

Instituto Superior de Psicologia Aplicada



KAFKA ESCREVENDO-SE; INDAGANDO INTEGRAÇÕES E TRANSFORMAÇÕES

Pedro Manuel Romana Viana

Nº de aluno

15541

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Psicologia

Especialidade em Psicologia Clínica

2008

Instituto Superior de Psicologia Aplicada

**KAFKA ESCREVENDO-SE; INDAGANDO INTEGRAÇÕES E
TRANSFORMAÇÕES**

Pedro Manuel Romana Viana

Dissertação orientada por Professora Doutora Antónia Carreiras

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Psicologia

Especialidade em Psicologia Clínica

2008

**Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Prof. Dra. Antónia Carreiras,
apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para
obtenção de grau de Mestre na especialidade em Psicologia Clínica conforme o
despacho da DGES, nº 19673/2006 publicado em Diário da Republica 2^a
série de 26 de Setembro, 2006.**

AGRADECIMENTOS:

Agradeço à minha Orientadora, Professora Doutora Maria Antónia Carreira, pelo carinho e atenção com que me recebeu. Obrigada pelo seu apoio e por possibilitar, através do seu seminário, navegar pelos caminhos literários e poder pensar sobre esta sempre enigmática criação do ser humano e por poder pensar sobre o autor, imaginá-lo, sonhá-lo, contribuindo para o meu crescimento como aluno, como homem, e poder roçar nas lembranças da minha infância.

Gostaria de agradecer, também, ao Dr. José Francisco, professor, colega e amigo, pelo apoio prestado, pela clareza das suas palavras, e sobretudo pela curiosidade, interesse e preocupação demonstrada pelo trabalho. Agradeço a sua disponibilidade, manifestada desde o primeiro momento, num tempo em que eu era assombrado pelas dúvidas e incertezas sobre o estudo a realizar. Agradeço por me acompanhar em conversas informais, onde a espontaneidade e liberdade de pensamento são constantes, por partilhar sem temores hierárquicos a sua experiência profissional e de vida, num aprender brincando, sem formalidades ou estatutos, pelo seu optimismo que contém o pessimismo de outros.

Agradeço a todos os meus colegas do Serviço, que da mesma forma, foram os entusiastas que perguntavam pelo fim do trabalho, e que partilharam a curiosidade nesta aventura literária.

Agradeço, o que não tenho que agradecer, a todos os meus amigos, que comigo partilham estas aventuras.

Agradeço a toda a minha família pela possibilidade que me deram de estar aqui, pelo vosso afecto posso colorir a minha vida com os meus desejos e receios, dúvidas e esperanças, numa base de autonomia.

Por fim, nunca por último, agradeço à Sara, companheira de navegação, pelo seu interesse crítico, pelo seu optimismo e a liberdade que me oferece para poder pensar e dedicar-me ao trabalho, sem exigências ou cobranças. Bem-haja a todos!

RESUMO: Este estudo exploratório teve como objectivo estudar se se espelha nas narrativas literárias de 3 obras de Kafka, *O Processo*, *A Metamorfose* e *Carta ao Pai*, aspectos do mundo interior e organização mental do autor. Procurou-se explorar a possibilidade da actividade criativa literária de Kafka tomar um lugar de reorganização da vida mental, de integração e transformação. Recorrendo ao método clínico, utilizou-se a obra literária como material para o estudo de caso. O que nos sugere a leitura destas obras passa por uma conexão com as vivências e vida mental do autor, Kafka, uma analogia entre a trama da obra e a trama da vida interior do autor. Assim, *O Processo* parece-nos ser como que uma representação do mundo interno do autor, marcado pelos sentimentos de culpabilidade, por movimentos entre relações pré-edipianas e edipianas e a dependência destas forças infantis. *A Carta ao Pai* como se nos falasse deste Édipo negativo, e sobretudo das causas relacionais que conduziram à construção deste mundo interno e à qualidade das relações com os objectos internos e com os objectos externos. Por fim, *A Metamorfose*, conduz-nos à vivência da vida adulta do autor, assombrada pela culpa depressiva, destruindo a sua capacidade de esperança que poderia resultar na sua morte psíquica em contraste com a apresentação do que poderia ter sido o seu projecto de vida, marcado pelos desejos de autonomia, dos quais o matrimónio poderia simbolizar. Assim podemos responder à questão inicial. No sentido da segunda questão, consideramos que Kafka procurou na sua actividade criativa uma indagação de respostas e integrações entre o seu passado e presente para transformando-a alcançar autonomia deste. Contudo este objectivo parece não ter sido concretizado com sucesso, prevalecendo os aspectos destrutivos da sua vida interior.

Palavras-chave: Kafka; Criatividade; Édipo; Narcisismo; Tânato.

ABSTRACT: This exploratory study aimed to investigate whether the narratives of 3 literary works of Kafka, *The Trial*, *The Metamorphosis* and *Letter to the Father*, can reflect, aspects of the mental organization, the object relations of the inner world of the author. It is also exploring the possibility of creativity in the literature creation of Kafka could function in a reorganization of mental life, from integration and transformation. Using the clinical method we investigate this question using the literary works as material

to the study case. The reading of these works suggested a connection to the experiences and mental life of the author, Kafka, an analogy between the wefts of the work and warp of the interior life of the author. Thus, *The Trial* seems to us that as a representation of the internal world of the author, marked by feelings of guilt, relations between pre-oedipal and oedipal movements and dependence of these immature emotional forces. *A Letter to the Father* tells us about a negative Oedipus, and especially about the causes that led to the construction of this internal world and about the quality of the relations with the internal and external objects. Finally, *The Metamorphosis*, leads us to experience the adult life of the author, haunted by depressive guilt, destroying its hope that could lead to a psychological death, as opposed to the presentation of what could have been his draft life, marked by the desire for autonomy that the which of marriage could symbolize. So in this way we can answer to the original question. Towards the second question, we believe that Kafka sought creative activity in its demand for looking for answers and integrations between its past and present for turning it to achieve this autonomy. However this has not been implemented successfully, the destructive drives of his inner life overcome.

Key Words: Kafka; Creativity; Oedipus; Narcissism; Tânatô.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I. O LUGAR DA LITERATURA NA PSICANÁLISE	6
I.1. Freud e Literatura	6
I.2. Criação Artística, Sonho e Jogo Infantil.....	12
I.3. Fantasia Inconsciente.....	15
I.4. Dimensão Simbólica e Criatividade.....	17
I.5. Redireccionando Caminhos; Sublimação.....	20
I.6. Linguagem e a Palavra, Continente da Vida Emocional.....	24
II. SOBRE OS CAMINHOS EDIPIANOS	28
II.1. Até ao Complexo de Édipo:.....	28
II.2. No Sentido da Dissolução:	32
II.3. Sobre as Identificações:	35
III. ENTRE NARCISISMO E DEPRESSÃO, A PULSÃO DE MORTE.....	38
IV. APONTAMENTO SOBRE A BIOGRAFIA DE KAFKA.....	43
IV.1. Franz Kafka.....	43
IV.2. Os Pais.....	47
IV.3. As Mulheres de Kafka	49
IV.4. A Obra de Kafka	52
IV.5. Uma Leitura:.....	54
V. MÉTODO	61
V.1. Objecto de Estudo:.....	61

V.2.	Técnicas e Instrumentos:.....	62
V.3.	Procedimentos:	64
VI.	APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE RESULTADOS	65
VI.1.	O Processo; Culpa e Crime:	65
VI.2.	Metamorfose; Que Identidade – Submissão ou Alteridade:.....	74
VI.3.	Carta ao Pai; ou a Dialéctica sobre Espelhos Distorcidos:.....	78
VII.	SINTESE DOS RESULTADOS	83
VIII.	CONCLUSÃO	87
IX.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
X.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

INTRODUÇÃO

Ao lermos uma obra literária construímos uma relação de quase intimidade com o escritor, estabelecemos um diálogo inusual numa condição de aparente solidão, despertando vivências, sentimentos e angústias, alimentando-nos o sonho e a imaginação.

Kafka foi sem dúvida um escritor marcante na sua época, como o é ainda hoje, capaz de mobilizar leitores por todo o mundo, despertando curiosidade e interrogações. Foi um escritor com uma produção compulsiva que sentia a criação literária como a actividade de mais prazer e promotora de maior bem-estar ou mesmo segurança.

A proposta de realização deste trabalho transporta-me para um passado, para as primeiras leituras dos escritos de Kafka, as inquietações acordadas ou desencadeadas por esses conteúdos, pela curiosidade sobre o homem que escrevia sobre transformações desumanizantes, propostas de reflexão sobre o seu mundo social e o actual. Inquietações e curiosidade que permaneceram vivas até bem tarde, até ao momento em que procurei imaginar o homem na sua cidade, Praga; essa mãe que não o libertava ou de quem não se conseguia libertar.

Sendo que a leitura não é a simples descodificação de conjunto de signos e sinais mas uma nova e possível dotação semiótica à realização do escritor, é recriação daquele momento criativo, é um criar de “mil e uma conversas” sobre aquele produto único do pensamento, concebendo um cosmos por vezes um caos de “mil e uma conversas” sobre uma ideia fecunda, o que aqui se propõe não é mais do que uma dessas “mil e uma conversas” possíveis.

Este trabalho pretende ser uma deambulação pelos caminhos mentais kafkianos, numa busca por traçar ligações entre a criação literária e o alívio das tensões internas e a vivificação do mundo interno como procura de organização mental. Contudo, não se trata de um reduzir a uma simples função ou meta defensiva que a criação literária poderá ter, consciente de que a actividade criativa de uma obra literária está muito para além desta possibilidade. Como se a narrativa se fundasse na procura de vivificar aquela experiência vivenciada, e presente como angústia e fantasma, com o objectivo de organizar o passado, tornando o presente menos invadido pelo passado, pelas dores insuportáveis da perda ou

do desamor. Uma procura de antecipar, metamorfoseando, num propósito de elaboração/contenção da perda do amor do objecto ou da perda do objecto de amor.

Assim, partindo de um entendimento da escrita literária, actividade criativa, como lugar de expressão da fantasia e esta entendida como uma tentativa de suplantar a experiência de insatisfação, associando a actividade do escritor ao acto de sonhar, aos devaneios (ou sonhar acordado) e ao jogo infantil, procura-se perceber como esta pode tomar o lugar de tentativa de elaboração, de compreensão e rearranjo do mundo interno e como lugar de realização do desejo.

Freud (1908) referia que a substância que dá origem ao texto do escritor é semelhante aquele que dá origem e conteúdo às fantasias, devaneios, sonhos e ao jogo infantil. Para Freud (1908), qualquer destas actividades psíquicas funda-se no desejo, no desejo inconsciente, que tende à consciência para alcançar algum tipo de satisfação, e alívio das tensões internas. O interesse do autor pela arte conduziu a uma procura de entendimento das fantasias inconscientes e dos conflitos entre instâncias mentais, que remete para a infância do artista, que são representados na obra de arte, elaborando o que se designou como psicobiografias. E aí encontrou inspiração para o estudo de fantasias em redor do Complexo de Édipo e das concepções sobre o Narcisismo. (Segal, 1993).

Assim a obra de arte, ou a criação literária, é percebida como expressão da subjectividade do autor, contendo uma analogia com as criações oníricas e é impregnada pela fantasia inconsciente do autor. Nasce da fantasia inconsciente do criador.

Para Segal (1993), o interesse nesta abordagem estaria na procura de entendimento e revelação das fantasias inconscientes representadas na obra de arte.

Klein (1955) diz-nos que a fantasia inconsciente é expressão simbólica das relações entre os objectos que constituem o mundo interno, a relação entre os pais internos e o Self, a dinâmica entre estas, coloridas por afectos determinados pelo mundo pulsional, os fantasmas agressivos e sexuais. E para Segal (1993) é a criação artística a expressão por excelência da fantasia inconsciente.

Poderá então a escrita de Kafka ser expressão do seu mundo interno? De que fala a escrita e obra de Kafka? Será que na narrativa literária de Kafka encontramos as suas ambições, temores, fantasmas e as relações que constituem o seu mundo interno?

Através de uma analogia entre a criação literária e o sonho podemos dizer através de Matos, *Em Sonho e Criatividade* (2000/2002): “Assim, o sonho permite-nos não esquecer e historizar os objectos, situações e relações, dando uma maior amplitude, pormenor e vivacidade à dimensão temporal da nossa existência.” E acrescenta: “É preciso sonhar para inventar.” (op cit. pp. 429-430).

Considera, então, que o sonho, conduzindo a um contacto mais próximo com o pensamento pré-lógico, com os princípios do processo primário e do princípio do prazer, articulado com o pensamento lógico, com o processo secundário pode constituir-se como um palco para a criação de soluções e realizações para a vida futura, revelando igualmente, os desejos, intenções, pensamentos e ambições mais ou menos onnipotentes. O sonho nasce, então, do desejo, e torna-se criação, tal como a dimensão criativa do Homem, quando se inscreve numa relação de amor pelo objecto, encontrando-se sobre a égide do vínculo amoroso, e portanto, da comunicação e partilha.

Assim como Bion (1987) concebe o “pensar”, como uma dialéctica entre inconsciente e consciente, mediada por uma barreira de contacto ou fronteira (tela de elementos α) organizada pela função α num movimento contínuo entre dispersão e a integração (SP - D), Matos (2000/2002) entende a capacidade criativa como o resultado da dialéctica entre as duas dimensões do pensamento, num vai e vem constante entre processo primário e processo secundário de pensamento, colorindo (por vezes sombreando e/ou saturando) com os afectos os pensamentos mais racionais.

Matos (2000/2002) considera que o sonho tem como finalidade o futuro, comparado a uma actividade criativa, de sua função sintética, organiza elementos que se encontram disponíveis “em torno da escolha emocional, ela mesma ditada pelos desejos e preocupações mais profundos.” Para o autor, é da relação que nasce o sonho: “E retomar, relançar relações perdidas ou suspensas, num outro contexto, com novos objectos – ou o objecto renovado pelo trabalho interno da relação – é o princípio, o núcleo ou *primum movens*, o fio de ouro da criação; da criação analítica, como das outras.” (op cit. p. 436), e acrescento, a obra literária.

A função alfa tradutora dos dados sensoriais e as emoções relacionadas em elementos alfa que serão os elementos constituintes dos pensamentos pudessem de criatividade possível, do pensamento criativo que dá origem à obra literária. Permite a passagem dos elementos brutos, as coisas-em-si, para elementos pensáveis, os símbolos e o pensamento simbólico.

Klein (1955) refere-se ao sonho, expressão da fantasia inconsciente, como expressão simbólicas da vida fantasmática, mas salientando, igualmente, as suas funções de elaboração, de síntese, logo, criação de sentido utilizável na vida com os objectos externos.

No dizer de Segal (1993), a criação artística tem uma meta “ (...) *relaciona-se com uma tentativa de resolução de um conflito depressivo, incluindo aí sua constelação edípica arcaica, então os meios devem transmitir tanto o conflito como a tentativa reparatória de resolução.*” (op. cit p. 99). A obra de arte será então expressão de uma tentativa de elaboração, é recriação do que habita no seu mundo interno, e da perda.

Colocando algum contraste sobre as perspectivas enunciadas, Carvalho (2006) propõe uma perspectiva da criação artística, a par com os possíveis efeitos de elaboração, tendo um possível efeito de ampliação do sofrimento do artista, sublinhado o possível papel da pulsão de morte nesta dinâmica, resultando no resvalar e fracasso da formação simbólica, conduzindo a uma ameaça de desorganização do que anteriormente se procurava uma contenção.

Qual terá sido o papel da criação literária na vida de Kafka? Será que para Kafka o processo criativo literário serviu como uma via de transformação do sofrimento e um espaço de prazer e restauração ou terá alimentado ainda mais o seu sofrimento?

Recorreu-se, então, às obra de Kafka, O Processo, A Metamorfose e Carta ao Pai, por nos parecer conjugar nas suas características esta dimensão de um espaço que está entre o que é da linguagem onírica e o que é da realidade, e por outro lado por nos parecer que a sua escrita esteve ao serviço de uma necessidade de sobrevivência psíquica, de projecção, para posterior “releitura”, das personagens e relações que habitavam o seu mundo interno e daqui para a tentativa de organizar o, possível, caos emocional. A par de nos parecer que esta obra de Kafka com as suas diferentes personagens, algumas com nomes bem próximos do seu, são todos um pouco de Kafka e a sua obra completa (particularmente estas obras escolhidas) um livro sobre a sua vida.

A solidão necessária à actividade criativa do escritor, tal como se revela na vida de Kafka, implica necessariamente um encontro, contacto com esse mundo interno povoado pelos amores e terrores, pelas ansiedades e angústias, pelos contrastes pulsionais e emocionais, contactar com a destruição dos seus objectos internos e grandiosidade de outros. Contactar consigo para se compreender, numa escrita sobre si para si, uma “auto-biografia ficcional”

tomada como instrumento para o conhecimento ou libertação. Uma procura de reparação, a tentativa de integração na passagem para a posição depressiva, sustentando um projecto de autonomia. Por outro lado é igualmente a possibilidade de futuro, o que poderia ter acontecido, a projecção para o futuro do desejo.

Parece então que Kafka elabora assim uma conversação consigo mesmo impregnando, semeando em si mesmo e no outro um sentido, uma significação, uma tensão emocional que necessita ser pensada, transformada, semantizada. Um jogo de interacção entre dois sujeitos que procuram a transformação da experiência bruta em experiência transformada, veiculada pela palavra. E deste diálogo irá, igualmente, participar o leitor.

Assim a solidão inicial e necessária torna-se comunicação com o mundo interno do criador e com o mundo interno do leitor, já não há solidão, estabelece-se num espaço partilhado a possibilidade de recriação.

Kafka como que procurando nos seus escritos um exorcizar dos seus fantasmas, um espelhar nas páginas em branco vivificando esse mundo interno em busca de soluções, respostas, ou simplesmente deixar perguntas em aberto das quais não se quer resoluções, uma procura de organização desse seu mundo desordenado, numa busca para se manter vivo e não cair nas profundezas da psicose delirante; procurando quedar-se no simbólico e não resvalar no empobrecedor pensamento concreto.

Parece que desta forma Kafka escapou ao agir da sua agressividade, ódio, ao suicídio e, perpetuou-se vivo, furtando-se à finitude da vida, a morte, através da sua obra. Esta foi a solução, a escrita literária.

Na procura de resposta para estas interrogações delineamos um suporte na literatura que elucida sobre o que está por detrás do processo de criação literário, o que poderá expressar, quais os mecanismos implicados nesta criação, o que os mobiliza e para que fim. Após este enquadramento, faremos uma nova leitura da vida e obras escolhidas de Kafka, à luz da exposição teórica apresentada, estabelecendo as conexões que possibilitem um encontro com as questões levantadas e assim procurar fundamentar as hipóteses levantadas.

I O LUGAR DA LITERATURA NA PSICANÁLISE

I.1. Freud e Literatura:

A relação que envolve psicanálise e arte tem sido trabalhada desde Freud até à actualidade, e estaria fora do âmbito deste trabalho, pela dimensão exigida, um enunciar ou visitar deste caminho, sendo este trabalho somente uma tentativa e um módico contributo para este diálogo.

Desde os escritos inaugurais da psicanálise, Freud fez uso de obras artísticas, particularmente de criações literárias, para dar corpo e forma às suas criações, da mesma forma como o fez com a interpretação dos sonhos. Obras como as de Shakespeare, Goethe e Dostoiévski, foram desencadeadores de produtivos diálogos e, até mesmo, constituíram-se pilares importantes da aventura psicanalítica. Se por um lado Freud manteve um diálogo com os criadores literários e tenham sido vários os seus escritos dedicados à obra literária, também é verdade que coincide com o início da criação da psicanálise um período novo e produtivo dentro do mundo da literatura. Por outro lado, igualmente, os criadores literários fizeram uso da psicanálise na criação de metáforas nos seus textos e perfilharam um interesse pela construção teórica de Freud.

Não desvalorizando o que foi referido, igualmente parece que esta relação, como a globalidade da construção do pensamento freudiano, foi marcada por evoluções, paradoxos e ambiguidades.

Em *Escritores Criativos e Devaneios* (1908), um dos importantes artigos de Freud sobre a criação literária e no qual concretiza o seu pensamento sobre a criação artística com

particular ênfase na criação literária, Freud compara o trabalho do escritor criativo ao brincar da criança. Enfatiza as lembranças infantis da vida do escritor como material originário de sua obra, e assim a obra literária tal como o sonho acordado, são uma continuação do que foi o brincar infantil. Acrescenta que tanto no brincar da criança como na criação literária teríamos a criação de um mundo próprio, com o rearranjo dos elementos da realidade para se poder alcançar uma conciliação com o desejo do criador.

Para Freud (1908) a antítese do brincar, conseqüentemente, da obra literária, não é a seriedade da actividade, mas antes a realidade. Tanto a criança como o artista criam um mundo de fantasia alimentado por desejos insatisfeitos, que desta forma procuram a sua realização, mesmo que de maneira distorcida, tal como no sonho.

Em *Um Estudo Autobiográfico* (1925), Freud compara a criação artística à construção do sintoma neurótico e do sonho, que teriam a função de afastamento de uma realidade insatisfatória e a procura de conchego no mundo da imaginação.

Em *O Mal-Estar na Civilização* (1930), Freud contrasta características da criação artística com os objectivos terapêuticos da psicanálise. Se a primeira, como foi dito, traria um conchego efêmero sobre uma ideia de satisfação, a prática psicanalítica procuraria um aprofundamento subsidiário de uma procura da realidade (suponho, a revelação de uma realidade emocional). Se uma procura esconder o outro busca a revelação.

No entanto, acatando as efectivas diferenças, parece-me que assim como o sonho possa ser revelador, também, a obra literária pode fazer luz de uma realidade psicológica, de uma vivência emocional, ainda que de forma distorcida, e no mesmo sentido, parece-me possível que a criação de uma obra literária, quando envolvendo os aspectos representacionais e emocionais da subjectividade do criador, poderá ter um potencial de elaboração análogo ao descrito na produção de sonhos.

Esta perspectiva é considerada por Freud noutros escritos. Em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907) e nas suas leituras da vida e obra de Leonardo da Vinci (Freud, 1910) e de Michelangelo (Freud, 1913), Freud considera que a obra artística poderá ter uma função de comunicação, revelando mais do que escondendo, reforçando nesta perspectiva o papel da fantasia inconsciente.

Para além da capacidade de comunicação entre subjectividades, em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), Freud fala da importância que a literatura teria na comunicação de novos conhecimentos sobre o ser humano e para a Psicanálise: “Os escritores criativos

são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra as quais a nossa filosofia ainda não deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da psique, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.” (op. cit., p. 18).

Parece, que não restam dúvidas sobre a interligação e articulação entre a psicanálise e arte, nomeadamente com a criação literária.

Freud vê na arte, conseqüentemente, na criação literária, uma actividade destinada a apaziguar desejos não gratificados, primeiro do próprio artista, e segundo dos seus leitores. Observa que as forças motivadoras dos artistas são as mesmas que, transformadas em conflitos, impulsionam outras pessoas à neurose. Assinala que toda e qualquer modalidade estética têm um carácter infantil, o que confere à arte uma proximidade com a formação de sintomas. O objectivo primário do artista é, através da comunicação de sua obra a outros, libertar-se e conseqüentemente também libertar os outros de seus desejos recalcados. O artista pode representar os seus desejos como realizados. No entanto, estas fantasias só se tornam obra de arte após uma transformação que atenua o que nelas se tornou inacessível à consciência, obedecendo às leis da estética, através da sensação de belo e seduzindo outras pessoas com uma gratificação. (Mendes, E. Próchno C., 2006). Além disso, para Freud (1908), o escritor, quando exerce a sua função, cria um mundo de fantasia no qual investe muita emoção, tal como a criança quando brinca.

Para Freud (Segal, 1993) o que era de primordial interesse na produção artística encontrava-se no conteúdo desta e menos no lugar estético que ocupava. Segundo ele este conteúdo edificava-se nas fantasias inconscientes do indivíduo, artista, e seria revelador das suas vivências. Contudo, Freud, parece-me, nunca deixou de sentir o interesse e impacto dos aspectos formais da obra de arte, a sua estética.

Ainda assim, o que parece que Freud procurou foi estudar a obra de arte como uma produção fantasmática comparável a todas as outras, ainda que apontasse um lugar de singularidade do artista e da obra referindo que haveria uma habilidade particular de elaboração dos conteúdos da fantasia inconsciente e especialmente da sexualidade infantil do artista, sendo a obra a materialização e a via sublimatória desta elaboração. Nesse sentido, seria tarefa da psicanálise conhecer o processo que suporta a realização da obra

de arte para assim poder revelar os conteúdos da fantasia, tal como no sonho e no estudo do trabalho do sonho. Em última análise, é chegar às profundezas do inconsciente.

De acordo com Pareyson (2005) ao longo da história a obra de arte recebeu três definições, concretamente, a arte foi concebida tanto como um fazer, como um espaço de conhecimento, ou como expressão. Estas três concepções da arte contrapõem-se e combinam-se de diversas formas no decurso da história ocidental, mas permaneceram como as suas principais definições. Segundo o autor (2005), na antiguidade prevalecia a concepção de obra enquanto um fazer. No romantismo, teria prevalecido a ideia da arte como expressão, a beleza da obra de arte era dirigida para a sua potencialidade como instrumento de expressão, isto é, a beleza da obra de arte era função da sua capacidade de expressar sentimentos. E terá sido na época do renascimento que a obra de arte tomou o lugar privilegiado de meio para alcançar um conhecimento, enunciando uma visão da realidade.

Assim, se os aspectos formais da arte são importantes para a produção das suas qualidades estéticas e sobre estes se qualifica a obra como arte, também, outras dimensões são importantes na construção desta qualidade inerente à obra de arte e a obra de arte não se resume a este fazer estético e aspectos formais.

Quer nos seus aspectos formais como de conteúdo, a obra de arte é uma realização humana singular e original. Segundo Pareyson (2005), pode dizer-se que a actividade artística consiste especialmente na criação, isto é, executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar e descobrir.

Ou seja, a criação literária não será somente um revivificar sobre outras formas algo já a priori estabelecidas, mas poderá ser igualmente um criar de novo e do novo, criando algo de original. A obra de arte é concretizada no percurso que conduz ao seu término de realização. Tal como na terapia psicanalítica, onde algo de novo poderá ser criado, numa ampliação do vivido e do projectado para o futuro numa multiplicidade de sentidos. O que se procura é um encontro com a subjectividade. Esta será um dos grandes pontos de conexão entre a Psicanálise e a Literatura, considerando a obra literária como expressão de uma consciência subjectiva, sustentando traços das fantasias inconscientes do seu autor.

Em vários momentos da história da arte e para vários teóricos da estética os critérios determinantes para a avaliação da obra de arte estaria na capacidade do criador para expressar a sua subjectividade, será a experiência pessoal do criador como o principal

centro de interesse. A obra de arte que não se alimenta do vivenciado pelo artista perde o seu impacto estético, revela-se vazia, não é experienciada e racionalizada.

De acordo com Mendes e Próchno (2006), o estudo dos relatos de alguns escritores, como Goethe, James, Rilke e Proust, a respeito do que pensam em relação às suas narrativas, mostram-nos como estes consideram que a sua arte é uma representação da vida. Que a escrita é para o escritor uma necessidade, que o escritor deve escrever de dentro para fora, deve ser capaz de descrever a sua percepção de mundo de forma transparente, desvendando os mistérios da alma humana: *“a arte recompõe exactamente a vida e que a matéria da obra de arte, especialmente da narrativa literária, é a própria vida do escritor.”* (op. cit. p. 50).

Quando o escritor conta que sente que a obra que está a criar parece ter vida própria, tal como me disse numa ocasião José Luís Peixoto, faz-me pensar que o escritor está a falar como o Eu é apossado pelo inconsciente, pelo Id, da mesma forma como os teóricos têm revelado que a criação literária, a sua inspiração, também, poderá ter origem no inconsciente do escritor. E é esse diálogo que se instala quando se lê a obra literária, um diálogo entre subjectividades, um diálogo entre inconscientes, um diálogo criador de múltiplos sentidos pois, tal como o sonho, o texto literário é sobredeterminado, tal como a interpretação do psicanalista é sobredeterminado abrindo caminhos múltiplos.

Mendes e Próchno (2006) entendem a psicanálise e a literatura como espaços que permitam a constituição da subjectividade, considerando que a narrativa garante ao sujeito – narrador o resgate da sua própria história e o exercício da sua singularidade.

Resumindo, é como se a literatura ocupasse um lugar de apaziguamento e manifestando as tensões entre o Eu, Id, Super-eu, e o mundo externo, exigidas na constituição do ser social, implicando a repressão da satisfação livre e imediata das exigências pulsionais, abandonando o princípio do prazer e respeitando o princípio da realidade. A literatura poderá ocupar um lugar de comunhão, numa partilha universal, expressando de forma mais ou menos distorcida, mas segura, algo que é comum aos seres humanos. Aqui poderá, igualmente, residir o impacto estético da obra de arte, da obra literária, na comunhão de fantasias inconscientes e na satisfação adiada de exigências pulsionais. As imagens criadas pelo escritor aludem para vários sentidos (pelos mecanismos de condensação, e pela metáfora), mas visam a expressão de algo que o autor vive interiormente, algo que é recebido pelo leitor interiormente.

Será então na base de uma relação pensante, de *working-thought*, com a obra literária, como também com os nossos sonhos e fantasias, que se funda essa multiplicidade de sentidos. E assim, aproximando-nos do conceito de *perlaboração*, o inconsciente ultrapassa o lugar que acolhe o ocultado, mas, também, alberga a possibilidade de criação de novos sentidos.

Vemos então, a aplicação da psicanálise como instrumento de pesquisa do sentido profundo de obras literárias tem sido de enorme importância como resposta ao enigma que a personalidade do artista representa pela sua astúcia imaginativa no plano estético, o enigma provocado pela obra de arte como expressão de um conhecimento, de um viver da sociedade, pela capacidade de expressão de vivências que podem ser partilhadas e ressoam no criador e leitores. Instrumento onde se destaca no núcleo da obra em estudo a presença do Complexo de Édipo e os conteúdos pulsionais.

Contudo estamos conscientes que a obra de arte não se reduz a um núcleo central do funcionamento humano e estará muito para além de uma reflexão teórica sobre o fenómeno, pois o central da obra de arte poderá estar na sua singularidade tal como da singularidade do seu criador, tal como a resolução, elaboração ou não do Complexo de Édipo é produtor de uma subjectividade. Assim, esta será somente mais uma abordagem.

Ainda assim, se a relação entre as características psicológicas do autor e as suas características literárias parece ser algo inegável e sendo a individuação o fruto da elaboração individual das vicissitudes edípicas, e essa elaboração, com êxito ou apenas uma tentativa, este poderá ser o objectivo e o foco desta leitura psicológica aplicada à arte, particularmente, à literatura.

O que se procura neste trabalho não visa tanto uma apreciação ou investigação sobre a componente estética da obra, ficando mais centrando nos aspectos de simbolização, de comunicação que a obra literária poderá revelar. Contudo, sabemos, da frequente crítica dirigida a esta perspectiva adoptada quer por Freud, como pela Psicologia Clínica dinâmica. Uma crítica que aponta para um reducionismo da obra de arte ser vista como uma produção fantasmática (tal como o sonho ou o sintoma, que estará a encobrir e simultaneamente a comunicar um conflito interno), mais pelo seus aspectos de conteúdo, do que pela sua potência estética, pelas componentes formais. Desta forma a nossa proposta aproxima-se mais de uma psicobiografia, relacionando a produção literária com a vida do seu autor.

Nesta abordagem quase de descoberta arqueológica da obra de arte, neste caso da obra literária, a fantasia inconsciente, alimentada pelo conflito interior do autor e anterior à obra, fonte possível para a transcrição da fantasia numa linguagem simbólica não unívoca, é extremamente importante. Poderá ser aqui que se situa a potência criadora do imaginário.

Contudo, também, não nos alimenta uma ambição de tradutores de sentidos ocultos expostos na obra literária, mas antes procurar sentidos e funcionalidades deste fazer criador na vida de Franz Kafka. Sabendo que esta realidade singular que foi a vida do autor, na sua dimensão interna e externa, não poderá ser alcançada na sua máxima profundidade.

12. Criação Artística, Sonho e Jogo Infantil:

É na infância que Freud (1908) situa as primeiras manifestações de actividade imaginativa, concretamente nas brincadeiras infantis. A criança está sendo criativa enquanto brinca, atribuindo seriedade ao seu mundo de fantasia e brincadeira, e no lado oposto a este estaria a realidade. Tal como a criança, o escritor mantém através da sua actividade criativa o seu mundo de fantasia. Nesse sentido, o escritor mantém o seu mundo de fantasia separado do mundo real através de um intenso investimento emocional. Assim, também a escrita criativa poderá ser um meio para fazer face a uma realidade frustrante, tal como a vivenciada por Franz Kafka. Essa poderia ser uma das funções da actividade literária do autor. Daí resultaria uma satisfação, satisfação no acto de escrever, como contraponto a uma realidade frustrante, resgatando prazer. Tal como acontece com os devaneios na vida adulta. Desta forma aproximamos fantasia, sonho, devaneios e criação artística, em que a experiência actual poderá dirigir o criador a uma recordação alimentando a produção da obra como forma de tentativa de realização do desejo inconsciente.

O artista estaria próximo da criança que ao brincar inventa um mundo próprio fazendo uso de objectos e circunstâncias da realidade. Mundo novo criado com natural espontaneidade e vivido com grande seriedade pela criança, da mesma forma como o artista, ao criar, preserva uma percepção da diferença entre os dois mundos. (Freud, 1908).

Contudo os motivos continuam os mesmos, desejos ambiciosos e/ou sexuais inconfessáveis. Aqui aparece a mesma estrutura temporal dos sonhos, a situação actual insatisfatória liga-se a um desejo da infância que se realiza na nova situação criada na fantasia.

Freud já propunha, em *Escritores Criativos e Devaneios* (1908), uma comparação entre o sonho e a criação literária.

O sonho é então a via régia para o inconsciente, sendo realização alucinatória de um desejo inconsciente, infantil, é então um meio de comunicação entre o que é do mundo inconsciente e o consciente. Para além disso, é, igualmente, um meio de organização e expressão do decorrente do pensamento inconsciente e do que o habita nesse espaço de profundezas ocultas ao consciente. (Freud, 1900).

Da mesma forma como o sonho nos aparece sobre uma forma distorcida, como se fosse algo externo a nós e estando longe da realidade, criado por imagens resultantes de condensações e deslocamentos, surgindo como metáforas, mas nos revelando e permitindo a organização das vivências e a elaboração, oferecendo-nos a possibilidade de pensar num movimento de dentro para fora e finalmente para dentro, também a criação literária é vivida como ficção, criada num movimento entre o interior e o exterior, é concretizada em palavras e textos que se tornam objecto de pensamento por permitir um afastamento de nós próprios, aliviando a angústia e censura.

Se é pelo sonho que se acede de forma privilegiada ao inconsciente, com a sua lógica de processo primário, alimentado por desejos e receios, de conflitos e tensões, construído sobre dois registos, o latente e o manifesto, implicando a sua interpretação no jogo de transformação do manifesto em aproximação ao latente, num caminho contrário ao trabalho do sonho, poderemos assumir que a, maioria, da criação literária, igualmente, é regida por estes princípios e o texto constituído pelo significado manifesto e um possível significado latente, adquirindo uma potencia de texto simbólico onde o unívoco não tem lugar.

Os elementos imagéticos que dão corpo ao sonho como à obra literária podem ser interpretados pelos processos de condensação e deslocamento, ou, segundo a teoria Literária, pelos processos metafórico¹ e metonímico². Os principais processos de elaboração

¹ Figura de estilo que possibilita a expressão de sentimentos, emoções e ideias de modo imaginativo por meio de uma associação de semelhança implícita entre dois elementos. O processo levado a cabo para a formação da metáfora implica necessariamente um desvio do sentido literal da palavra para o seu sentido livre; uma transposição do sentido de uma determinada palavra para outra, cujo sentido originariamente não lhe pertencia. Tal como a condensação, a elaboração metafórica junta em um só elemento (ou imagem) vários conteúdos latentes.

² Figura de linguagem por meio da qual se coloca uma palavra em lugar de outra cujo significado dá a entender. Ou a figura de estilo que consiste na substituição de um nome por outro em virtude de uma relação semântica extrínseca existente entre ambos. Ou, ainda, uma translação de sentido pela proximidade de ideias. Consiste, assim, na ampliação do âmbito de significação de uma palavra ou expressão, partindo de uma relação objectiva entre a significação própria e a figurada. A sua aproximação ao conceito de deslocamento parece claro.

do conteúdo manifesto dos sonhos (a condensação, o deslocamento e simbolização) não são exclusivos do sonho e podem ser encontrados também na formação de sintomas neuróticos e no texto literário. (Freud, 1901).

Em *Escritores Criativos e Devaneios* (1908) Freud acentua as diferenças entre devaneio, sonho e escrita criativa no qual, em resultado da actividade de censura, encontramos deformações que fazem do sonhador um criador, uma espécie de artista, ao contrário dos devaneios em que a sua comunicação causa estranheza e uma actuação mais defensiva. Isto é, tanto o sonho como a criação artística permitem um certo distânciamento ao contrário do devaneio e como tal é mais propenso a ser aceite pelo próprio e por outros. E ao contrário do devaneio, a criação literária permite o retorno à realidade através do objecto de arte e na comunicação com o outro. No dizer de Matos em *Sonho e Criatividade* (2000/2002) “ (...) *na actividade criativa (prevalece) um funcionamento objectal (...)*”. (op. cit. p. 430).

No dizer de Segal (1993), no devaneio há um evitamento do conflito refugiando-se no fantasiar onipotente, enquanto o escritor terá de contactar com o seu mundo interno, tocando no seu conflito com o intuito de encontrar uma solução.

Em *Conferência XXIII – Os Caminhos da Formação de Sintomas* (1916), Freud referia a dificuldade do artista em voltar-se para a criação artística, refugiando-se da realidade pela dificuldade de satisfação instintiva, tornando o seu processo de criação artística como o lugar de realização do desejo e expressão das suas ambições.

No entanto foi mais além e referiu que a criatividade seria um meio para estabelecer mudanças no mundo real e um meio de conquistar maior harmonia individual. (Freud, 1925).

Ou seja, a criatividade poderia permitir este duplo movimento, uma retirada narcísica que permitiria a elaboração, transformação de angústias e posteriormente uma comunicação com o outro e a conquista de bem-estar psíquico.

De acordo com Segal (1993), tanto o sonho, o devaneio, o brincar, como a arte são actividades psíquicas que tendem à expressão, elaboração e simbolização das fantasias inconscientes.

13. Fantasia Inconsciente:

Da leitura de Freud percebe-se que a fantasia é o conteúdo mental que preenche o espaço mental inconsciente. As fantasias inconscientes emergem assim das necessidades pulsionais e dos estímulos do mundo externo. A expressão mental do impulso, que reside no Id, é a fantasia inconsciente, esta é o representante psíquico da pulsão, e esta é experienciada como fantasia inconsciente. De acordo com Isaacs (1948) os impulsos, defesas, emoções e sentimentos são experienciados como fantasia, esta oferece-lhes vida mental, a direcção e sua realização. É através das transformações da fantasia, como a criação literária, que podemos observar a fantasia inconsciente.

O trabalho realizado por Klein com crianças muito pequenas e o seu interesse pelos aspectos e processos infantis operantes nos adultos resultaram no seu interesse e conceptualização, em primeiro lugar, de uma técnica do brincar e em consequência desta na introdução da função e relevância das fantasias inconscientes, de identificação projectiva e identificação introjectiva, e dos sentimentos que operam na mente das crianças pequenas, contribuindo em muito para o desenvolvimento psicológico.

Em *A Psicanálise de Crianças* (1932/1997) Klein, ao propor o conceito de objectos internos resultantes dos processos de identificação projectiva e posterior identificação introjectiva, representando a vida psíquica como um palco interno onde são encenadas as relações e os conflitos entre as personagens internas, afasta-se da concepção de Freud sobre o desejo reprimido como factor precipitante na criação, deslocando o interesse para as relações entre estes objectos internos, que constituem o mundo interno de cada um de nós. Desta forma, Klein atribui enorme importância às fantasias inconscientes que caracterizam as relações entre as personagens do mundo interno. (Mancia, 1991).

Observou a expressão destas fantasias inconscientes e primitivas no decurso do seu trabalho com crianças e percebeu que estas podiam distorcer bastante a realidade e dominar a vida psíquica da criança; quanto mais nova fosse mais isto se verificaria. Estão, então, activas desde o princípio da vida. São as pulsões que dão origem às fantasias inconscientes, e estas são expressão directa das pulsões e impulsos, povoando a mente onipotente da criança onde os desejos se tornam fantasias de satisfação.

Para a autora, desde o início da vida existe um Eu capaz de estabelecer relações de objecto (com objectos parciais) na fantasia e na realidade, capaz de experimentar ansiedade e erguer defesas primitivas. Ao contrário de Freud, Klein não considera que as fantasias só

possam ser formadas quando a criança desenvolver uma capacidade de pensamento lógico (Segal, 1993). Logo, na denominada posição esquizoparanóide, igualmente, são formadas fantasias inconscientes, neste caso, com objectos parciais.

Klein (1952/1991) observou as características agressivas e violentas destas primeiras fantasias expressas pelas crianças principalmente através do jogo, fantasias inconscientes sobre o corpo da mãe e os seus conteúdos, de natureza sádica oral e sádica anal. Propõe, então, a existência de um Super-eu mais precoce e severo construído a partir das fantasias projectivas e introjectivas em relação a partes do objecto primário.

De acordo com Klein (1952/1991), as fantasias inconscientes em relação ao corpo da mãe, as fantasias primitivas das fases oral e anal, são caracterizadas por ataques invejosos e destrutivos ao corpo da mãe, às suas coisas boas (como o seio que alimenta), e os seus conteúdos (e.g. os bebés e o pénis do pai que é fantasiado como ficando incorporado na mãe durante a relação sexual), estes formam assim os primeiros símbolos. Segundo a autora as ansiedades persecutórias (ao serviço do desenvolvimento, isto é, não sendo muito intensas e não estabelecendo um ciclo patológico com a identificação projectiva massiva) geradas na relação primária com o corpo da mãe constituem-se também como a força motriz para o deslocamento do interesse da criança pelo corpo da mãe para outros objectos, para a curiosidade sobre o mundo externo, e desta forma permitindo a simbolização destas fantasias e conseqüentemente, uma atenuação da ansiedade, o crescimento mental e o desenvolvimento psíquico; o deslocamento da pulsão epistemofílica para outros objectos e outros fins.

Para Klein (1959) a vida mental de adultos e crianças é colorida e habitada por fantasias inconscientes de relações entre o Eu e partes dos seus objectos primários (seus pais – os seus deuses e diabos) – o seio e o pénis – introjectados durante a fase oral. Como vimos, desloca o interesse para a natureza das relações, fantasiadas inconscientemente, entre as personagens e a tonalidade afectiva que as caracteriza, que povoam o mundo interno e que influi na relação com os objectos do mundo externo. Para a autora apesar das primeiras fantasias se desenvolverem com o teste da realidade e maturação, permanecerão num nível mais profundo (inconsciente) na personalidade do sujeito e poderão desempenhar um papel dinâmico em posteriores desenvolvimentos. Para a autora, a satisfação alucinatória do desejo é parte de uma fantasia primitiva. Toda a fantasia pertence ao Eu, constitui-se como uma forma de lidar com as pulsões.

Desta forma as fantasias de bons e maus objectos configuram nosso mundo interno, a par com os movimentos entre pulsão de vida e pulsão de morte, Eros e Tânatos, e com as experiências humanas que vão acontecendo no decurso da vida. É desse diálogo de forças que Klein conceptualiza a constituição da subjectividade, isto é, do mundo de objectos internos, do pulsional e da experiência com os objectos externos.

I4. Dimensão Simbólica e Criatividade:

Antes de *A Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud refere-se à formação dos símbolos tal como Klein e Segal fizeram posteriormente. Freud considerava os símbolos como uma expressão da fantasia inconsciente participando na formação dos sintomas, pois o sintoma dito neurótico teria um significado simbólico.

Na teoria do sonho proposta por Freud (1900), é um dado adquirido a capacidade do Eu para realizar a elaboração onírica e um recalçamento adequado, tomando como igualmente garantida a capacidade para formar símbolos. Agora não são concebidos como o resultado de uma formação, sendo sim dados por um passado arcaico e dessa forma são universais. Estes pressupostos merecem uma crítica por parte de alguns autores, entre outros Klein e Segal.

Como foi referido, segundo Klein (1930), a simbolização só pode ocorrer quando a criança é capaz de reprimir e deslocar os seus interesses, fantasias sobre o corpo da mãe, para outros objectos, atribuindo a estes um significado simbólico. O trabalho com as crianças permitiu a Klein perceber a importância da componente agressiva, para além da libidinal e as ansiedades daí resultantes (ansiedades de castração), nesta relação do bebé com o objecto materno, e a necessidade da ansiedade e culpa (quando não demasiado intensas) resultantes dos ataques agressivos, fantasiados, ao corpo da mãe que resultava num deslocamento para outros objectos marcados agora por um significado simbólico. Quando a ansiedade e a culpa resultante eram muito intensas, verificou que aparecia uma estagnação no desenvolvimento fantasmático e na formação dos símbolos, impedindo o desenvolvimento do Eu, e manifestando-se sobre a forma de inibições no brincar, intelectuais e de aprendizagem.

Os trabalhos de Segal (1983) sobre a equação simbólica e o pensamento concreto trouxeram, igualmente, novas perspectivas sobre a formação simbólica. Em contradição

com a teoria clássica, argumenta que a representação simbólica é uma aquisição do Eu, e só pode ser atingida quando a separação, a perda e a culpa são sentidas e toleradas. É então, uma capacidade que advém do pensamento característico da posição depressiva, do pensamento verbal.

De acordo com a autora, o símbolo não é utilizado para negar o objecto mas para superar a perda, o símbolo é, então, o precipitar de um processo de luto. Se na concepção clássica do símbolo (concepção de Jones), “*only what is repressed needs to be symbolized*”, para Segal “ (...) *only what can be adequately mourned can be adequately symbolized*³.” (Segal, 1983, p. 241).

Para Segal (1983), quando a identificação projectiva está em ascensão, manifestando-se de uma forma massiva, parte do Eu fica identificado e confundido com o objecto, logo o símbolo também está confundido e identificado com o objecto simbolizado. Segal designa este processo não como formação de símbolos mas como uma equação simbólica, característico de um pensamento concreto da posição esquizoparanóide. Descreve que no processo da equação simbólica, o símbolo substituto é sentido como o original e as características deste não são reconhecidas nem respeitadas, a equivalência é de tal forma próxima que símbolo e simbolizado são sentidos como idênticos. Ao contrário do que acontece na formação de verdadeiros símbolos, em que não há uma confusão entre o símbolo e o simbolizado, onde as características do primeiro são consideradas e respeitadas; símbolo e objecto simbolizado não são totalmente equacionados. Desta forma as fantasias expressas e disfarçadas nos símbolos podem ser comunicadas ao outro e, como sublinha a autora, para que sirvam esta função, antes mesmo, os símbolos servem a comunicação do sujeito com o seu mundo interno.

Vemos então que, para Klein e Segal, a fantasia e o simbolismo adquirem importância fundamental, salientadas como determinantes para o desenvolvimento psíquico. Vemos, também, o quanto estas concepções se entrecruzam ao longo das suas obras. Em *Sonho, Fantasia e Arte* (1993), Segal considera que: “*É por meio do simbolismo que a fantasia inconsciente se expressa, seja em sintomas, em sonhos ou em relacionamentos e esforços humanos.*” (op cit. p. 45), acrescenta-mos, também, na obra literária.

³ “Apenas o que é reprimido necessita de ser simbolizado”, para Segal “ (...) apenas aquilo (a perda) sobre o qual se pôde fazer adequadamente o luto pode ser adequadamente simbolizado.”

São as ansiedades persecutórias que impelem ao acto criativo, subsidiário de um movimento da posição esquizoparanóide para a posição depressiva. (Segal 1993) É neste movimento que Klein situa a criatividade, que teria uma função de reparação dos danos causados a objectos internos através de fantasias inconscientes sádicas e assim procedendo a uma recriação do objecto. Similar ao processo de Sublimação descrito por Freud, acresce que vemos nos escritos de Freud o processo criativo relacionado ao conceito de sublimação. Sublimação seria aqui entendida mais nos seus aspectos de apaziguamento de conflitos interiores e na criação de algo novo, ou na recriação subsidiário de uma transformação da pulsão sexual.

Assim a concepção de criatividade em Klein situa-se no seu estudo sobre as ansiedades infantis e a libertação da frustração na mente da criança através de actos ou desejos agressivos, e seria indicador de um estado mental e um processo necessário para a sanidade mental.

Segal (1993) reforça esta perspectiva sublinhando que seriam os sentimentos de perda e de luto que conduziriam à necessidade de recriação do objecto perdido ou danificado. Assim a elaboração do luto e da perda, que resultam na formação simbólica estariam na origem da actividade criativa, consequentemente na criação artística.

É nesse processo de luto, de elaboração e integração das partes danificadas dos seus objectos e de coesão do eu, que o Eu criador se transforma, recria, recriação também do mundo interno. Num espaço de ilusão, tal como o espaço do sonho, veiculadas pela linguagem criam-se vidas virtuais para as ansiedades, angústias, as perdas e os amores, as personagens que habitam o mundo interno. Tudo se personifica nas personagens, na obra literária. Este fenómeno de ilusão descrito por Winnicott permite a criação de um objecto subjectivo e o desenvolvimento da capacidade imaginativa, e assim a actividade criativa do escritor propicia um espaço preservado de e para a elaboração de sensações subjectivas.

Matos (2000/2002), propõe-nos uma função sintética da criatividade, descrevendo como a criação permite o historizar das vivências e a projecção para o futuro. Como se permitindo uma reorganização dos elementos que povoam a mente e promovendo um possível novo diálogo com o futuro.

Numa conceptualização que se demarca das anteriores, Winnicott (1975) descreve criatividade, mais do que relacionada com uma capacidade de criação artística, como uma

capacidade em viver com satisfação a sua vida, em sentir-se dono desta, algo que permite a sensação que a vale a pena viver, uma condição para uma vivência saudável de satisfação.

À luz da concepção de Winnicott (1975), criatividade não estará ligada directamente à produção artística mas antes a uma criatividade na vida, ou no saber viver. O que Winnicott destaca é a vida que é vivida de modo criativo. As marcas desta vida criativa não são grandiosas produções literárias mas sim uma marca que se reflecte numa sensação interior. O que está em causa é a natureza das primeiras experiências que capacitam (ou não) um prazer de estar vivo. Assim, a criatividade tem a ver com uma capacidade que aparece na primeira infância e que pode ser mantida a vida toda, ou seja a capacidade de criar o mundo onde se vive.

Este viver criativo nasce da sensação de estarmos vivos e de sermos nós mesmos. Tratasse de um estado de espírito que é contrário ao adoecer depressivo ou esquizóide. Em vez de tudo parecer sem graça e sem força, prevalece o sentimento de que a vida vale a pena. A realidade é impregnada com o nosso toque pessoal, com a nossa individualidade.

Associando o brincar com o processo criativo, Winnicott (1971/1975) refere que o indivíduo poderá descobrir o seu Self através do brincar, através deste processo criativo, e na mesma lógica o indivíduo ou o artista ainda que possa ter alcançado sucesso ou reconhecimento através da sua obra poderá nunca ter descoberto o Self que tenta conhecer: *“Na busca do eu (self), a pessoa interessada pode ter produzido algo valioso em termos de arte, mas um artista bem sucedido pode ser universalmente aclamado e, no entanto, ter fracassado na tentativa de encontrar o eu (self) que está procurando. O eu (self) realmente não pode ser encontrado no que é construído com produtos do corpo ou da mente, por valiosas que essas construções possam ser em termos de beleza, perícia e impacto. Se o artista através de qualquer forma de expressão está buscando o seu eu (self), então pode-se dizer que, com toda probabilidade, já existe um certo fracasso para esse artista no campo do viver geral criativo. A criação acabada nunca remedia a falta subjacente do sentimento do eu (self).”* (op. cit. pp. 80-81).

15. Redireccionando Caminhos; Sublimação:

Para Freud a criação literária estava intimamente ligada ao conceito de sublimação, sendo aquela subsidiária desta. A sublimação seria um dos destinos da pulsão, um destino do qual

resultaria um apaziguamento do sofrimento psíquico, dando-lhe uma organização, e atribuindo-lhe um papel construtivo de comunicação e partilha. Dotando o caos de sentido, tornando-o um cosmos.

Etchegoyen (1993) sublinha a importância da simbolização e sublimação na renúncia relativa dos desejos edipianos no decurso da latência: *“The restorative impulse towards the parents are expressed by the child’s growing capacity to learn, to engage in new activities (like sports and hobbies) and to widen his interest on to other people, preparing for exogamic object choice in adolescence.”*⁴ (op. cit. p. 349).

Sublimações parciais consistem na mudança de alvo do impulso instintivo, sem bloquear a sua descarga, utilizando esta energia de forma a investir num objecto substituto ou para propor outro alvo, os fins instintivos são desviados para fins culturais e valorizados socialmente. Em *A sexualidade infantil*, Freud (1920) afirma: *“(…) À custa das próprias moções sexuais infantis, cujo fluxo não cessa nem mesmo durante esse período de latência, mas cuja energia — na totalidade ou em sua maior parte — é desviada do uso sexual e voltada para outros fins. (...) Mediante esse desvio das forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas, num processo que merece o nome de sublimação, adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais.”*

De acordo com Freud (1910) poderiam existir diferentes possibilidades para o processo de sublimação. Se a inibição da curiosidade sexual fosse efectivamente recalcada, existiria igualmente uma inibição da capacidade de sublimação. Se a inibição não fosse total, existiria como que uma sexualização do pensamento e da actividade intelectual. Por fim, se a pulsão sexual conseguisse escapar ao recalçamento, a sublimação poderia efectivar-se de forma eficaz. De acordo com Freud, seria esta capacidade de sublimação que povoaria o aparelho mental de artistas.

A sublimação é uma das vicissitudes pulsionais em que ocorre uma mudança na finalidade pulsional, às custas da substituição do objecto inicialmente sexual por outro que tem como característica uma valorização colectiva. Embora exista a substituição, o objecto, agora dessexualizado, mantém estreita relação com o objecto inicial. Assim, a partir da sublimação o indivíduo com as suas características subjectivas e as suas modalidades de satisfação peculiares, ultrapassa a barreira do individual para o social. O indivíduo pode criar o novo

⁴ *“O impulso reparador em direcção aos pais é expresso na crescente capacidade para aprender, na dedicação a novas actividades (como desportos e hobby) e alargamento dos seus interesses a outras pessoas, preparando a escolha de objecto exogâmico na adolescência.”*

porque existe algo que é da ordem do real, e é neste espaço vazio que é tecido uma rede de significantes que resultam em uma obra, uma criação cultural.

O conceito de sublimação introduzido por Freud sofreu modificações ao longo da sua obra e dos seus continuadores. Neste processo de evolução do conceito dentro da psicanálise, resultaram duas definições, uma que estaria relacionada com a dessexualização da pulsão, e uma outra, subsidiária dos últimos escritos de Freud e da introdução do conceito de pulsão de morte, em que se pondera a vivência de satisfação pulsional pelo criador que produziu o objecto sublimado, mantendo como ponto comum a criação de objectos valorizados socialmente. (Kupermann, 2003).

O que se reforça nesta evolução do conceito é que a sublimação não exclui o impulso, será provida pelas forças pulsionais sexuais, e permite a criação de objectos socialmente valorizados e simultaneamente resulta em satisfação pulsional, não renunciando à satisfação pulsional.

Segundo Kupermann (2003) a sublimação será orientada para a construção de novas formas psíquicas simbolizáveis, formas psíquicas movidas pela vida pulsional desejante. Retoma num outro nível simbólico a relação entre o mundo interior e exterior. Um resultado criativo com uma mudança no objecto de satisfação pulsional, podendo ser culturalmente valorizados.

Assim, poderemos dizer que a questão fundamental está relacionada com a mudança do objecto. E será no percurso de mudança do objecto pulsional que a pulsão sofre (pulsão está que tem como meta a obtenção da satisfação, a descarga) onde estará igualmente implicada uma transformação da libido objectal em libido narcísica, que poderá participar a sublimação, podendo surgir satisfações parciais neste processo, e que ira culminar na criatividade.

Ao contrário de outros processos defensivos, ou compromissos e conciliações entre as forças antagónicas do psiquismo humano, a sublimação não resulta de contrainvestimentos e conseqüentemente não conduz a um desgaste psíquico. Permitiria a capacidade de transformação do mundo interno, organizando e possibilitando uma vivência mais prazenteira.

Vemos então que poderão efeitos benéficos no processo de sublimação, através da transformação da libido objectal em libido narcísica e a possibilidade apaziguadora de conflitos psíquicos.

Contudo poderão existir aspectos funcionais e disfuncionais da criação literária, resultante do papel da pulsão de morte no processo de sublimação e conseqüentemente no processo criativo. (Carvalho, 2006).

Em *O Ego e o Id* (1923), Freud descreve uma concepção diferente do processo de sublimação falando-nos da defusão pulsional implicada na sublimação e assim o Eu estaria sujeito aos objectivos que não os da pulsão de vida. Ou seja se existiria uma defusão pulsional, as pulsões agressivas ficariam libertas, libertas para o Super-eu e assim o Eu estaria sujeito aos ataques sádicos do Super-eu. Dessa forma a sublimação e conseqüentemente a criação literária poderia deixar o criador sujeito às vicissitudes dos seus aspectos destrutivos. Por outro lado o criador literário terá de contactar com o seu mundo interno, e seus aspectos antagónicos, para poder criar. A criação literária poderá ou não elaborar estes diferentes aspectos que veicula.

A transformação da libido objectal em libido narcísica, se não existir um novo reinvestimento, pode produzir uma defusão pulsional ameaçando o funcionamento psíquico em resultado de uma intensificação do sadismo superegótico, como porta-voz da pulsão de morte. Segundo Kupermann (2003) a libertação das tendências agressivas, defusionadas de Eros poderá ligar-se ao super-eu, expondo o Eu ao sadismo e destrutividade. Fragilizando uma possível função de apaziguamento e transformação do processo criativo.

Green (2002) sugere que é possível encontrar na dessexualização observada por Freud no processo de sublimação uma mistura das funções de Eros (união e ligação) e dessexualização, que é um objectivo da pulsão de morte. Segundo ele, desde que Freud concluiu que a sublimação ocorre por intermédio do Eu, pode-se deduzir que a dessexualização envolvida na sublimação e o processo de desligamento também ocorrem, pelo menos em parte, no Eu.

Em *Narcisismo, Defesas Primitivas e Separação*, Fabião (2007) igualmente descreve o possível trabalho da pulsão de morte nos processos de sublimação em resultado da defusão da pulsão. Em consequência das identificações necessárias à dissolução do Complexo de Édipo, que resultam na constituição do supereu e do ideal do eu, a libido objectal sofre uma dessexualização quando se transforma em libido narcísica. Esta

operação de sublimação provoca uma defusão da pulsão resultando na severidade do ideal do eu e como resultado uma libertação da pulsão de morte sobre o supereu. De forma a sobreviver a este processo, o Eu teria de se preservar através de um reservatório suficiente de libido, caso contrário o Eu estaria à mercê das exigências do ideal do eu.

Em suma, se é possível que a criação literária, por meio da sublimação permita a transformação e ligação dos aspectos que conduzem ao sofrimento psíquico, por outro lado também pode envolver a possibilidade de desorganização e desligamento pelo contacto com os aspectos destrutivos do seu mundo interno.

Assim o maior ou menor grau de proximidade em relação a estes aspectos do seu mundo interno no momento criativo poderá conduzir a destinos diferentes na função da sublimação e criação literária. (Carvalho, 2006).

I6. Linguagem e a Palavra, Continente da Vida Emocional:

Uma das formas pelas quais o símbolo é veiculado e a criação literária toma corpo é pela palavra. A palavra, instrumento da linguagem, é capaz de organizar e transformar, o que ainda não existe ou não foi formulado, simbolizando o que falta, tornando este presente dando-lhe matéria e forma.

Segundo as leis do processo secundário, a palavra, como representação verbal, poderá auxiliar na ordenação da história pessoal, fortalecendo o Eu, e assim permite a estruturação da subjectividade. (Luzes, 2004).

Ao organizar e expressar esta organização da vida emocional a linguagem é assim, possível de ser entendida como uma representação e instrumento da passagem da posição esquizoparanóide para a posição depressiva, isto é, instrumento da elaboração.

De acordo com Bion (1987), existe uma função mental que transforma as impressões sensoriais e emocionais em elementos passíveis de serem colocados como elementos da memória, chamados de elementos alfa. Elementos passíveis de serem pensados. É através da relação com a figura materna, através do aparelho de pensar pensamentos na linguagem de Bion (1987), a sua função alfa, o seu sistema simbólico, que os traços mnésicos registados na memória do bebé como pré-pensamentos, os seus elementos alfa, são

transformados em linguagem. De acordo com a linguagem de Freud, a palavra-coisa, a coisa-em-si, transforma-se em representação-palavra.

Por meio da palavra escrita, o criador procura dominar o seu mundo interno, dar-lhe uma organização, dota-o de sentido, cria um corpo semântico para as suas angústias e fantasmas, sofrimentos, terrores, medos, conflitos interiores. Para o caos procura um cosmos organizado e organizante. Para além desta, existe um desejo de partilha, de comunhão com o leitor. A palavra veicula uma comunicação intra e inter subjectividades.

A literatura, portanto, pode ser vista como um instrumento do pensamento permitindo o mergulho no mundo interior de representações e emoções para dele extrair um novo significado.

Pela aparente dificuldade de ab-reação dos afectos dolorosos que povoavam o seu mundo interno, através da acção, Kafka poderá ter circunscrito a sua aproximação e libertação destes afectos através da palavra. Veiculados por estas poderiam assim ser ligados pelo processo secundário, serem pensadas e partilhadas revivendo os acontecimentos associados, e por fim libertar-se dos efeitos que estas emoções lhe causavam.

Nas palavras de Luzes (2004): *“A palavra é pois um fenómeno energético permitindo a eliminação das excitações excessivas, ou das emoções recalcadas.”* (pp. 111-112). Por outro lado, através da linguagem escrita, tal como Kafka o sublinhava, sentia-se seguro, protegido e neste espaço ele poderia pensar-se: *“Mas a descarga dada pela palavra não é uma descarga total, mas uma descarga que se faz com pequenas quantidades de energia. Este carácter fragmentário das descargas verbais vai tornar tolerável a recordação de acontecimentos desagradáveis. A angústia que é desencadeada, é agora de tipo sequencial, integrada temporalmente, tendo uma meta determinada, o que permitiria finalmente o controlo dos acontecimentos desagradáveis, sem que estes viessem a dominar o Eu de modo traumático. Assim o traumatismo que tinha sido vivido de acordo com o processo primário, seria submetido ao processo secundário.”* (p. 112).

No sentido descrito por Luzes (2004), onde são discutidas as características de alimento narcísico da palavra, das abstracções, afastando dos aspectos concretos do objecto, resultando num investimento das capacidades cognitivas e criadoras e num sentimento de maior poder destas componentes, isto é, retirando do prazer objectal mas compensando narcisicamente, para Kafka a escrita literária poderia ter funcionado como um espaço de reinvestimento narcísico do funcionamento mental, compensando possíveis feridas do

passado relacional com as figuras parentais. Não entendido como um retirada empobrecedora mas uma retirada que procura de alimento afectivo para poder enfrentar o mundo exterior. Tal como Freud anteriormente sublinhou.

Por outro lado, recorrendo novamente ao autor (2004), o acesso e o recurso à linguagem abstracta, instrumento para a criação literária, conduz à destruição do objecto, pela sua substituição, e ao retorno do objecto veiculado pela simbolização, implicada no processo, donde a reparação e recriação do objecto como sublinhava Klein (1930) e Segal (1993), e este será uma expressão do conflito entre a pulsão de vida e pulsão de morte, entre amor e agressividade, entre Eros e Tânató.

Para Carvalho (2006) a linguagem é dotada de uma faceta transformadora e de elaboração e uma outra desorganizadora. Sobre esta dupla condição sugere fundar-se a criação literária. Assim, se uma dessas facetas oferece um distanciamento entre o escritor e a experiência ou vivência sobre a qual está a escrever permitindo que a criação literária cumpra o papel de transformação e elaboração, e uma outra faceta que, tal como uma equação simbólica enraíza o escritor no real mais do que o representar. No primeiro, as vivências transformam-se, concretizando-se no texto, redignificado o passado e neste momento as palavras escritas inauguram no escritor um novo pensamento inesperado. E daí que muitos escritores refiram que a obra é viva, constrói-se numa dialéctica entre ele como escritor e um outro, e termina em algo nunca antes pensado, permitindo igualmente um novo pensamento sobre a vivência emocional que a alimentou.

Poderão então existir dois estilos de escrita em termos da sua função psíquica, uma que contem, liga e transforma a vivência interna e uma outra que aproximando em demasia poderá ampliar o sofrimento psíquico, mergulhando neste. A primeira que poderá resultar de uma distância suficientemente boa dos aspectos antagónicos internos e a segunda que imergindo no sofrimento do criador o deixa desamparado. Estes últimos dariam conta de obras literárias demasiado carregadas da experiência interior subjectiva colorida por experiências de sofrimento.

De acordo com Carvalho (2006) a escrita que é realizada com pouca distância dos aspectos destrutivos, aproximação entre o Eu que escreve e o Eu que sofre, implica um risco de desestruturação. Para a autora (2006), existe uma criação literária em que as palavras fazem retornar algo que as próprias não conseguem conter e transformar. Sendo que existe criação que se apresenta como um derradeiro esforço para a transformação e contenção do

sofrimento psíquico, outro há que resvala no inominável, na impossibilidade de dotar de sentido, ou outro sentido, a experiência interior de sofrimento podendo culminar no suicídio do escritor, dando conta da intensidade dos impulsos auto-destrutivos, da veemência da pulsão de morte.

Como se a capacidade de simbolização fracassasse, a distância se diluísse e surgisse uma vivificação ampliada do sofrimento.

A autora fala então de um lado benéfico da criação literária e de um lado nocivo ou mesmo destrutivo.

A criação literária poderá evidenciar a precariedade da rede simbólica sobre a qual o escritor se suporta para construir a obra, não permitindo um distanciamento, resultando na aglutinação do sofrimento psíquico e das tendências destrutivas, conduzindo a uma ameaça de desorganização do que anteriormente se procurava uma contenção.

Em suma, como procuramos mostrar, a criação literária entendida como expressão de uma vivência só pode ser construída no contacto com a realidade interna do sujeito criador e será expressão desse mundo interno. Sustentada na fantasia inconsciente dá voz às memórias de sensações e sentimentos e ao que resulta do contacto com a realidade externa, num diálogo entre o mundo interno e externo, é representação possível da subjectividade deste sujeito criador. E para ser concretizada, este terá de contactar consigo mesmo, com o seu interior, redescobrimo e reescrevendo as matrizes das fantasias inconscientes, transportando e transformando-as em linguagem, em narrativa, isto é, na obra literária. E por outro lado, poderá ser neste redescobrir e reescrever que o próprio mundo interno do sujeito criador poderá ou não ser transformado, tomando a obra literária o lugar de pensamento pensável. Como outra tarefa criativa do homem, a criação literária poderá ter o lugar de construção, reconstrução do seu mundo interno, e ser representação deste através da simbolização. Vimos, igualmente, como este processo poderá levar ao desmoronamento da sua organização interna, considerando as vicissitudes implicadas neste processo criativo, pelo papel que a pulsão de morte detém.

Como referimos, o Complexo de Édipo é entendido como tendo um papel estruturante na organização da vida mental do homem, na construção da sua subjectividade e individualidade. De seguida percorreremos os caminhos edipianos, como, também, daremos um olhar sobre a formação e forma do aparelho psíquico, sublinhado o papel das

identificações. Por fim, parece-nos pertinente voltar a perspectivar o papel da pulsão de morte e pulsão de vida, agora na sua ligação com a constituição e organização da vida mental, e sua influência no adoecer depressivo.

II SOBRE OS CAMINHOS EDIPIANOS

II.1. Até ao Complexo de Édipo:

Durante a vida fetal, a satisfação das necessidades é omnipresente, sendo que a frustração está excluída da vida fetal. Com o nascimento surge o primeiro impacto na vida da criança, o *conflito estético* de Meltzer.

Apesar de a frustração, necessária ao desenvolvimento, entrar progressivamente na vida da criança, a mãe, o seu objecto de amor primário, é sentida como satisfazendo todas as suas necessidades, e percebida como onnipotente. Por essa altura, do ponto de vista da criança, não existe uma clara separação entre a mãe e o bebé, estes vivem uma relação dual que progressivamente recebe a intrusão de um terceiro, o pai, o mundo. Assim, sobre esta relação primária, dual, não se pode falar da constituição interna do objecto, mas como

sublinha Matos (1983), “ (...) de pré-cursors do Eu e de um pré-objecto (...) ” (op cit. p. 480).

Durante este primeiro tempo do desenvolvimento psicosexual a zona oral adquire o papel mais relevante na estimulação da actividade erótica – neste caso, actividade auto-erótica. É a fase onde o reflexo de sucção vai evoluir para o sentimento de fome e sede e mais tarde providenciará o sentimento de prazer (Bornstein, 1953). Assim, durante esta fase é da zona oral que surge a providência de prazer sexual. Em *Desenvolvimento Infantil na Perspectiva Psicanalítica* (1983), Matos escreve: “A repetição da satisfação alimentar (...) vai criar um desejo de obtenção de prazer, uma necessidade por assim dizer, de luxo, para além da satisfação alimentar (...). Assim se desenha o que Freud chamou prazer e sexualidade pré-genitais.” (op cit. pp. 479). É uma fase onde se vão constituir as primeiras identificações com o objecto de amor primário (com o bom e o mau objecto), através dos mecanismos de introjecção/incorporação próprios da fase oral.

Só na fase anal se irá constituir o objecto portador de desejo e proibição como diz Matos (1983). Este é o tempo de uma procura mais activa da separação, uma procura pela individuação, uma afirmação da sua individualidade pela força do Não. É um tempo que será retomado no período de latência, quando o Eu regride da organização fálica para a fase sádica da analidade. Matos (1983) descreve este último tempo da primeira infância, como uma fase marcada pela contenção dos impulsos, por meio do desenvolvimento das formações reactivas, consequentemente pela formação do carácter. Fase importante no desenvolvimento do pensamento operacional, conseguido pelo isolamento do afecto; período de ambivalência: “ (...) da luta entre agradar e dominar o objecto; e, logo, do importante processo maturativo dos primeiros ensaios de separação e diferenciação pulsionais.” (op cit. pp. 480-481).

Para Freud (1920), nestas primeiras fases do desenvolvimento as relações começam por ser pré-objectais. Assim, Freud postula que antes da relação de objecto, a criança experimentava um estado de narcisismo primário. A criança identifica-se (identificação primária) ao pai, gostava de ser como ele, tomando-o como seu ideal, desta forma poderá ter a sua mãe a quem é dirigido o seu investimento libidinal objectal (no contexto de uma ligação anaclítica). Esta identificação primária irá ajudar a preparar o cenário para o drama edipiano. Em ordem de recuperar a onipotência do seu narcisismo primário (em resultado de inevitáveis ou necessárias frustrações), a criança projecta essa capacidade onipotente, por ela perdida, nos objectos parentais, primeiro a mãe e depois o pai, para posteriormente

interiorizar e identificar-se com os seus objectos idealizados. Desta forma constituem-se como objectos internos, como imagos parentais. Primeiro bastante idealizadas e onnipotentes mas caminhando no sentido de uma aproximação à realidade, em consequência das posteriores identificações e modificações. Estas imagos parentais, que povoam a realidade interna, são representações fantasmáticas da mãe e do pai e não dependem apenas da percepção (mais ou menos deformada) destes, nasce de uma dialéctica entre uma fantasia inconsciente e uma parte da realidade externa. Assim, estas interiorizações do objecto e das relações com o objecto vão formar os conteúdos do aparelho psíquico e constituir-se como base de construção e reconstrução da vida psíquica (Aleixo, 1999).

A presença, e mais ainda, a relação (real e fantasmática) da mãe com o pai, é promotora do desenvolvimento da criança, pois a frustração que este desencadeia na criança pela tomada de consciência de que a sua mãe não existe apenas para si e não satisfaz todos os seus desejos (nomeadamente as pulsões genitais – sexuais), satisfazendo-os com o pai (*cena primitiva*), promove a separação entre mãe e criança. Por outro lado, esta frustração intensifica o desejo da criança pelo seu objecto de amor primário, e desperta a rivalidade com este novo objecto de amor, o pai. Se não receasse perdê-lo, certamente desejaria matá-lo.

Com o início da fase fálica, contemporânea do Complexo de Édipo, intensificam-se o investimento libidinal na mãe e a rivalidade com a figura paterna. É o tempo da supremacia fálica, da procura de afirmação. O tempo em que o desejo de matar o pai é confrontado com a possibilidade de que esses desejos parricidas se voltem contra ele; que o seu pai, mais forte do que ele, possa retaliar de uma forma agressiva. Desponta um conflito entre o amor e o ódio pelo pai (ambivalência) e a necessidade da auto-preservação, que é resolvido através da identificação ao objecto rival, desta forma poderá construir um projecto de um dia seduzir, amar a mãe, da mesma forma que o seu pai fez. Os sentimentos de ambivalência também são sentidos em relação à mãe. Há assim um complexo de Édipo positivo, o menino em ordem de poder amar a mãe identifica-se com o pai, e um Édipo negativo (invertido) em que o menino se identifica ao objecto heterossexual para poder ter o objecto homossexual. Estes movimentos identificatórios serão de grande importância no desenvolvimento da identidade e escolha do objecto sexual, no desenvolvimento cognitivo e social. Aqui também se joga a consolidação de uma posição mais activa (fálica) ou uma posição mais passiva.

Durante este tempo, ambos procuram negar a diferença de sexos, sendo, no entanto, mais difícil para a menina fazê-lo. Mas com a resolução parcial do complexo de Édipo, é esperado, que ambos reconheçam tanto a diferença de sexos como a diferença de gerações (no entanto estas diferenciações serão fortalecidas no decurso do período de latência). E, para ambos, a resolução parcial do complexo de Édipo passa pela identificação aos objectos edipianos, que resultará no estabelecimento do Super-eu. E esta resolução do Complexo de Édipo depende da resolução do conflito pré-edipiano. De acordo com Freud, o insucesso na resolução da situação edipiana conduz aos constrangimentos da neurose, constituindo-se como o núcleo da neurose.

Ao contrário de Freud, Klein (1952/1991) postula que desde o início existe um Eu, bastante imaturo e desorganizado, mas capaz de realizar mecanismos defensivos, que vão ser fundamentais na defesa da integridade do Eu e na formação do mundo interno, e com capacidade para constituir relações objectais fantasmáticas e reais. Sustentado por fantasias violentas e aterrorizantes e pela percepção dos pais, através de mecanismos de clivagem, introjecção (identificação introjectiva) e projecção (identificação projectiva) vão-se constituir as imagos parentais; imagos parentais idealizadas e imagos parentais persecutórias, constituindo-se como objectos da realidade interna que adquirem características diferentes em função do nível de desenvolvimento. Assim desde muito cedo há uma relação entre a fantasia inconsciente e a realidade externa (Aleixo, 1999). Durante este período, dominado pela posição esquizoparanóide, a criança estabelece uma relação com um objecto que não é percebido como inteiro, só mais parte as partes do objecto são integradas e é então percebido como um objecto inteiro. Para que os aspectos dicotómicos do objecto possam ser integrados, as experiências boas têm de prevalecer sobre as experiências frustrantes, como forma a que pela introjecção dessas vivências se constitua um objecto bom, e posteriormente pela projecção para o exterior e posterior re-introjecção, reforcem o sentimento de ter um bom objecto interno.

Klein (1932/1997) remete a formação do Super-eu e do complexo de Édipo para um período mais precoce (iniciando-se na primeira infância) que a concepção de Freud.

Segundo Britton (1985), a relação entre a posição depressiva e a resolução do complexo de Édipo oferece uma nova dimensão à concepção do complexo de Édipo. Para Klein (1932/1997), quer o rapaz como a rapariga iniciam a sua situação edipiana na sua forma negativa e positiva. Klein teoriza a sua concepção a partir da relação com o seio. Isto é, se o rapaz consegue identificar o seio como um bom objecto, posteriormente, ele transfere o seu

investimento libidinal para o pénis do pai que igualmente se tornará um bom objecto, um órgão criador. Esta será a base do Complexo de Édipo negativo e constitui a sua primeira posição homossexual. Simultaneamente é um dos pré-requisitos para o rapaz criar um investimento edipiano positivo, pois acredita na bondade do pai e do seu pénis. A confiança no objecto paterno bondoso posteriormente irá ajudar no confronto de rivalidade com o pai num modo de competição e menos sobre um modelo de rivalidade destrutiva.

A resolução do complexo de Édipo depende, em primeiro, da elaboração da posição depressiva, i.e., uma integração bem sucedida dos aspectos anteriormente clivados, aspectos bons e maus possam ser integrados num mesmo objecto. Posteriormente, se o amor da criança prevalecer sobre os sentimentos de ódio em relação ao objecto rival, poderá integrar o amor e o ódio pelos pais, tendo como pano de fundo o amor. Assim, estas duas figuras parentais, a amada e a odiada, podem ser integrados. O início e resolução do Édipo é, então, função do amor, medo e impulsos reparadores das figuras parentais. Implica a aceitação da sexualidade dos pais e o renunciar dos desejos sexuais infantis. O seu resultado dependerá das anteriores experiências de gratificação, que permite a interiorização dos pais como objectos bons. A elaboração da posição depressiva torna-se um marco da progressão da natureza das imagos parentais, que caminham para uma maior aproximação às suas características reais. (Klein, 1932/1997).

Ao longo destas fases do desenvolvimento os processos identificatórios vão-se realizando, transformando e recriando os objectos internos, e conseqüentemente a vida psíquica.

II.2. No Sentido da Dissolução:

Para Freud (1924), a dissolução do complexo de Édipo deve-se a diversos factores. A frustração da criança em relação ao seu objecto de amor primário, a impossibilidade na realização do romance edípico. Freud salienta outro aspecto que conduz à dissolução do complexo de Édipo, e conseqüente implementação da latência sexual, que passa por um determinismo hereditário em que, tal como os *“dentes de leite têm de cair para novos nascerem”* (Freud, 1924), o complexo de Édipo determinado e estabelecido pela hereditariedade tende para o seu término quando se inicia a próxima etapa de desenvolvimento, o período de latência sexual. Por último, o facto de que tanto os pais como o meio reprimem a supremacia fálica, leva a criança a sentir angústias de castração em

relação a fantasias e genitalidade consciente e inconsciente, e o medo de perder o amor dos pais prevalece sobre o investimento libidinal no objecto de amor primário.

Assim, é central na resolução do complexo de Édipo, a angústia de castração promovida pela ameaça dos pais sobre a sexualidade e intenções da criança, manifesta principalmente nas actividades masturbatórias. Em *A Dissolução do Complexo de Édipo* (1924), Freud afirma: *“Se a satisfação do amor no campo do complexo de Édipo deve custar à criança o pénis, está fadado a surgir um conflito entre seu interesse narcísico nessa parte de seu corpo e o investimento libidinal de seus objectos parentais. Nesse conflito, triunfa normalmente a primeira dessas forças: o ego da criança volta as costas ao complexo de Édipo.”* Assim o rapaz prefere preservar o seu narcisismo, o seu pénis (que investiu narcisicamente) e o amor dos pais, ao investimento libidinal no objecto edipiano.

Situação que promove uma reversão libidinal, que por seu lado determina a dessexualização total ou parcial, i.e. a situação de latência sexual, marcado por um crescente deslocamento dos seus interesses – das suas tendências sexuais – aplicados a fins não sexuais, processo que Freud designou por sublimação, e por uma progressiva autonomização e organização da instância repressora – o Supereu e o Ideal de Eu (Hagelin, 1980).

Em *O Ego e o Id* (1923), Freud descreve como a dissolução do complexo de Édipo, a renúncia aos seus desejos sexuais, é conseguida com a substituição dos investimentos libidinais no objecto edipiano por identificações com estes objectos. Diz: *“Pode ser que, através dessa introjecção, que constitui uma espécie de regressão ao mecanismo da fase oral, o ego torne mais fácil ao objecto ser abandonado ou torne possível esse processo.”* Acrescenta: *“O amplo resultado geral da fase sexual dominada pelo complexo de Édipo pode, portanto, ser tomada como sendo a formação de um precipitado no ego, consistente dessas duas identificações unidas uma com a outra de alguma maneira. Esta modificação do ego retém a sua posição especial; ela se confronta com os outros conteúdos do ego como um ideal do ego ou superego (...) o representante de nossas relações com nossos pais.”*

Não sendo apenas o resultado das identificações, igualmente opera uma formação reactiva em relação às primeiras escolhas de objecto por parte do Id, pois se por um lado a criança deve procurar ser como o pai (Ideal do eu) ao mesmo tempo confronta-se com o interdito de poder ser como ele (Supereu). Assim o Supereu/Ideal do eu têm por tarefa o recalçamento para o inconsciente dos conflitos edipianos, mas é também um precipitado dessa

dissolução, pois para o fazer toma de empréstimo a força do pai, internalizando-a, tornando o Eu mais forte.

Segundo Freud (1924), o afastamento do complexo de Édipo e a defesa contra o retorno ao investimento libidinal nos seus objectos é conseguido pela substituição deste amor pelos pais em identificações aos objectos de amor edipiano (*identificações fálicas*). A autoridade exercida pelo pai ou ambos os pais é introjectada no Eu, e aí forma o núcleo do Supereu que conservará a severidade do pai e a proibição do incesto, protegendo desta forma o Eu do retorno aos investimentos libidinais sobre o objecto de amor primário (Freud, 1924).

Já em *Luto e Melancolia* (1917), Freud faz referência à substituição do investimento libidinal no objecto pela identificação com esse objecto quando confrontado com a perda deste, e como tal a uma regressão da libido ao Eu; ao Self, que substitui o objecto, é dirigido a agressividade e o ódio que não foi dirigido ao objecto externo. Mas a internalização do objecto estruturado no Eu, apesar de também transformar a libido objectal em libido narcísica, ao contrário da identificação na melancolia e no luto, transforma a relação com o objecto externo sem o substituir, e permite tornar-se independente do seu destino anterior (Complexo de Édipo), i.e., o recalçamento para o inconsciente da conflitualidade e angústias edipianas e pré-edipianas. Identificar-se com o seu objecto é de alguma forma poder prescindir da sua presença. Neste caso a regressão da libido ao Eu, de uma forma desconflitualizada, poderá ser investida em novas funções do Eu e em novos objectos, através de mecanismos de sublimação.

Assim, depois de desistir do objecto edipiano o Eu sofre uma mudança estrutural e o Id renuncia o objecto erótico parental que pertencem ao período fálico. Esta nova estrutura do aparelho psíquico mantém e perpétua a influência parental, opondo o resto do Eu com um Ideal de Eu e um Super-eu; opondo o querer ser como o pai ou mãe, com o não poder ser como o pai ou a mãe. (Grinberg, 2001).

Em *O Eu e o Id* (1923), Freud sublinha a importância que estas identificações têm na consolidação do Eu, na formação do Super-eu e na formação do carácter, associando esta introjecção a uma regressão a mecanismos da fase oral canibalística, que promove a entrada no período de latência. Estas identificações a ambos os pais (no caso do Édipo total), herdeiras do Complexo de Édipo, entrelaçam-se uma na outra (a identificação ao masculino e ao feminino), e transformam a relação da criança com os seus pais – consequentemente, também, a relação com os seus objectos internos.

Neste artigo, Freud define as identificações herdeiras do complexo de Édipo, como identificações secundárias, o que pressupõe que façam parte de um processo que visa a formação do Eu e do Super-eu, que se inicia nas fases precedentes e que estará mais definida no fim da adolescência. Em *As Identificações na Contratransferência* (2002), Ferreira diz: “A matriz do Eu diferencia-se progressivamente pela apropriação de características dos objectos privilegiados de ligação objecto materno/paterno sob a forma de identificações primárias, depois secundárias, como contributos a uma personificação do ser como individuo, no grupo familiar, social e cultural.” (op cit. p. 420).

II.3. Sobre as Identificações:

A *identificação total estruturante* com as figuras parentais permite a diferenciação do Super-eu, que se instala como uma censura interna, ao mesmo tempo protectora e interditora, perpetuando-se (modificando-se mais ou menos) ao longo da vida. Com ele nascem os sentimentos de culpabilidade edipiana com a transgressão em actos ou fantasias: “ (...) as duas leis fundamentais da organização familiar e das sociedades humanas: proibição do incesto e proibição do parricídio. (Matos, 1993, p. 25). Estas identificações aos objectos edipianos adicionam-se às anteriores identificações que originaram o precursor do Super-eu.

Em *Desenvolvimento Normal da Criança na Segunda Infância* (1993), Matos assinala duas outras formas de constituição da instância moral. Através da “*assimilação da culpa atribuída e (...) por identificação projectiva normal à vítima (...)*” (op. cit. p. 25), que resulta da angústia depressiva.

O supereu que resulta do declínio do complexo de Édipo é o resultado de um processo de identificações com os objectos maternos e paternos que têm origem nas fases mais precoces. Na perspectiva de Klein (1932/1997), durante estas fases, no decurso da posição esquizoparanóide, o objecto primário é clivado no bom seio, que gratifica e alimenta, e no mau seio que frustra e é sentido como persecutório (em resultado das identificações projectivas da agressividade sádica da criança no objecto externo e interno). O bom seio internalizado em situações de gratificação e amor formará a parte vital do Eu e o aspecto bom do Super-eu primitivo. O mau seio, no contexto de situações (reais ou fantasiadas) frustrantes, é introjectado como núcleo do Super-eu primitivo, formando a sua componente cruel e persecutória. Assim bom e o mau seio formam o núcleo do Super-eu primitivo,

representando a luta entre a pulsão de vida e a pulsão de morte – a luta entre *Eros* e *Tânato*. Posteriormente, durante a posição depressiva, o objecto materno é introjectado, agora sob a forma de objecto total, conduzindo à integração dos aspectos bons e maus do Super-eu primitivo. (Ferreira 2002).

Da interiorização das figuras parentais idealizadas em conjunto com a idealização do Eu, que se irá constituir como o precursor o Ideal do Eu, i.e., do Eu Ideal, constituísse o Ideal do Eu. (Matos, 1993) – constituindo o sistema do Super-eu. Este tornasse o modelo ao qual a criança deseja aproximar ou torna-se igual. Para Grinberg (2001) as identificações que resultariam no Eu Ideal podem ser diferentes das que originam o Ideal do Eu, podendo-se constituir um conflito entre eles, como diz Matos (1993), a discrepância entre um e o outro pode provocar sentimentos de inferioridade ou pelo contrário satisfaz o narcisismo (auto-estima). Citando Lagache, Grinberg (2001) refere que o Eu Ideal é anterior ao Ideal do Eu, e actua como modelo que a criança (ou adulto) deve seguir para: “ (...) *satisfazer uma esperança que lhe é própria e um ideal narcísico onnipotente.*” (Lagache 1969, citado por Grinberg, 2001). Por outro lado o Ideal do Eu, a idealização dos objectos parentais, constitui-se como modelo a que a criança deve-se adaptar para satisfazer as ambições morais do supereu. (Grinberg, 2001).

Estas diferentes instâncias do aparelho psíquico e as relações entre elas vão-se constituindo ao longo do desenvolvimento a partir das interiorizações das vivências relacionais com os seus objectos de desejo e objectos de identificação, mãe e o pai, e outros objectos significativos (Aleixo, 1999).

Em síntese, considerado como central na constituição da personalidade, quer pela sua dissolução ou não, percebemos como o Complexo de Édipo não se constituiu como um tempo separado de outros anteriores, e a sua importância na fundação da singularidade do sujeito humano, na escolha sobre os destinos do amor e nas potencialidades de responsabilidade pela própria vida.

Assim durante o desenvolvimento, inscrito numa inter-relação entre a criança e os seus objectos maternos e paternos, vão se constituindo fases onde processos de identificação introjectiva (nucleares) operam na formação do Eu, formando a matriz do Eu (Ferreira, 2002) e do Super-eu. E internalização de partes do objecto que não são assimiladas (incorporadas

no Eu, sobre o modelo do canibalismo – oral), introjecções orbitárias, que formam objectos internos na periferia do Eu, imagos maternos e paternos, que poderão ou não ser introjectados no núcleo do Self. As identificações do Eu ocorrem durante as diferentes fases de integração, diferenciação do Eu, como diz Matos (1983) em sucessivas identificações positivas, mas determinadas pelas primeiras identificações nucleares, a matriz do Eu. Desta contínua inter-relação vão-se constituindo sujeito e objecto, e progressivamente um mundo interno (aparelho psíquico) que tem a marca dessas relações, da forma como foram captadas. Assim a personalidade da criança é formada por esta dinâmica relacional entre o Eu, o Id (vida pulsional) e os objectos internos, que formam um mundo interno com vida própria.

De seguida tentaremos traçar alguns caminhos sobre como os tempos anteriores influem na constituição do ser humano, sobre como existem acontecimentos relacionais que actuam na senda da dissolução do Complexo de Édipo ou da patologia. Importante, também, será percebermos como estas relações com os objectos de amor primário, com o objecto materno e objecto paterno, as relações com os objectos internos irão determinar a vida adulta, a vida relacional com os objectos externos.

III ENTRE NARCISISMO E DEPRESSÃO, A PULSÃO DE MORTE

Os conceitos de narcisismo, ego e identidade encontram-se estreitamente ligados. É pelo olhar do outro, especialmente a figura materna que encarna todas as nossas possibilidades de satisfação, prazer e segurança, que aprendemos a saber quem somos, vamos criando a nossa imagem. Se o olhar deste outro brilha por nós e se em algum momento pudermos nos sentir capazes de preencher este outro de alegria, estaremos constituindo nosso amor-próprio, aprendendo a ler no espelho do olhar do outro, que nossa existência vale a pena e tem um sentido, nem que este sentido seja, num primeiro momento, preencher os anseios deste outro que significa tudo para nós, condição mesma de nossa existência. Mas não podemos parar por aí, estancando neste lugar de colagem onde nosso desejo não se distingue nem se diferencia, mas, ao contrário, se reduz ao desejo do outro.

É na base de uma relação narcísica que envolve a mãe e o bebê de maneira indiferenciada, especular e exclusiva, que se irá constituir o sujeito humano, seu amor-próprio. É fundamental que em algum momento a criança possa sentir-se sublime, como também é primordial, para que este amor não se torne impróprio, mortífero e excludente, que um terceiro, aquele que virá exercer a função paterna, interdite esta vivência de satisfação absoluta, procedendo cirurgicamente a uma ferida narcísica. Ferir este amor para que ele se abra ao outro e faça laços sociais.

Como vimos, o papel das identificações com os objectos parentais tem importancia fundamental na concretização desta interdição. É nesse processo que surge o supereu, que se erige a partir das impressões dessa relação precoce, sobretudo das palavras ouvidas. A formação do supereu resulta do que podemos tomar como um trauma estrutural, e representa um resíduo das primeiríssimas identificações, constituindo o próprio núcleo do eu. (Mancia, 1990).

Esta identificação com as figuras parentais que origina o supereu é sobretudo identificação com o desejo destes em relação à criança, ainda que o ódio recalcado do próprio sujeito virá a colorir em tons mais fortes a hostilidade do supereu, que, portanto, não será forçosamente proporcional ao ódio apreendido nos cuidadores. Assim, estes mandatos superegóicos

resultam de identificações com o que, nos pais, é desejo inconsciente, e subjagam o sujeito com especial eficácia porque operam, em sua quase totalidade, de forma inconsciente.

Grinberg (2000), assinala aspectos protectores e bondosos da instância superegóica, resultantes da interiorização dos aspectos protectores e amorosos provenientes da relação com as figuras parentais, que alimentam um sentimento de confiança em si, segurança no mundo e esperança no futuro, pelo contrário teríamos a insegurança, o sentimento de inferioridade e a depressividade.

Como anteriormente referimos, neste processo que implica uma dessexualização da libido, a libido objectal transformada em libido narcisica, a defusão necessária da pulsão permite a libertação da pulsão de morte, pulsão que se poderá ligar ao supereu e ideal de eu, intensificando o seu sadismo. Assim, o supereu poderá estar ligado à pulsão de morte, e em consequencia temos o sentimento de culpa e a busca de punição inconscientes, que são manifestações e interiorização do conflito entre eu e supereu, como expressão da força da pulsão de morte. (Mancia, 1990).

De acordo Grinberg (2000), o sentimento de culpa representa a luta entre Eros e Tânato, expressão do conflito de ambivalência, ou seja, o conflito entre Eu e Super-eu como produto das fantasias inconscientes agressivas dirigidas ao pai. E quando é experienciado como um profundo mal-estar juntamente com um sofrimento contínuo “e o presságio de que alguma catástrofe poderia acontecer ao indivíduo.” (op. cit. p. 67) dá conta de fantasias de punição, de expiação do pecado. Evocando Freud, Grinberg (2000) coloca a onnipresença da instância superegóica como uma das consequências, para além da culpa, o sentimento de expiação do pecado, o castigo.

Comentando Freud, Fabião (2007) explica que o sujeito melancólico vive denegrindo e acusando o objecto por este não lhe ter dirigido amor suficiente, ainda que o sujeito melancólico não consiga “ (...) sentir satisfação nem o amor do objecto. Esta espécie de tortura instaura uma relação sadomasochista, sendo que o sujeito se sente igualmente vítima de tortura por causa da satisfação que não alcança, do sentimento de insatisfação permanente.” (op. cit. p. 107).

Em *Culpa Depressiva e Culpa Persecutória, Eros e Tânato*, Grinberg (2000), descreve-nos duas manifestações e qualidades do sentimento de culpa que antes de se oporem, se complementam. Segundo o autor esta culpa persecutória conduz a um sentimento intenso de desesperança onde o passado vive contaminando o presente e a ideia de futuro em

resultado da sua natureza inconsciente, regida pelas características do processo primário. É uma culpa que funda os processos masochistas sobre o Eu que se encontra no adoecer da melancolia, há uma prevalência das pulsões de morte. Pelo contrário, a culpa depressiva é regida pela pulsão de vida, permite a diferenciação entre tempos passados, presentes e futuros e manifesta-se em sentimentos de preocupação pelo outro e pelo próprio subsidiário de um sentimento de responsabilidade. Na culpa persecutória os sentimentos mais intensos são o desespero, a censura sobre o próprio, medo e ressentimento. Estas duas dimensões do sentimento de culpa poderiam ser conceptualizadas como correspondendo a dois planos diferentes do desenvolvimento, um que se situaria às dinâmicas pré-ediípias, aos precursores do Complexo de Édipo, a culpa persecutória, enquanto a culpa depressiva seria subsidiária das dinâmicas da fase do Complexo de Édipo. Nesse sentimento, Grinberg (2000) refere que a intervenção terapêutica deveria intervir no sentido da libertação da culpa persecutória, e da consciencialização das fantasias e do sentimento de culpa resultante no caso da culpa depressiva, conseguir sentir a culpa depressiva concretizando assim a possibilidade de reparação do Eu e do objecto.

Para Grinberg (2000), angústias persecutórias, culpa persecutória e culpa depressiva poderão coexistir num mesmo indivíduo e as dinâmicas que se criam poderão resultar em movimentos progressivos ou regressivos dependendo da dominância destes sentimentos, “ (...) *perante o fracasso de manter a culpa depressiva com o seu objectivo reparador, produz automaticamente uma regressão e um aumento da culpa persecutória com a utilização de outras defesas; entre elas a projecção da própria culpa e a acusação de que o objecto se converteu em perseguidor.*” (op. cit. p. 94).

Fabião (2007) referindo-se a Freud, sublinha a associação entre o adoecer melancólico e a identificação narcísica, e, aproximando-se das concepções de Grinberg (2000) sobre culpa persecutória, ansiedade persecutória e culpa depressiva, aponta para a influência no aparelho psíquico de um supereu arcaico, com características sádicas, onde as partes clivadas desta instância são projectadas para o objecto externo. Como consequência, quando em contacto com estas partes arcaicas e sádicas do supereu o sujeito vive na impotência de confrontar a autoridade parental. No dizer de Green (2002) a desqualificação feita pelo sujeito da sua alteridade, singularidade, das suas qualidades, perante o objecto, é expressão do trabalho da pulsão de morte.

Se por um lado a severidade da autoridade paterna introjectada, resultando no sadismo do supereu, pelo odio despertado e medo de retaliação, anteriormente uma possível rejeição materna é igualmente uma situação que poderá reforçar a pulsão de morte inata da criança. No dizer de Klein (1952/1991) os rudimentos do supereu, de um supereu arcaico, vão se constituindo na relação com a figura materna pre-edipiana. Um supereu com características persecutórias em resultado das projecções agressivas sobre a criança sobre o objecto.

Green, A. (2002) propõe-nos o conceito de *Mãe Morta*, para representar a relação primária entre o bebé e a mãe quando a figura materna está a passar por um processo de luto ou depressão, psiquicamente ausente, donde a criança igualmente irá viver esse luto ou depressão. É um luto na presença do objecto. Sublinha como esta relação poderá determinar o desenvolvimento objectal e narcísico da criança, na constituição da subjectiva da criança com consequências para a vida adulta, e poderá contribuir para a organização defensiva de carácter narcísico.

Para Matos (1982/2001) é no período precoce de relação com o objecto de amor primordial, quando há falência, abandono ou rejeição, que se organiza a síndrome depressivo. E assim, ao longo do seu desenvolvimento, o depressivo sentirá abandono, desespero e solidão em resultado das carências da fase oral, sentirá submissão, obediência a par com revolta, culpa e idealização no período da fase anal, e depreciação na fase fálica. Em *A Carência Narcísica* (1990/2002) Matos sublinha a importância do afecto na constituição de um narcisismo saudável e por contraste, de narcisismo patológico, da ferida narcísica. Descreve três momentos e qualidades de afecto diferentes; amor, consideração e apreço. E explica que as faltas ou ausências resultam em atitudes agressivas e bloqueio afectivo quando há rejeição ou indiferença de amor por parte do objecto, criação de uma dinâmica masochista quando o sujeito não é considerado e os seus desejos são esmagados pela atitude possessiva do objecto, e por fim, a humilhação, desvalorização da imagem, onde o objecto não revela apreço pela imagem do sujeito há uma construção de um sentimento de inferioridade e ferida na auto-imagem sexuada.

Partindo dos últimos escritos de Freud, particularmente o *Eu* e o *Id*, Green (2002) postula uma concepção sobre a dualidade narcísica, apontando para a existência de um narcisismo de vida e um narcisismo de morte, este último que conduz para a morte psíquica, alimentado pelas pulsões de morte, visando o esvaziamento dos investimentos do Eu e trabalha no sentido do desligamento, contrário a um narcisismo de vida que tendo origem nas pulsões de vida, visa a unificação. É um narcisismo de morte que visa todo e qualquer

investimento, toda e qualquer ligação, vai no sentido do Nirvana, do estado sem tensões, da morte psíquica. E estas duas qualidades de narcisismo poderão coexistir no mesmo sujeito. No dizer de Malpique (2007), é algo que se aproxima de uma vivência ascética.

No dizer de Fabião (2007), as relações de qualidade narcísica com corolário da onnipotência do sujeito sobre o objecto, são caracterizadas pela dificuldade de aceitação da alteridade, da diferença, dando conta de um desejo de morte em relação ao outro. O outro é objecto de domínio e não objecto de relação.

Por fim, em jeito de síntese do delineado, cabe-nos dizer que nos parece existir uma inter-relação nestes processos, mecanismos e momentos do desenvolvimento. Isto é, se por um lado, como referimos inicialmente, poderá existir uma influência nos mecanismos da criação literária sobre a organização mental do sujeito, também, é possível que as características da personalidade, as suas características relacionais e mecanismos psíquicos que definem a sua singularidade terão influência nos processos criativos e nos resultados que deste poderão surgir. Num fundo, tratasse do mesmo sujeito.

IV. APONTAMENTO SOBRE A BIOGRAFIA DE KAFKA

IV.1. Franz Kafka:

Franz Kafka nasceu em Praga em 1883, 1 ano após o casamento de Hermann, o seu pai, e Julie, a sua mãe. É o primogénito do casal Kafka, irmão mais velho de seis outros, tendo 2 falecido muito cedo. Dias após o seu nascimento a mãe regressou ao trabalho passando assim pouco tempo com o jovem Franz, ficando só ou ao cuidado de amas. (Salfellner, 2004).

Dois filhos do casal Kafka, nascidos depois de Kafka, faleceram quando Kafka tinha entre 3 e 4 anos de idade. O primeiro destes, que era considerado pela mãe, Julie, como uma “*criança bonita e vigorosa*” (Kafka cited in Murray, 2006, p. 22) ao contrário de Franz que era uma “*criança delicada mas saudável*” (Kafka cited in Murray, 2006, p. 22), nasceu quando Franz tinha 2 anos de idade e faleceu com 15 meses de idade, e quando Franz tinha 4 anos nasceu outro irmão que sobreviveu 6 meses.

Tinha Franz entre 8 e 9 anos quando nasceu a sua primeira irmã, Elli, posteriormente, passados 1 e 2 anos respectivamente, nasceram outras 2 irmãs, Valli e Ottilia, a sua irmã

preferida. Sendo estas irmãs muito unidas, pois nasceram com pouco tempo de diferença, Kafka começa a sentir-se um pouco isolado na fratria. (Murray, 2006).

O facto de ter sido o primeiro filho era para Kafka sinal de desvantagem em comparação com os irmãos que nasceram mais tarde, pois segundo ele os pais teriam aprendido os erros cometidos com ele e estariam melhore preparados. (Murray, 2006).

Segundo o biógrafo Murray (2006), este seria mais um sinal da ambivalência de Kafka, pois simultaneamente queria que respeitassem a sua individualidade e a sua solidão e no noutro sentido era exigente e apontava os fracassos dos pais.

Sobre os seus cuidadores, Kafka escreveu: *“Vivi pois sozinho durante muito tempo, em conflito com enfermeiras, amas velhas, cozinheiras detestáveis, governantas infelizes, uma vez que os meus pais estavam sempre na loja.”* (Kafka cited in Murray, 2006, p. 22).

Desde cedo Franz criou uma ligação com a leitura e menos com a actividade física característica da família paterna. A descrita solidão, sensibilidade para a leitura e escrita (que desde cedo pareceram ter um sentido de refugio e, paradoxalmente, de aproximação às suas irmãs, pelas peças teatrais que escrevia para estas encenarem) e humor pouco expressivo de Franz, poderão ter resultado de aspectos depressivos que, possivelmente, povoaram a infância de Franz Kafka. (Salfellner, 2004).

Apesar do seu interesse pela literatura, os pais de Kafka não conseguiam realizar os seus desejos em relação à literatura e escrita, valorizando muito mais os negócios e desejando que Franz mostrasse interesse pela actividade económica da família. Parecia haver um mandato para Kafka, este teria que dar continuidade ao negócio do pai, e ganhar a sua vida através dele. Contudo não eram estes os desejos e ambições de Franz, e este era um ponto de conflito entre Franz e os seus pais.

Em contraste com os desejos de seu pai, Kafka sempre se revelou interessado pelas artes, sobretudo pela literatura, e era um participante activo em grupos de tertúlia, em grupos de pensadores dirigidos às artes e grupos filosóficos, tomando em algumas ocasiões a responsabilidade sobre as actividades dirigidas à literatura, destes grupos. Neste contexto adquiriu enorme respeito e consideração dos seus pares. Max Brod escrevia assim sobre o seu amigo: *“Kafka no influía únicamente en ese sentido sobre mí, sino también sobre muchos otros. (...) Kafka gozaba de mucho prestigio por el hecho de su mera presencia, sus observaciones ocasionales y por su conversación.”* (Kafka cited in Salfellner, 2004, pp. 58-

59). Contudo, Kafka mantinha reservas sobre a sua obra: *“En aquel entonces nadie más que yo conocía sus obras literarias.”* (Kafka cited in Salfellner, 2004, p. 59).

Franz estudou nos melhores e mais exigentes colégios e universidades de Praga, sempre escolhidos pelo pai, como se fossem uma continuidade do seu ideal de educação e no sentido de formar Franz para os altos cargos administrativos. Era escolas marcadas pela tradição alemã com pouco espaço para o ensinamento das artes, entre elas a literatura. Com 18 anos inicia os seus estudos em Direito, concluído quando tinha cerca de 23 anos. No entanto, Franz nunca gostou do seu curso considerando-o apenas como um meio de subsistência e segurança profissional. Procurava uma autonomia económica em relação à família, e particularmente, em relação ao seu pai. Sendo que esta dependência era por ele vivida com intensa inquietação e mal-estar, pois o sentimento de dívida para com o pai, e este lhe cobrar a ajuda que lhe prestava, persistiam. Tentava desde já a conciliação entre a actividade de advocacia, que viria a realizar com marcado sucesso, e a escrita literária. (Murray, 2006).

Foi sempre um aluno de sucesso ainda que a imagem que tinha de si próprio era de incapacidade e pouca inteligência e associava a este sentimento a constante crítica do seu pai: *“ (...) descubrirem como é que eu, o mais incapaz e, de qualquer forma, o mais ignorante de todos, conseguira rastejar até esta turma, e que agora, quando a atenção de todos se centrara por fim em mim, certamente me expulsariam de imediato, para grande deleite de todos os justos, agora libertados deste pesadelo.”* (Kafka cited in Murray, 2006, p. 35).

A sua relação com a actividade económica parece revestida de alguma ambivalência, pois ainda que a desvaloriza-se e não gostar, foi um advogado bem sucedido na companhia de seguros onde trabalhou grande parte da sua vida. Mas os negócios do pai possivelmente foram para Kafka sinónimo de sofrimento pois, para além do conflito entre os desejos dos pais e os seus, o negócio sempre afastou os pais de Kafka, resultando no pouco tempo que estes passavam com o jovem e adolescente Franz, e desconhecendo as suas necessidades. Este acompanhamento seria sempre concretizado por terceiros.

O sofrimento de Kafka, e o mal-estar em relação ao seu trabalho, é claro em cartas que este enviava ao seu amigo Max Brod, bem como a importância desta relação: *“Querido Max! Tú sabes que tengo un puesto; ha empezado un nuevo año y mis sufrimientos, que hasta ahora, e llegaban a los pies, se me han subido a las manos. Quiero mucho encontrarme contigo (...)”* (Kafka cited in Salfellner, 2004, p. 65).

Em contraponto ao seu sofrimento, a importância da escrita para Kafka e a forma como este a vivenciava: “ (...) *un libro tiene que ser un hacha para romper el mar de hielo existente en nosotros. Yo así lo creo.*” (Kafka cited in Salfellner, 2004, p. 63). Como se Kafka nos falasse sobre o papel de âncora à vida que a escrita tinha para ele. Como se através da escrita pudesse explorar o seu mal-estar, reviver o seu passado e sua história, projectar os seus desejos e ideais.

Sendo um judeu a viver em Praga, terreno do ainda Império Austro-húngaro, em declínio, local marcado pelos antagonismos entre Checos e Alemães, vivendo sobre a influência Checa, Alemã e Judaica, e pertencendo a uma família com sucesso comercial mas não pertencendo à burguesia intelectual, Kafka sofreu durante a sua infância e adolescência um isolamento que procurava atenuar nas relações que criava com outros judeus. Foi assim que, com cerca de 19 anos, conheceu Max Brod, tornando-se o seu amigo para o resto da vida e seu maior confidente. De acordo com os relatos (Murray, 2006) era para os seus amigos, poucos, um homem inteligente, com humor e trabalhador. Descrito como um homem reservado e distante, “*refugiado numa parede de vidro*” (Kafka cited in Murray, 2006, p. 34), mas alegre, e sociável que compreendia e estimava as relações de amizade. Um rapaz cândido que se afastava das conversas de carácter sexual típica entre os adolescentes.

Max Brod tornou-se um dos maiores aliados dos mais profundos desejos de Kafka, juntamente com outros fãs que tinham restrito acesso às obras, constantemente incentivando a publicação das suas obras e, por fim, não cumprindo o pedido de seu amigo Franz de destruir os seus escritos. (Salfellner, 2004).

Kafka considerava-se um estranho porque, como judeu, não pertencia totalmente ao mundo cristão. Por falar alemão, não se integrava completamente com os Checos. Como judeu de língua alemã, não fazia parte dos alemães da Boémia. Como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria. Como funcionário de uma companhia de seguros de trabalhadores, não se enquadrava por completo na burguesia. Como filho de burguês, não se adaptava de vez ao operariado. Também não pertencia ao escritório, pois sentia-se escritor. Não se identificava também como escritor, pois sacrificava-se pela família e pouco publicava. Tinha uma existência marcada por uma condição de não – pertença. Kafka era assim um judeu que escrevia em alemão, o que ainda hoje é razão de alguma ambivalência dos Checos com o seu escritor (Murray, 2006).

Para além de Max Brod, pela amizade, e do seu pai pela relação opressora e ambivalente, outra figura de enorme relevo na vida de Franz Kafka foi a sua irmã Ottilia, com quem viveu em duas ocasiões diferentes e que foi para ele um símbolo da liberdade pois de todos os irmãos foi a única que conseguiu libertar-se da submissão que todos tinham de prestar a Hermann, rompendo com esta relação, conseguindo casar-se e constituir a sua família.

Viveu praticamente a vida inteira em Praga, salvo o período final de sua vida, passado em Berlim, onde ficou longe da presença esmagadora de seu pai que não conhecia a sua legitimidade da carreira de escritor. Figura esta que merece destaque em sua história, pela repressão e infância tirânica em que viveu por parte da figura paterna.

Com 34 anos de idade, sofreu a primeira hemoptise de uma tuberculose pulmonar que iria conduzi-lo à morte 7 anos mais tarde. Alternando temporadas em sanatórios com o trabalho burocrático, nunca deixou de escrever. Para Kafka a literatura era a única coisa que o retirava do aborrecimento, tudo o resto era entediante, para além da literatura nada tinha valor. Embora tenha publicado pouco e, já no fim da vida; tenha pedido ao amigo Max Brod que queimasse os seus escritos. Acabou por falecer no sanatório de Kierling, perto de Viena, no dia 3 de junho de 1924, um mês antes de completar 41 anos de idade (Salfellner, 2004).

Kafka desde cedo revelou preocupações hipocondríacas que se foram agonizando no decurso da sua vida. Aos 27 anos fez uma lavagem ao estômago em resultado destas preocupações e o sentimento que o invadia sobre o que poderia existir dentro dele era *“Tenho a sensação de que não-de sair coisas repugnantes.”* (Kafka cited in Murray, 2006, p. 76). Estas vivências foram intensamente sentidas e traduzidas de forma muito veemente: *“Tudo aquilo que possuo se vira contra mim... Não passo de um monte de espigões que me atravessam; se tento defender-me e usar da força, os espigões limitam-se a empurrar mais fundo... sinto-me tentado a dizer: sabe Deus como poderei sentir mais dores, já que na minha total urgência de as infligir a mim mesmo nunca chego a notá-las.”* (Kafka cited in Murray, 2006, p. 76) A constante preocupação manifestava-se na dieta vegetariana, na constante procura médica, no exercício físico, sentido o seu corpo como frágil, disfuncional e repleto de falhas que se traduz por *“desesperar com o meu corpo e perante um futuro com este corpo.”* (Kafka cited in Murray, 2006, p. 76).

IV.2. Os Pais:

O pai de Franz Kafka, Hermann Kafka, foi um homem de negócios com sucesso, construindo o seu sucesso pelos seus meios e mérito próprio, nascendo e crescendo num contexto familiar humilde. A construção do seu poder económico foi marcada por uma juventude dura e intenso stress psicológico resultantes dos riscos tomados nas decisões comerciais. Filho de um talhante, igualmente, vivenciou uma infância austera e uma educação rígida, e construiu a sua imagem em redor de ideias de auto-confiança, robustez, força física e poder socioeconómico. Foram aspectos que influenciaram a juventude e adultícia de Franz Kafka, vendo o seu pai como um homem todo-poderoso, com habilidades e capacidades inalcançáveis. A robustez e capacidades físicas definiam a personalidade do pai, áspero e com grande disponibilidade de trabalho para os negócios visando a melhoria das condições de vida e o enriquecimento, característico do povo judaico. Originário da província, Hermann foi para Praga com o objectivo de sair da pobreza onde cresceu. Para se adaptar, inicialmente mostrou-se como Checo, mas como o seu projecto implicava uma aproximação da elite judaico-alemã, dominadora da vida social e economia, posteriormente aproximou-se deste grupo, ainda que não nutri interesse pela religião judaica, algo que viria a merecer censura do seu filho Franz. As tensões provocadas pelo movimento anti-semitas, entre Checos do proletariado e Judeus, os patrões, foram sentidas pela família Kafka pois encontrava-se entre os dois grupos. Posteriormente, também, Franz viria a sentir estes antagonismos e tensões na sua divisão entre Checos judeus e o grupo judaico-alemão, nomeadamente na sua adolescência e idade adulta quando mostrou interesse e se tentou aproximar da cultura judaica, contrastando com a incúria do pai em relação a esta herança judaica, numa aculturação necessária aos seus objectivos. (Salfellner, 2004 e Murray, 2006).

Possivelmente resultante da vivência com o seu pai, Franz sempre se interessou pelas classes mais fracas e desprotegidas, talvez por movimento de identificação, e como tal, em contraste com o seu pai, sempre se interessou pela herança judaica e pela cultura checa. (Murray, 2006).

O sentimento de Kafka em relação ao pai pode-se resumir na sua expressão: "*Perdi a capacidade de falar.*" (Kafka cited in Murray, 2006, p. 40). Junto do pai, Kafka procurava manter-se imóvel ou escondido, passando dias sem falar com a família ou fechado no seu quarto. Somente procurava algum sentimento de liberdade junto de amigos, quando afastado do seu pai ou de quem pudesse representar o pai, como por exemplo os professores. (Murray, 2006).

A mãe de Franz Kafka, Julie Kafka, filha de um empresário com algum poder económico, era uma mulher que sempre acompanhou o marido nos seus negócios, mantendo sempre uma harmonia com o seu marido, resultando desta a sua felicidade, e sempre muito responsiva às suas solicitações. Mulher obediente e passiva na relação com o pai de Franz Kafka. A actividade económica de Hermann Kafka exigia a presença e participação de todos os elementos da família, principalmente da mãe de Franz, que ocupava grande parte do seu tempo na loja de Hermann. No entanto, a mãe de Kafka, também, se caracterizava pela sua serenidade e inteligência. Enquanto criança, Julie perde a sua mãe precocemente não tendo recebido o afecto e cuidados maternos esperados (Salfellner, 2004).

Para Kafka a mãe era uma mulher passiva, que impedia os seus movimentos de rebeldia, durante a adolescência, que visavam o seu pai. Dizia que era infinitivamente boa para com ele, por vezes demasiadamente boa. O objectivo da mãe passava sempre por não inquietar o marido, Hermann (Murray, 2006).

A imagem que Kafka tinha de si, do resultado da relação com os seus pais era, também, esta: *“Os seus métodos retóricos extremamente eficazes e aplicados na minha educação, que nunca deixaram porém de fracassar comigo, eram: abusos, ameaças, ironia, gargalhadas malévolas e – o mais estranho – autocomiseração.”* (Kafka cited in Murray, 2006, p. 40) E ainda: *“Tornei-me uma criança sorumbática, distraída e desobediente, tentando sempre escapar de algo e, de modo geral, escapando para o interior de mim mesmo. Assim o pai sofreu e assim nós sofremos.”* (Kafka cited in Murray, 2006, p. 41).

IV.3. As Mulheres de Kafka:

A relação de Kafka com as mulheres foi sempre frustrante e infeliz, sem grande desenvolvimento. Ainda assim, Franz Kafka teve relações importantes com quatro mulheres, três das quais quase exclusivamente por carta (Felice Bauer, Grete Bloch e Milena Jesenka, a quarta e última seria Dora Diamant).

De acordo com os biógrafos, Milena foi provavelmente a única mulher que Franz realmente amou (Salfellner, 2004), mas a relação com Felice foi aquela que mais sofrimento lhe trouxe (Murray, 2006). A sua inibição perante as mulheres foi, possivelmente, a causa do

rompimento de dois noivados com Felice Bauer e de uma relação atribulada com Milena. Esteve por duas vezes noivo de Felice mas nunca concretizou o matrimónio.

Curiosamente, nas suas obras as mulheres tinham um papel, mas nenhuma tem existência própria, antes serviam de distração para as personagens masculinas, apesar da confiança que tinham nelas. No fim de cada episódio no qual o personagem tem de encontrar o seu caminho pelo labirinto, especialmente no Processo há sempre uma mulher à espera com uma espécie de conforto.

A sua vida sexual foi sempre tomada por ambivalências, angústias e receios, pois sentia como um perigo. Uma vida sexual, ou desejo sexual, que era caracterizado pelo seu pai como “imundice”. Numa ocasião chegou a criticar directamente os seus pais por não o terem instruído sobre as questões da vida sexual (Murray, 2006).

Kafka trabalhou como agente de seguros numa agência do governo e escrevia pela noite. Receava que ter uma família poderia comprometer o seu tempo e privacidade que considerava necessários para escrever. De igual forma era o seu receio de concretizar um relacionamento sexual com a sua noiva. Quando confrontando com a possibilidade de matrimónio passava dias a ruminar sobre os prós e contras dessa relação, escrevendo sobre em cartas que enviou à sua noiva Felice. Nota-se como era angustiante para Kafka este passo na sua vida. (Murray, 2006).

Numa penetrante auto-análise, depois de receber uma carta de mágoa de Milena, Kafka descreve o que considera ser a sua compreensão sobre o seu insucesso no amor: *“Trata-se de uma doença do instinto (...) em concordância com a minha falta de vitalidade (...) fui tentando pelos corpos de todas as raparigas, mas não pelo da rapariga onde depositei as minhas esperanças. Enquanto se mantivesse afastada de mim (Felice) ou enquanto éramos um só (Milena) tratava-se de apenas de uma ameaça distante... mas logo que a mínima coisa tinha lugar era tudo arrasado. (...) consigo amar apenas aquilo que situo tão acima de mim que não consigo alcançá-lo.”* (Kafka cited in Murray, 2006, p. 297). O que nos faz desde logo pensar na sua relação com as figuras parentais e na incapacidade de resolução de um Édipo negativo.

Na vida de Kafka um dos dilemas, que em períodos esteve mais próximo de um impasse, situava-se nesta incapacidade em conciliar a sua actividade de escritor com a concretização e vivência do matrimónio. Num escrito do seu *Diário* (Kafka, 2002), Kafka dá conta da forma

como idealizava a relação com a sua noiva, confessando que para ele a relação sexual seria vivida como um castigo pela felicidade de estarem juntos e que a única forma de aceitar o matrimónio seria numa vivência ascética. No mesmo sentido, a manutenção da relação de uma forma platónica, diria que defensiva, era concretizada pelo recurso à correspondência. Podemos-nos perguntar como Kafka viveria esta proximidade gerada pela relação sexual. Poderia existir uma vivência angustiante de se perder, fundindo-se, donde os limites da sua identidade serem frágeis. Através da correspondência, Kafka poderia controlar a distância entre ele e o objecto de amor. A relação entre ele e a sua noiva era marcada por avanços e recuos, por projectos de futuro e apegos ao passado, por intensa ambivalência. Esta situação resultou na separação em duas ocasiões.

Aos 20 anos inicia a sua vida sexual com uma jovem Checa de classe mais baixa, e define essa primeira experiência desta forma: “(...) *me encontraba feliz, pero esta felicidad consistía exclusivamente en que mi cuerpo eternamente quejumbroso por fin había encontrado algo de tranquilidad; pero sobre todo consistía en que el encuentro no había sido todavía más repugnante ni más sucio.*” (Kafka cited in Salfellner, 2004, pp. 60-61). E se o pai classificava o sexo como imundice, Kafka significou-o como indecência, repulsa, obscenidade. E acrescenta que se não fosse a insistência da rapariga, ele teria evitado com todas as suas forças. O relato sobre esta primeira experiência sexual está igualmente marcada pela inclusão de um terceiro, um outro homem que acompanhava a rapariga, um homem de quem Kafka, como era habitual, receava (Murray, 2006). Depois destas primeiras experiências, Kafka escreve uma das suas primeiras obras, *Descrição de uma Luta*, que segundo o biógrafo Murray (2006) é o relato dos seus medos e fantasias numa atmosfera de estranha sexualidade.

Como referimos, em 1917 é-lhe diagnosticado tuberculose e daí por diante passa vários períodos em sanatórios. Em 1923 vai viver para Berlim com Dora Diamant numa tentativa de fugir da família e para, finalmente, se dedicar exclusivamente à escrita. Com Dora encontra finalmente uma vida calma que nunca tinha conseguido com nenhuma mulher. Em 1924, volta a Praga devido à deterioração do seu estado de saúde e vem a morrer numa clínica perto de Viena, na companhia de Dora. (Murray, 2006). Tal como a mãe lhe cuidou da saúde, resultante das suas frequentes queixas hipocondríacas, Dora igualmente se tornaria a sua enfermeira, regressando a uma relação materna com as mulheres.

Outras mulheres significativas na vida de Kafka poderão ser as suas irmãs. Valli, que era vista por Franz como a mais próxima do pai, proximidade conseguida pela sua total

submissão e com o custo de se ter negado como mulher. Elli, seria considerada como o intento de "(...) *evasão do teu círculo que quase triunfou.*" (Kafka, 2000, p. 35) que sendo a que se parecia mais com Franz, acabou por conseguir casar-se, ter filhos e "(...) *tornou-se então alegre, descuidada, corajosa, generosa, desinteressada, plena de esperança.*" (Kafka, 2000, p. 36). E Ottla, a irmã mais nova, foi a representante do signo da rebeldia, da oposição, "*Tu mesmo mo confessaste; segundo a tua opinião, é voluntariamente que ela te faz constantemente sofrer e provoca a tua cólera, e enquanto sofres por sua culpa, ela está consolada e satisfeita.*" (Kafka, 2000, p. 36). Mas este afastamento só poderia significar ruptura: "*Ottla perdeu todo o contacto contigo, é-lhe necessário procurar o seu caminho inteiramente só (...)*" (Kafka, 2000, p. 38). E pudemos pensar como a raiva narcísica deste pai criava o sentimento de terror e insegurança. "*Só voltas a falar para dizer: « Faz o que quiseres, se é de mim que depende, és livre; és maior, não tenho conselhos para a dar-te.» e tudo isso com aquela voz baixa, rouca e aterrorizadora, que exprime a cólera e a condenação total.*" (Kafka, 2000, p. 18).

Importante, também, nos parece a ideia de Kafka de que o movimento de autonomia procurado pelas irmãs Ottla e Elli, resultou na intensificação do sentimento de ódio que o pai dirigiu a elas.

IV.4. A Obra de Kafka:

Toda a obra de Franz Kafka foi escrita de modo sofrido, escrita sem o intuito estético definida pelo belo que marca outras obras, e sim uma obra baseada na dor. A culpa, o desespero e agonia em que seus personagens vivem são propositados.

Parece que toda a sua obra literária é subsidiária de um sentimento de repressão e dor para o qual a relação com o seu pai o remetia, e será a sua derradeira obra, a *Carta ao Pai*, a expressão clara desta vivência. E é recorrente o confronto entre os personagens e o poder aparentemente arbitrário e inacessível das instituições, demonstrando a impotência e o desespero do ser humano.

Entre outras obras e escritos como colectâneas de contos, as obras mais marcantes de Kafka poderão ser:

A *Metamorfose* publicada em 1915, iniciada em 1912, onde é narrado o caso de um de caixeiro-viajante que acorda, depois de um angustiante sonho, transformado num gigantesco insecto. Kafka pretendia que esta obra juntamente com *A Sentença* e *O Fogueiro* fossem incluídas num só volume com o título *Os Filhos*, pois são estórias que tratam da vida e destino de jovens homens exilados, ameaçados pelos próprios pais (Murray, 2006). Durante a criação desta obra, Kafka interrogava-se sobre a sua vida, as suas escolhas, particularmente as que poderia ter feito: “*Existem possibilidades para mim, certamente; mas sob que pedra se encontram?*” (Kafka cited in Murray, 2006, p. 184).

Contra o pedido de Franz Kafka, Max Brod publica depois da morte de Franz as obras *O Processo* em 1925 onde se conta a história de Josef K., julgado e condenado por um crime que ele mesmo ignora. Esta obra foi criada 1 mês depois de Kafka ter terminado a sua relação com Felice, reavivando o seu insucesso de projecto matrimonial, os falhanços numa relação madura com as mulheres. Voltando a encontrar-se com Felice quando termina esta obra. (Salfellner, 2004 e Murray, 2006).

O Castelo em 1926, onde o agrimensor K. não consegue ter acesso aos senhores que o contrataram e não consegue finalizar a sua tarefa.

América em 1927, onde o jovem Karl Rossmann é enviado para a América, terra dos sonhos, da liberdade e da isenção do sentimento de culpa, para junto de um tio. Um jovem que procura protecção em diversas figuras paternas, e a procura de realização subsidiária dos seus desejos e autonomia.

Por fim em 1919 escreve *Carta ao Pai*, foi um desabafo explícito e com um interlocutor bem determinado, o seu pai. Pela incapacidade de entregar ao pai delegou na sua mãe esta tarefa, a qual não cumpriu. Desta forma aquela que tinha o objectivo de comunicação com o seu pai, passou a ser mais uma obra marcada pelo sentimento de repressão e dor que a relação com o seu pai o remetia. Esta missiva dirigida ao pai iniciou-se em 1910, quando Kafka iniciou no seu *Diário* o enunciar de acusações dirigidas aos pais, acusando de terem “(...) *danificado uma parte de mim... danificaram uma parte uma parte boa e bela.*” E continua “*Fizeram-me mal por amor o que torna ainda maior a sua culpa, pois quanto bem me poderiam ter feito por amor...*” (Kafka cited in Murray, 2006, p. 77).

Cada uma das suas obras ostenta a marca do homem que sofre no corpo e alma, procurando desesperadamente, interiormente, um sentido para a vida, segurança, auto-estima. Parece-nos que Kafka olhou para a sua escrita e para o seu acto criativo como um

meio de redenção, como uma forma de salvação através da qual ele pode sentir-se conciliado com o mundo ou poder ultrapassar a experiência negativa e frustrante que tinha da vida. O misto de lucidez e de obscura escuridão de suas obras revelam as próprias frustrações de Kafka, as suas lutas pessoais, os seus fantasmas, encenados nas suas personagens impotentes em confronto com outras de poder inatingível e os estranhos acontecimentos que lhes acontecem.

Apresentada esta descrição biográfica de Kafka, parece-nos pertinente realizar uma leitura que procure dar um outro sentido sobre o ponto de vista da Psicologia Clínica, colhendo uma compreensão desta informação biográficos. Seguidamente, apresentaremos essa leitura.

IV.5. Uma Leitura:

Um olhar sobre estes dados biográficos de Franz Kafka faz-nos desde logo pensar sobre as rupturas precoces com a sua figura materna, as perdas dos seus irmãos, a rigidez e distância da figura paterna e uma vivência de isolamento. Podemos igualmente pensar no seu sentimento de insegurança e numa marcada dificuldade em lidar com as suas emoções manifestas na sua timidez. Características que terão definido as mais importantes relações e momentos da sua vida, empobrecendo-a. Sem esquecer o sentimento de humilhação resultante na relação com o seu pai, a desvalorização que este lhe dirigiu como homem e como escritor, possivelmente conduziram a uma dificuldade de integração dos sentimentos de amor e ódio, a dificuldade em amar e o sentimento de ódio que dirigiu para si determinaram os contornos da sua vivência.

A experiência precoce de Kafka com os seus pais parece ter sido vivenciado pelo jovem Franz com frustração e abandono. Poderemos então supor como terão sido introjectados em seu mundo interno estas figuras parentais, possivelmente como rejeitantes e abandonadas, clivadas em imagens extremamente desvalorizadas e por outro lado intensamente idealizadas. Possivelmente seria assim que Kafka viria o mundo que o rodeava, persecutório, sem os recursos internos, por falta de amor, suficientes para não se sentir frágil e ameaçado. E parece ser esta vivência que define uma invariante nas obras de Kafka, onde os protagonistas são vítimas e acusados em simultâneo, perseguidos e isolados, numa encruzilhada entre o onírico e o real. O onírico e o real pois parece existir uma história de pesadelo, de monstros e personagens reais, em situações reais. Como se o

cenário e o palco fosse composto por elementos reais e as histórias de uma lógica onírica, de pesadelo, encenado por personagens reais e monstruosas.

No entanto, parece que, apesar desta falta primordial de acolhimento amoroso por parte das figuras primordiais, esta não bloqueou a capacidade de pensar, criar, de Franz Kafka. Possivelmente o necessário afecto, *holding*, terá sido fornecido na relação com as amas e empregadas/os da empresa comercial paterna, tornando-se substitutos das figuras parentais. Ainda assim, ficou sempre a marca de uma falha, a marca de uma estrutura amorosa pouco coesa, considerando o descrito sobre os primeiros anos de vida de Franz Kafka.

As vicissitudes de uma relação com a mãe onde a separação precoce poderá ter desencadeado sentimentos de rejeição e abandono apenas foram confirmadas quando se pode voltar para o pai, o ataque ao seu narcisismo poderá ter sido tremendo e deixando feridas profundas. Pareceria existir então uma impossibilidade para se voltar novamente para a mãe, numa procura de obtenção de amor. Voltou-se para os objectos maternos substitutos que voltaram a feri-lo com os ataques que lhe dirigiam por pertencer a uma classe mais elevada e incompreensão das necessidades do jovem Franz. Contudo foi sobre estes últimos que pode dirigir alguma da sua agressividade, por estas faltas de amor, e aí encontrar uma momentânea saída.

A relação conflituosa com a figura paterna prevaleceu na vida de Franz, e foram várias as tentativas de Franz para se diferenciar deste. Nesta perspectiva ingressou no movimento sionista como forma de adoptar um caminho diferenciado dos seus pais e da geração destes. Interessou-se pelo mundo judaico mais esotérica e exótica, envolvendo-se no movimento artístico, teatral, associado a este. Desde logo o pai de Franz tomou uma posição de desvalorização em relação a esta nova escolha do seu filho, manifestando o seu desagrado. Nos *Diários* (2002) Kafka escreve ao seu amigo Löwy: *“Lo que mi padre opina sobre él: «El que se acuesta con perros, se levanta con pulgas.» No pude contenerme y le respondí algo insolente. Mi padre, extraordinariamente tranquilo, contestó: «Sabes que no puedo ponerme nervioso y que hay que tratarme con consideración. Así que deja, pues, estos discursos.» Yo le respondí: «Me esfuerzo por contenerme», i siento en mi padre, como ocurre siempre en estos momentos límite, la presencia de una sabiduría de la que sólo alcanzo a captar un hálito.”* (Salfellner, 2004, p. 95). Parece-me patente neste excerto, a promoção do sentimento de culpa, a desvalorização feita pelo pai e o sentimento de Franz de impossibilidade em se tornar um adulto, homem diferenciado do seu pai. *“La tortura que*

me causa la fabrica. ¿Por qué me dejé convencer, cuando me obligaron a trabajar en ella por las tardes? Ahora, nadie me obliga por la fuerza, sino mi padre con reproches, Karl con su callar y mi conciencia de culpabilidad." (Salfellner, 2004, p. 101). Parece que em Kafka povoava no seu mundo interior uma figura paterna – masculina simultaneamente desejada, idealizada e, por outro lado, desprezada e inacessível.

Por outro lado, possivelmente, a sua mãe terá oferecido menos disponibilidade a Franz, quer pelas irmãs que nasceram quando Franz tinha 6 anos, como pelos dois filhos que nasceram e faleceram antes de completarem os 2 anos de idade. Podemos ainda considerar a possibilidade da figura materna ter vivenciado episódio de depressão com estas perdas e as consequências que poderá ter operado na vida emocional do jovem Franz. Ainda em relação ao falecimento dos irmãos, podemos pensar nos sentimentos de culpa que poderão ter sido vivenciados por Franz, considerando a esperada inveja e fantasias de colorido agressivo que deve ter dirigido sobre estes e sua mãe.

A acrescentar a estes factores, a fisionomia de Franz estaria mais próxima da família materna e menos da família paterna, promovendo ainda mais o distanciamento em relação ao pai, e a insegurança e necessidade de proximidade em relação à sua mãe, considerando, igualmente, a necessidade de reparação dos objectos internos sujeitos a estes, possíveis, ataques fantasiados. A sua família materna era marcada pelo sonho, fantasia e imaginação, solidão, excentricidade, inteligência. Algumas figuras femininas da família materna de Franz eram descritas como inteligentes, melancólicas, existindo casos de suicídio. No geral, era uma família povoada por pessoas com sucesso académico, intelectual e até artístico.

A distância na relação com a figura paterna e com a figura materna, as aparentes dificuldades nas identificações congelaram o seu desenvolvimento psicosexual, uma aparente dificuldade em elaborar o seu complexo de Édipo. Como se o casal parental se tivesse constituído como um só onde não parecia existir possibilidade de triangulação, antes uma relação dual com uma figura parental combinada. Como Kafka escreve: "*A vossa união aparecia-me como uma união modelo a muitos respeito (...) mesmo quando os filhos tendo crescido se puseram a perturbar cada vez mais a paz, a vossa união enquanto tal não foi atingida.*" (Kafka, 2000, p. 65). Não podendo aceder à triangulação não poderia sair desta. E assim, parece ter-se mantido entre uma relação com uma figura materna pré-ediipiana e uma relação com a figura paterna marcada por um Édipo negativo. "*Se te quisesse fugir,*

era-me também necessário fugir da família e mesmo de minha mãe. Decerto, podíamos sempre refugiar-nos junto dela, mas isso só era ainda em relação a ti. Ela amava-te muito e era-te muito fielmente devotada para poder com o andar do tempo representar uma força espiritual independente no combate travado pela criança.” (Kafka, 2000, p. 33). Nesta passagem podemos perceber como estão intrincadas as relações edipianas e pré-edipianas, a não dissolução destas ligações, e as consequências implicadas.

Compreendemos assim que Kafka em várias ocasiões da sua vida procure um evitamento dos conflitos edipianos, evitando a sexualidade adulta e a angústia de castração e tende a regredir para uma relação pré-edipiana, uma relação materna com as mulheres, particularmente no fim da sua vida com Dóra, nesta relação o que surge é o cuidar.

A sua aparente incapacidade em estabelecer relações duradouras com as mulheres parece ser o resultado de uma escolha por algo em que se sentisse seguro. Kafka encontrou-se por diferentes ocasiões na situação de escolha entre o matrimónio e a formação da sua família, escolha ambicionada pela vida burguesa semelhante ao projecto de vida do seu pai, e a solidão como condição imprescindível para a sua actividade criativa. A relação com Felice Bauer foi claro exemplo disso, estabelecendo com esta e outras mulheres uma relação protegida através da distância, relacionando-se pela correspondência por carta, nunca concretizando os possíveis matrimónios. Talvez esta escolha fosse por ele sentida como uma ameaça à identidade, equivalendo-se ao seu pai, fusionando-se nessa figura. A sua actividade de criação literária também parece ter servido como defesa contra um contacto mais próximo com as mulheres: “(...) *a totalidade das minhas forças é tão leve que só colectivamente é que elas podem semi-servir a finalidade da minha escrita. (...) não me devia queixar pelo facto de não conseguir ter uma namorada (...)*”, escreve nos seus *Diários* (Kafka, 2002, p. 146).

Poderemos igualmente pensar no lugar das mulheres em Kafka como dando conta de um tentativa de reencontrar e recuperar a relação materna que parece ter vivido com insuficiência. Mas por outro lado estas relações sucumbem perante a ideia de poder ser novamente abandonado e, em resultado de uma identificação ao objecto abandonico, abandona.

Foi um homem que se sentia só, alienado do mundo que o rodeava e sem encontrar o seu lugar, o facto de Kafka ter vivido numa encruzilhada de 3 diferentes culturas, um homem com uma aparente fragilidade identitária, não foi facilitador nessa procura de encontrar o seu lugar. O que vemos em Kafka é a imagem de um homem deprimido, marcado por

sentimentos de inferioridade narcísica, e intensos sentimentos de culpa, incapaz de resolver a sua dependência emocional infantil, a incapacidade de constituir uma relação madura com as mulheres. Os aspectos masochistas de Kafka parecem ser notórios em aspectos como constantemente se autoflagelar, a auto-depreciação, a sua hipocondria, a sua culpabilidade, e os seus comentários em relação aos seus falhanços como homem e escritor. Kafka é triste, é derrotado e sombrio. Relata o lado terrível, maligno e absurdo do homem metido na engrenagem macabra da sociedade. Mostra o homem preso a uma realidade que ele não compreende e, ao mesmo tempo, é incapaz de questionar.

Para Franz Kafka, a existência era uma negação inóspita do ser. Ao cabo de certo percurso do seu desenvolvimento, a sua trajectória de vida inflecte sob o peso de uma acusação, de uma metamorfose regressiva, ou ainda sob o influxo de um desligamento de um destino. Esta perda do indivíduo é sempre um risco ameaçador, já que está sujeito a uma inexplicável opressão que o mania. Em Kafka, é o pequeno burguês, e não os deserdados da terra, os ofendidos e os humilhados, que se transforma no homem paralisado, anulado e atirado ao espaço da exclusão. Serão estes os “*homens – escaravelho*”, aprisionados simbolizados na sua obra *Metamorfose* que se referia quando falava sobre os judeus oprimidos durante a 1ª Guerra Mundial: “*El heroísmo de los que apesar de todo se quedan es el de las cucarachas, que tampoco pueden extirparse del cuarto de baño.*” (Kafka cited in Salfellner, 2004, p. 129) De certa forma a imagem que Kafka teria do seu pai, homem de negócios bem sucedido, prisioneiro na sua ambição burguesa que se alienou do seu filho e alienou o seu filho à possibilidade de uma construção identitária adulta e diferenciada.

Esta imagem do homem alienado parece surgir representada nas suas personagens, estes não sabem que rumo podem tomar, não sabem dos objectivos da sua vida, questionam seriamente a existência e acabam sós, diante de uma situação que não planearam, pois todos os acontecimentos viraram-se contra eles, não lhes oferecendo a oportunidade de aproveitarem a situação e, muitas vezes, nem mesmo de sair desta.

Por isso, a temática da solidão como fuga, a paranóia e os delírios de influência estão muito ligados à obra de Kafka, sendo comum a existência de personagens secundários que espiam e conspiram contra o protagonista das histórias. Como se na impossibilidade de resolver os seus conflitos edipianos e sua culpa depressiva, dando conta das falhas ao nível da relação precoce, Kafka regredia para uma vivência onde os aspectos pré-edipianos

prevaleciam, para uma vivência onde as angústias persecutórias e a culpa persecutória marcavam as vivências.

Outra das marcas de Kafka foram a insegurança e medos, apesar de alcançar sucesso e bons resultados académicos e profissionais: “(...) *que no aprobaría los finales de aquel curso y de que, si lo conseguía, no pasaría al curso siguiente, y aunque pudiera pasar con engaño, caería definitivamente en los exámenes finales de bachillerato (...)*” (Kafka cited in Salfellner, 2004, p. 43). O sentimento de incapacidade e de falha estava frequentemente presente: “(...) *por otra parte, era totalmente seguro – sin que importase el momento – que sorprendería de pronto, con el descubrimiento de una incapacidad insólita, tanto a mis padres, adormecidos por la aparente regularidad de mis progresos, como al resto de la gente.*” (Kafka cited in Salfellner, 2004, p. 43) Parece existir aqui uma desesperante declaração de apelo aos pais e por outro lado um enunciar do seu sentimento de os pais não lhe terem dado o amor e cuidados parentais suficiente, criando um ser com falhas e incapacidades, um ataque aos pais subsidiário de um sentimento de menor valia.

O sentimento de asfixia e, contrastando, o desejo de liberdade e aventura, entregando-se ao desconhecido acompanharam a sua vida: “ (...) *no pierdo la esperanza de sentarme algún día en los sillones de países muy remotos, de contemplar por las ventanas del despacho campos de azúcar e cementerios mahometanos (...)*”. (Kafka cited in Salfellner, 2004, p. 87) Contudo a relação com os seus pais, e, parece-me, com a sua mãe, não lhe deram o sentimento de confiança em si e esperança na sua capacidade de enfrentar e conquistar o desconhecido desejado, tornando-se um prisioneiro deste conflito interior, da incapacidade de rivalizar com o seu pai e de se libertar de uma relação dual com a figura materna: “*Sair de Praga. Enfrentar a maior injúria pessoal que alguma vez me foi feita com o antídoto mais forte de que disponho.*” (Kafka, 2002, p. 234). Praga, cidade natal, simbolizando uma relação desejada mas sentido como asfíxiante, como uma relação anaclítica que não permite o crescimento e a conquista de outros espaços mentais, vivenciada como uma teia de aranha que prende: “*Praga no te deja. No a nosotros dos. Esta madrecita tiene garras. Hay que acostumbrarse a ella o incendiarla desde dos puntos separados, desde Vysehrad e desde Hradschin, entonces sería posible librarse.*” (Kafka cited in Salfellner, 2004, p. 4).

E também era com esse sentimento de sofrimento, de enclausuramento na dor, que Kafka encarava aquela actividade que tomava como que um lugar de apaziguamento, de protecção e uma aparente satisfação: “*La confirmada convicción de que, con mi novela, me encuentro en las vergonzosas depresiones que tiene el arte de escribir. Sólo así se puede*

escribir, sólo con esa apertura total de cuerpo y alma.” (Kafka cited in Salfellner, 2004, p. 107) Como se para Kafka a arte de escrever fosse a única e possível forma de viver, pois fora desta tudo se resumia a insucesso, insatisfação, frustração. Como se esta fosse o último porto seguro, a derradeira bóia de salvação, para sobreviver a uma incapacidade de se tornar um homem adulto, diferenciado e autónoma dos conflitos de infância.

É intenso o contraste entre os sentimentos que lhe despertava a actividade de escrever, de criar, e a vivência para além da sua actividade criadora. Curiosamente foi a escrita a sua última e derradeira forma de comunicação, até mesmo quando perdeu a voz em resultado da tuberculose pulmonar de que padecia e veio a falecer. E viria a falecer em Viena, depois de uma estadia em Berlim, no ano de 1924 na companhia da sua última paixão materna, Dora Diamant.

Para Kafka escrever era a sua forma de chorar. A definição de Franz Kafka poderia ser a de um homem corajoso perante a escrita, amedrontado em relação à vida.

V. MÉTODO

V.1.Objecto de Estudo:

Como temos visto, o âmbito deste trabalho foca-se na obra literária de Franz Kafka, consequentemente, o objecto de estudo deste trabalho centra-se nas produções literárias do autor, consideradas como tendo um conteúdo manifesto e igualmente um significado latente.

A amostra da obra literária do autor que utilizamos neste estudo compreende 3 obras. *O Processo*, *A Metamorfose* e a *Carta ao Pai*. A escolha destas obras sucedeu a um critério de representatividade do que possa ser a obra literária de Kafka, parecendo-nos serem as obras mais emblemáticas e heterogéneas e partilhadas pelos leitores, como tal mais fáceis de se tornarem veículo da comunicação que pretendemos com este trabalho. Tratando-se então de uma amostra intencional heterogénea (Ribeiro, 2008). Contudo esta escolha não se sustentou num critério objectivo, nem concretizado estatisticamente, antes sim, baseou-se na leitura de dados biográficos onde estas obras eram apontadas como as mais representativas de vários momentos criativos do autor, donde a sua heterogenia. Assim, estamos cientes, e aceitamos, que o grau de maior ou menor representatividade não pode ser excludente de qualquer outra obra do autor.

Em suma, a escolha dos documentos, do nosso trabalho, recaiu sobre as obras mencionadas a par de relatos e documentos biográficos do autor de forma a enquadrar e dar coerência as leituras realizadas.

V.2.Técnicas e Instrumentos:

Considerando que o que foco do nosso trabalho centra-se na vida mental de Kafka e na sua produção literária, isto é, onde a sua singularidade toma importância inegável, recorreremos ao método clínico, constituindo-se este trabalho como um estudo de caso onde as produções literárias do autor adquiriram o valor de uma fala, o valor de expressão da sua singularidade, e serão, juntamente com a recolha biográfica apresentada, utilizadas como informação sobre o autor, o sujeito estudado. Na procura de responder às questões que levantamos, que se sustentam em como a obra se liga à vida do autor, no significado desta ligação, e sendo estas obras escritas por um único sujeito, e assim trata-se de um caso único, pareceu-nos que o recurso ao método de clínico, e conseqüentemente ao estudo de caso, seria a metodologia mais adequada. E se o objecto de estudo deste trabalho se centra nas obras literárias produzidas pelo autor então uma das técnicas do método clínico que demos relevo, para além do estudo de caso, foi a análise da informação, sustentada na análise de textos, tratados por uma análise de conteúdo⁵ e análise clínica ou psicopatológica (Pedinelli, 1999).

Recorrendo a este método estamos cientes das implicações que a nossa subjectividade terá no decurso do trabalho, nas leituras aos dados biográficos, às obras, e às hipóteses levantadas nas nossas considerações finais, donde todas as limitações das nossas considerações. Contudo também nos parece que será nesta inter-subjectividade, e nas potencialidades contendidas, que se poderá inscrever esta abordagem à singularidade. Pois como refere Pedinelli (1999) o próprio método clínico, nas considerações da Psicologia Clínica, subentende a subjectividade e não a nega ou tenta reduzir. Sugere uma integração das informações, a obra, na história de vida do sujeito, o autor. E neste sentido todas as inferências tendem a uma ligação com a história de vida do sujeito, no nosso trabalho, os dados biográficos que recolhemos e apresentamos. Procura-se uma leitura da história de vida do sujeito, considerando igualmente nesta a criação literária, à luz de um quadro teórico. (op. cit.). É assim o método privilegiado para a tentativa de compreensão dos fenómenos individuais, pois tem a vantagem, em relação ao método experimental, de

⁵ Esta análise de conteúdo é realizada quer sobre o produtor da mensagem, o autor, pois este trabalho procura investigar a hipótese das obras exprimirem e representarem o emissor; quer sobre a mensagem (o conteúdo das obras) sendo este o ponto de partida. Esta recai, sobretudo sobre a dimensão semântica da mensagem, realizada sobre significações que a mensagem fornece.

preservar a dimensão temporal da vida do sujeito, assegurando a implicação das características mais globais e significativas da vivência (Yin, 2001), e implica um raciocínio clínico onde a indução, dedução e intuição têm um papel importante (Leal, 2000).

Stake (1994) diz-nos que o objectivo do estudo de caso é a representação, ou uma aproximação a esta, do particular, e não a representação do geral, ainda que desta cogitação sobre a singularidade se possa extrair considerações e reflexões sobre a globalidade da natureza humana. No entanto, mais do que conclusões possíveis de replicação, inferir ou não hipóteses, é a criação de hipóteses o resultado final esperado deste trabalho, mais do que resultados finais, é o processo que é valorizado. Oliveira (2001) chama-nos a atenção para a dificuldade de replicação de um estudo de caso pois as variáveis implicadas são variadas e de difícil controlo, donde a dificuldade de confirmação da sua validade externa. Como nos diz Morais (1994), é no aproveitamento do potencial dos dados qualitativos, sustentado numa abordagem interpretativa, que se poderá aproximar da profundidade das experiências e vivências subjectivas do sujeito estudado.

Tratando-se de um estudo de caso, como foi sublinhado, importa considerarmos a sua dimensão longitudinal. Não se tratando de um estudo de caso construído sobre um conjunto de entrevistas, contactos com o sujeito, esta dimensão longitudinal, implicada nos estudos de caso, procurou-se realizar pela recolha biográfica do autor.

Como vimos, uma das técnicas a que recorreremos foi o estudo de caso. Mas neste recurso ao método clínico fizemos uso, igualmente, de outra técnica, a análise da informação concretizada na análise do texto. A análise de textos tem no nosso trabalho uma natureza qualitativa, com objectivo de realização de inferências através de um agrupamento temático da obra estudada (Ribeiro, 2008), isto é, pretende-se um desdobramento dos sentidos potenciais. A análise de textos pressupõe um conhecimento das partes e da globalidade do documento estudado e tem por base uma divisão e distribuição do documento em partes, agrupando temas comuns dando-lhes um sentido de forma a ser posteriormente facilmente abordado e ser reagrupado na nossa análise clínica. (Pena Vera, T. & Pirela Morillo, J., 2007). Importa sublinhar que, não se tratando de uma análise de conteúdo ou análise documental, a nossa análise de informação fez uso de técnicas destes instrumentos de análise, nomeadamente a divisão dos textos em temas, reagrupando-os e atribuindo-lhes um novo sentido, respeitando a mensagem global.

A nossa análise clínica ou psicopatologia teve como limites as nossas referências teóricas das quais demos contas nos Capítulos I, II, III e sustentou-se, igualmente, nas nossas

sínteses, experiências e intuição, ou seja, igualmente, no nosso raciocínio clínico (Leal, 2000). Análoga à análise do texto escrito, esta análise foi realizada pelo estudo dos temas que nos foram surgindo na obra e na biografia, e pelo estudo do lugar do autor na mensagem que coloca na obra e no lugar do autor na sua história de vida, visando, novamente, uma atribuição de sentido, pois consideramos a existência de uma dimensão inconsciente no conteúdo manifesto da obra, encarada como o discurso do autor (Pedinelli, 1999). Um dos marcos desta nossa análise centrou-se na tentativa de não isolamento artificial dos dados e sentidos, procurou-se ligar estes dados na sua globalidade, uma ligação que tende para a unicidade. Depois de fragmentados os dados foram novamente reagrupados, tendo como referência o enquadramento teórico exposto. Novamente, foi realizada uma aproximação entre as técnicas de tratamento de informação provenientes de uma entrevista clínica e a análise de informação dos dados biográficos (Ribeiro, 2008 e Leal, 2000).

V.3.Procedimentos:

As obras foram trabalhadas segundo uma análise qualitativa do material. Esta análise tem como objectivo, a tentativa de atribuir um outro significado a cada narrativa de forma isolada e em função de dados biográficos e enquadramento teórico. Constitui-se assim como uma tarefa de atribuição de sentido, uma procura de sentido para além daquele que é manifesto, pois toda a criação poderá ter esse duplo sentido, ou sentidos múltiplos. A leitura da obra literária joga-se num movimento entre o subjectivo e o objectivo, pois procura apreender possíveis sentidos, significados latentes a partir de um material manifesto, pois mais do que o rigor da objectividade procuramos a fecundidade da subjectividade e uma tentativa de encontro da singularidade.

Esta análise foi estruturada da seguinte forma: Depois de feita a leitura dos dados biográficos do autor e se ter feito uma análise clínica destes dados (apresentados no Capítulo IV.5.), procedemos à análise de cada obra recorrendo sempre que possível aos dados biográficos e à nossa leitura destes, tendo como enquadramento o nosso quadro teórico, utilizando como instrumento o método de associação livre. Neste primeiro tempo,

procuramos semelhanças no conteúdo de cada obra, agrupa-mos e reflectimos sobre o tema possível a cada destes conjuntos⁶.

Num segundo tempo, depois de familiarizados com os textos, foi acrescentado uma nova leitura que procurou sintetizar a leitura inicial sustentada agora numa ligação mais próxima ao enquadramento teórico e aos dados biográficos apresentados, integrando as temáticas encontradas e exploradas, com o enquadramento teórico e dados biográficos (apresentado nos Capítulos VI.1., VI.2. e VI.3.).

Por fim, foi realizada uma última síntese destes dois momentos iniciais, resultando numa procura de integração das informações tratadas no segundo momento, na análise clínica aos dados biográficos (apresentado no Capítulo VII). Funcionando por sucessivas aproximações tentamos comparar e ajustar as associações anteriores com estes novos dados, perceber se a obra pode ou não ser revelador e expressão do sujeito individual assim como dos seus conflitos, angústias e problemas existenciais.

VI APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE RESULTADOS

VI.1. O Processo; Culpa e Crime:

Esta é uma obra em que os elementos que dão corpo às encenações são bastante realistas mas servem de base à criação de uma vivência de pesadelo, uma história com características surrealistas. É uma obra que parece falar sobre a culpa inconsciente como consequência de um crime fantasiado, ainda que de forma manifesta sugira o contrário, que o crime seria a acusação sem fundamento.

A narrativa de *O Processo* relata a história de um homem Josef K. que é detido e, posteriormente libertado, mas constantemente ligado ao tribunal e ao seu processo, por uma acusação desconhecida, descrevendo uma série de situações bizarras, absurdas. Nesta obra a, aparente, inacessibilidade à autoridade é levada ao extremo. Numa manhã, K., o protagonista, acorda com dois homens que vieram para o prender. K. não sabe o motivo

⁶ Por motivos de dimensão não foi apresentado esta divisão e distribuição do conteúdo de cada obra, pois colocaria o trabalho sobre dimensões impraticáveis e fora da sua natureza. Contudo esta divisão e distribuição são perceptíveis nos Capítulos VI.1., VI.2. e VI.3.

porque é preso e julgado. Ao longo da história K. vai tentando perceber e vai juntando informação, tenta compreender e libertar-se, até certo ponto, de uma percurso injurioso de acontecimentos, que surgiu abruptamente em sua vida. O protagonista K. é perseguido por um tribunal de poder inatingível, enredado em acontecimentos surreais. Um tribunal que parece ser onnipresente, pois estende-se a todas as personagens e a todos os acontecimentos. A vida de K. é envolvida numa espiral fora de controlo, enquanto ele luta para compreender o que está acontecendo.

De forma manifesta, quando é condenado à morte, já não tenta perceber mais nada, há como que uma aceitação desistente dos acontecimentos, como se aceitasse que o seu destino estaria entregue a terceiros. O juiz nunca chegou a ver.

O tema principal nesta obra, como em outras, é a culpa, e acrescenta-se, as leis, colorido por um sentimento de inadequação do protagonista em relação à elas e, mais grave, a inconsciência de si e dos fatos e a incapacidade de tomar atitudes. A passividade de K., sua inércia ou impotência, donde vem a grande vergonha e o grande crime, que só é redimido pela punição merecida. Mas leis para Kafka são as leis paternas, a lei paterna que é representada pela burocracia, um deslocamento ou metonímica da sua relação tumultuosa com o pai, cuja presença, tal como já foi sublinhado, sentia como esmagadora, o qual não reconhecia a legitimidade de sua carreira de escritor e o humilhava.

Ao longo da narrativa o protagonista carrega esse sentimento de culpa, questionando-a mas nunca aceitando a participação num crime, paradoxalmente era como se essa culpa fosse inerente à sua condição (pois se numas passagens a culpa não é aceite noutras parece que existe algo como uma aceitação) e a punição parece surgir sobre a forma da impossibilidade de realização do desejo, por exemplo a realização de desejos em relação às mulheres, ao objecto de amor. Tudo se passa como se o super-eu deixasse de ser uma instância psíquica, e se coisificasse. Não importam quaisquer deliberações ou vontade livres, o desejo é anulado, a culpa é incontestável e a fluidez dos mecanismos psíquicos é paralisada.

“Como é que posso ir para o banco se estou preso?”

“Logo vi que o senhor não me havia compreendido – respondeu o inspector já perto da porta. Claro que está preso, mas isso não o deve impedir de ir trabalhar nem de continuar a viver como até aqui.” (Kafka, 1963, p. 19)

Esta passagem parece mostrar a impossibilidade de viver segundo o livre arbítrio, a sua alteridade, mas sim em função de ordens externas ao desejo, como um mandato análogo à vivência que parece ter marcado a vida de Kafka.

Uma representação de como Kafka vivia a interdição aos seus desejos, a todas as possibilidades de se realizar respondendo à sua livre vontade, é expressa na relação que K. tem com o tribunal, tribunal que não só lhe retira a liberdade como, em resultado dos seus protestos, tudo o que lhe diga respeito é lhe retirado. Como exemplo dessa perda de identidade, vemos como K. não encontra a sua identificação, tornando-se um homem sem nome, um anónimo.

O que importa em *O Processo* é o culpado mais do que a justificação ou não da causa, que é pouco menos que secundária, porque a justiça é inacessível, permanecendo incomunicável com o homem. K. vive na narrativa em função de uma culpa, convertesse num condenado permanente sem outro consolo que suas meditações sobre uma culpa inexplicável, projectada em sua vida por uma autoridade impessoal e invisível como ela própria.

K. questiona a culpa mas não enfrenta a luta, limita-se a padecê-la como um doente que sofre sozinho os efeitos da culpa, sofrendo uma culpa cuja origem e razão ele próprio desconhece, há como que uma passividade de K. diante desse sentimento e de uma autoridade invisível. No decorrer do processo, K., comportar-se-á como culpado do princípio ao fim, em vez de questionar o porquê da acusação interessa-lhe saber mais quem o acusa. Aparentemente existe uma tristeza de ser condenado sem conhecer o juiz que o condena.

Vemos o tema da autoridade unido estreitamente à culpa. K., não pode viver sem se justificar. Então, tende a procurar a autoridade, dirigindo-se ao tribunal, procurando saber do seu processo, como que houvesse uma procura de entrar em contacto com as leis da autoridade, contactar com a figura paterna, considerando o simbolismo, tal como o tinha tentado na *Carta ao Pai*.

Há momentos em que o desespero parece apoderar-se dele. Então, é quando sente a necessidade de conversar despreocupadamente, justificar-se perante os outros. K. procura contacto com a vida, com os bens terrestres, coisa que o autor aspirará encontrar em sua vida, mais inutilmente.

O protagonista de *O Processo* coloca-se diante de um problema de carácter finalista, ou seja, a direcção e sentido de sua existência, de seu destino inflexível que culmina na morte.

Ao ler-se esta obra parece ficar-se com um sentimento de angústia perante o desconhecimento dos factos que levam ao processo. Surge uma necessidade de conhecer as razões de tal culpa, tomar conhecimento sobre o crime de onde resulta a culpa, saber o destino do protagonista e conhecer os acusadores.

Os paralelos com a vida do autor parecem-me possíveis, a luta constante contra um sentimento de culpa (mais ou menos inconsciente), um sentimento de interdição ao desejo que o pudesse conduzir para a individuação, e uma última tentativa de entrar em contacto com a lei paterna, através da *Carta ao Pai*, que nunca conseguiu ver comprida, pois a sua advogada de defesa, sua mãe, estaria a mercê das leis de um amor exclusivo por Hermann Kafka. Parece, também, ser enunciada uma semelhança entre as personagens e a vida de Kafka. Desde logo o nome do protagonista da narrativa, Josef K., parece ligar-se ao nome do autor, e acresce a esta semelhança o nome da noiva de Kafka, Felice Bauer, e uma das mulheres de *O Processo*, Fraulein Burstner. A obra foi escrita depois da noiva de Kafka, Felice, ter desabafado as ausências de Kafka enquanto noivo. Uma encenação lúdica entre amigos, encarado como uma acusação em tribunal que apaziguou Kafka e, aparentemente, o libertou para escrever *O Processo*. Não esquecendo que nesta ocasião Felice e Franz terminaram o seu noivado.

De alguma forma a narrativa parece dar conta de dois possíveis sentidos, um sentido manifesto e um sentido latente.

Segundo uma leitura de um possível sentido latente, o tribunal que parece estar presente em todos os momentos mas nunca se torna visível, poderá ser entendido como uma simbolização do supereu e a dinâmica da narrativa, uma representação do Complexo de Édipo e seus precursores. Considerando os impulsos inconscientes parricidas e incestuosas, poderemos considerar a ligação entre estes e o sentimento de culpa que define a narrativa. Quando estes impulsos surgem, o tribunal recorda-os.

Tentaremos ver como a obra *O Processo* nos poderá elucidar sobre, possíveis, aspectos que alimentam esta dinâmica, suportando-nos de um possível significado latente.

Curiosamente, quando da encenação do julgamento de Kafka sobre as suas falhas como noivo de Felice, recusando a sua defesa, Kafka revela em seus *Diários* (2002) que viveu um sentimento de liberdade e estabeleceu novos objectivos para o seu futuro. Como se o conhecimento da culpa e dos crimes fosse libertadora, isto é, a identificação com a figura de

autoridade e sua introjecção permitindo a consolidação do supereu, permitisse um sentimento de autonomia e capacidade em criar a sua vida. Projectou dedicar-se em exclusividade à sua actividade de criação literária e sairia de Praga. Praga que me parece simbolizar a fixação à figura materna. E foi este encenado julgamento entre amigos, e termino da relação com Felice, que parece ter motivado e contextualizado a criação de O Processo. E no Processo os beijos de K. com Fraulein são interrompidos por sons que têm origem noutra quarto, simbolizando fantasias de Cena Primitiva. Existem imagens que parecem traduzir uma representação da Cena Primitiva sendo K. o protagonista.

No decurso da narrativa, com subtis coloridos eróticos, é representado uma serie de afectos entre as personagens K. e Burstner. E em vários momentos parece estar representado as fantasias da Cena Primária. O protagonista que espia sondando barulhos vindos de salas ao lado: *“Espreitando pelo buraco da fechadura, K. notou, logo de manhã um movimento desusado na antesala.”* (Kafka, 1963, p. 82) Descreve este momento num contexto onde relata as tentativas de aproximação do protagonista a Burstner. Ou noutra passagem onde a intimidade entre os dois é evidente: *“(…) gritou lentamente: «Josef K.» embora não tão alto como o tinha ameaçado. No entanto, o grito pareceu espalhar-se logo, gradualmente, pelo quarto. (...) ele está a escutar à porta, está a ouvir tudo. Como o senhor me tortura.”* (Kafka, 1963, pp. 32-32). E prossegue a descrição da qualidade da relação amorosa entre os dois: *“(…) correndo, agarrando-a e beijando-a na boca e depois no rosto todo, como um animal sedento que desordenadamente lambe a água da fonte finalmente encontrada. Por fim, beijou-a no pescoço, na garganta, e aí deixou que os seus lábios ficassem largamente. Um ruído vindo da porta do capitão fê-lo levantar os olhos.”* (Kafka, 1963, p. 34). E de seguida, K. é levado a tribunal para o primeiro interrogatório. Como se tribunal e outras figuras, como o Capitão, representado a figura paterna, o recordassem do seu crime e da sua culpa. *“(…) meditou ainda uns instantes no seu procedimento e achou nele motivos de satisfação. No entanto, admirou-se de não estar ainda mais contente. A presença do capitão fazia-o temer pela menina Burstner.”* (Kafka, 1963, p. 35).

Outro aspecto das relações de carácter Edipiano que nos parecem ser evocados na narrativa diz respeito à sua relação com a mulher de limpeza do tribunal, uma mulher casada em relação à qual K. se sente atraído. Contudo, depois desta encenação surge novamente a evocação do tribunal e a actualização da culpa. Como se esta relação tivesse um carácter de crime e a este só poderia estar associado um sentimento de culpa. *“A mulher atraía-o verdadeiramente e, apesar de muito reflectir, não conseguiu encontrar nenhum motivo válido para resistir à tentação. Tão depressa lhe acudiu o espírito a ideia de*

a mulher estar a tentar apanhá-lo para o entregar à justiça, como a pôs de parte.” *“Talvez a melhor maneira de se vingar do juiz de instrução e dos seus sequazes fosse tirar-lhes aquela mulher.”* (Kafka, 1963, p. 62). Novamente, parece-nos que a narrativa remete para fantasias de colorido Edipiano, relações com mulheres proibidas ou encenando cenas que remetem para fantasias de espiar e ser espiado, para a Cena Primitiva, como, também, se tratassem de figuras materna ou irmãs não esquecendo que são estas mulheres que K. vai recorrer em toda a narrativa para receber auxílio contra os seus acusadores, tal como Kafka recorreu à mãe para entregar a *Carta* ao seu pai Hermann. Se a relação com estas mulheres aparentam ter uma natureza erótica, igualmente, parecem estar marcadas por uma dependência infantil em relação à figura feminina/materna, por uma relação maternal.

O crime e o contexto que re-actualiza a culpa, o tribunal surgem sempre em ligação, por exemplo depois da representação dos desejos e sedução de K. com a mulher de limpeza, mulher do funcionário do tribunal, ele encontra-se com este e conversam sobre estes crimes no espaço do tribunal. Durante esta visita ao tribunal, K. recebe auxílio de uma mulher, em relação a uma indisposição e confronta-se com um novo Oficial de Justiça que tem o poder de dizer a K. tudo o que ele tiver interesse em saber, contudo novamente K. por estar a desfalecer recusa este conhecimento e sente necessidade urgente de sair do tribunal, saindo derrotado depois de procurar saber sobre o seu processo. Há como que uma exclusão da relação com o casal parental. Por outro lado esta situação no tribunal e esta saída de K. faz-nos pensar nas fantasias anais de expulsão.

Acresce que estas relações são marcadas por aspectos de dominação e submissão o que remete para um nível pré-edipiano, como por exemplo na relação que existe entre K, o Juiz e o Estudante e a mulher de limpezas (mulher do funcionário do tribunal).

Assim parece existir um registo Edipiano na narrativa, em suma, a relação com Fraulein Burstner, mulher sobre a qual se associa uma simbolização da cena primitiva e a relação com a mulher de limpezas, mulher do funcionário e simultaneamente do juiz, a mulher interdita, tal como Leni, a mulher do advogado, que poderão dar conta de impulsos incestuosos, e as fantasias parricidas em relação ao advogado, que despede e toma o seu lugar para se defender. Estes parecem ser os crimes sobre os quais K. poderá estar a ser julgado. Nesse sentido poderemos entender a não-aceitação da culpa como uma forma de não se tornar consciente desta, ou como se fosse uma culpa inconsciente. Assim, poderemos colocar estes crimes ao nível do inconsciente, conseqüentemente ao nível da

fantasia inconsciente e o tribunal tomará o lugar de um supereu que parece ter características de onnipresença e omnisciência, pois parece se deslocar e personificar em várias personagens e ter conhecimento de todos os intentos conscientes e inconscientes do protagonista. Um supereu que parece ter características de alguma tirania e sadismo, oscilando entre um nível edipiano e pré-edipiano.

A questão dos impulsos orais e anais, também, parece estar representado na narrativa, tal como se percebe numa passagem anterior no que concerne a fantasias de carácter oral, onde o beijo parece ter um carácter sádico, de incorporação “ (...) *beijando-a na boca e depois no rosto todo, como um animal sedento que desordenadamente lambe a água da fonte finalmente encontrada. Por fim, beijou-a no pescoço, na garganta, e aí deixou que os seus lábios ficassem largamente*”. (Kafka, 1963, p. 34), sempre com uma natureza de dominador e dominado. As entradas e saídas de K. do tribunal, igualmente, poderão fazer pensar sobre as fantasias anais de retenção e expulsão, como de igual forma o tratamento sádico que K. recebe do tribunal, e a forma como trata os seus sentimentos, isolando-os, sem os expressar. Tribunal que é descrito como: “*Isto aqui é tão nojento*.” (Kafka, 1963, p. 57), “*Que sujo está isto tudo aqui*.” (Kafka, 1963, p. 58), os livros do tribunal são “(...) *velhos e enxovalhados pelo uso*.” (Kafka, 1963, p. 58), tribunal associado a uma erotização clara, onde revistas de carácter pornográfico e implícitas relações sexuais.

A sensação, que se poderá aproximar de uma ideação paranóide, em relação aos olhares das outras personagens, por exemplo no caminho que faz para o tribunal, como se todas estas personagens, todos estes olhares fossem representantes da vigilância do tribunal, uma onnipresença da autoridade, em suma do sadismo e interferência da instância superegóica. Em várias passagens parece fazer-se notar esta dimensão da fantasia de carácter pré-edipiano. Se por um lado K. trata os seus sentimentos como excreções anais, colocando-os fora de si, a culpa de um suposto crime não é dele mas sim uma atribuição do tribunal, por outro lado K. é o trabalhador do banco, manuseando o poder do dinheiro, num espaço imaculado, com excepção de uma pequena sala desse banco onde são colocadas as coisas sujas. A descrição do tribunal situado num sótão, o corredor com pouca iluminação e humidade, o amontoado de elementos e confusão parece-nos remeter para estas fantasias de carácter anal.

A agressividade expressa nestas fantasias parece-nos aproximar-se da forma como Kafka tratava os seus próprios sentimentos, refugiando-se no isolamento, na sua incapacidade em

concretizar o matrimônio e na forma como quis destruir a sua obra, como se esta tivesse o valor de algo sujo que queria expelir de uma alguma ligação consigo, destruindo.

Do ponto de vista narcísico, do ponto de vista do Eu Ideal, ou da importância que o olhar do outro tem, vemos como K. é infligido por um sentimento de vergonha. A vergonha por estar a passar por um processo de acusação e como isso pode ser visto no seu local de trabalho, ou a vergonha por todos saberem da sua situação, acusado de um suposto crime, quando procura realizar uma petição, que, pelo sentimento de vergonha, abdica. Por outro lado toda a narrativa é marcada pela desvalorização, K. que é desvalorizado e humilhado e em resposta K. desvaloriza e humilha as personagens orbitais: “ (...) *funcionários subalternos que para aqui andam.*”, mesmo quando K. dirige um elogio o sentimento da personagem é: “(...) *sou assim tão insignificante (...)*” (Kafka, 1963, p. 59) “*Dizer que uns funcionários subalternos do banco eram seus colegas, era evidentemente um exagero e revelava uma falha na omnisciência do inspector.*” (Kafka, 1963, pp. 19-20).

Quando do primeiro interrogatório K. vê a sua defesa e o interrogatório que dirige o Magistrado interrompido pelos gritos da mulher de limpeza que estaria a ser abusada pelo estudante de direito, comprometendo o momento ideal para a sua defesa, tal como refere o Oficial de Justiça. Mais tarde em resultado do interrogatório agressivo de K. ao Magistrado, os homens que inicialmente foram deter K. são castigados e chicoteados. Como se surgisse uma representação do sadismo anal do tribunal, ou seja, do supereu. Em resposta a um movimento de oposição e contestação do, menino, K. o supereu castiga-o sadicamente.

Neste sentido, coloca-se a questão se esta instância interna repressora mas igualmente orientadora e fundante de um novo nível e qualidade de maturação psíquica, conduzindo ao afastamento progressivo da relação infantil com as figuras parentais, e o um parricídio simbólico através da futura construção da sua família, ou seja, a resolução do complexo de Édipo e a consolidação da individuação, poderá ter cumprido a função?

Parece-nos que não, pois o que está em causa é a incapacidade em tomar consciência da sua culpabilidade, poder lidar com ela através dos processos de identificação e daí a resolução do Complexo de Édipo. A culpa é projectada, a instância opressora manterá as suas características pré-edípicas e o sentimento de culpa manterá o protagonista/indivíduo sujeito e limitado na sua vida por este sentimento.

“Mas eu não sou culpado! – Retorquiu K. – É um erro. Como pode, em geral, um homem ser culpado? Aqui todos nós somos homens, uns como os outros. – Tens razão, – voltou o padre – mas é assim que os culpados costumam falar.” (Kafka, 1963, pp. 219-220). E mais tarde: *“Compreendes mal os factos – disse o padre – a sentença não aparece de repente, é produto duma transformação gradual do processo.”* (Kafka, 1963, p. 220).

É interessante verificar que em algumas ocasiões é K. quem se dirige ao tribunal, como se K. fosse saber da sua culpa e do seu crime. Contudo não resolve este dilema de admitir a sua possível culpa e tomar conhecimento do seu crime. Dessa forma, o tribunal mantém-se até ao fim da narrativa e deixa de ter utilidade para K. Pois tal como é referido pelo Padre: *“A justiça não te quer nada. Agarra-te quando vens e larga-te quando partes.”* (Kafka, 1963, p. 230). Como se aquele tribunal estivesse lá para ele, para o servir. A narrativa e todas as personagens, várias, ligadas ao tribunal parecem, igualmente, existir para ajudar K. a resolver o dilema com que é confrontado desde as primeiras linhas da narrativa.

A intervenção do tio de K. no processo poderá representar simbolicamente uma evocação da família, de cujo âmbito Franz Kafka permaneceu inteiramente afastado. E sobre a tomada de conhecimento sobre os seus crimes, é o tio de K. que claramente diz-lhe que a sua situação de não resolução do processo é da sua responsabilidade por ter precocemente abandonado o tribunal, como se simbolização a retirada da dissolução do Complexo de Édipo.

Por fim, é na véspera da data do seu aniversário, que poderá simbolizar o crescimento, a autonomia e individuação, que K. é condenado e morto. Esta condenação pode ser entendida como o não acesso a uma sexualidade genital e maior maturidade psíquica.

Quando Kafka tem 2 anos nasce o seu primeiro irmão, que morre passados 15 meses. Passado 1 ano nasce outro irmão que morre quando Kafka tem entre 4 e 5 anos. Estas mortes, num período de vivência e elaboração do Complexo de Édipo poderão ter sido bastante significativas para o jovem Franz. Estes irmãos vieram ao mundo e afastaram Kafka da sua mãe edipiana, e sobre eles devem ter sido dirigidos desejos de morte. A morte destes parece ter reificado estes desejos o que poderá ter intensificado os seus sentimentos de culpabilidade e, esta vivência mágica do pensamento poderá ter comprometido a relação edipiana com a figura paterna. Por outro lado, estas perdas poderão ter demonstrado ao jovem Franz a fragilidade do mundo que o rodeava. Os mandatários da acusação de K. em *O Processo* e no momento da condenação são dois homens, que neste sentido poderão representar estas figuras na vida de Kafka.

Esta, aparente, encenação dos conflitos edipianos, das lutas e frustrações, assemelham-se à luta de Édipo contra alguém que ele desconhece, o seu pai. Aqui também K. parece lutar contra elementos nunca suficientemente concretos e inalcançáveis. Outra semelhança parece dar-se no momento em que K. se dirige para a sua condenação, aparentemente, dirige-se livremente, tal como parece ser a forma como Édipo se dirige no regresso à sua terra natal para se confrontar no caminho com o seu pai e casar com a sua mãe.

Parece portanto que, na perspectiva que se procurou, toda a narrativa de *O Processo* remete para uma metáfora do funcionamento psíquico, para uma representação do mundo interno e das personagens e instâncias internas que o povoam e entre elas se relacionam.

VI.2. Metamorfose; Que Identidade – Submissão ou Alteridade:

Nesta obra, Kafka parece-me descrever a interferência da disfuncionalidade da família no desenvolvimento da identidade dos seus filhos através de duas perspectivas, sobre a forma de Gregor Samsa e de sua irmã Grete Samsa. Possivelmente esta última, entre outros, uma personificação dos sentimentos de Kafka em relação à sua irmã Ottilia e a sua visão desta, como aquela de entre os irmãos que foi capaz de exercer uma saudável rebeldia e oposição ao pai, e à sua irmã Ellie pela esperança que simbolizava na resolução de uma dinâmica masoquista com a qual Kafka se identificava. Uma história ficcional que parece tratar a dicotomia entre um Eu vivenciado como real e um Eu fantasiado como desejo.

É uma obra que fala sobre transformações físicas, emocionais e psicológicas, e sobre a sua impossibilidade. Sobre a transformação de um homem num insecto, ainda que as suas características de personalidade se mantenham no decurso da obra. Por outro lado esta transformação parece ser mais clara na personagem de Grete Samsa. Nela realmente acontece uma transformação de menina para uma mulher adulta, sexuada, passando a ser a figura central na família.

Como se neste obra estivessem personificados aspectos opostos de Kafka. Por um lado o seu desejo ou simplesmente projecto, a sua vida libidinal, as suas fantasias regidas pela pulsão de vida, personificado na figura de Grete Samsa. E por outro lado, em Gregor Samsa, a culpabilidade, vergonha, ódio, personificando o resultado do trabalho da pulsão de morte que marcou a vida do autor. Sobre si Kafka escreveu: *“Não consigo viver com pessoas... sou incapaz de me submeter à vida em comum... mais feliz viveria num*

deserto... que aqui no meu quarto, entre o quarto dos meus pais e a sua sala de jantar. (...)
Duvido que seja um ser humano.” (Kafka cited in Murray, 2006, pp. 166-167).

Toda a existência de Gregor Samsa é marcada pela culpabilidade e pela vergonha. Aqui parece desde logo expressar esta severidade das exigências superegóicas e do Ideal de Eu, que supomos terem sido experienciadas por Franz Kafka ao longo da sua vida.

Tal como em Kafka, Gregor Samsa passa a sua vida a realizar um trabalho que não gosta, servindo um mandato da sua família, do seu pai, tornando-se o elemento que sustenta a família. Apesar da sua insatisfação mantém-se a cumprir esta tarefa, sentindo-se culpado se a sua vida fosse norteadada pelos seus desejos, pela sua individualização. De tal forma são intensas estas marcas que logo no início da história, quando depois de despertar de um sonho, possivelmente símbolo dos seus desejos, e se vê castigado sobre a forma de um insecto repugnante, a sua maior preocupação é de não chegar atrasado ao trabalho. Aqui ficam claros os sentimentos de culpabilidade que fazem sombra e ocultam toda a possibilidade de realização de desejos e individualidade, como se não tivesse direito a ser um ser individual com identidade própria. Sente culpa por ter mergulhado no mundo dos sonhos e pela possibilidade de poder chegar atrasado ao trabalho podendo prejudicar a sua família. Por outro lado, aqui parece-me existir uma expressão da raiva sentida pela personagem/autor em relação a esta família que asfixia os seus desejos de crescimento e liberdade, atacando este laço de dependência. Contudo, por fim, acaba por sentir culpa e vergonha, escondendo-se no quarto e cobrindo-se com mantas para não ser visto, como se expressando a sua nulidade e frágil sentimento de individualidade. O ataque volta-se contra ele.

A preocupação em relação à transformação sofrida por Gregor Samsa é veiculada pela sua irmã, Grete. Uma menina tímida e com uma relação bastante próxima de Gregor. É ela que transmite uma genuína dor e compaixão pela situação do seu irmão. Expressa um amor por Gregor que recorda o amor e a relação que Kafka construiu com a sua irmã mais nova, Ottilia, os mais próximos e cúmplices.

Grete torna-se a cuidadora de Gregor e mais tarde será a cuidadora dos pais, substituindo Gregor nesse papel. Talvez este papel maternal desempenhado por Grete expresse a fragilidade dos cuidados maternos vivenciados pelo próprio Kafka. Representado como uma necessidade de um amor infantil, um amor incondicional.

Por outro lado, é rejeitado pelos seus pais, particularmente pelo seu pai, como se estivessem a rejeitar a diferença da personagem, consequentemente a sua singularidade, mesmo sobre a forma de um insecto.

Ao ler-se esta obra, fica-se com a inquietante sensação de naturalidade descrita nas personagens em relação a metamorfose sofrida por Gregor. Como se apesar da imagem de insecto que apresentava ele se mantivesse como a mesma pessoa, como se não existisse empatia dos pais por esta situação. Como se a transformação num repugnante insecto não fosse mais do que a transformação na sua real personalidade, um insecto repugnante e parasita. Considerando os paralelismos com a vida do autor, parece-nos que esta passagem poderá expressar sentimentos vivenciados por Kafka em relação à desvalorização que sofria por parte da severidade do seu pai e ausência passiva da sua mãe.

Em algumas passagens da obra, e considerando a hipóteses destas personagens representarem aspectos do autor, parece que existe uma necessidade de diferenciação, senão clivagem, entre estes aspectos, tentando contrair, igualmente, a fusão entre os dois aspectos pulsionais. Como se houvesse uma oscilação entre a necessidade de não contaminação dos aspectos bons pelos aspectos maus, e por outro lado uma tentativa de integração destes.

Outro aspecto que merece atenção nesta obra é a relação paternal que Gregor inicialmente mantinha com a sua irmã Grete. Possivelmente expressão de desejos do próprio autor. Aspiração que nunca conseguiu realizar durante a sua vida, pois, possivelmente, esta teria sido sentida como a concretização de desejos parricidas desencadeando então intensa culpabilidade. No entanto, nesta obra, Kafka cria uma personagem que se caracteriza, também, pela manifestação desses instintos paternais, contrariando as figuras paternas do romance, definindo-se pela liberdade de escolha que oferece à sua irmã, Grete. Serve como modelo para a sua irmã e defende-a nos seus anseios por projectos de vida pessoais. Novamente parece-me existir aqui uma colagem à vida do autor, considerando a desvalorização e crítica que o seu pai dirigia às pretensões de Kafka como escritor e a tomada de decisão de Ottilia ao abandonar a casa parental e, num movimento de ruptura, ter saído para construir a sua vida, "*Ottla perdeu todo o contacto contigo, é-lhe necessário procurar o seu caminho inteiramente só (...)*" (Kafka, 2000, p. 38). E Ellie que através do matrimónio, tentou resolver a sua dependência emocional infantil. Poderemos, igualmente,

pensar nesta imagem de paterna, que ensina e permite o crescimento, representando o pai que Kafka na vida real gostaria de ter tido.

Podemos igualmente pensar nos desejos de Kafka de ele próprio ter construído uma família, apesar das tentativas falhadas, mas que na obra se representa pelo castigo, retaliação destes desejos e pelos sentimentos de culpabilidade que daí decorrem.

No decurso da obra, aquela, Grete, que se manifestava como cuidadora e objecto de amor, tornou-se independente, rejeitante da condição de Gregor o que lhe desencadeou sentimentos de vergonha, de vergonha narcísica, por não ser digno do amor de Grete. Como se aqui houvesse uma dupla representação da sua vivência interna. Por um lado sentir que as suas qualidades, características não eram suficientemente boas para poder ser amado pela mãe e pelo pai, e por outro a representação do movimento de autonomia, de separação, como sinónimo de perda de amor, de ruptura dos laços, deixando de ser importante, perdendo o seu papel na família, e sendo remetido para o isolamento e solidão eterna, representado, também pela morte do protagonista.

A morte do protagonista, igualmente, nos parece poder representar o desespero vivenciado pela personagem, como pelo autor no decurso da sua vida, e por outro lado simbolizar a mudança no seu carácter mais intenso, pois é com a morte de Gregor Samsa que todos os elementos da família alcançam uma verdadeira transformação e maior autonomia entre si. Aqui os aspectos melancólicos parecem ficar sublinhados, como se a sua morte simbolizasse a morte, o desaparecimento de todos os aspectos maus que determinavam as relações externas e internas, considerando este espaço exterior, da casa dos Samsa, como uma projecção do mundo interior. Assim aquela que parecia ser uma relação de natureza comensural ou parasitaria cessava com os desaparecimentos dos aspectos maus e depressivos representados por Gregor. Por fim, novamente, no final da obra parece estar representada a forma como a separação, autonomia, e adultícia é vivenciado, quer pela personagem como pelo autor. Não esquecendo que a fase da vida de Kafka em que a separação do mandato familiar, maior distanciamento e autonomia culminando no desejo de viver fora de Praga, culminou com a sua doença por tuberculose e posterior morte.

Neste contexto Grete simboliza a esperança de um futuro marcado por sonhos de realização pessoal e de individualidade e a esperança representada pelo prazer com que Gregor ouvia a sua irmã ao tocar violino, a esperança na concretização dos sonhos e desejos.

Em síntese, nesta obra é possível identificar os conflitos vivenciados por Kafka ao longo da sua vida, as suas ambivalências, o seu sentimento de culpa, assim como os seus desejos. Como se ao longo da obra fosse traçados dois caminhos que representam aspectos antagónicos na vida do autor, por um lado o desejo de liberdade e por outro lado a impossibilidade em consolidar a sua individuação, caminhos simbolizados por Grete Samsa e por Gregor Samsa, duas personagens diferentes que poderão representar aspectos opostos dos objectos introjectados. Assim poderemos pensar em Grete como representando os aspectos bons e valiosos do objecto, uma projecção do objecto bom veiculando a qualidade da pulsão de vida e Gregor como representante dos aspectos destruidores, a pulsão de morte, a projecção do objecto mau introjectado. Donde a transformação sofrida por Gregor que finaliza na morte poderem representar o trabalho da pulsão de morte. Assim, esta obra poderia tratar de uma personificação do objecto bom e do objecto.

VI3. Carta ao Pai; ou a Dialéctica sobre Espelhos Distorcidos:

A *Carta ao Pai* é uma obra simplesmente por não ter atingido a sua finalidade, o texto tinha um destinatário concreto, o pai de Kafka. O facto de nunca ter sido entregue permitiu que hoje se concretize em obra literária com grande poder emocional pela entrega e contacto com a vida interior do autor. Tratasse de um testemunho intenso que nos faz mergulhar na dinâmica relacional que marcou a vida de Kafka e a relação com o seu pai. Se outras obras de Kafka foram aqui consideradas como tendo grande pendor auto-biográfico, a *Carta ao Pai* é sem dúvida o culminar deste falar sobre si próprio.

Neste texto Kafka expõe a sua impotência, desvalor aos olhos do pai, o seu medo que parece ter estado sempre presente na sua vida e sobre o qual não encontra compreensão.

E esta imagem é expressa em várias passagens de *Carta ao Pai* quando descreve o que considera ser o olhar que o pai tem do filho. Imagem que contraste grandemente com a imagem que o autor descreve ter do pai. Considerando que o amor-próprio se constitui, também, pelo reflexo que percebemos no olhar do outro, particularmente nestas figuras de importância inquestionável, e reflectindo sobre o contraste que Kafka expresso no seu escrito da *Carta ao Pai*, parece-me compreensível o mal-estar de Kafka e os seus sentimentos.

Kafka escreve que a vivência que tem com o seu pai foi algo que sempre o acompanhou, não se recordando quando tinha começado, como se esta já pertencesse ao seu interior, a um lugar que o definia como homem, como algo residente fora da consciência, lugar de uma

instância opressora que ofusca o próprio Eu, se sobrepõe ou toma o seu lugar e se confunde com o Eu. Como se nos dissesse que aquele outro fundando na relação com o seu pai já seria ele próprio. Ele foi assim, é assim e será assim; o desespero, a falta de confiança e a falta de esperança, a vergonha e sentimento de inferioridade apoderam-se dele. Diz: "*Perdi toda a confiança nos meus próprios actos. Tornei-me instável, indeciso. Quanto mais envelhecia, mais engrossava o material que podias opor-me como prova do meu pouco valor; pouco a pouco, os factos deram-te razão em certos pontos.*" (Kafka, 2000, p. 21).

Como já foi referido, esta parece tratar-se da derradeira tentativa do autor para aproximar-se e contactar com este homem, Hermann, que vivia rodeado por uma muralha narcísica, que aos olhos de Franz sempre foi visto como inalcançável, um derradeiro movimento de aproximação para, talvez, posteriormente se poder afastar, isto num momento posterior a mais um fracasso matrimonial quando o seu pai se opôs ao seu casamento com a filha do zelador de uma sinagoga, e quando se encontrava em estagnação a sua produção literária. O derradeiro esforço para alcançar a reconciliação com o passado e se libertar dos seus fantasmas: "(...) *parece-me que chegamos apesar de tudo a um resultado aproximando-se muito da verdade para nos tranquilizar um pouco e nos tornar a ambos a vida e a morte mais fáceis.*" (Kafka, 2000, p. 71), escreve nas últimas linhas de *Carta ao Pai*.

Um dos assuntos que me parece transparecer nesta obra é uma imagem de pai pouco integrada e total, se por um lado nos sugere uma imagem paterna bastante idealizada "(...) *eras para mim a medida de todas as coisas.*" (Kafka, 2000 p. 12), com qualidades inatingíveis pelo frágil e desvalorizado Franz, que me parece constituir aspectos do Eu Ideal, noutra medida surge uma imagem paterna marcada pela severidade, pela intolerância que me parece remeter para os aspectos opressores da instância superegóica. Acresce a esta divisão da imagem paterna, aquilo que parece ser uma incapacidade em alterar esta imagem, ou imago, como se esta tivesse sua origem nas primeiras relações como esta figura não tenho sofrido um processo de maturação. E desta forma, parece-me, que esta vivência com a figura paterna fundou a constituição de uma imago paterna com estas qualidades, que ficaram como uma coluna na vida de Franz Kafka, onde em seu redor tudo se constrói, e contribuindo para a imagem que tinha de si próprio.

Contudo ao lermos esta Carta, ficamos com uma percepção de como os sentimentos de culpa, mandatária da severidade do super-eu, e vergonha, como resultado da insuficiência narcísica, parecem se entrecruzar não surgindo de forma claramente diferenciada. Assim,

leva-nos a pensar da possibilidade de alguma indiferenciação entre estas duas instâncias, super-eu e Ideal de Eu (ou melhor, Eu Ideal) e vemos como essas estão estritamente ligadas à imagem paterna.

E assim neste texto, Kafka fala-nos como a relação com o objecto desnarcisante, destrói a individualidade que se está a constituir. Ele somente poderia ser a extensão dos desejos paternos mas nunca correspondeu a esta imagem, e nunca o poderia fazer, pois não se pode saciar o insaciável, conseqüentemente foi se esvaziando e tornando somente um objecto de desamor, vergonha e desvalorização. Somente quando se tornava o Eco das virtudes de Hermann era valorizado, mas fugindo à sua possível autenticidade. *“Encorajavas-me, por exemplo, quando marchava a passo e fazia bem a continência, mas não era um futuro soldado; ou então encorajavas-me quando conseguia comer copiosamente ou até beber cerveja, quando repetia canções que não compreendia ou repisava as tuas frases favoritas, mas nada disso pertencia ao meu futuro. É significativo que ainda hoje só me encorajas nas coisas que te tocam pessoalmente, quando o teu sentimento do teu valor está em causa, seja porque eu o fira (...) seja porque se sinta ferido através de mim.”* (Kafka, 2000, p. 11).

Por outro lado, a ausência da figura materna, sentida como um abandono, marcou a impossibilidade de ser narcisado pelo objecto de amor primário. Estes objectos de amor-primário foram as governantas, e babas pelas quais Kafka dirigia o seu ódio.

Hermann constitui-se para Franz como um objecto enlouquecedor, negando e destruindo qualquer aspecto da realidade exterior e interior que pertencesse a Franz. Sendo a figura deusificada que reinava o mundo, sem possibilidade de aceitação de uma relação dialéctica, era *“(...) a medida de todas as coisas.”* (Kafka, 2000, p. 12). O simbólico, que pressupõe a multiplicidade de significados, ficava reduzido a um só, à palavra do rei. O mundo era reificado. A herança oferecida por Hermann ao seu filho não poderia ser reinventada, tomada para si e dar-lhe o seu cunho pessoal, viver a sua subjectividade, era coisificada sem possibilidade de alteração e somente poderia resultar numa repetição.

O que parece ter sido um dos intentos de Kafka na Carta ao Pai, situa-se numa tentativa de compreensão desta figura com quem a relação agonizou o jovem Franz. *“(...) me faz tremer hoje menos do que na infância, porque o sentimento de culpabilidade exclusivo sentido pela criança é em parte substituído por um certo conhecimento da nossa angústia comum.”* (Kafka, 2000, p. 18).

“Perdi o uso da palavra (...) e acabei por me calar, primeiro por desafio talvez, depois porque não podia nem pensar nem falar diante de ti. (...) os efeitos fazem-se sentir em todos os pormenores da minha vida.” (Kafka, 2000, pp. 18-19).

Mas é, igualmente, uma narrativa onde expressa como o insucesso da identificação que esteja ao serviço do desenvolvimento pode ser impeditiva e destruidor de sentimentos de capacidade e amor-próprio. Identificações estruturantes do aparelho psíquico que fossem o caminho para a dissolução do Complexo de Édipo e vivência da sua subjectividade, de separação da sua dependência emocional com a família da origem e possibilitar a criação da sua própria família. Este texto revela-nos, mais uma vez, como Kafka vivia o matrimónio, *“é muito, não se pode esperar obter tanto. Acontece como com um prisioneiro que tem a intenção de fugir, o que seria talvez realizável, mas projecta também, e isso ao mesmo tempo, transformar a prisão em castelo de recreio para seu próprio uso.”* (Kafka, 2000, pp. 64). Como se a felicidade fosse algo a que não pudesse aceder, como se estivesse arredado e a infelicidade, como expiação da culpa e da vergonha, fosse a única condição possível. Nunca poderia igualar ou superar o pai. *“O casamento forneceu certamente a garantia da independência e da mais rigorosa libertação de mim próprio. (...) o que se pode atingir de mais elevado (...) o que tu próprio atingiste de mais elevado, seria teu igual.”* (Kafka, 2000, p. 63).

Como se o que Kafka escreve na Carta ao Pai fosse um mandato do pai, dizendo-lhe que ele somente poderia ser como ele, nunca diferente dele, e só terás o que eu tenho se fizeres o que eu faço, e simultaneamente dizia que tudo isso seria impossível pois ele era inalcançável e inigualável, donde a impossibilidade de uma identificação estruturante e que permitisse a dissolução do complexo de Édipo.

A impossibilidade de romper, pois parece ter sido este o significado de qualquer movimento de autonomia, era-lhe difícil pois não nutria de um sentimento de confiança construindo numa relação de amor com a sua figura materna, que lhe permitisse esse movimento, levou a definir às mãos desta relação com a figura narcísica de Hermann, nesta figura somam-se o pai e a mãe como sua leal aliada. Romper seria possivelmente sentido como mais uma repetição do projecto de Hermann, pois foi isto que Hermann fez para se libertar de uma vivência de pobreza. Seria igual o seu pai e dessa forma manter-se ligado a este.

Por fim, a destruição da sua obra poderia simbolizar, novamente, a destruição da figura paterna, um derradeiro golpe preconizado por instintos parricidas, agora não sujeitos ao sentimento de culpa, pois não nos podemos esquecer que para Kafka a sua obra, eram

escritos do Pai: "(...) *ainda não era livre. Nos meus livros, tratava-se de ti, não fazia mais do que lastimar-me daquilo que não podia lamentar sobre o teu peito. Era um adeus que te dizia, um adeus intencionalmente arrastado em duração, mas que, se me era imposto por ti, se realizava num sentido determinado por mim. Mas como tudo isso era pouca coisa!*" (Kafka, 2000, p. 49).

Parece-nos que recorrendo a *Carta ao Pai*, e, igualmente, considerando as acusações que Kafka dirige ao seu pai, o autor poderá ter tentando sintetizar esta relação, através da linguagem pode contactar com estas vivências sem ameaça, pois as descargas seriam fragmentadas, no dizer de Luzes (2004) e ainda alcançar descarga das pulsões agressivas sem receio de retaliação. Em algumas passagens de *Carta ao Pai*, parece que Kafka fala de uma personagem, esta forma de escrever poderá ter permitido um distanciamento, um um distanciamento que permitisse que esta narrativa se constitui-se como um objecto pensável e transformadora. Por outro lado, as várias dimensões, características, por vezes contrastantes, que definem estas 2 "personagens" poderão ter servido como um potencial de integração destas várias dimensões, e integração dos sentimentos e pulsões que lhe estão ligados. Por fim, há como que um desesperado intento de se agarrar a uma esperança de resolução pois como descreve neste texto a responsabilidade dos acontecimentos era partilhada entre ele e o pai e como tal poderia ainda ter algum poder para transformar as suas vivências.

Em suma, desta leitura das obras em estudo propomos que Kafka em *O Processo*, compreender o seu crime, o Pecado Original, em *A Metamorfose* procurou encontrar dois destinos possíveis, o que vivenciou e o que viu na sua irmã Ottilia e na tentativa de Ellie, dois projectos diferentes e noutra sentido o trabalho da pulsão de vida e pulsão de morte, sendo Grete representante do objecto bom e Gregor representante do objecto mau. E em *Carta ao Pai*, compreender a relação com as suas figuras parentais e estas figuras. Tal como Kafka escreve em *Carta ao Pai*: "*Sucedeu a seguir que o mundo se encontrou partilhado em três partes: uma, aquela onde eu vivia escravizado, submetido a leis que não tinham sido inventadas por mim e às quais, ainda por cima, não podia satisfazer inteiramente, nem saber porquê; uma outra, que me ficava infinitivamente distante, na qual vivias, ocupado em governar, em dar ordens, em te irritares porque não eram cumpridas; uma terceira, enfim,*

onde o resto das pessoas vivia feliz, isento de ordens e de obediências.” (Kafka, 2000, pp. 16-17).

VII SÍNTESE DOS RESULTADOS

Vimos como sugerem-se paralelos entre as obras estudadas e os dados da vida de Kafka, analogias entre a possível trama na vida interior do autor e a possível enredo no conteúdo da obra. Percebemos que a vida de Kafka foi possivelmente marcada pela sua dificuldade na dissolução do seu complexo de Édipo, uma dinâmica que nos é demonstrada igualmente na obra *O Processo*, com encenação dos impulsos parricidas, incestuosos e a culpabilidade associada. Percebemos igualmente como possíveis falhas na relação precoce poderão ter marcado a identidade do autor, as falhas narcísicas resultantes destas faltas na relação com a figura materna a que se somam as falhas narcísicas, falhas narcísicas, resultantes da relação com a figura paterna, figura narcísica e desnarcisante como podemos perceber na *Carta ao Pai*, e como estas determinaram a sua possível incapacidade em resolver a

dependência emocional dos seus pais expressa em *A Metamorfose* e em *O Processo*. *A Metamorfose* e a *Carta ao Pai* parecem deter em si a imagem do ser falhado, da desvalorização extrema e conseqüentemente da falha narcísica, expressão de um narcisismo negativo, *autofobia* que dá conta de uma aversão a si próprio, nas palavras de Matos (1983/2001).

Grinberg (2000) fala-nos de uma coexistência das angústias persecutórias e culpa persecutória, algo que nos parece ser representado na narrativa de *O Processo*. Assim, parece-nos que a condenação e punição, aparentemente, presentes desde o início da narrativa poderão ser entendidas como expressão de uma angústia persecutória, e por outro lado a ideia de um crime, anteriormente cometido, sempre presente e que não se torna conhecido por fazer parte do núcleo de toda a trama, como se fosse interiorizado a um nível nuclear, poderá ser a expressão de uma culpa persecutória, revelado igualmente pelo desespero em não conseguir comunicar com quem o condenou. Nesta obra as oscilações entre o sentimento de culpa inconsciente, considerando que vai actuando sempre dentro do crime e da culpa, e os sentimentos de que está a ser injustamente acusado, poderá ser expressão da alternância entre a culpa introjectada e projectada, entre melancolia e paranóia, como diz Matos (Grinberg, 2000).

Na *Carta ao Pai*, parece-nos que as tendências de Kafka para confrontar e desafiar a autoridade paterna é truncada pelo sentimento de culpa, culpa que nos parece ser de uma natureza persecutória no dizer de Grinberg (2000), as suas tentativas sofriam sempre a ameaça, fantasiada ou não, de uma retaliação, era desvalorizado e humilhado. Contudo, igualmente, nos parece que são expressos sentimentos de culpa depressiva quando Kafka fala sobre o mal que imagina ter provocado no seu pai. A ambivalência entre o amor e a idealização e o ódio e medo. Parece então surgir expressa neste texto da *Carta ao Pai* uma dinâmica entre a culpa depressiva e tentativas de reparação e a culpa persecutória/angústia persecutória, expressa uma, aparente, transformação do objecto danificado em objecto perseguidor, no dizer de Klein (in Grinberg, 2000) mas que para Grinberg seria sobretudo a expressão de “*apaziguar um objecto temido e perseguidor.*” (op. cit. p. 94).

Carta ao Pai tem a marca do conflito entre o desejo do Eu e o desejo do outro. É a prevalência do mandato escrito pelo outro, o pai, a prevalência da identidade xenomórfica sobre a possibilidade de imagem que tem de si própria, a identidade idiomórfica. Trata-se de um relato sobre a posse que o desejo do outro, o supereu, tem sobre o Eu. (Matos,

1983/2001). Tal como na sua vida interior o Eu entregou à desistência, à morte por sentir que não pode ser amado, somente odiado, pelo super-eu, também, Kafka sentiu-se oprimido por estes afectos na relação com o seu pai, e construiu uma vida marcada pela desistência.

Tanto o autor, considerando os seus dados biográficos, como Gregor Samsa de *A Metamorfose* ou como K. em *O Processo*, viviam em conflito, divididos entre desejos e interdições paternas, enfrentando um supereu persecutório, num processo sem fim, com uma acusação que não se conhece conscientemente, com uma vida amorosa difícil, sentindo-se diminuídos como um insecto. A pungente carta de Kafka a seu pai é um documento precioso desse sofrimento.

Kafka escreveu *Carta ao Pai* no auge do conflito sobre o seu matrimónio. Matrimónio que poderia ser vivenciado como um parricídio, pois seria como igualar ou superar o seu pai. Os conflitos de agressão tomaram a forma de auto-acusação e culpa, enquanto investia no seu pai o comportamento que o pai desgostava e inflectia a agressividade sobre si próprio em forma de culpabilidade e vitimização. Escrever era a sua fuga, o cenário de um sentimento de equilíbrio, e ele não podia arriscar esta homeostasia entrando nas imprevisíveis vicissitudes do casamento. Em algumas de suas obras Kafka tentou criar uma inversão da relação pai – filho, que não conseguiu manter, prevaleceu sempre a culpabilidade e o triunfo sobre a figura paterna é punido com a morte.

A tendência de Kafka para a idealização do seu pai, do objecto desnarcisante ou depressivante no dizer de Matos (1983/2001), o objecto sádico, resulta de um recalçamento do ódio para com esta figura, e da inflexão do ódio para si, numa desesperada tentativa de não ser rejeitado e abandonado com maior veemência, de perda de algum resto de amor e de medo da retaliação.

A vida relacional de Kafka com o seu pai foi marcada por uma dificuldade em comunicar a sua subjectividade, de alguma forma foi feita de incomunicabilidade. E a narrativa de *O Processo* revela essa dificuldade na comunicação e o sentimento de opressão que daí resulta.

O que a *Carta ao Pai* nos revela é a intensidade da opressão vivenciada, do sucesso da desvalorização que lhe foi dirigida e conseqüente sentimento de inferioridade, mostra-nos a fragilidade do Eu, a dificuldade em se opor, a insuficiência de coragem para realizar a luta que se lhe coloca pela fragilidade que sente ter. Trata-se de uma obra com duas personagens principais, o masoquista e o sádico. A personagem narcísica que toma o seu

filho como um projecto pessoal enquanto se pode constituir à sua imagem e semelhança e é rejeitado quando revela a sua individualidade. Este foi novamente uma obra, um texto onde procura aproximar-se da realidade relacional com os seus objectos de amor primário, uma tentativa fadada ao insucesso, pois essa aproximação seria intensamente dolorosa. Um percurso com direcção certa mas feito de desvios e enganos, e concluído sem alcançar o destino pretendido.

A sensação, parece-nos, labiríntica despertada pela leitura da obra de Kafka poderá estar associada a uma dificuldade de Kafka em conectar-se com outras pessoas e simultaneamente com a dificuldade em se separar delas, como nos revela por exemplo a dificuldade em concretizar matrimónio com Felice e contudo manter essa relação através de cartas, a dificuldade em aproximar-se do seu pai contudo sem nunca se separar. E a impotência que se sente ao ler as suas obras parecem advir de uma sensação de castração, através de uma marcada diferença com o outro rival masculino. A marcada diferença com o seu pai e a impossibilidade, resultante da não-aceitação da sua singularidade e da desvalorização constantes, diferença que se torna evidente em muitas das suas obras. O protagonista de *O Processo* que não consegue comunicar com os outros intervenientes e não consegue aceder aqueles que o julgam pela diferença estabelecida, Gregor em *A Metamorfose* que é excluído e se exclui, remetido ao espaço do seu quarto, exclusão afirmada pela diferença. Também nesta obra nos podemos questionar se Kafka não nos fala desta exclusão e diferença ligada a fantasias da Cena Primária, onde o protagonista está excluído do espaço familiar de fecundação, da transformação e da possibilidade de crescimento, isto é, do fruto do amor.

Em suma, o que nos sugere a leitura destas obras passa por uma aparente conexão com as vivências e vida mental do autor, Kafka. Assim, *O Processo* parece-nos ser como que uma representação do mundo interno do autor, marcado pelos sentimentos de culpabilidade, por movimentos entre relações pré-edípicas e edípicas e a dependência destas forças infantis. *A Carta ao Pai* como se nos falasse deste Édipo negativo, e sobretudo das causas relacionais que conduziram à construção deste mundo interno e à qualidade das relações com os objectos internos e com os objectos externos. Por fim, *A Metamorfose*, conduz-nos à vivência da vida adulta do autor, assombrada pela culpa depressiva, destruindo a sua capacidade de esperança que poderia resultar na sua morte psíquica em contraste com a

apresentação do que poderia ter sido o seu projecto de vida, marcado pelos desejos de autonomia, dos quais o matrimónio poderia simbolizar. Conduz-nos a uma possível personificação da introjecção dos aspectos maus e aspectos bons do objecto.

VIII CONCLUSÃO

Qual a relação de Kafka com o mundo que o rodeava? Da leitura da sua obra e nomeadamente da obra *O Processo* sentimos em Kafka o desencanto com o mundo e a vida e por outro lado a sombra de uma culpabilidade de que não é consciente das razões,

na *Metamorfose* o sentimento de não pertença à família e não conseguir construir o seu lugar no mundo e na *Carta ao Pai* a impotência infantil perante figuras parentais idealizadas. A vida do Homem diz respeito à emergência do indivíduo como ser singular, com discernimento próprio, com poder de afirmação, activo, auto-consciente. Lutando pelas suas ambições superando as suas derrotas e ilusões. Mas o que Kafka nos revela é o desencantamento com o mundo, desencantamento que conduz não ao esclarecimento e a emancipação mas a um sentimento de alienação e de sofrimento, a uma submissão perante poderes inalcançáveis com os quais não há forma de comunicar levando à subordinação do indivíduo às organizações e às leis, às Leis paternas, ou noutras palavras a subordinação ao passado, a fragilidade perante os conflitos necessários ao crescimento, a incapacidade em lutar pelos desejos ofuscado pelas leis infantis que não transforma.

No decurso deste trabalho parece ter-nos sido possível perceber como a obra estudada de Kafka se sustentava nas suas vivências. Se nos pareceu que poderia existir na actividade criativa do autor uma expressão de desejos inconscientes ou conscientes, tal como referido por Freud (1908), nomeadamente em *A Metamorfose* quando nos parece expor desejos conscientes de autonomia e resolução das dependências emocionais infantis e em *O Processo* quando nos revela e revela a si os desejos edipianos inconscientes, é sobretudo sobre as angústias, medos, e fantasias inconscientes que veiculam uma expressão das pulsões que nos parece sustentar a sua escrita. Aproximando-nos das concepções de Klein (1955) e Segal (1993), parece-nos que estas obras alimentadas, na sua construção, pela fantasia inconsciente, são expressão simbólica das relações entre os objectos que constituem o mundo interno, a relação entre os pais internos e o Self, a dinâmica entre estas, coloridas por afectos determinados pelo mundo pulsional, os fantasmas agressivos e sexuais. Tal como Matos (2000/2002) nos conta, é uma criação “ (...) *ditada pelos desejos e preocupações mais profundos.*” (op cit. p. 436). Parece-nos que é neste sentido que a obra estudada de Kafka se constitui, e de forma clara podemos perceber-lo em *Carta ao Pai*.

Parece-nos portanto que a escrita de Kafka é realmente criada num movimento de dentro para fora e que “ (...) *recompõe exactamente a vida e que a matéria da obra de arte, especialmente da narrativa literária, é a própria vida do escritor.*” (Mendes e Próchno, 2006, p. 50). Assim parece-nos possível responder à nossa questão inicial. No dizer de Kafka: “*Só desta maneira é que se pode escrever, só com uma coerência destas, com esta abertura total do corpo e da alma.*” (Kafka, 2002, p. 188). E como já nos dizia Cyrulnik (2003): “*Não há ficções inventadas a partir do nada. São sempre indícios da realidade que alimenta a*

imaginação. Até os devaneios mais desenfreados dão forma a fantasias que vêm do nosso mundo íntimo, por vezes, próximas do inconsciente.” (op. cit. p. 114).

Foi através da criação literária que pudemos ter acesso à vida mental do autor, colorida e habitada por fantasias inconscientes, pela natureza das relações entre as personagens e a tonalidade afectiva que as caracteriza, que povoam o mundo interno e que influem na relação com os objectos do mundo externo. Pareceu-nos, igualmente, que estas fantasias revelaram um mundo interno de Kafka marcado por relações entre o Eu e objectos pouco integrados, objectos que se tornavam persecutórios na vida interior e influenciando na sua relação com os objectos externos. O que vai de encontro ao proposto por Klein (1959) nos seus escritos e estudos sobre a fantasia inconsciente. E acompanhando o pensamento de Klein, podemos então supor que a simbolização destas fantasias através da criação literária de Kafka poderá ter contribuído para o atenuar de ansiedades e como uma forma de lidar com a sua vida pulsional. Tornando-se um lugar privilegiado para o fazer pois na sua vida relacional com os outros era a frustração a vivência prevalecte, encontrando-se pois assombrada pela não resolução da sua dependência infantil. Kafka poderia assim encontrar na criação literária um lugar para pensar e atenuar angústias que as frustrações e insucessos na vida lhe desencadeavam.

Talvez possa, também, ter sido esta uma das necessidades de Kafka ao escrever, sentindo-a como a sua necessidade primordial, uma necessidade vital de integração, de coesão, de reparação dos seus objectos internos. Citando novamente Cyrulnik (2003): *“Para iniciar um trabalho de resiliência, devemos iluminar de novo o mundo e voltar a dar-lhe coerência. O utensílio que permite fazer este trabalho chama-se narração.” (op. cit. p. 47).*

Tal como diz Auster, *“Escrever é uma necessidade de sobrevivência”*. Ou Kafka: *“É através da escrita que me mantenho ligado à vida.” (Kafka cited in Murray, 2006, p. 7).* Ou noutra ocasião escreve no seu *Diários (2002): “Mas vou escrever apesar de tudo, absolutamente; é a minha luta pela sobrevivência.” (op. cit. p. 267).*

Vimos que nestas obras estudadas existe uma aparente relação com a vida do autor, particularmente sobre a sua história infantil em relação com a sua vivência adulta. A criação literária poderá ter serviço para resgatar a sua história, exercendo a sua singularidade e daí servir de meio para a constituição da sua subjectividade, ferida pela relação com os seus objectos parentais e pela sua história pessoal. Poderá assim ter se constituído como uma escrita que permitia não esquecer e historizar relações de objecto, procurando recuperar relações e objectos perdidos noutra contexto, reactualizando no presente e assim “ (...)

dando uma maior amplitude, pormenor e vivacidade à dimensão temporal da nossa existência." (Matos, 2000/2002, pp. 436).

Como diferentes autores sublinharam, Freud, Klein e Matos, estas obras situam-se num vai e vem entre os processos secundários e processos primários, através de uma formação simbólica, podemos perceber nestas narrativas um conteúdo que dá conta de dois significados, um manifesto e latente. Donde os processos do inconscientes na criação destas obras. A leitura realizada sobre *O Processo* parece ir de encontro às formulações de Freud (1910) quando aponta para a influência da sexualidade infantil na criação da obra de arte, ainda que por outro lado parece-nos que a expressão na obra deste contacto não sofreu um efeito de distorção acentuado, e a simbolização do conteúdo manifesto não colocou a grande distância do conteúdo latente. Contudo vemos, ao contrário do que Freud revelou nos seus escritos, onde colocava a criação artística como originária nas mesmas forças que se constituídas em conflito conduziriam ao adoecer, neste trabalho, parece-nos, que a criação literária não livrou Kafka de um adoecer larvar que assombrou a sua vida e limitou potencialidades. Assim, parece que mais do que sendo expressão do desejo inconsciente, é sustentada, alimentada pelo fantasma.

Em Kafka o afecto que sobressai na obra é a dor mental, a culpa, a impotência perante um poder absoluto e inatingível. Esse foi o afecto que mobilizou para a sua criação e foi mobilizado por esta, colocando-se a questão se a linguagem, as palavras foram contentoras destes afectos e o fizeram mergulhar neste núcleo destrutivo, não cumprido a sua tarefa de transformação. Terá sido o seu porto de abrigo, a sua bóia de salvação ou uma âncora no abismo?

Perguntamo-nos então se a criatividade de Kafka permitiu uma retirada narcísica, como referimos, que permitiria a elaboração, transformação de angústias e posteriormente uma comunicação com o outro e a conquista de bem-estar psíquico?

Assim, respondendo à segunda questão por nós levantada, parece-nos que a criação literária de Kafka, poderá ter servido como um lugar de apaziguamento, de contacto com o seu mundo interior e de uma tentativa de integração do passado no presente, de procura de integração do bom e do mau, entre as pulsões de vida e pulsões de morte, mas não de uma transformação estruturante, pois esta integração parece não ter sido totalmente conseguida.

Em *O Processo* parece-nos que se trata desse contacto com o seu mundo interior na procura de apaziguamento dos conflitos que desencadeavam a sua culpa, contudo parece não ter sido completamente realizado pois segundo a nossa leitura não se torna consciente dos pecados que conduzem à culpa. E novamente em *A Metamorfose* falamos de uma tentativa de integração dos aspectos bons e maus do objecto e como o crescimento no sentido da autonomia em relação ao passado ficou marcado pelas dificuldades de integração das pulsões. Por outro lado, na *Carta ao Pai* este contacto é igualmente visível, tratando aqui das suas falhas narcísicas e da introjecção do objecto mau que poderão conduzir a um sentimento de culpa de outra qualidade, é a dimensão narcísica da depressão expressão do conflito entre o self diminuído e o Eu ideal, no dizer de Matos (1982/2002). Nestas obras parece que existe uma procura de integração deste passado no seu presente de forma a transformar a sua vida no sentido da autonomia deste passado, contudo, voltamos a sublinhar, não nos parece que tenha sido efectivo.

Ainda que esta transformação estruturante não se tenha efectivado, parece-nos que a criação tomou um lugar de extrema importância na vida da Kafka tendo servido diferentes funções e permitindo alguns resultados. Particularmente tomou o lugar de um espaço de segurança e algum apaziguamento: *“Ainda não escrevi nada. Vou começar amanhã. Senão caio outra vez num período de insatisfação irresistível e prolongado; já estou até a entrar nele. As crises nervosas estão a aparecer. Mas se conseguir fazer alguma coisa, não preciso de tomar precauções supersticiosas.”* (Kafka, 2002, p. 179). Propomos, então, assinalar alguns destes possíveis serviços que a criação literária teve.

Parece que Kafka escreve para ir tomando conhecimento da história da sua vida através das tintas emotivas que colorem as palavras daqueles que lhe alimentaram a sua constituição, escreve para reactualizar e pensar a partir de um outro, possível, olhar, constituir neste novo espaço transicional novos pensamentos. Como se na *Carta ao Pai*, Kafka, tivesse como destinatário um pai que vivia fora de si mas também, e principalmente, o seu pai interior. Procura, no dizer de Bion (1987), tornar pensáveis os elementos da sua história, procura estabelecer ligações entre diferentes vivências que caracterizam a sua história e assim alcançar maior conhecimento de si mesmo, restabelecendo um sentimento interior de segurança e confiança que na relação com as suas figuras parentais não conseguiu alcançar.

A vida de Kafka ficou marcada pela solidão e o signo do insucesso no projecto existencial. No dizer de Matos (1982/2001), será na criação literária que poderá reencontrar os objectos,

os objectos perdidos e a via para a concertação da realidade que desejava, uma realidade humanizante.

Um dos paradoxos da vida e obra de Kafka parece situar numa dimensão da relação com a figura paterna, relação com a figura de autoridade. Se por um lado a obra se enquadra numa descrição de relações de poder e sentimentos de opressão, por um lado, que resulta da leitura da obra, há um claro manifesto contra esta relação de autoridade totalitarista, de um autoritarismo. Pela negativa, Kafka elabora uma denúncia do autoritarismo mas da qual nunca se libertou. No mesmo sentido, o tema do absurdo também expressa a necessidade do inconformismo, por o enunciar e por outro lado por demonstrar a consciência de algo que não deveria acontecer, o aprisionamento que resulta desta relações de poder absurdo revelam o sentimento ou desejo de possibilidade de uma maior liberdade, de uma possibilidade de subjectivação. A criação literária para Kafka poderia tomar o lugar da possível expressão da revolta, da oposição aos desejos e opressões do pai, adquirindo assim um significado de possível recuperação ou tentativa de libertação. Se a escola para Kafka, ao contrário de poder simbolizar uma diferenciação, um afastamento das figuras parentais, um caminho para o sentimento de autonomia através da aquisição de saberes intelectuais, de abstracção, simbolizou uma possível aproximação aos desejos do pai, promovendo a indiferenciação e o mal-estar muitas vezes relatado pelo jovem Franz. Neste sentido, a criação literária pode cumprir esse papel de afastamento, nesse espaço de criação a abstracção da linguagem pode resultar na tentativa de se diferenciar e individualizar.

Como vimos, as questões em torno do Complexo de Édipo parecem persistir na obra de Franz Kafka, a sua permanente vinculação a uma relação frustrante com o seu pai e a incapacidade em criar relações duradouras, e pergunta-se se sexuais, com as mulheres, parecem confirmar essa hipótese. Novamente sugere-se que a qualidade da relação que teve com a sua figura de amor primordial e esta distância abismal com a figura paterna poderão ter contribuído para a dificuldade de progressivamente se separar e individualizar em relação à figura materna, construindo a dialéctica eu – tu e posteriormente a relação com o terceiro, concluindo na relação de rivalidade com a figura paterna, identificar-se a este e um dia substituí-lo, criando a sua família, dando continuidade às gerações, isto é, ser capaz de resolver o seu, dito, complexo de Édipo. No entanto, e poderá ter sido esta uma das funções da criação artística em Kafka, ele foi capaz de se imortalizar simbolicamente, não pela criação de novas gerações, pois isto significaria a realização do parricídio, impossível

pela intensa culpabilidade desencadeada, mas pela obra literária que deixou, foi esta a sua criação que o imortalizou, assim ultrapassou a finitude e poderá ter cumprido um dos seus papéis.

Na vida interior de Franz Kafka parecia que havia uma impossibilidade em concretizar o matrimónio, a separação e individuação efectiva da sua família de origem para criar a sua família, situação geradora de conflito e desprazer. Por outro lado a actividade de escrita criativa parecia ser mais apaziguante e veículo de sentimentos de prazer. Kafka, caracterizado pela sua dificuldade em se relacionar no mundo externo à literatura, com um Eu frágil e com dificuldade em lutar pela satisfação dos seus desejos, a produção literária poderia ser sentido como um reconhecimento pelos seus pares, como que uma compensação narcísica, ainda que está situação tenha sido limitada pois o próprio se inibia de apresentar a sua obra, e só foi reconhecida após a sua morte.

Parece-nos que Kafka procurou através da literatura objectivar a sua vida interior, e relacional, as suas angústias e conflitos, alcançando alguma distância destes para os poder integrar melhor. Kafka parece ter escrito esta obra situando a narrativa numa procura de entrar e compreender a vida interior do protagonista, os seus sentimentos perante o absurdo autoritário com que é confrontado, de alguma forma, parece-me, numa procura de se poder compreender e encontrar respostas para outras questões incompreensíveis para o autor. Como se esta procura de entendimento só fosse possível através da concretização destes anseios na folha de papel, numa narrativa ficcionada.

Como o próprio Kafka escreve sobre o significado da sua actividade criativa refere numa carta ao amigo Oskar Pollak: *“Alguns livros assemelham-se a uma chave para espaços desconhecidos no nosso próprio castelo.”* (Kafka cited in Murray, 2006, p. 54). E noutra passagem escreve: *“(...) nos conseguirmos adornar e envolver com palavras até nos tornarmos o tipo de pessoa que nos nossos corações desejamos ser.”* (op. cit., p. 58).

Tendo tocado indelevelmente nos seus conflitos interiores, Kafka poderá, ocasionalmente, ter conseguido lidar com estes conflitos, com as suas angústias por ter sido capaz de as colocar num continente literário. Uma forma para poder lidar com as suas incapacidades no mundo externo, nas relações com o outro, resultante da fragilidade de um sujeito que foi constantemente negado na sua individualidade pela sua figura paterna, pode virar-se para o mundo de fantasia, para partes do seu mundo interior numa procura de sobrevivência psíquica, expressando-a através da sua criatividade literária. Aqui a criatividade pode ter tomado o lugar de uma função que preserve de uma descompensação, de um adoecer mais

primário. Assim, parece-nos que a linguagem escrita de Kafka adquiriu um papel de contenção da sua vida emocional. Pode dar uma organização ao mundo interior, dota-lo de sentido, criando um corpo semântico para as suas angústias e fantasmas, sofrimentos, terrores, medos, conflitos interiores. Para o caos procura um cosmos organizado e organizante.

Considerando o referido sobre o papel da sublimação e a criatividade, ou seja, a expressão do mundo interno e conseqüentemente de uma subjectividade, este podia ser um meio para Kafka se manifestar, se diferenciar contrapondo às dificuldades que vivenciou em se afirmar aos olhos do seu pai, se diferenciar. Isto é, através da sua criação literária, Kafka poderia partilhar a sua experiência subjectiva. Para um homem que viveu sempre à parte, isolado, a sua obra poderá ter tido esta função comunicacional, permitiu-lhe partilhar e sair de um certo isolamento. Aqui a linguagem cumpriu o seu papel de comunicação, alimentado por um desejo de partilha, de comunhão com o leitor. A palavra veiculou uma comunicação intra e inter subjectividades.

E nesse sentido parece-nos que não poderemos dizer que a aproximação que Kafka realizada aos conteúdos mais profundos do seu inconsciente desencadeasse maior desorganização. Assim, parece-nos que no caso em estudo não se verifica o trabalho da pulsão de morte no processo de sublimação tal como proposto por alguns autores (Carvalho, 2006, Kupermann, 2003, Fabião, 2007). Ainda que nos pareça que a pulsão de morte tenha tido enorme penetrância na vida emocional de Kafka, nomeadamente a tendência ascética e na determinação do seu comportamento esquizoide e no evitamento dos conflitos, dando conta do funcionamento do narcisismo de morte, parece-nos que este conflito entre Eros e Tânato, entre narcisismo de vida e narcisismo de morte, ao nível da criação literária foi ganho pelas pulsões de vida, por Eros.

Contudo, como dissemos, consideramos que se tratam de tentativas de aproximação a estas possíveis funções terapêuticas encontradas na criação literária. Estas tentativas não resultaram numa efectiva transformação da sua vida pois como vimos até ao final da sua vida Kafka não foi capaz de se libertar do seu passado. Um amigo escrevia que Kafka não passava de um miúdo com 40 anos a quem não lhe tinha sido permitido crescer: “(...) *permaneceu fundamentalmente um rapaz, ao qual não foi concedido crescer.*” (Murray, 2006, p. 72).

Em Kafka isto poderá não ter acontecido possivelmente por não ter vivenciado um sentimento de ilusão onipotente, criadora de uma criatividade primária, como lhe chamou Winnicott (1975), ilusão de criação do seu mundo alicerçada na relação de sintonia mãe – bebê. Recordando uma possível vivência de abandono e a conseqüente falha narcísica resultante, numa relação com uma mãe que possivelmente se encontraria em trabalho de luto onde se acrescente a sua submissão ao marido que a distanciava do cuidado dos filhos. Poderemos, igualmente, pensar o vínculo, quase de sobrevivência, com a literatura como uma tentativa de retorno e construção deste sentimento de ilusão onipotente, criando um mundo literário subjectivo e subjectivante, pois parece que a sensação de poder criar algo no mundo estaria arredada para a construção de narrativas literárias, pois era este o espaço onde, de forma aparentemente mais securizante podia contactar com o seu mundo interno e não se arredar completamente de si. Como diz Cyrulnik (2003) *“O percurso mais saudável e menos difícil passa pela narrativa. A capacidade de fazermos o relato de nós próprios é necessária para construir uma imagem da nossa própria personalidade. (...) retomar a emoção provocada pelo passado e remodelá-la, de forma a construir uma representação intimamente aceitável de nós próprios.”* (op. cit. p. 93).

A realidade que Kafka sentia estar a impor-se sobre as suas ambições, era sentida, possivelmente, como castradora, realidade muito marcada pela figura paterna. Como se o movimento de projecção e introjecção necessário não pudesse ser concretizado. Kafka não conseguia viver no seio da sua família o papel que representava no círculo de amigos, e o contrário, também, parece, ter se verificado, pois Kafka não pode vivenciar de forma apaziguante a sua subjectividade na relação dentro da família, não pode impregnar com a sua subjectividade as relações que constrói na sua família de origem. Parecia haver uma alienação de partes da sua personalidade, donde uma dificuldade na vivência de uma sensação de viver criativo, no sentido utilizado por Winnicott (1975).

Assim, no espaço da construção da narrativa literária, num espaço de brincadeira nas palavras de Winnicott (1975), Kafka poderia construir, reconstruir, descobrir, redescobrir o seu Self. A tentativa de criação do seu Eu poderá ter sido a sua maior criação. Neste espaço não necessitava de negar partes do seu Eu, e assim poderia mobilizar a totalidade do seu Eu, procurando uma integração maior das partes não integradas da sua personalidade. Neste brincar num espaço de construção de narrativas literária, Kafka, poderia sentir uma liberdade para criar, um sentimento de criatividade.

Como se Kafka tivesse realizado uma clivagem necessária à sobrevivência, na sua actividade criativa poderia predominar as tendências da pulsão de vida, procurando a integração e a união, enquanto na grande parte da vida social, particularmente na vida familiar e amorosa, prevaleceria a pulsão de morte, atacando os vínculos destas possíveis ligações. Mas esta clivagem produziu igualmente um esvaziamento nas outras dimensões da vida, as relações amorosas eram sempre frustrantes e a autonomia foi sempre limitada por uma dependência infantil não resolvida resultando numa vida sentida como entediante e marcada pela constante procura de um sentido existencial. E se Kafka não encontrou uma saída mais saudável para a sua vida, curando-se, parece-nos que se salvou de um adoecer mais agravado. E parece-nos que esta não foi concretizada numa verdadeira transformação estruturante pois implicaria uma relação, uma relação baseada na escuta, na contenção e sustentada no amor, nascendo daqui uma verdadeira reconstrução desse passado agonizante, e não nesse contacto com o seu interior concretizada no isolamento e por vezes alimentado um maior isolamento. Mas certamente que Kafka se enriqueceu e nos enriqueceu com a sua obra.

O pedido de destruição da sua obra por Kafka ao seu amigo poderá ter sido o derradeiro trabalho da pulsão de morte na vida do autor. Dessa forma seria destruída a última possibilidade de se ligar ao objecto, através da sua obra, veiculado pela pulsão de vida. Parece então a derradeira retracção efectuada por Kafka, a sua obra seria somente para si.

Como nos conta Matos (1983/2001), “ (...) *ninguém se cura enquanto não adquirir um sólido sentimento de ser uma pessoa capaz de merecer e atrair o amor de outrem; vale dizer, enquanto não reparar a sua ferida narcísica, desfizer o sentimento de inferioridade ou menor valor.*” (op. cit. p. 241). E para tal é necessário o amor que repare a ferida.

Em suma, parece-nos que a criação literária em Kafka, não se constituindo como o meio privilegiado de transformação da sua estrutura de personalidade, constituiu-se como uma bóia de salvação onde pode ficar à tona perspectivando um horizonte de possibilidades e de esperança. Assim Kafka pode reencontrar a fala que antes tinha perdido. Como o próprio disse: “*Como eu me agarro ao meu romance contra toda a inquietação, como uma estátua que olha para a distância e se agarra ao pedestal.*” (Kafka, 2002, p. 177).

IX. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal como referido no início deste trabalho, a visita ao Museu de Kafka em Praga, observando uma retrospectiva da vida e da obra de Kafka, montada num ambiente que inclui seus objectos pessoais e cenários baseados em seus livros, como um antigo telefone que não responde, ou labirintos ou espaços escuros ou sons confusos, faz com que o visitante seja apresentado com uma angústia claustrofóbica e um desejo ardentemente de sair, mas a porta de saída é difícil de encontrar e demorada de atingir. Quase na condição de um insecto insignificante, experimentando, por possível identificação, o atormentado mundo interno do autor.

A sua capacidade criativa, parecendo-nos, capaz de fazer sentir no leitor a vivência labiríntica e de impotência que poderá ter regido a sua história e por extensão a sua obra literária, poderá ter demonstrado que no seu mundo interno predominavam os aspectos bons sobre os aspectos maus e destrutivos. Uma das questões centrais da sua obra poderia estar nesta luta entre Eros e Tânato, que até ao fim parece ter colorido a sua vida, altura em que o dilema se situava na destruição da sua obra, conduzido pelos aspectos destrutivos, de morte, e a conservação da sua obra como legado para o mundo e imortalização, veiculado pelas pulsões de vida, pelo amor, pelos aspectos bons. Parece pois, que foi esta predominância dos aspectos amorosos sobre os aspectos destrutivos do seu mundo interno que lhe permitiram pensar as suas emoções, revelando os seus recursos internos. Kafka foi

capaz, através desta prevalência das pulsões de vida, em contactar com o seu sofrimento, pensá-lo e transforma-lo numa obra de arte. Aqui o processo criativo cumpriu o seu papel. Para que isso possa ter acontecimento a sua mente não ficou paralisada, a sua capacidade de pensar não ficou destruída por ataques invejosos aos elos de ligação, antes sim, através dos seus recursos internos foi capaz de estabelecer ligações através de uma capacidade de pensar suficientemente permeável às fantasias inconscientes. Contudo a capacidade de integrar estas pulsões opostas parece não ter sido totalmente conseguida, e a ambivalência prevaleceu.

Em jeito de conclusão, poderemos dizer que nos pareceu que o objecto artístico de Kafka fosse sempre o mesmo, o tema repetiu-se, e no decurso da obra este tema fosse fragmentado, reorganizado, sofrendo um processo de criação e recriação constantes, e processo de transformação.

Considerando que a obra literária se funda na relação com os objectos primários, é como se o objecto primário fosse fragmentado e reparado, as partes sofressem transformações e posteriormente reordenados, numa procura, subsidiária de uma necessidade, de um alento por vida. E as iniciais confusões e contradições do seu mundo interno pode-se resolver no decurso deste processo; com um triunfo da vida sobre a morte, da sanidade mental sobre a doença.

“É assim que o sinistro se transforma em maravilhoso, o conteúdo e a forma em sua síntese recriam uma nova estrutura.” (Pichon-Rivière, 1999, p. 21).

E este processo resulta, de dentro para fora, na produção de um objecto externo que pode ser contemplado por si e por outros e comunicado ao outro, e de fora para dentro, pode ser pensado e comunicado consigo, quebrando a comunicação inicial necessária ao processo de criação.

Como diz Cyrulnik (2003): *“A escrita é a alquimia que transforma o nosso passado em obra de arte, participa na reconstrução de um eu arrasado e permite que a pessoa seja reconhecida pela sociedade.”* (op. cit. p. 110).

Desta forma Kafka, poderá ter conseguido alimentar alguma esperança, e deixou-nos um legado que serve para ainda hoje nos fazer pensar, a sua semente criativa criou uma família de leitores em seu redor que somente tende à multiplicação. Esta foi a sua herança, e foi através do amor, amor que certamente foi investido na relação com o seu amigo Max Brod

que se tornou a voz deste mandato não aceitando o pedido feito por Kafka, e deu-nos a conhecer o resultado deste trabalho criativo sobre os demónios e fantasmas que povoavam a vida do autor.

Ainda que inicialmente tenhamos definido os aspectos de conteúdo como o âmbito do nosso trabalho, no decurso deste fomos questionando sobre o papel dos aspectos formais, donde surgiram questões sobre a estética da obra. Qual o lugar da estética na obra de Kafka? Qual o impacto estético que a obra de Kafka provoca no leitor? Uma estética revestida de horror, de emoções que remetem para uma sensação labiríntica e de impotência geradores de alguma irritação ou zanga. Uma estética do grotesco, de um realismo intrincado pois acompanhado de elementos oníricos, de um expressionismo da escola alemã com maior pendor para o catastrófico subsidiário de uma passagem pela I Guerra Mundial, onde o homem toma o lugar de um instrumento ao serviço de algo mais poderoso. Poderemos pensar que esta estética do grotesco prende o leitor à obra pela partilha de algo que, ocultada pelo próprio formato da obra, é comum ao ser humano, como um enunciar, ou perfilhar de elementos arquétipos. Por outro lado, a predominância de elementos estéticos que poderão remeter para as pulsões de morte poderão fazer pensar o quão elas residem no ser humano. Desta forma, depois do espanto o leitor poderá sentir o prazer da partilha, e o que é da ordem do individual dissipa-se e partilha-se pelo colectivo, criando ligações. É aí que o escritor criativo, e possivelmente Kafka, encontrou o seu papel cultural, dando expressão a seus devaneios e irradiando as fantasias secretas do leitor.

Ao lermos a sua obra somos alimentados por um sentimento de prazer e, igualmente, de desprazer. Esta sensação paradoxal, tal como é paradoxal a sua obra, poderá resultar de contactarmos com aspectos que Kafka expõe na sua obra, e partilhamos. São relatos que tocam na infância de muitos de nós, os conflitos primitivos entre pais e filhos, os sentimentos de humilhação, de desamparo, de inutilidade perante a figura de autoridade, as angústias existências, de castração, os sentimentos de perda de objectos de amor e o desejo de lutar pela vida. E essa leitura poderá tomar essa dupla inscrição no prazer e desprazer pois é como se o nosso mundo interno fosse projectado nas diferentes instâncias, personagens e relacionamentos que dão corpo às obras, nomeadamente em *O Processo* e *A Metamorfose*.

Pensamos que poderá ter interesse como objecto para um novo estudo esta dimensão estética na obra de Kafka.

X. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aleixo, T. (1999). *Identificações na Latência: as relações de/com objecto – o método C.A.T.* (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.

Bion, W. R. (1987). *Aprendiendo de la Experiencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Bornstein, B. (1953). Masturbation in the Latency Period. *Psychoanalytic Study of the Child*, 8, pp. 65-78. New York: International University Press.

Britton, R. (1985/1994). A Situação Edípica e a Posição Depressiva. In R. Anderson (Org.), *Conferências Clínicas Sobre Klein e Bion*. Rio de Janeiro: Imago Editores.

Carvalho, C. (2006). Limites da sublimação no processo criativo. *Estudos de Psicanálise*, 1, 29, pp. 15-24, Rio de Janeiro.

Cyrułnik, B. (2003). *O Murmúrio dos Fantasmas*. Lisboa: Temas e Debates – Actividades Editoriais.

Daniel, P. (1994). Análise de crianças pequenas e o conceito de fantasia inconsciente. In R. Anderson (Org.), *Conferências Clínicas sobre Klein e Bion*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Etchegoyen, A. (1993). Latency – A Reappraisal. *International Journal of Psycho-Analysis*, 74, pp. 347-357.

Fabião, C. (2007). *Narcisismo, Defesas Primitivas e Separação*. Lisboa: Climepsi Editores.

Ferreira, T. (2002). O Período de Latência na Criança. *Em Defesa da Criança: teoria e prática psicanalítica da infância*, pp. 217-239. Lisboa: Assírio & Alvim.

Ferreira, T. (2002). As Identificações na Contratransferência. *Em Defesa da Criança: teoria e prática psicanalítica da infância*, pp. 419-441. Lisboa: Assírio & Alvim.

Freud, S. (1900). *A Interpretação dos Sonhos*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1901). *Sobre os Sonhos*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1907). *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1908). *Escritores Criativos e Devaneios*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1910). *Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1913). *O Interesse Científico da Psicanálise*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1916). *Conferência XXIII – Os Caminhos da Formação de Sintomas*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1917). *Luto e Melancolia*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1923). *O Ego e o Id*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1924). *A Dissolução do Complexo de Édipo*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1925). *Um Estudo Autobiográfico*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1930). *O Mal-Estar na Civilização*. Edições electrónica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

Green, A. (2002). A Dual Conception of Narcissism. *Psychoanalytic Quarterly*, 71, pp. 631-649

Grinberg, L. (2000). *Culpa e Depressão*. Lisboa: Climepsi Editores.

Grinberg, L. (1976/2001). *Teoria da Identificação*. Lisboa: Climepsi Editores.

Hagelin, Aiban (1980). On Latency. *International Revue of Psychoanalysis*, 7, pp. 165-182. New York.

Isaacs, S. (1948). The Nature and Function of Phantasy. *International Journal Psycho-Analysis*, 29, pp. 73-97.

Kafka, F. (1963). *O Processo*. Lisboa: Livros do Brasil Edições.

Kafka, F. (1996). *A Metamorfose*. Lisboa: Editorial Presença.

Kafka, F. (2000). *Carta ao Pai*. Lisboa: Guimarães Editores.

Kafka, F. (2002). *Diários*. Algés: Difusão Editorial.

Klein, M. (1930). *A Importância da Formação de Símbolos no Desenvolvimento do Ego*. Amor, Culpa e Reparação e Outros Trabalhos, pp. 251-264. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Klein, M. (1932/1997). *A Psicanálise de Crianças*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Klein, M. (1952/1991). *Algumas conclusões teóricas relativas à vida emocional do bebé*. Inveja e Gratidão e Outros Trabalhos, 4.^a ed., pp. 85-118. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Klein, M. (1959/1991). *Nosso Mundo Adulto e as suas Raízes na Infância*. Inveja e Gratidão e Outros Trabalhos, 4.^a ed., pp. 281-297. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Kupermann D. (2003). *Ousar Rir: Humor, Criação e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Leal, I. (2000). *Entrevista Clínica e Psicoterapia de Apoio*. 2.^a ed., Lisboa: ISPA.

Luzes, P. (2004). *Do Pensamento à Emoção. Perspectivas Psicanalíticas*. Lisboa: Fenda Edições.

Malpique, C. (2007). *Fernando em Pessoa. Ensaio de reflexão Psicanalítica*. Fenda Edições.

Matos, C. (1982/2001). *Depressão, Narcisismo e Psicanálise. A Depressão*, pp. 147-168. Lisboa: Climepsi Editores.

Matos, C. (1982/2001). Dostoevsky e a sua « Melancolia Negra» . *A Depressão*, pp. 181-182. Lisboa: Climepsi Editores.

Matos, C. (1982/2002). A Relação Depressiva. *O Desespero*, pp. 221-225. Lisboa: Climepsi Editores.

Matos, C. (1983/2001). Textos sobre Narcisismo, Depressão e Masoquismo. *A Depressão*, pp. 239-257. Lisboa: Climepsi Editores.

Matos, C. (1983). O Desenvolvimento Infantil na Perspectiva Psicanalítica. *Análise Psicológica*, 4 (III): 477-486.

Matos, C. (1990/2002). A Carência Narcísica. *O Desespero*, pp. 375-376. Lisboa: Climepsi Editores.

Matos, C. (1993). Desenvolvimento normal da criança na segunda infância, *Revista Portuguesa de Pedopsiquiatria*, 5, pp. 15-30.

Matos, C. (1993/2002). Em Redor da Latência Sexual. *O Desespero*, pp. 395-402. Lisboa: Climepsi Editores.

Matos, C. (2000/2002). Sonho e Criatividade. *O Desespero*, pp. 429-437. Lisboa: Climepsi Editores.

Mancia, M. (1990). *No Olhar de Narciso. Ensaios sobre a memória, o afecto e a criatividade*. Lisboa: Escher.

Mancia, M. (1991). *O Sonho como Religião da Mente*. Lisboa: Escher.

Mendes, E. & Próchno, C. (2006). A Ficção e a Narrativa na Literatura e na Psicanálise. *Pulsional, Revista de Psicanálise*, ano XIX, 185, pp. 43-51.

Morais, M. (1994). Estudo de Caso: Reencontro de um Paradigma Perdido? *Revista Portuguesa de Educação*, 7, (1-2), pp. 127-135.

Murray, N. (2006). *Kafka*. Mem Martins: Publicações Europa – América.

Oliveira, S. (2001). Aspectos metodológicos de um estudo de caso de psicose. *Análise Psicológica*, (19) 3, pp. 399-415.

Pareyson, L. (1966/2005). *Os Problemas da Estética*. 5.^a ed., São Paulo: Martins Fontes.

Pedinielli, J. (1999). *Introdução à Psicologia Clínica*. Lisboa: Climepsi Editores.

Pena Vera, T. & Pirela Morillo, J. (2007). Complexity of Documental Analysis. *Información, Cultura y Sociedad*, Jan./June 2007, 16, pp. 55-81. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires

Pichon-Rivière, E. (1999). *O Processo de Criação*. São Paulo: Martins Fontes.

Ribeiro, L. (2008). *Metodologia de Investigação em Psicologia e Saúde*. Porto: Legis Editora.

Salfellner, H. (2004) *Franz Kafka y Praga*, Praga: Vitalis.

Segal, H. (1993). *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro: Imago Editores.

Stake, R. (1994). Case Studies. In Denzin & Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, pp. 236-245. CA: Sage.

Winnicott, D. W. (1975). *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editores.

Yin, R. (2001). *Estudo de Caso: Planejamento e Métodos*. Porto Alegre: Bookman.