A NARRATIVA FICCIONAL ROMANESCA COMO ELO ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE

THE NOVELISTIC FICTIONAL NARRATIVE AS A LINK BETWEEN LITERATURE AND PSYCHOANALYSIS

Zeno Germano¹

zenoneto@tjro.jus.br

Resumo: Este artigo pretende pensar a ficção como conceito presente na relação entre Literatura e Psicanálise. A forma narrativa mostrou-se, ao longo da história, presente no estilo de apresentação da escrita psicanalítica, a ponto de os casos clínicos de Freud possuírem uma estrutura escrita de romance. A princípio, o artigo tratará de conceituar *ficção* para, em seguida, buscar a compreensão da cronologia própria da ficção. Uma breve reflexão entre realidade e ilusão, Ficção e História, a recepção dos textos ficcionais e o entendimento da narrativa sendo possível exatamente porque esta faz uso das palavras e estabelece a possibilidade de pensar onde se encontram dois dos principais saberes produzido pelo homem moderno: a Literatura e a Psicanálise.

Palavras-chave: Literatura. Psicanálise. Ficção.

Abstract: This paper aims to think of fiction as a concept in the relationship between Literature and Psychoanalysis. The narrative form showed itself, along history, present in psychoanalytic written presentation style to the point of Freud's clinical cases assume a novelistic written structure. At first, the paper will concept *fiction* and then it will search the comprehension of fiction chronology itself. A brief thinking between reality and illusion, Fiction and History, the reception of fictional texts and the narrative comprehension becoming possible, just because this one makes use of words and establishes the possibility to think where the two main knowledge of modern mankind, Literature and Psychoanalysis, meet each other.

Key words: Literature. Psychoanalysis. Fiction.

1 Introdução

A palavra *ficção* parece ter conservado, durante grande parte de sua história, certo estigma acusatório, o de ser uma *mentira*, uma acusação à Literatura. Por isso mesmo, ou em consequência disso, não é incomum que fosse encontrado, na comparação entre romance e poesia, o entendimento do primeiro atrelado ao entretenimento e não à ideia de *arte*. O romance aparecia, de acordo com Wellek e Warren (1976), como algo menor, talvez não artístico aos olhos de muitos críticos quando comparado ao poema.

Muito desta posição pareceu estar vinculada, por um lado, ao romance tomado apenas como produto manufaturado com vistas unicamente ao mercado e, por outro, a visão estreita

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia.

de uma ideologia acadêmica ortodoxa que insistia em engessar as definições do que é o conceito de *arte*. Em verdade, tais proposições foram insuficientes, e o próprio desenvolvimento dos estudos literários tratou de colocar a Ficção em um lugar adequado; nem como o entendimento enquanto uma realidade factual, uma história de vida, tampouco um gênero necessariamente menor na Literatura.

O romance e seu caráter de ficção, que é bem mais jovem do que a poesia, aponta não apenas para uma forma de arte como ainda configura-se na possibilidade de um pensar metodológico próprio, como o que apontou Lucács (2000), em sua *Teoria do Romance*, assim como leva a cabo a possibilidade de aproximação entre a Literatura e um outro saber, a Psicanálise. A narrativa ficcional do romance aparece como este elo de fronteira entre estes dois saberes humanos, principalmente se levarmos em conta o desenvolvimento do romance no século XIX, período que viu nascer as ideias psicanalíticas de Freud.

2 Narrativa, Ficção e Romance

A narrativa pode ser entendida, de acordo com Bezerra (2013), como um discurso capaz de evocar um mundo dado como realidade ou como imaginação. Conforme Ricouer (1986), qualquer narrativa pressupõe uma familiaridade da parte do narrador, que a toma então como uma frase de ação ou de sofrer uma ação. No entanto, a narrativa não vai limitar-se apenas a fazer uso desta familiaridade com a trama da ação. A narrativa, escreve Ricouer, “Acrescenta a esta os traços discursivos que a distinguem de uma simples sequência de frases de ação” (p. 90) e, a partir disso, podemos entender que é a existência desses traços que constroem a composição do que poderá ser chamado de *narrativo*, seja em uma narrativa histórica ou em uma narrativa de ficção.

Antes de desenvolvermos um pouco mais a distinção entre a narrativa histórica e a de ficção, parece-nos importante oferecermos um conceito para *ficção*. A ficção deve ser entendida como uma capacidade de criar uma realidade fruto da imaginação do criador. Neste sentido, não se trataria de algo falso, por mais que possa ter também um sentido de imitação, mas sim uma narrativa que escapa da questão histórica verificável. Como escreveu Coutinho (1976, p. 30),

A ficção distingue-se da história e da biografia, por estas serem narrativas de fatos reais. A ficção é produto da imaginação criadora, embora, como toda a arte, suas raízes mergulhem na experiência humana. Mas o que distingue das outras formas de narrativa é que ela é uma transfiguração ou transmutação da realidade, feita pelo espírito do artista, este imprevisível e inesgotável laboratório. A ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes criar uma imagem da realidade,

uma reinterpretação, uma revisão. “É o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade”.

Perceber a estreita relação entre a ficção e a capacidade criadora é chegar ao cerne mesmo da arte enquanto mimesis. A possibilidade artística de oferecer outras formas de realidade não é exatamente o que faz dela Arte? Ficção assim é a própria Arte, e para a Literatura tal afirmação parece ser um casamento bem adequado, quando entendemos que o ato de narrar é, em si, um ato criador e transformador da realidade, mesmo que se detenha a expor fatos.

Seguindo Nietzsche (1992), diremos que ficção é um termo que deve ser pensado como similar ao entendimento de *interpretação*. Como o mundo seria todo construído de interpretações, equivaleria dizer que não existe apenas uma verdade e sim diferentes verdades, diferentes interpretações do mundo e da realidade. Aqui, quase não parece haver espaço para o que conhecemos como a ciência propriamente dita. Nela, diremos que existe um mundo real anterior a qualquer interpretação.

Nesse ponto, sigo com Chnaiderman (1989, p. 17), que questionou: “Por que a preocupação com o trabalhar dentro de moldes cientificamente estabelecidos? Por que buscar o universal? Por que não mergulhar no singular para aí apreender o universal?”. A autora questionou o aprisionamento em que um cientificismo estreito pode nos colocar, uma vez que, na poesia, por exemplo, a noção de verdade é questionada radicalmente, e tal questionamento pode ser estendido também tanto à narração quanto à ficção a partir da ideia de interpretação, onde o real deixa de ser a realidade.

Em verdade, é fundamental ressaltar que a ficção e o ato de narrar nascem praticamente ao mesmo tempo. Se a narrativa original é essencialmente uma exposição de fatos, presenciados e vividos por alguém com autoridade reconhecida para fazer o uso da narração, a capacidade de pensar a respeito dessa narração é tão antiga quanto. A esse respeito, Leite (2005) afirma:

Pelo menos é possível recuar essa reflexão teórica sobre as formas de narrar a Platão e Aristóteles. São eles que iniciam, na tradição do Ocidente, uma discussão que não vai mais se acabar, sobre qual a relação entre o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e/ou leitores. (p. 06).

Com os gregos, foi possível pensar a alternância entre *imitar* e *narrar* ou *mostrar* e *contar*, para depois seus textos serem filtrados por Hegel em sua *Estética*. Ao procurar distinguir os gêneros épico, lírico e dramático, Hegel chegaria ao romance, que para ele seria

a “epopeia burguesa moderna”. (LEITE, 2005). A partir disso, o romance começará a ser visto como o gênero de caráter enciclopédico, alimentado de todos os demais existentes anteriormente e se tornará, para a teoria do foco narrativo, seu eixo central, como podemos encontrar em Lubbock (1976 *apud* LEITE, 2005).

Se tomarmos a questão da recepção dos textos de caráter ficcional, veremos que a marca básica do texto de ficção perpassa as referências que este faz da realidade, não no sentido de um mero retrato desta realidade, mas sim o que Stierle (1979) chamou de *poética da ficção*, que pode ser ora mais, ora menos conectada com o que conhecemos como experiência coletiva da realidade. A respeito, Stierle escreveu (1979, p. 147):

A ficção não se deixa corrigir por meio de um conhecimento minucioso da materialidade dos fatos a que se refere. Ao passo que os textos assertivos podem ser corrigidos pela realidade, os textos de ficção são, no sentido próprio, textos de ficção apenas quando se possa contar com a possibilidade de um desvio dos dados, desvio na verdade não sujeito a correção, mas apenas interpretável ou criticável.

Aqui podemos perceber que a função básica, em termos de recepção, reside na perspectiva dada à constituição dos estados de fato. Stierle (1979) chama a atenção para o fato de que o romance do futuro, por exemplo, costuma ser escrito em forma de passado, o que seria um argumento para a afirmação de que, na ficção, o passado perde sua função temporal. Aponta ainda a ideia de que seria uma característica extratextual que marca a diferença da recepção entre um texto factual e um texto de ficção. Este último, por meio da *ilusão*, permite ao leitor esse caminho extratextual.

No que tange ao tratamento da diferença entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, Nunes (2008) ressalta que, por definição, a História é ciência factual e, por isso mesmo, está em oposição ao que entendemos por ficção. A História como ciência “deve formular enunciados explicativos acerca de eventos singulares, os fatos históricos, já decorridos, não mais existentes, pertencendo ao passado” (p. 41-42). Percebemos, com essa citação, que em uma compreensão clássica da História não pode haver espaço para o imaginativo, típico dos romances.

No entanto, mesmo que possamos dizer que a relação entre História e Ficção ainda está atrelada ao que impuseram Platão e Aristóteles e as várias reparações destes por meio de outros pensadores, a diferença de momento é que agora existe uma desconfiança quanto a uma supremacia do poder de representação do discurso histórico como sendo apenas factual. Mesmo que saibamos, com Marx principalmente, que a História se reformulou, procurando corrigir seus pressupostos positivistas de um discurso meramente objetivo e científico sobre

os fatos do passado, como escreve Lopes (2005), a Ficção parece levar uma maior vantagem sobre a História, justamente por não esconder suas fragilidades e escamotear a realidade a partir de supostas verdades.

Ainda quanto aos questionamentos a respeito do positivismo no discurso histórico, Barthes (2011), em sua análise estrutural da narrativa, defende que o discurso histórico não é apenas ideológico por aquilo que explana de forma clara, mas também pela sua própria estrutura, daí podermos desconfiar da noção de *fato histórico*. Com Barthes, podemos assimilar que o fato não existe por si mesmo, mas, antes, é fruto de um recorte costurado pelo próprio historiador, que precisa, por meio das palavras, fazer sentido no real. Não estamos de volta à Ficção de Nietzsche?

Ainda buscando trabalhar as diferenças, o Tempo é assimilado de forma estreitamente cronológica na leitura “científica” da História. Aliás, esta é uma das grandes diferenças; o passado é real e está firmado em uma sequência cronologicamente real, sendo que, de acordo com Nunes (2008), o recurso aos documentos históricos estabelece um divisor de águas entre história e ficção. Os documentos avalizam a reconstrução do passado, não deixando margem para “criações” do narrador/escritor.

O que precisa ser levado em conta e que, de acordo com Nunes (2008) e ao mesmo tempo em que separa, também aproxima, é que os fatos históricos, mesmo datados, articulam-se de forma narrativa ainda que minimamente. Nesse sentido igualmente se torna necessário levar em consideração que existem narrativas histórico-ficcionais em que o conhecimento do passado cruza-se com o conteúdo romanesco, como na obra *O nome da Rosa*, de Umberto Eco (1983).

Por isso, o Romance também precisa atender a uma dimensão temporal. Vários são os romances importantes da Literatura em que as personagens estão atreladas a aspectos temporais, desenvolvendo-se em sequências cronológicas internas ao texto, e nesse sentido tornam-se uma *história fictícia*. Como bem escreveram Wellek e Warren (1976, p. 264), “A realidade de uma obra de ficção – isto é, a sua ilusão de realidade, o seu efeito sobre o leitor como convincente interpretação da vida – não é necessariamente ou primordialmente uma realidade de circunstâncias, ou de pormenores, ou de rotina corrente”.

Com estes autores, podemos compreender que o que é relevante é uma distinção entre diferentes concepções de realidade e diferentes modos de ilusão, do que exatamente estabelecer a diferença entre o que é real e o que é ilusório a partir de uma única verdade. Já enquanto estrutura do Romance, Feher (1997) escreve que algo fundamental para a caracterização de um romance é que a tendência natural do herói do romance é a sua empresa

de construir um universo ilusório ou real para seu próprio usufruto. Tal tendência é oposta ao que se espera em uma epopeia. O autor escreve que

“Dom Quixote” é o primeiro romance porque seu herói está de posse dessa liberdade em princípio inimaginável na epopéia, que lhe permite, no centro mesmo da experiência afetiva, e se insurgindo (não se trata portanto de uma evasão para as ilhas feéricas da imaginação) opor-lhe uma outra experiência apenas imaginada, apenas potencial. (p. 41).

Assim, o herói romanesco não é passivo diante do mundo, tampouco age de acordo com as divindades ou instâncias superiores. Feher escreve que o herói dos romances age de acordo com suas próprias presunções teleológicas, pois se esforça em construir um universo condizente com sua teologia pessoal. Nesse sentido, podemos, mais uma vez, considerar que existe uma realidade na ficção.

As discussões sobre realidade e ilusão que permeiam as narrativas romanescas constituem aspectos importantes para pensar o elo entre a Literatura e o saber psicanalítico. Agora que pudemos pensar um pouco conceitualmente sobre a narrativa, a ficção e o romance, vamos ver como podemos conectá-los à fronteira entre os saberes literários e psicanalíticos.

3 Na fronteira entre Literatura e Psicanálise

A psicanálise se constituiu ao longo de sua história com uma constante aproximação com o saber literário, seja pelo que poderíamos nomear como uma relação de complementariedade, com a Literatura funcionando como suporte para as descobertas psicanalíticas, seja por um antagonismo percebido em um segundo momento e que parecia minar as pretensões que o saber psicanalítico possuía sobre tornar-se uma ciência. Assim, várias são as publicações que autores na área tanto literária quanto psicanalítica criam a partir da compreensão dessa fronteira. Há vários textos escritos por não analistas em que conceitos analíticos são utilizados na construção de crítica literária, assim como muitos são os analistas que abordam temas literários. (CHNAIDERMAN, 1989).

Freud sempre buscou inspiração nas artes, principalmente as literárias. Inicialmente, apenas baseado nestas inspirações, reconhece nos poetas as manifestações do que chamou de *inconsciente*, e faz uso da literatura grega de Sófocles para desenvolver o conceito de *Complexo de Édipo*. Na obra *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900/1987) compara procedimentos do método de interpretação dos sonhos com a atitude de criação poética realizada por Friedrich Schiller, poeta e filósofo. Nesse mesmo texto, no capítulo V, Freud faz

ainda a aproximação da criação artística dos sonhos com a dos sintomas, tal como também aparece no texto *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907/1987).

Já no texto *Escritores criativos e devaneios* (1908/1987), Freud assemelha a criação literária ao brincar infantil por uma espécie de tentativa de reajustar o mundo. Porém, ainda nesse texto, Freud parece optar pela proximidade com o devaneio e começa, portanto, a aproximar os artistas dos neuróticos, aproximação que deixa clara em seu texto *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância* (1910/1987).

Posteriormente, Freud questiona sua abordagem. Nos textos *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (1911/1987), *Totem e Tabu* (1913/1987) e nas *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (1917/1987), Freud passa a valorizar a capacidade do artista de encontrar satisfações equilibradas com o mundo externo e nesse ponto, sinaliza a diferença fundamental dos neuróticos ou psicóticos.

Depois Freud passa a realizar aplicações dos conceitos psicanalíticos às obras e artistas, em uma espécie de dissecação da Arte. Tal postura de Freud, ao mesmo tempo em que visaram marcar um caráter mais rigoroso e científico, foram também demonstrando sua preocupação em estabelecer claramente a distinção da Psicanálise com a Literatura, pois temia que os cientistas considerassem o conhecimento psicanalítico como uma ficção literária.

A respeito disso, Kon (2001, p. 92) escreveu:

A experiência estética e a criação artística formaram, no decorrer de toda a obra freudiana, um pano de fundo contra o qual Freud se debateu, quer para se aliar a elas, na defesa de sua própria teoria, quer para se contrapor a estas, quando lhes concede um papel similar ao de uma ligeira narcose, um dos caminhos possíveis para minimizar – mas não superar – o mal-estar do homem civilizado.

O que acabou sendo percebida foi uma forma de ambivalência, com os temores de Freud existindo paralelamente a seu interesse pelas artes em geral e as literárias em particular. De acordo com Sampaio (2002), Freud toma a Literatura como modelo para suas narrativas sobre as investigações da vida psíquica e, por isso, seus relatos de pacientes e seu processo de tratamento parecem-se tanto com romances e não com textos científicos clássicos.

Freud se viu diante de um dilema e de ambiguidade contrárias a qualquer ideia de posição unitária quanto à relação da psicanálise com a literatura. A literatura era, ao mesmo tempo, um espaço em que o artista ocupava o lugar daquele que antecipa as conclusões freudianas sobre a alma humana, mas também era o espaço em que o artista é o falsificador “que procura amenizar as relações com a realidade por meio de fórmulas edulcorantes da vida.” (KON, 2001, p. 93).

Assim, apesar da conflitiva, as narrativas literárias viriam a oferecer ingredientes capazes de fomentar a compreensão da clínica psicanalítica. Conforme escreveu Sampaio (2002, p. 156):

Estabelece-se uma colaboração recíproca entre estes dois campos, de modo que a interpretação literária produziria, em seus pontos de fuga – seu não-dito, ou quase-dito, seu absurdo, suas irrelevâncias; isso tudo, enfim, de que é capaz a literatura, por seu estofo de palavras -, efeitos de sentido na escuta e na interpretação psicanalíticas.

A Literatura tem um caráter de aliada da empreitada psicanalítica das descobertas sobre o inconsciente, pois oferece a inspiração por meio das palavras e das cenas dramáticas – ou, como propõe Sampaio (2002), por que não dizer *gramáticas*? – das várias possibilidades do desejo humano. Esse caráter de aliada vem da percepção que Freud tinha em relação aos poetas, já que reconhecia neles uma capacidade peculiar de captar e traduzir as vicissitudes da alma humana.

Para Herman (1999 *apud* MENDES; PRÓCHNO, 2006), o que estabelece a proximidade entre a Literatura e a Psicanálise é que ambas são criações do homem, logo são ficções. Assim, a Psicanálise pela especificidade de seu objeto, o inconsciente, não alcança o status clássico de ciência, mas constitui-se como um conhecimento dos mais fecundos sobre o ser humano assim com a Arte.

A sessão psicanalítica é uma ficção, porque é uma montagem, uma representação da realidade, com cronologia própria, que o paciente constrói a partir de sua ligação com o analista, a transferência, e possibilita que esse mesmo paciente possa dar um sentido para sua vida, ressignificando seu discurso e, por extensão, a si mesmo. Isso remete, segundo Mendes e Próchno (2006), a alguns escritores imaginativos, como Proust e Goethe, que escreveram que a arte é, essencialmente, uma representação da vida.

Se com Nietzsche, a ficção é uma interpretação do mundo, na clínica psicanalítica podemos relacionar o discurso dos pacientes a um texto de tipo ficcional e, desde Freud, o tipo de texto que o paciente nos apresenta pode, pelos aspectos dramáticos constituintes, ser compreendido como um Romance também, e mesmo não se caracterizando como ciência, sobrevive há mais de um século proporcionando interpretações do humano.

Mendes e Próchno (2006) ainda acrescentam que a fronteira entre Literatura e Psicanálise também deve ser pensada em termos do uso da palavra. Palavra falada para a Psicanálise, palavra escrita para a Literatura, não há narrativa possível que não passe pelo uso da palavra. Se, para Barthes (2011), para realizar uma análise adequada da estrutura da

narrativa é necessário encontrar tais elementos dentro da própria narrativa, podemos, na fronteira entre Psicanálise e Literatura, dizer que cada um de nós possui um texto interno, complexo e representado por narrativas, discursos de si mesmo que precisam ser analisados dentro de sua própria narrativa. Eis o trabalho do psicanalista.

5 Considerações finais

Uma das formas de pensar a relação entre Literatura e Psicanálise. Esta é a compreensão da narrativa de ficção e o romance, aparecendo na constituição do saber psicanalítico e, antes, configurando-se como manifestações do conhecimento sobre a alma humana. Em outras palavras, podemos mesmo dizer que, além de aliada da empreitada psicanalítica sobre o inconsciente, a Literatura, por meio da narrativa ficcional romanesca, ajuda a dar forma à própria Psicanálise.

Paralelamente, havemos de ter cuidado para não tratar os dois saberes de forma não diferenciada, pois, por mais que suas conclusões mostrem, com certa frequência, resultados muito concordantes, o método psicanalítico não coincide com o método literário. Aqui percebemos que uma incompatibilidade fundamental estabelece a fronteira; o poeta é um fingidor, como dizia Fernando Pessoa, contorna e disfarça o recalque. Indica a verdade do inconsciente, mas não pode tocá-la, e tocar a verdade inconsciente é o que almeja o psicanalista.

Nesse sentido, o psicanalista não pode ser um poeta. Ao mesmo tempo em que, ao trabalhar com narrativas, seja a dos pacientes, sejam aquelas que marcam sua escrita, como no caso dos textos escritos por Freud, e poder ler o paciente como um texto ficcional, o psicanalista encontra-se em um fazer que é, mesmo que de forma artesanal, muito mais adequado ao terreno artístico do que ao campo ortodoxo da ciência.

Referências

- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2011.
- BEZERRA, Ednaldo. **Aula sobre ficção e história**. Transmissão oral em 19/09/2013. Mestrado em Estudos Literários. Universidade Federal de Rondônia.
- CHNAIDERMAN, Miriam. **Ensaio de psicanálise e semiótica**. São Paulo: Escuta, 1989.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

FEHÉR, Ferenc. **O Romance está morrendo? Contribuições à teoria do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900) In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. 4, Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental (1911) In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. 12, Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. Totem e tabu (1913) In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. 13, Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. Conferência XXIII: os caminhos da formação dos sintomas (1917) In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. XVI, Rio de Janeiro: Imago, 1987.

KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud – O gato preto. In: BARTUCCI, Giovanna. (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. Série Princípios, 10. ed. São Paulo: Ática, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MENDES, E. D. PRÓCHNO, C. C. S. C. A ficção e a narrativa na literatura e na psicanálise. **Pulsional Revista de Psicanálise**. Ano XIX, n. 185, mar/2006.

NIETZSCHE, F. W. **Além do bem e do mal; prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. Série Fundamentos. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.

RICOER, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. São Paulo; Papyrus, 1986.

SAMPAIO, Camila Pedral. A incidência da Literatura na interpretação psicanalítica. In: BARTUCCI, Giovanna.(Org.). **Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

STIERLI, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa.(Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

WELLEK, R. WARREN, A. **Teoria da literatura**. 3. ed. Lisboa: Publicações Europa – América, 1976.