

# Trauma e Literatura: repetição e criação na Literatura e na Psicanálise

***Carlos F. L. Pires Leal***

Membro Efetivo da Sociedade  
Brasileira de Psicanálise do  
Rio de Janeiro.

A reflexão sobre as possibilidades de articulação entre a experiência traumática e a literatura ilumina, potencialmente, tanto o campo da teoria psicanalítica quanto os domínios da arte e da criação artística.

Este trabalho, após uma breve delimitação dos conceitos de trauma e repetição, tomará a literatura de testemunho – na qual a situação traumática incide a partir da realidade externa – e a narrativa literária representada pelo romance e pela ficção – na qual o trauma incide a partir da vida fantasmática – como

produções a partir das quais será analisado o processo de criação.

Entre outras, serão utilizadas imagens literárias de autores como Proust, Borges e Celan para ilustrar formas possíveis de dizer e representar a realidade interna-externa em suas figurações múltiplas, característica da atividade criadora. Especial ênfase será dada aos limites da representação e da linguagem que, simultaneamente, nutrem-se de aspectos restauradores e destrutivos (em *Fedro*, Platão denominou o ato de escrever de *phármakon*, que, a um só tempo, significa remédio e veneno).

Finalmente, o texto procurará demonstrar que a repetição, no terreno da estética literária, não é obrigatoriamente sinônimo de monotonia, silêncio traumático ou reprodução obtusa do mesmo. Pelo contrário, pode indicar o esforço da elaboração psíquica convertendo-se em uma pré-condição da própria obra artística pela abertura que enseja à polifonia.

### **Trauma: revisão do conceito**

A teoria do trauma incide do começo ao fim na produção de Freud. Ela se transforma junto à história da própria psicanálise, figurando como uma espécie de mito de origem do saber psicanalítico. Nos primeiros tempos da história da psicanálise, a compreensão etiológica da neurose teve no trauma seu fator central. Trauma sendo sinônimo de acontecimento factual e biográfico datável, subjetivamente relevante pelos afetos desagradáveis que desencadeia (PONTALIS; LAPLANCHE, 1983).

Dentro da referência metapsicológica (em sua vertente econômica), trauma significa intensidade. Intensidade que implica, por um lado, incidência de excitação sobre o psiquismo e, por outro, impossibilidade de ele atenuar o impacto sofrido através do trabalho de elaboração psíquica.

Com o abandono relativo da teoria da sedução infantil, a fantasia toma o lugar do fato. Agora é ela que vem para frente do palco, tornando-se protagonista na produção do trauma. Nas *Conferências Introdutórias* (1916-1917), Freud volta a falar sobre a possibilidade de a realidade externa atingir o psiquismo, não dando a ele chance de defesa – para preservar o princípio da constância. Os protótipos dessas situações são a neurose de

guerra e a neurose traumática. Cerca de três anos depois (em *Além do Princípio do Prazer*, 1920), Freud retoma a definição econômica do trauma, afirmando que o afluxo excessivo de excitação exige, como pré-condição para a descarga, a ligação das excitações às representações por meio de laços associativos – mesmo ignorando o princípio do prazer. A compulsão à repetição seria uma estratégia de dominação da situação traumática.

A origem do trauma, na parte final dos escritos freudianos (FREUD, 1937), compatibiliza o interno com o externo (etiologia mista da origem das neuroses): o fundamental passa a ser a intensidade dos estímulos que incidem sobre o psiquismo e a incapacidade deste de proteger-se, devido ao rompimento da barreira de proteção. Uma das conseqüências fundamentais é o impedimento do processo de simbolização e pensamento.

Repetição das necessidades ou necessidade de repetição? A pergunta foi formulada por D. Lagache, que questiona se a necessidade de repetição pelo psiquismo não seria ainda mais fundamental que a repetição das necessidades. Longe de representar um simples jogo de palavras, a pergunta encerra uma direção para compreendermos o caminho da dissolução do trauma. O exemplo clássico seria o jogo do carretel, no qual a repetição tem a função, através da dramatização e da intermediação da linguagem, de administrar a situação traumática deflagrada pelo desaparecimento da mãe. Trata-se, portanto – e é este aspecto que desejo salientar neste trabalho –, de uma repetição, dando ensejo ao fato criador. O sujeito implicado nessa experiência não sucumbe passivamente à angústia traumática de separação: cria, ativamente, um jogo para tentar suportá-la.

M'uzan (1965) nos diz que o que é representado em situações como a descrita acima não é nem o agradável nem o real, mas uma situação de um ser de desejo que, em si, constitui uma nova realidade. A ela seria ligado o esforço de toda a criação: desde a invenção de um jogo simples, como o do carretel, até a obra artística mais elevada. O autor nos convida a prestar atenção ao fato de que essas formas de expressão são particularmente importantes por revelar um traço de espírito que parece ter estado presente no momento mesmo em que elas nasceram e a que poderíamos denominar

*inspiração*. Quando assim concebida, ela representa uma função egóica buscando a restituição da situação anterior ao trauma. Nessa perspectiva, a repetição estaria a serviço do ego, diferindo da alternativa na qual o ego permanece sob o domínio da compulsão à repetição, sem que haja a resolução da tensão interna (BIBRING, 1943).

A inspiração, conforme a interessante concepção de M'uzan (1965), articula repetição e criatividade, jogando por terra a idéia tantas vezes propalada de que repetir é sinônimo de esvaziamento imaginativo ou de enfadonha monotonia. Pelo contrário, ela pode estar na base dos processos criativos. Mas, para que isso ocorra, é necessário que se cumpra um processo. Esquemáticamente, ele constaria das seguintes fases: num primeiro momento, há a inundação energética do psiquismo (situação traumática); em seguida, o silêncio é restabelecido graças à encenação dramática da situação (a experiência adquire um valor positivo); o processo se reinicia, cada etapa suscitando uma nova experiência de ruptura – de um modo geral menos dramática que a primeira. E qual seria *a primeira*? Rank e Groddeck diriam que é o trauma do nascimento que permanece, indelével, inscrito na psique do indivíduo – que vida afora procura esquecê-lo e retomá-lo. Daí a necessidade de repetição indicada no subtítulo acima.

Estabelecidos os elos que interconectam – como num jogo – repetição e criação, vejamos, a seguir, como essa dinâmica surge na criação literária, na qual o trauma determinará os limites da escrita e as fronteiras do dizível.

### **Trauma e Criação Literária**

Com o objetivo de examinar formas possíveis de articulação entre a vivência traumática e a criação literária, escolhi dois tipos de narrativas literárias nas quais a incidência do trauma se dá de formas diversas: a literatura de testemunho – na qual o trauma incide a partir da realidade externa –, e o romance ou a ficção – em que as vivências traumáticas (e o fenômeno da repetição) incidem a partir da interioridade e da subjetividade do autor.

Na literatura de testemunho, o estímulo que dá partida à escritura é a experiência-limite, algo de excepcional que exige ser relatado e que se en-

contra no limite do dizível. Georges Perec (1995) inverte a lógica mais comumente aplicada a essas situações ao dizer que “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou”.

O escritor-testemunha “se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’, que a sustenta” (SELIGMANN-SILVA, 2001). Perec sabia do que falava: seus pais foram covardemente assassinados pelos nazistas, deixando nele uma falta com a qual procurou se haver através de seus escritos – mas que também a desencadeou. Voltemos a ele, citado novamente por Seligmann-Silva (2001):

sempre irei encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio deles e do meu silêncio [...] A lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida.

Vemos nesse pronunciamento o jogo dialético entre presença-ausência, dizível-indizível, representável-irrepresentável. A obra literária, ao dizer, deixa algo de fora. A escrita não dá conta do excesso da experiência que a desencadeia: deixa um resto que a linguagem jamais poderá conter. Esta nunca será mais do que um reflexo, uma miragem do vivido. É curioso, no entanto, que a literatura de testemunho precisará narrar o vivido – no caso, a barbárie do nazismo –, utilizando-se da narrativa de ficção para torná-la verossímil aos olhos do leitor. Um dos piores sentimentos experimentados pelos sobreviventes de campos de concentração foi o descrédito que seus relatos provocavam naqueles que os ouviam (ou liam). Passavam por inventores. A estética da ficção passou a ser necessária como forma de recuperar a credibilidade do testemunho dos que sentiram o hálito da morte, deflagrando uma compreensível premência de falar por si e pelos que foram silenciados para sempre.

Paul Celan (pseudônimo de Paul Antschel) é outro escritor clássico da literatura de testemunho. Enaltecido como um dos maiores poetas de lín-

gua alemã do pós-guerra, registrou em sua obra o terror do nazismo. A desolação pela perda dos pais, mortos em um campo de extermínio do qual fugiria, o fez produzir um texto denso, vigoroso e envolto em silêncio e dor. Sua escrita, por vezes considerada obscura e hermética, desmentiu a declaração de que, “depois de Auschwitz, não haveria mais lugar para a poesia no mundo”. Celan foi um dos primeiros a provar o contrário: sua genialidade artística permitiu que extraísse poesia da escuridão traumática do terror inominável. Segundo Carone (1973), Celan arrancou “do miolo das palavras um vigor germinal”, fazendo sair “pelas frestas do idioma fraturado fragmentos liberados de um cortejo irracional e verdadeiro [...] tudo jogado numa rede pródiga de repetições e variações”. Novamente o contraponto entre a repetição e a criação.

Paul Celan, num ato de fé, depositava na palavra uma propriedade de redenção e resgate. Preservou a língua como condição para recriar-se. Mas não deixava de nela também entrever um potencial assassino:

Accesible, próxima y no perdida, quedaba en medio de todo lo que había sido necesario dejar atrás, esta única cosa: la lengua. La lengua, sí, no estaba, a pesar de todo, perdida. Pero hubo de pasar por sus propias ausencias de respuesta, pasar por un terrible mutismo, pasar por las mil espesas tinieblas de una palabra asesina. Pasó sin explicarse con palabras lo que había sucedido. Pero pasó por el lugar del Acontecimiento. Pasó y pudo de nuevo volver a la luz, enriquecida de todo ello. Es en ese lenguaje, durante esos años y los años que siguieron, en el que he intentado escribir poemas: para hablar, para orientarme y conocer en qué lugar me encontraba, adónde debía ir, y crearme así una realidad (BLANCHOT et al. citados por ANDRÉ, 2002).

Em abril de 1970, Celan suicidou-se no Rio Sena. A esperança criativa ruiu; as palavras não puderam mais conter o excesso (de dor) que marcaram indelevelmente sua vida. A repetição sucumbiu ao ato criativo.

Vejamos agora como a vivência traumática e o fenômeno da repetição

incidem a partir do mundo interno e de que forma determinam a produção literária.

Em Proust, a incidência do trauma pode ser inferida em conjugação com a experiência do tempo e da temporalidade. A vivência traumática experimentada como vivência do instante em sua reverberação catastrófica não deixa que se estruture uma temporalidade psíquica. Como evidenciam as neuroses traumáticas, o trauma é sempre atual. Nelas as representações não podem ser substituídas por outras; não formam séries associáveis. González (2001) nos diz que “ciertas configuraciones traumáticas tienen este poder de destruir el tiempo en las imágenes, de expulsar a un sujeto fuera del tiempo, y de crear imágenes inmóviles que lo miran”.

A busca *proustiana* do tempo perdido (PROUST, 2002) implica a recriação de experiências vividas por meio do recurso literário. Não se trata da rememoração do já-vivido. Ainda que o narrador nos induza, através da aparente concatenação lógica e racional de fatos e eventos, a pensar o contrário. O personagem não é real; real é a experiência estética que fruímos ao entrar em contato com ele através da narrativa literária. A consciência não contém em si o vivido que, como Freud nos indicou, funciona tão-somente como traço mnésico. De tempos em tempos, ele sofre uma reorganização, reinscrevendo-se no psiquismo. A rememoração torna-se, assim, uma reinterpretação que tem a propriedade de afugentar para um passado imaginário as exigências da realidade presente. Dessa forma, aquilo que foi vivido em um tempo anterior, e não podendo (devido ao caráter traumático) integrar-se num contexto significativo, encontra agora uma possibilidade de representação.

Proust não teria escrito *Em Busca do Tempo Perdido* “para ‘contar sua vida’, seu tempo, seu mundo, mas para contar precisas obsessões, precisos nós, precisas dobradiças. A Busca torna ‘sua história’, ‘seu mundo’, ‘seu tempo’, artificios, coberturas, estetizações em volta de um núcleo denso de pura repetição” (CALDAS, 2001a). Segundo o autor, a escrita *proustiana* seria uma espécie de *vegetação textual luxuriante* que prolifera em torno dessa repetição tão obsessiva quanto indizível. O esforço de dizer e narrar

mobiliza, no próprio ato de fazê-lo, elementos que, de uma forma não voluntariosa, apresentam-se à consciência do escritor *distraído*. Distração, aqui, implicando a qualidade involuntária da evocação de algo esquecido (*caído para fora*, como nos ensina a etimologia). O que foi esquecido e ressurgiu através da produção literária é, na realidade, uma espécie de prototexto que até aquele momento não podia ser formulado através da escrita apta a ser *publicada*.

Antes de escrever sua obra, Proust, como qualquer outro criador literário, precisou passar pelo processo de *ler* sua própria vida desejante, “amputando, deslocando, denegando partes do texto primeiro, em sucessivas reformulações, até chegar ao texto final, àquele que o leitor convencional encontra pronto na edição finalizada da obra” (FREIRE, 2001). Em *A Fugitiva*, Proust diz: “O tempo passa, e pouco a pouco todas as nossas palavras mentirosas se tornam verdadeiras”. Em outro trecho: “Os momentos do passado não são imóveis, guardam em nossa memória o movimento que os arrastava para o futuro, um futuro que também se tornou passado, arrastando-nos também a nós”.

No fragmento a seguir, Proust fala com clareza sobre a forma como as vivências traumáticas – indizíveis, incrustadas no corpo – transmutam-se em palavras: “a partir de certa idade, nossos amores e nossas amantes são filhos de nossa angústia; nosso passado e as lesões físicas em que ele se inscreveu determinam nosso futuro”.

Passado e futuro influenciam-se, como vemos abaixo, de uma forma não linear exigindo-nos sua decifração através de uma leitura-escrita que lhes dá (ou restitui) sentido e significação.

Por isso não se deve temer no amor, como na vida habitual, tão-somente o futuro, mas também o passado, o qual não se realiza para nós muitas vezes senão depois do futuro, e não falamos apenas do passado que só se revela mais tarde, mas daquele que conservamos há muito tempo em nós e que de repente aprendemos a ler.



O passado que conservamos *em nós* exige, para ser *lido*, uma experiência posterior que lhe abra caminho para a significação. No caso dos escritores, ela passa pela elaboração do registro escrito impregnado de qualidade estética. O que é elaborado, no entanto, não se confunde com fatos biográficos – não coincidindo com o tempo que o cronômetro registra. Trata-se de um “tempo em estado puro, alcançado pelo exercício da arte [...] o extemporâneo. Dá-se pelas impressões, pela memória involuntária, pelo ardid do esquecimento, pela manifestação do inconsciente, pelos signos artísticos [...] é o tempo para criar” (FREIRE, 2001).

A própria criação de *Em Busca do Tempo Perdido* ilustra o processo descrito acima: a obra se anunciou em *Contre Sainte-Beuve* (1908-9); o primeiro e o sétimo – e último – volumes (*No Caminho de Swan* e *O Tempo Redescoberto*, respectivamente) foram escritos quase ao mesmo tempo (1910-11). Entre eles foram enxertados textos escritos em momentos diversos. Como nos diz Freire (2001), “a obra criou seu próprio tempo”. Uma temporalidade própria, original, móvel. Exatamente o oposto do que se dá no registro do trauma, no qual o sujeito é atirado fora do tempo: no espaço da repetição, da imobilidade e da monotonia no qual reina o *a priori*: “esa respuesta masiva sin pregunta planteada” (GONZÁLEZ, 2001).

Vejamos agora como um outro autor genial lidou com a repetição e, a partir dela, construiu obras de arte. Refiro-me ao poeta e escritor argentino Jorge Luis Borges. Tomarei duas imagens – espelhos e labirintos – recorrentes na sua obra, como eixos para compreender de que forma a repetição e a criação se articulam na produção da sua arte.

O espelho para Borges ou, mais propriamente, os jogos de espelhos, indicam o jogo incessante entre o real e o virtual, a imagem e a coisa-em-si, o mesmo repetido – e diferindo – infinitamente:

Algo que não se satisfaz com um-dizer; não se define com uma aparição; não aparece com uma descrição; não se completa numa estilística; não pode obedecer a uma gramática, a uma sintaxe. E esse algo repeti-

do não é, normalmente, simplesmente uma repetição, mas um complexo em suas várias arestas (CALDAS, 2001b).

A repetição de um texto, uma imagem, uma idéia nunca ocorre da mesma maneira. Cada vez que a revemos alguma nuance inédita se apresenta. Ou será que, ao revê-la, nós é que já não somos mais os mesmos leitores?

Em *A Biblioteca de Babel*, Borges (1941) escreve sobre a “biblioteca total” que conteria todos os livros, em todos os idiomas, sobre todos os assuntos de todos os tempos...

Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpelações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito.

Todos os livros, no entanto, são compostos *por elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto*. A imagem do labirinto metaforiza o desafio de encontrar o diferente no igual: sendo um lugar fechado, acabado, onde teoricamente todas as possibilidades de escolha (todas as direções a serem tomadas) já foram previstas, o labirinto propõe a quem quer sair dele – ou atingir o coração do enigma – uma atitude criativa e diligente, sem sucumbir à tentação de tentar o caminho já percorrido do óbvio – que a tantos faz sucumbir.

Borges atravessa caminhos literários percorridos (por outros autores) quando conta histórias já contadas. Apesar da aparente falsidade da empreitada, ele crê que a literatura nunca se esgota: ela depende muito mais do leitor do que do autor das obras literárias. Enquanto leitores, não lemos

estritamente o que está escrito, mas o que a nossa subjetividade possibilita. “Numa época em que tudo já foi dito, como ser original?” – indaga o poeta argentino. Nada do que já foi dito jamais poderá ser lido da mesma maneira como foi dito um dia, ou seja, todo texto lido será sempre, absoluta, necessária e, irrevogavelmente, original.

Através do personagem-escritor Pièrre Menard, Borges reinventa Dom Quixote, pois nunca poderá saber o que Cervantes realmente escreveu; ele só poderá saber o que Menard lê. A originalidade é, para Borges, “uma espécie de prisão no tempo; uma limitação humana; uma condenação. A originalidade é que é o limite; o limite do sujeito em si mesmo, a inacessibilidade ao Outro, o irreversível solipsismo” (FERREIRA, 2004). Por isso, utiliza-se, reiteradamente, das imagens de labirintos, da duplicação possibilitada pelos espelhos e do mistério terrificante ou fascinante dos tigres.

Em *A Biblioteca de Babel*, os espelhos reduplicam as imagens dos livros, criando a aparência de um infinito saber, ao mesmo tempo que a denuncia: “Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito”. O autor ora angustia-se com a dimensão daquele repositório inesgotável do saber – que demanda um leitor impossível – ora se deleita com essa possibilidade, entregando-se a uma *extravagante felicidade*. Por outro lado, assevera que “a certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza”. É preciso não sucumbir ante o temor da inutilidade do dizer, dos limites da escrita...

### **Trauma, Criação e Repetição**

Nem tudo se escreve... O limite do representável na escrita literária aponta para “o ponto de indizibilidade no coração da linguagem” (CARVALHO, 2001). Quando falamos sobre a literatura de testemunho (cf. acima), vimos que, no momento em que deixou de encontrar nas palavras uma possibilidade de redenção, Paul Celan desistiu da vida. O *phármakon* pla-

tônico pendeu para o pólo destrutivo, envenenando (ou deixando de desintoxicar) o escritor. Nesse momento, ainda seguindo Carvalho (2001), “a morte real do autor [torna-se], num mesmo golpe, inscrição, representação e limite”. Estamos no registro do trauma que, em seu excesso, extrapola a capacidade de contenção, atenuação e transformação através da linguagem. Nesses casos, a palavra não representa, apresenta; a metáfora sai de cena, entra a metonímia; a descarga prevalece sobre o pensamento.

A criação literária se vale, muitas vezes, do fracasso da representação para produzir efeitos estéticos. Nem toda literatura é sublime, mesmo sendo criativa e – eventualmente – bela. Escreve-se muitas vezes na tentativa de destituir o que de mais ignóbil abrigamos dentro de nós de seu caráter destrutivo e mortífero. Louise DeSalvo (1998) examinou a obra de escritores que usaram a palavra como arma, o romance para humilhar e conspurcar suas vítimas, enfim, a literatura transformada em “poderosa e duradoura forma de retaliação”. Nessa obra, examina textos de autores (Leonard e Virgínia Woolf, D. H. Lawrence, Djuna Barnes e Henry Miller) que tiveram na vingança a motivação para as suas produções. Fazendo coro com John Gardner, afirmaria que “nenhuma motivação é demasiado vil para a arte”.

A qualidade artística, na literatura, advém da capacidade dos escritores de transformar o excesso traumático – proveniente das excitações pulsionais –, de modo a tornar possível sua descarga através da escrita. Mas, como acabamos de ver, essa transformação tem limites. O texto pode tornar-se um continente insuficiente, pois a linguagem é precária e a rede simbólica insuficiente para suturar o abismo que se interpõe entre a pulsão e a simbolização. Foi o que Sylvia Plath genialmente descreveu, quando afirmou que a inundação não poderia ser inteiramente contida pelo “polegar da palavra no buraco do dique”.

A repetição relaciona-se com a criatividade – incluindo a criação literária –, não obrigatoriamente como algo que a impede, mas como a condição que a torna possível. Repetir significando a insistência para a inscrição e representação do excesso na cadeia significativa da linguagem, fazendo

“com que pontos do texto entrem em relação com outros pontos, com nós, com laços, com nervuras, com dobradiças: aparecências e funduras: se correlacionem, redimensionem arejando, com específicos ‘buracos de coelho’, o texto inteiro, abrindo-o a inesperados sentidos, dimensões, rotações” (CALDAS, 2001b).

Vimos, ao longo deste trabalho, que a criatividade se reveste sempre de um caráter dramático. Dramático pela incerteza implicada nas tentativas, sempre falhas, de apreender o real, cuja irrupção desfaz a paz econômica e ameaça o ideal mítico do narcisismo primário. *A Biblioteca de Babel* de Borges exemplifica bem a aspiração inalcançável de tudo-saber e tudo-dizer. A criação literária tem uma função libertadora (e um valor estético), à medida que, ao reconhecer esse limite, abdica da compulsão de “tentar deter no tempo o movimento errático da vida podendo criar, a partir de sua falta-a-ser, uma ficção mais imprecisa, cheia de elipses. Que suporte os enigmas em vez de tentar esclarecê-los todos” (KEHL, 2001).

## Resumo

O trabalho propõe a reflexão sobre a articulação entre literatura e trauma, este último considerado à luz da teoria psicanalítica. Recorrendo à obra de escritores como Proust, Borges e Celan, situa a repetição não somente como falha da representação, mas como origem da elaboração estética das obras literárias.

## Palavras-chave

Trauma. Literatura. Compulsão à Repetição. Criação Artística. Representação. Elaboração.

## Abstract

**Trauma and Literature: repetition and creation in Literature and Psychoanalysis**

The paper proposes reflecting on the articulation between literature and trauma, the latter considered from the viewpoint of the psychoanalytical theory. By resorting to the work of writers such as Proust, Borges, and Celan, it situates

repetition not only as a flaw in representation, but also as the origin of the esthetic elaboration of literary works.

### Key-words

Trauma. Literature. Repetition Compulsion. Creativity. Representation. Working through.

### Resumen

**Trauma y Literatura: repetición y creación en la Literatura y en el Psicoanálisis**

El trabajo propone la reflexión sobre la articulación entre literatura y trauma, este último considerado a la luz de la teoría psicoanalítica. Recorriendo a la obra de escritores como Proust, Borges y Celan, sitúa la repetición no solamente como falla de la representación, sino como origen de la elaboración estética de las obras literarias.

### Palabras-llave

Trauma. Literatura. Compulsión a la Repetición. Creación artística. Representación. Elaboración.

### Referências

- ANDRÉ, R.L.M. **El Testimonio**: Roque Dalton y la representación de la catástrofe. 2002. Tese. (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2002.
- BIBRING, E. The Conception of the Repetition Compulsion. **Psychoanalytic Quarterly**, New York, n.12, p.486-519, 1943.
- BORGES, J.L. (1941). **A Biblioteca de Babel**. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 2001.
- CALDAS, A.L. Proust em dois Tempos: as miragens do texto. **Primeira Versão**: UFRO, Porto Velho, n.64, nov. 2001a.
- \_\_\_\_\_. Repetição e Literatura: notas sobre um conceito. **Primeira Versão**: UFRO, Porto Velho, n.57, out. 2001b.
- CARONE, M. Paul Celan: a linguagem destruída. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1973.
- CARVALHO, A.C. Pulsão e Simbolização: limites da escrita. In: BARTUCCI, G. (org.). **Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

- DeSALVO, L. **Concebido com Maldade**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FERREIRA, E. **A Literatura do Esgotamento e a Literatura da Plenitude: o pós-modernismo na visão de John Barth**. Recife: UFPE, 2004.
- FREIRE, J.C. Uma Revisitação da (ex)Temporalidade na *Recherche* Proustiana. **Estudos de Psicologia**, Natal, v.6, n.1, 2001.
- FREUD, S. (1916[1917]). Conferências Introdutórias. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- \_\_\_\_\_. (1920). Além do Princípio do Prazer. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- \_\_\_\_\_. (1937). Análise Terminável e Interminável. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- GONZÁLEZ, O. A. La Letra, el Instante y el Tiempo. In: **REUNIÃO LATINOAMERICANA DE PSICANÁLISE**, ago. 2001, Recife. **Anais...** Recife: [S.n.], 2001.
- KEHL, M.R. Minha Vida Daria um Romance. In: BARTUCCI, G. (org.). **Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- M'UZAN, M. Aperçus sur le Processus de la Création Litteraire. **Revue Française de Psychanalyse**, Paris, v.29, n.1, p.66-77, 1965.
- PEREC, G. **W ou a Memória da Infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PONTALIS, J.B.; LAPLANCHE, J. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- PROUST, M. **Em Busca do Tempo Perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, E. A Literatura do Trauma. **Z: Revista Eletrônica do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 4, 2001.

## Artigo

Copyright © *Psicanálise* – Revista da SBPdePA

Trabalho apresentado no 44º Congresso da Associação Psicanalítica Internacional. Rio de Janeiro, 28-31 de julho de 2005.

**Dr. Carlos F. L. Pires Leal**

Rua Monte Líbano, 55/201 – Centro  
 28610-460 Nova Friburgo – RJ – Brasil  
 Fones: (0xx24) 2523-1526/2522-7462  
 E-mail: deal@frinet.com.br