos.

A palavra, organizadora do psiquismo, vem do *outro*. É o outro (os pais) que ao nomear a criança a nomeia na 3ª pessoa (*o bebê*). Somos, originariamente, *ele* ou *isso*; só mais tarde seremos designados tu (2ª pessoa) e, de forma contorcionista, poderemos nos atribuir a nós mesmos um *eu*. Fica, então, mais fácil compreender como o Eu a princípio não se diferencia do isso (ou id) e só mais tarde dele se separa. Mas dessa confusão entre a 1ª, a 2ª e a 3ª pessoa parece que não nos livramos jamais. E é na psicose onde isto parece estar mais evidente. Da mesma maneira com que rejeita (*verwerfen*) a diferença entre o eu e o id (isso), o psicótico parece apagar a diferença entre eu (1ª pessoa) e ele (3ª pessoa): passa a se denominar, com o faz a criança, na terceira pessoa (Freire, 1998, p. 108).

Assim funciona a indiferenciação existente entre o eu paranoico e o “tu/ele”. O tribunal, representante da metáfora paterna, portanto, da lei edipiana, pode ser observado como o elemento foracluído do simbólico que, na psicose, retorna no real. Por isto, o tribunal é impessoal, está em todos os lugares. A perseguição pelo tribunal é o retorno do foracluído, deste significante do Nome-do-Pai, que representa a lei paterna. A justiça do tribunal é, portanto, onipresente. Perseguirá Josef K. onde quer que vá. “Invisível, de aparência desleixada e vil, a “justiça” é onipresente” (Lima, 2005, p. 333).

Diante deste tribunal onipresente, invisível e intocável, não há culpa passível de ser assumida. Há apenas o sentimento de perseguição constante. “Conforme seu juízo, pessoalmente não há culpa. [...] A máquina impõe um comportamento inimaginável por Joseph K., que tampouco sabe que ela já o escolhera” (Lima, 2005, p. 346).

É neste engodo, de um processo que não se pode compreender, tocar ou nomear, que K., assim como o sujeito paranoico, está inserido. “A ‘natureza’ do processo resulta, pois, da articulação entre a invisibilidade do tribunal e o ocultamento de uma Lei entretanto avassaladora” (Lima, 2005, p. 335).

Vejamos a seguir, resumidamente, como a paranoia se inscreve nos registros do Real, Simbólico e Imaginário.

Vimos que a paranoia é caracterizada pelo delírio de perseguição pelo Outro. Desta forma, quais são as implicações da paranoia no campo do eu? Em relação ao Outro, o eu paranoico ocupa papel central. O delírio constante de perseguição significa que o eu está narcisicamente investido em relação ao Outro. “No registro do Imaginário – âmbito do narcisismo, isto é, da imagem, do eu e do sentido – há ‘regressão’, segundo Freud, [...] ao narcisismo na paranoia” (Quinet, 2006a, p. 59). O eu narcísico, inflado, assume uma referência central em relação aos outros. Deste modo, “prepondera a

fixação à imagem do outro (a-a'), o congelamento do sentido e a ênfase do eu que vai até a megalomania” (Quinet, 2006a, p. 59). O eu paranoico se coloca em perspectiva central em relação ao mundo, fixado à imagem do outro numa relação de perseguição pelo Outro.

No tocante ao registro do Real, o gozo paranoico está completamente voltado para o Outro, fixado nele. O paranoico interessa-se e constrói sua realidade delirante pautado efetivamente pelo Outro. “Na paranoia [...] há uma concentração do gozo no Outro, na figura do perseguidor, da pessoa amada ou odiada, do traidor, etc.” (Quinet, 2006a, p. 59).

No registro do simbólico, ao Outro do paranoico, que adquire consistência por ser receptor de gozo [...] mais do que representado (como na neurose), o sujeito é fixado, ou melhor, retido por um significante que tem a característica de ser um significante ideal” (Quinet, 2006a, pp. 59-60). Vimos anteriormente que este significante ideal corresponde ao Nome-do-Pai, o significante-mestre que dá origem à cadeia de significantes.

Portanto, no delírio paranoico, tudo o que o sujeito atribui ao Outro é parte de si, de seu eu fixado na imagem do outro. Com a forclusão do significante do Nome-do-Pai, “o outro é sem lei e quer prejudicar o sujeito” (Quinet, 2006a, p. 50). O significante do Nome-do-Pai é o operador da metáfora paterna, que realiza o corte na dialética simbiótica entre a criança e sua mãe. É a metáfora paterna, com a respectiva formação de uma função fálica, que permite a formação da estrutura neurótica, em torno da Lei edipiana.

No capítulo nono, intitulado “Na catedral”, ocorre o encontro entre K. e um sacerdote cristão, membro do tribunal. Neste encontro, o sacerdote conta a K. uma parábola interessante a respeito da relação do homem com a Lei. Em resumo, a parábola trata do homem sentado diante das portas da lei, onde há um porteiro. O homem pede para entrar na lei, mas o porteiro lhe diz que naquele momento não é possível entrar, talvez mais tarde. O porteiro lhe dá um banquinho para sentar-se e ali, sentado, o homem permanece por vários anos. O homem tenta subornar o porteiro com seus pertences, de forma que ele permita a sua entrada na lei. O porteiro aceita suas ofertas, apenas para que ele saiba que fez de tudo a seu alcance para adentrar os portões da lei. Após longos anos de espera diante da porta, o homem tornou-se velho e enfraquecido (Kafka, 1914/2002).

O homem pergunta ao porteiro:

Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar? O porteiro percebe que o homem já está no fim, e para ainda alcançar sua audição em declínio, ele berra: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a (Kafka, 1914/2002, p. 263).

A parábola do sacerdote pode ser compreendida na medida da metáfora edípica: para cada sujeito há uma porta da Lei e somente ele pode atravessá-la, assim como a travessia do Édipo é individual e deve ser enfrentada de forma pessoal.

Por não compreender a natureza do tribunal e de seu processo, na véspera de seu trigésimo primeiro aniversário, “dois senhores chegaram à casa de K. de sobrecasaca, lívidos e gordos, com cartolas aparentemente irremovíveis” (Kafka, 1914/2002, p. 272). Como se esperasse por um visitante, K. “estava sentado numa cadeira perto da porta, igualmente vestido de preto, calçando lentamente luvas novas, bem ajustadas nos dedos, numa postura de quem espera convidados” (Kafka, 1914/2002, p. 272).

Os três saem a caminhar pela rua à noite. Juntos formavam “uma unidade como quase só algo sem vida pode formar” (Kafka, 1914/2002, p. 273). K. é conduzido à uma pedreira e executado com uma punhalada em seu coração. Morto “como um cão” (Kafka, 1914/2002, p. 278). O fim trágico de Josef K. em *O Processo*, assemelha-se ao que ocorre, por vezes, ao psicótico em sua passagem ao ato: o suicídio ou o ataque ao outro. O fim trágico de K. é o resultado de sua incapacidade em compreender o significado da lei e do tribunal.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A psicanálise pode se articular com a literatura no viés da propriedade linguística do inconsciente, na dimensão significativa da palavra e suas representações. Foi o próprio Freud quem estabeleceu os primeiros estudos psicanalíticos sobre a literatura, pois percebeu, desde cedo, que os escritores criativos lidavam com o mesmo objeto de estudo da psicanálise: os conflitos da alma humana. Os escritores manifestavam, através de suas obras literárias, conteúdos que Freud identificava na fala de seus pacientes neuróticos. Lacan, resgatando a essência da descoberta freudiana, delineou a estrutura linguística do inconsciente, ao valer-se da teoria saussureana como método de estudo científico do inconsciente.

Percorremos as principais linhas da trajetória freudiana na investigação da psicose e seu mecanismo desencadeador, discutindo suas principais obras que tratam do assunto. Vimos que inicialmente, Freud considerava a psicose como uma patologia de defesa, apontando que os delírios e alucinações que lhe são característicos eram provocados pela ação dos mecanismos de recalque (*Verdrängung*) e projeção. Com o advento da segunda tópica, Freud observou que, na psicose, havia a rejeição (*Verleugnung*) de conteúdos do simbólico, que retornavam no real sob a forma de delírios e alucinações. Freud utilizou dois termos, em momentos distintos de sua obra, para designar o mecanismo de rejeição, a *Verleugnung* e a *Verwerfung*.

Ao resgatar a essência do texto freudiano, Lacan adotou a *Verwerfung* freudiana para cunhar o termo foraclusão (*forclusion*), sua interpretação para caracterizar o mecanismo estrutural da psicose. Lacan também apontou que o foracluído se trata do significante do Nome-do-Pai, ou seja, a metáfora paterna, associada ao complexo de castração e à instauração da lei simbólica.

O ingresso no discurso e no registro simbólico, a partir da instauração da lei e da metáfora paterna, possibilita a formação de laço social, o qual é precário na psicose. Por esta razão consideramos que o psicótico não estabelece laço social e, portanto, está fora do discurso, mas não fora da linguagem.

Por meio do recorte de duas obras de Kafka: *A Metamorfose* e *O Processo*, identificamos o absurdo kafkiano, aproximando-o da psicose. Na *Metamorfose*, a problemática do corpo vivida por Gregor Samsa articula-se com as manifestações corporais descritas na esquizofrenia. A obra kafkiana é caracterizada por elementos grotescos e absurdos que a aproximam da lógica de funcionamento da psicose. Assim, o termo “kafkiano” tem sido comumente utilizado para caracterizar situações

estranhas, onde o real aproxima-se do absurdo. No Processo, a perseguição sofrida por Josef K. e sua fixação no Outro são fenômenos que podem ser observados em relação aos quadros de paranoia.

A investigação do absurdo kafkiano permite aprofundar a reflexão sobre a estrutura psicótica e o sujeito contemporâneo. Este sujeito, que tanto busca encontrar respostas no âmbito da consciência e do pensamento cartesiano, despreza a dimensão do inconsciente. Reconsiderar a dimensão do inconsciente consiste em um elemento essencial para revelar a fragilidade, a finitude e as contradições do sujeito frente à sua própria existência, assim como Kafka descreve seus protagonistas.

REFERÊNCIAS:

- Adorno, T. W. (1974/2003). *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades.
- Anders, G. (1969). *Kafka: pró e contra*. (J. Guinsburg, Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Aulagnier, P. (1999). Nascimento de um corpo, origem de uma história. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 10-45. Fonte: <http://www.psicopatologiafundamental.org/>
- Barthes, R. (1953/2000). *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes.
- Blanchot, M. (1955/1987). *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Camus, A. (1942/2004). *O mito de Sísifo*. (A. Roitman, & P. Watch, Trans.) Rio de Janeiro: Record.
- Carone, M. (2009). *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Coord. Organiz. Mund. da Saúde. (2011). *Classificação de Transtornos mentais e de Comportamento da CID-10: Descrições Clínicas e Diretrizes Diagnósticas*. (D. Caetano, Trad.) Porto Alegre: Artmed.
- Cromberg, R. U. (2002). *Paranoia* (2ª ed.). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Dor, J. (1989). *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil: Artes Médicas.
- Eco, U. (2003). *Sobre a literatura* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Freire, J. M. (1998). Uma reflexão sobre a psicose na teoria freudiana. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 86-110. Acesso em 23 de Maio de 2016, disponível em <http://www.fundamentalpsychopathology.org>
- Freud, S. (1893/1974). *Casos clínicos: (5) Fraülein Elisabeth von R.* (Vol. II). (J. Salomão, & C. M. Oiticica, Trans.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1894/1977). *As neuropsicoses de defesa* (Vol. III). (J. Salomão, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1896/1977). *Novos comentários sobre as neuropsicoses de defesa* (Vol. III). (J. Salomão, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1900/1972). *A interpretação de sonhos (Parte I)* (Vol. IV). (J. Salomão, & W. I. Oliveira, Trans.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1907[1906]/1974). *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (Vol. IX). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1908[1907]/1976). *Escritores criativos e devaneio* (Vol. IX). (J. Salomão, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1911[1910]/1977). *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)* (Vol. XII). (J. Salomão, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.

- Freud, S. (1913/1969). *O tema dos três escrínios* (Vol. XII). (J. Salomão, & J. d. Abreu, Trads.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1914/1974). *Sobre o narcisismo: uma introdução* (Vol. XIV). (J. Salomão, T. d. Brito, P. H. Britto, & C. M. Oiticica, Trads.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1919/1976). *O estranho* (Vol. XVII). (J. Salomão, & E. A. Souza, Trads.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1924a/1977). *A perda da realidade na neurose e na psicose* (Vol. XIX). (J. Salomão, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1924b[1923]/1977). *Neurose e psicose* (Vol. XIX). (J. Salomão, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1928[1927]/1974). *Dostoiévski e o parricídio* (Vol. XXI). (J. Salomão, & J. d. Abreu, Trads.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1940[1938]/1975). *A divisão do ego no processo de defesa* (Vol. XXIII). (J. Salomão, & J. d. Abreu, Trads.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1940[1938]/1975). *Esboço de psicanálise* (Vol. XXIII). (J. Salomão, & J. d. Abreu, Trads.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1950a[1892-1899]/1977). *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. Rascunho H* (Vol. I). (J. Salomão, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1950b[1892-1899]/1977). *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. Rascunho K* (Vol. I). (J. Salomão, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Garcia-Roza, L. A. (2008). *Introdução à metapsicologia freudiana: a interpretação do sonho* (8ª ed., Vol. 2). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Garcia-Roza, L. A. (2009). *Freud e o inconsciente* (20ª ed.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.
- Gay, P. (2001). *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Goidanich, M. (2003). Configurações do corpo nas psicoses. 65-73. Fonte: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v15n2/a05v15n2.pdf>
- Hanns, L. A. (1996). *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Izquierdo, L. (s.d.). *Conhecer Kafka e sua obra*. Lisboa: Ulisseia.
- Janouch, G. (2008). *Conversas com Kafka*. (C. Luz, Trad.) São Paulo: Novo século.
- Jones, E. (1979). *Vida e obra de Sigmund Freud* (3ª ed.). (L. Trilling, S. Marcus, Eds., & M. d. Mattos, Trad.) Rio de Janeiro: Guanabara.
- Jorge, M. (2008). *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan* (3ª ed., Vol. 1). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.
- Jorge, M. C., & Ferreira, N. P. (2005). *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Julien, P. (2009). *Psicose, perversão, neurose: a leitura de Jacques Lacan*. (J. Nazar, Ed., & P. Abreu, Trad.) Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Kafka, F. (1912/2002). *A metamorfose* (11ª ed.). (M. Carone, Trad.) São Paulo, São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Kafka, F. (1914/2002). *O processo* (5ª ed.). (M. Carone, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras.
- Kafka, F. (1919/2013). *Carta ao pai* (15ª ed.). (M. Carone, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras.
- Konder, L. (1974). *Kafka: vida e obra* (4ª ed.). (J. Alvaro, Ed.) Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Paz e Terra.
- Lacan, J. (1955-1956/2010). *O seminário, livro 3: as psicoses* (2ª ed.). (A. Menezes, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1957-1958/1999). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. (V. Ribeiro, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1966/1998). *Escritos*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.
- Lacet, C. (2004). Da Foraclusão do Nome-do-Pai à Foraclusão Generalizada: Considerações Sobre a Teoria das Psicoses em Lacan. *Psicologia USP*, 243-262. Acesso em 19 de Julho de 2016, disponível em <http://www.revistas.usp.br>
- Lemaire, G. -G. (2006). *Kafka* (Vol. 558). (J. d. Simões, Trad.) Porto Alegre: L&PM.
- Lima, L. C. (2005). *Limites da voz: Montaigne, Schlegel, Kafka* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Topbooks.
- Mango, E. G., & Pontalis, J. -B. (2013). *Freud com os escritores*. São Paulo: Três Estrelas.
- Martins, F., & Costa, A. C. (2003). Quem são eles? *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 19, 91-96. doi:10.1590/S0102-37722003000100012
- Masson, J. M. (1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess - 1887-1904*. (J. M. Masson, Ed., & V. Ribeiro, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Pawel, E. (1986). *O pesadelo da razão*. (V. Ribeiro, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Quinet, A. (2006a). *Psicose e laço social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Quinet, A. (2006b). *Teoria e clínica da psicose* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Rouanet, S. P. (2003). *Interrogações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sadock, B. J., & Sadock, V. A. (2010). *Compêndio de psiquiatria: ciências do comportamento e psiquiatria clínica* (9ª ed.). (C. Dornelles, Trad.) Porto Alegre: Artmed.
- Soler, C. (2007). *O inconsciente a céu aberto da psicose*. (V. Ribeiro, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar.
- Souza, N. S. (1999). *A psicose: um estudo lacaniano* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Revinter.
- Sternick, M. V. (Junho de 2010). A imagem do corpo em Lacan. *Reverso*, 31-37. Fonte: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952010000100004

Szabolcsi, M. (1990). *Literatura universal do século XX: principais correntes*. (A. Jovanovic, Trad.) Brasília, DF, Brasil: Universidade de Brasília.

Thomson, P. (1979). *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd.

Tringali, D. (1994). *Escolas literárias* (1ª ed., Vol. 1). São Paulo, São Paulo, Brasil: Musa.