

TESSITURA “CORPO-MUNDO”: O EU-OUTRO-EU NO ROMANCE *ELE NÃO OLHOU PRA VOCÊ*, DE AVANILDA TORRES

Thiago Azevedo Sá de Oliveiraⁱ

RESUMO: Em face de embasamento conceitual que sustenta a relação eu-outro-eu, reconhecida em Alice, personagem protagonista de *Ele não olhou pra você* (2019), de Avanilda Torres (1944–), pretende-se esboçar uma leitura introdutória acerca desse romance, recém-lançado ao público-leitor. Amiúde, destaca-se, no processo de interpretação do texto, o descentramento da protagonista, levando em consideração a importância de um outro, o narrador, que assume a tarefa de dar voz à personagem central, ser que se encontra em estado de crise, à procura de sua história e de sua consciência. As inúmeras referências feitas pelo narrador à Psicanálise e à Literatura convocam a necessidade de pôr em ordem as teorias psicanalíticas de Freud e Lacan, assim como, referências literárias que povoam a (in)consciência da personagem feminina. Em reflexão preliminar, à luz de D'Agord et al. (2013), Kon (1996) e Merleau-Ponty (1980), expõe-se debate epistemológico que depõe sobre a experiência do corpo consigo mesmo, com as coisas, com os outros e com a linguagem, a fim de situar o romance em destaque como obra que exemplifica a tessitura corpo-mundo. A posteriori, Adorno (2011), Bakhtin (2011 [1992]) e Todorov (1970) abalizam a delimitação de Alice como eu-objeto do narrador.

Palavras-chave: Literatura. Psicanálise. Personagem feminina. Narrador. Eu-outro-eu

“BODY-WORLD” SCRIPTURE: I-OTHER-I IN AVANILDA TORRES’S *ELE NÃO OLHOU PRA VOCÊ* NOVEL

ABSTRACT: In the face of the conceptual basis that underpins the self-other-self-acknowledged relationship in Alice, protagonist character of *Ele não olhou pra você* (2019), by Avanilda Torres (1944–), it is intended to outline an introductory reading about this novel, recently released to the readership. Often, in the process of interpreting the text, the decentralization of the protagonist stands out, taking into consideration the importance of another, the narrator, who takes on the task of giving voice to the central character, who is in a state of crisis, looking for of your history and your conscience. The innumerable references made by the narrator to psychoanalysis and literature call for the need to put in order the psychoanalytic theories of Freud and Lacan, as well as literary references that populate the (in)consciousness of the female character. In preliminary reflection, in the light of D'Agord et al. (2013), Kon (1996) and Merleau-Ponty (1980), exposes an epistemological debate about the experience of the body with itself, with things, with others and with language, in order to situate the novel in highlighted as a work that exemplifies the body-world texture. A posteriori, Adorno (2011), Bakhtin (2011 [1992]) and Todorov (1970) support the delimitation of Alice as the narrator's I-object.

Keywords: Literature. Psychoanalysis. Female character. Storyteller. I-another-me.



Submetido em: 29 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

ⁱ Professor colaborador no Curso de Licenciatura Plena em Letras na Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: prof.thiagoazevedo@gmail.com

INTRODUÇÃO

Cuida-te de que o que acabas de possuir não fique em ti em seu estado original: as abelhas não alcançariam a glória se não convertessem o seu achado em algo diferente e melhor

(Petrarca)¹

Alice, personagem-protagonista de *Ele não olhou pra você* (2019), ao visitar o consultório de um psicanalista, sente-se aturdida pela afirmação de seu interlocutor: “— Ele não olhou pra você” (TORRES, 2019, p. 21). De sobressalto, é dessa forma, na duração do tempo que transcorre entre o que se diz, o que se espera ouvir, e o que transforma o achado em algo diferente e melhor, que a escritora Avanilda Torres (1944 –)² alia ao drama encarnado por Alice, a criação de um duplo, isto é, de um ser que se reconhece como outro-eu no encontro consigo, e se torna objeto observado por outros e por si, em procedimento narrativo que guarda semelhança à duplicação da personagem dostoiévskiana.

Em “nota preliminar”, publicada no volume *Obra completa* (1963), de Dostoiévski (1821-1881), a tradutora Natália Nunes pondera sobre a ideia da novela *O duplo* (1846), concebida pelo autor russo representar uma experiência do autor: a de aplicar à técnica da ficção literária as novas concepções da psicologia patológica que então começavam a desenvolver-se em toda a Europa. O fenômeno que a novela de Dostoiévski faz uso trata-se do *desdobramento patológico da personalidade*; de forma tal que *O duplo* recebe inúmeras por sua aplicação direta, “digamos, da ciência à técnica literária, do que resultou nesta novela um clima de ambiguidade subjetivo-objetiva, de interferência da subconsciência com a consciência, da lógica com o absurdo, da realidade com o sonho” (NUNES apud DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 285).

Embora não se almeje proceder a uma análise pautada pelas bases do comparativismo, cabe abrir parêntese a fim de discorrer sobre o modo como se dá o fenômeno psicanalítico de *desdobramento da personalidade* à luz da novela *O duplo* (1846), de Fiodór Dostoiévski, e do

¹ PETRARCA, Francesco. “Le familiari”. In: BERNUCCI, Leopoldo M. *A imitação dos sentidos: prógonos contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: EdUSP, 1995, p. 10.

² Professora aposentada, Avanilda Torres tem se dedicado desde o ano de 2011 à criação de obras de conteúdo literário, sendo de sua autoria os folhetos de literatura de cordel: *Mauro Mota e a doçura nazarena* (2011), *Gonzaga e Zé Dantas: a parceria que deu certo* (2012), *A arte do cordel* (2012), *A simbologia do número dez* (2013), *Saudade é flor sem perfume* (2013), *A noite é companheira do poeta* (2014) e *Uma terra de leite e mel* (2014). Durante o ano de 2017, a escritora efetua a publicação do livro *Antes do amanhecer*, volume por meio do qual lança mão de microcontos, prosas poéticas e poeiris.

romance *Ele não olhou pra você*, de Avanilda Torres. Na narrativa concebida pelo escritor russo, o encontro do Sr. Goliádkin consigo resulta no “espírito obsessivo desta personagem, e na alma caricatural e perversa do terrível duplo que a persegue” (NUNES apud DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 286). Já na prosa da ficcionista brasileira, a existência do duplo consiste no desmembramento de temporalidade da personagem, fenômeno descrito na terminologia de Freud pelo nome de *decomposição da personalidade*, ação psíquica que, em voga do romance supracitado, coopera para criação da fisionomia ambivalente de Alice.

De acordo com D'Agord et al. (2013), na esfera do mundo real, almeja-se que a consciência seja dotada da capacidade de distinguir o fantasticismo, isto é, a ficção, da realidade. Entretanto, quando esse limiar se torna confuso, nas palavras da estudiosa, nota-se o surgimento de efeito inquietante ou não-familiar (*unheimlich*), o qual o sujeito da vida concreta “compartilha com as formações do inconsciente essa continuidade entre fantasia e realidade. Assim, um encontro repentino com a própria imagem pode remeter à noção de ‘duplo’ como um estranho que me olha” (2013, p. 477). Esse fenômeno é denominado, na teoria psicanalítica proposta por Jacques Lacan (1901-1981), de *despersonalização por injunção*,

Eu sou o objeto de um outro. Eu vejo a mim como um estranho que vem de fora de mim. Eu não me vejo como se me visse no espelho, imagem virtual ou especular, mas como imagem real. Esse fenômeno de despersonalização corresponderá [...] à noção psicanalítica de *injunção* (Lacan, 1985/1955-1956; 1999/1957-1958), isto é, quando se dilui a fronteira entre o que sou e as formas pelas quais me represento. Está em jogo uma duplicação e objetificação da imagem. Essa imagem que temos de nós mesmos é apreendida sempre como outro, ora idealizada, o chamado eu ideal (*Ideal-Ich*), ora desde o ponto de vista de um outro crítico (D'AGORD et al., 2013, p. 477).

Em *Ele não olhou pra você*, a partir do *continuum* de fotografias, artifício que funciona como epíteto do enredo a ser contado no curso de três capítulos: “Porto”, “Viagem” e “Horizonte”, o narrador torna-se responsável pela devassa do espaço privado da personagem-protagonista, compartilhando com o leitor mais de trinta histórias que compõem o quadro de escuta psicanalítica e literária³ do eu-Alice. Nesse sentido, a expressão “corpo-mundo”, radicada no pensamento de Merleau-Ponty (1980, apud Kon, 1996), ao situar a irrupção de um corpo que não se explica pela exterioridade de mecanismos físico-fisiológicos, tampouco se

³ Segundo Kon (1996, p. 48): “a escuta psicanalítica [...] é também uma escuta operante que não reproduz a fala-mundo constituída, desde antes, de um sentido essencial. Os sonhos e os silêncios, as diferenças e os ruídos, articulam-se em mim e para mim enquanto um campo de experiência múltipla. A operação psicanalítica coloca-nos de frente não à exterioridade do que já vem constituído, mas põe-nos em contato com a gênese da criação de sentido, [...] é um fazer que nasce nessa zona indistinta feita na reciprocidade de meus atos receptivos e da configuração sonora”

reduz à imanência da consciência, ajuda a entender a questão fulcral do romance de Avanilda Torres, na medida em que subsidia conceitualmente a tensão liminar do diálogo interno da protagonista, e sua relação com o narrador.

A respeito do pensamento suscitado pelo filósofo francês, Kon (1996, p. 38) avalia que “o corpo reflexivo e observável permite a Merleau-Ponty⁴ mostrar que a experiência desse corpo consigo mesmo se propaga na relação com as coisas e com os outros”. A partir de tal reflexão, o leitor vislumbra na personagem Alice sua natureza complexa, de modo a examinar como a ficção gestada por Avanilda Torres põe em tela a relação do “eu *per se*”, em ação concomitante ao contato ficcional do “eu” com o “outro-eu” e com “outros”.

No universo discursivo de *Ele não olhou pra você*, a palavra se vê afetada pela oscilação do calar-dizer do eu-Alice/outro, aspecto que confere à ação narrativa conotação que difere do sentido de registro, próxima à ideia da acepção do termo “tessitura corpo-mundo”⁵, que revela a função da fantasia de expressar a nuance plural, e, por isso, dialética da condição humana. A linguagem atua como “aparelho singular que, como nosso corpo, nos dá mais do que pusemos nela, seja porque apreendemos nossos próprios pensamentos quando falamos, seja porque os apreendemos quando escutamos outros” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 145).

A ação narrativa de *Ele não olhou pra você* prospera sob o efeito do reconhecimento de Alice como duplo que existe na linguagem, flagrada por um narrador; personagem em posição de escuta/procura ao se deparar consigo (e se estranhar), no momento em que é confrontada pela voz de um outro – o terapeuta – que apela à sua consciência. Descrita pelo narrador, que conta eventos que remontam a experiência da “mulher do presente”, aposentada e divorciada, Alice é revelada ante a imagem que o outro julga de si, e se duplica, cedendo lugar às memórias de uma “jovem do passado” que transita e aponta ao leitor o tempo-memória da escrituração.

⁴ “O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o ‘outro lado’ do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do sentiente no sentido –, um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo e sua coesão é a de uma coisa. Mas, já que se vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si: elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado que o corpo” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 88-89)

⁵ A “tessitura corpo-mundo”, segundo Noemi Moritz Kon, consiste em terminologia que remete à acepção de Merleau-Ponty acerca do “*logos* do mundo estético”, isto é, “um campo de significações sensíveis constituintes do corpo e do mundo, e que garante a possibilidade de intersubjetividade, intersubjetividade entendida como intercorporeidade” (1996, p. 39)

Com a intervenção do analista, pela primeira vez ela [Alice] presentiu uma possibilidade de se mover em meio às brumas do passado e do presente, e seguir um rastro de luz que a levasse a um porto ou mesmo a uma arrebentação. Teriam que ser dela os olhos ainda resistentes às claridades, aos detalhes, aos embates armados pela vida, olhos acostumados à penumbra, quase de recém-nascido, que se guia pelo cheiro, pelo som, pelo tom acalante da voz que o cerca. Aconchego ainda do quarto, do contido espaço, do útero (TORRES, 2019, p. 21).

Em consonância com o argumento erguido por Kon (1996), para quem a relação entre a palavra e o sentido é resultado de um ultrapassamento do significante pela significação, e o engendramento de novas significações pelo significante, têm-se no romance de Avanilda Torres a superação do *tônus* biográfico, a princípio, referencial, em proveito da ampliação de sentido. A autora incorpora à personagem *flashes* de sua própria experiência de vida, técnica que ao leitor não familiarizado com o conteúdo das aulas de teoria literária poderia evocar a impressão de texto autobiográfico, ou de não-ficção. A matéria biográfica, contudo, exhibe-se como escrituração do dizer, sendo o “fio condutor” por meio do qual a autora se empenha em dirigir o ‘olhar’ do leitor⁶, como “trapaça”⁷, pois, pode-se

Ao mesmo tempo dizer que a vida de um autor nada nos revela e que, se soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra. [...] Dizer não é pôr um vocábulo sob cada coisa pensada: se procedéssemos desse modo, nunca diríamos nada, não nos pareceria viver na linguagem e ficaríamos no silêncio, já que um signo desapareceria de imediato diante de um sentido que seria o seu e que assim o pensamento encontrar-se-ia apenas com coisas pensadas. [...] Pelo contrário, temos às vezes a sensação que um pensamento foi *dito*, não substituído por índices verbais, mas incorporado às palavras e por elas tornado possível, e há enfim um poder das palavras, pois operando umas com as outras são atraídas, visitadas à distância pelo pensamento, como as marés pela lua, e neste tumulto evocam seu sentido muito mais imperiosamente do que se estivessem simplesmente a trazer uma lânguida significação do que seriam o índice indiferente e predestinado. A linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a coisa mesma. [...] A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se por ele desfazer e fazer. [...] A linguagem é por si mesma oblíqua e autônoma e, se lhe ocorre significar diretamente um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de uma capacidade secundária, derivada de sua vida interior (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 125-145).

⁶ “O escritor, conforme adverte Barthes (1999, p. 33), ‘é o que fala no lugar de outro’. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso ‘olhar’, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos de intimidade das personagens — tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a ‘funcionar’ – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável” (ROSENFELD, 2011 [1967], p. 35-36).

⁷ “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. [...] A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (BARTHES, 2013 [1977], p. 17-19)

Em *Ele não olhou pra você*, muito embora o sentido do “ouvir” lhe seja anterior, e se configure em evento motivante do conflito, a personagem central nutre-se pelo interesse de “dizer”. Alice reverbera o sentimento que possui diante de episódios que deslindam a sua experiência da infância, a relação com o pai, o casamento, a intimidade precoce com as palavras, a formação e a carreira de professora, e, por fim, o autorreconhecimento da mulher que depõe sobre a vivência da maturidade. Não obstante, no âmbito de apreensão de sentido do texto, o leitor, percebido em posição de alteridade, flagra o momento no qual a personagem, notada no divã, multiplica-se após ouvir uma afirmação cuja resposta desconhece.

A voz do analista era firme e terna ao mesmo tempo. Alice apurou os ouvidos, e aguçou o coração para o verdadeiro sentido daquelas palavras. Mas nela só havia lágrimas. Lágrimas que já se estendiam por mais de um dia. Por muitos dias. Por muitos e muitos anos, sem que pudesse entendê-las, contê-las, secá-las. Com a intervenção do analista, pela primeira vez ela pressentiu uma possibilidade de se mover em meio às brumas do passado e do presente e seguir um rastro de luz que a levasse a um porto ou mesmo a uma arrebentação (TORRES, 2019, p. 21).

No corpo-mundo dessa prosa de ficção a personagem toma o caminho da arrebentação; diz mais, ou melhor, a seu respeito, o narrador diz mais do que poderia ser dito por uma outra pessoa, portadora de carteira de identidade e demais encargos da vida terrena. Alice pensa, e apenas imagina respostas no plano de sua consciência, de forma inadvertida, sem a obrigação de obedecer ao pudor da sociedade, ou de se sentir melindrada pela recordação de estórias que integram a “biografia” de outros. O narrador, por sua vez, toma para si a palavra de um outro⁸, guiando-se pela liberdade de dizer, ou melhor, de fabular. Logo, o “olhar” apurado do leitor sobre Alice ostenta a alteridade da narrativa, como corpo-linguagem de experiência estética que parece expurgar ou, ao menos busca atenuar a dor de um outro que pode ser “eu”.

1 ALICE: EU-OBJETO DO NARRADOR

⁸ “Por palavra do outro (enunciado, produção de discurso) eu entendo qualquer palavra de qualquer outra pessoa, dita ou escrita na minha própria língua ou em qualquer outra língua, ou seja, é qualquer outra palavra *não minha*. Nesse sentido, todas as palavras (enunciados, produções de discurso e literárias), além das minhas próprias palavras, são palavras do outro. Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro (uma reação infinitamente diversificada), a começar pela assimilação delas (no processo de domínio inicial do discurso) e terminando na assimilação das riquezas da cultura humana (expressas em palavras ou em outros materiais semióticos. [...] A tentativa de compreender a interação com a palavra do outro por meio da Psicanálise e do ‘inconsciente coletivo’ (BAKHTIN, 2011 [1992], p. 379)

Freud (1987 [1919], p. 438) supõe que o corpo seja prenhe de sentido e de mistério, e que, por essa razão, vige como imperativo “um novo entendimento que subverte o conhecimento anterior. [...] Um corpo sensível que tem na dor uma fala, uma dor que fala; não mensagem de experiência traumática anterior, mas fala encarnada e presente” (apud Kon, 1996, p. 41).

Na esteira do pensamento freudiano, no romance de Avanilda Torres o corpo é percebido como linguagem; assume a fala de dor de uma personagem que não se limita a esconder seus “fantasmas”. O estado de crise conhecido por Alice convoca a criação de um novo corpo, que remete ao encontro da personagem consigo mesma, no outro e diante de outros, por meio da linguagem. Desde a escolha de epígrafe incluída ao texto, *Ele não olhou pra você* combina Literatura e Psicanálise⁹.

No ensaio “Linguagem e literatura” (1970), Tzvetan Todorov (1939-2017) trata de distinguir o *eu* do discurso do *eu* da narrativa. Essa ponderação importa para a interpretação da trama aqui estudada posto que frisa a posição de eu-objeto preenchida pela personagem Alice em relação ao narrador. A análise feita pelo crítico búlgaro acerca da “personalidade poética” do narrador como *eu* invisível de um *outro* de quem se toma conhecimento a partir do discurso, elucida a dinâmica “dialética da pessoalidade e da impessoalidade entre o *eu* do narrador (implícito) e o *ele* da personagem (que pode ser um *eu* explícito)” (TODOROV, 1970, p. 61).

A personagem protagonista, à vista do narrador que, em *flashback* acompanha o périplo da ação narrativa, tem expandido como aspecto revelador de sua identidade, o traço de feminilidade. Assim, compreender o drama encarnado por Alice corresponde a assimilar como a personagem lida com temas universais, a exemplo do amor, da amizade, do casamento, e qual postura adota diante de temas específicos, tangíveis à posição ocupada pela personagem mulher, escritora e professora. Conforme delimita o prefaciador do romance, o médico e psicólogo Bruno Santana, a obra é um “questionar-se a todo instante o que é ser uma mulher ou que tipo de mulher ela é, bem como quem são esses homens (muitas vezes tão frágeis e covardes) com os quais se envolve e se deixa levar” (apud TORRES, 2019, p. 10). Ao narrador, caso tenha a intenção de conduzir a interpretação do texto de forma verossímil, cumpre realçar a condição de gênero e as paixões intelectuais da personagem feminina: as letras e a psicanálise.

⁹ A autora seleciona como epígrafe fragmento de texto concebido pelo psicanalista Paul-Laurent Assoun (1996 [1981]), em excerto que sublinha no tema da relação entre pai e filho um dos conceitos fundamentais da metapsicologia freudiana, a *idealização*.

Em “F comme femme”¹⁰, capítulo que integra a primeira parte do romance (“Porto”), o narrador antecipa sua fluência da Psicanálise. Em cena que retrata o episódio de visita de Alice à cidade onde nasceu, a personalidade poética do “eu invisível” acusa no encontro entre a personagem central e um amigo de sua infância o alerta para o estado de crise da protagonista. O “contar” da lembrança indica ao leitor o recuo de Alice ao tempo-espaço da jovem de origem interiorana. Adiante, o narrador supõe que o diálogo possa ser “explicado” pelo pressuposto psicanalítico da *idealização*, munindo-se de terminologia recomendada pela autora, em menção preliminar a fragmento escrito por um psicanalista contemporâneo¹¹.

[...] Tão fácil contornar a situação. Não fora. Por isso Alice de novo se contrai e se conserva distante e dispersiva. Sabe que não há retorno e resolução nesse passado que repentinamente volta. Tentara entender até onde fora sua culpa, refazer o caminho outrora percorrido com terna e constante alegria¹². [...] “F comme femme” era a [música] preferida dele: “Elle est éclosé un beau matin/ Au jardin triste de mon coeur/ Elle avait uns yeux du destin / Ressemblait-elle à mon bonheur? / Haveria aí algumas verdades que ele queria realçar? Haveria aí algumas verdades que ele queria realçar? Possivelmente. Que ele também carregava um certo dissabor das suas vivências emocionais infantis? Que se sentia deslocado diante dela por residir num distrito daquela cidade? Que a estabilidade financeira do pai de Alice o intimidava? Que ela era o seu modelo de “mulher”, ainda tão tímido e quase impossível? Também para a jovem o terreno das idealizações era mais viável. Havia ainda tanta vida pela frente! Só muito muito tempo depois ela se depararia com a célebre e inquietadora pergunta de Freud: “O que quer uma mulher”? (TORRES, 2019, p. 42).

A condição feminina da personagem, situada ao lado de suas “paixões intelectuais”, encontra-se espelhada no comentário de um *outro*, o narrador, de gênero não conhecido, que

¹⁰ O nome conferido ao capítulo faz alusão ao título da música “F Comme Femme” (1969), do cantor francófono ítalo-belga Salvatore Adamo (1943–).

¹¹ “O pai é um suporte vivo da idealização. A menina tem que se fazer olhar por ele e considerá-lo em si mesmo, para o uso que tem que fazer dele; mesmo idealizado, e principalmente “idealizado”, compete ao pai encarnar em sua realidade, um ideal apto a sustentar o seu desejo. Em suma, ele deve estar presente, no momento exato em que tem que gerir a evicção da mãe, num tornado de idealização” (ASSOUN apud TORRES, 2019, p. 8). Ver: ASSOUN, Paul-Laurent. *Metapsicologia freudiana* (1981). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

¹² “Dostoiévski faz em seu diário uma definição notável das peculiaridades da sua criação artística: ‘No realismo pleno descobrir o homem no homem... Chamam-me psicólogo: isso não é verdade, eu sou apenas um realista no sentido superior, isto é, eu represento todas as profundezas da alma humana’. [...] É extraordinariamente aguda a sensação do *seu* e do *outro* na palavra, no estilo, nas matizes e meandros mais sutis do estilo, na entonação, no gesto verbalizado, no gesto corporal (mímico), na expressão dos olhos, do rosto, das mãos, de toda a aparência física, no modo de conduzir o próprio corpo. O acanhamento, a presunção, o atrevimento, a desfaçatez, a afetação, a denguiç (o corpo se torce e dá voltas na presença do outro), etc. Em tudo através do que o homem se exprime exteriormente (e, por conseguinte, para o *outro*) – do corpo à palavra – ocorre uma tensa interação do *eu* com o *outro*: luta entre os dois (luta honesta ou impostura mútua), equilíbrio, harmonia (como ideal), desconhecimento ingênuo de um respeito do outro, ignorância mútua deliberada, desafio, não reconhecimento (o homem do subsolo, que ‘não dá atenção’, etc.), etc. Repetimos que essa luta ocorre em tudo através do que o homem se exprime (revela-se) exteriormente (para os outros): do corpo à palavra, inclusive à última, à palavra confessional” (BAKHTIN, 2011 [1992], p. 201-350)

recorre a Freud a fim de exclamar a questão-chave do romance: O que quer Alice, uma mulher, afinal? A descrição dessa protagonista, a cargo do narrador, retoma a proximidade compositiva de Alice com a personagem doistovskiana, sendo esta, alvo de análise conduzida por Mikhail Bakhtin (1895-1975).

Bakhtin argumenta que, por meio da personagem de Dostoiévski, “Cruzam-se as suas consciências com os seus mundos, cruzam-se os seus horizontes integrais. [E] no ponto de interseção dos seus horizontes situam-se os pontos culminantes do romance (BAKHTIN, 2011 [1992], p. 201-350). Alice, por sua vez, vem a ser, aos olhos do leitor, a fusão de consciências – do narrador – da personagem feminina que se reconhece e se estranha frente a outra que surge de si – e dos outros: sobretudo, formada por homens, a começar pela figura amplamente discutida pela psicanálise freudiana, a paterna.

Na comparação erguida acerca das obras de Torres e Dostoiévski, cumpre destacar o grau de consciência das respectivas personagens em ação no ambiente da palavra. Em *Ele não olhou pra você*, Alice é creditada pelo narrador como figura lúcida que, em função de não obter resposta que explique a sequência de insucessos amorosos, encontra-se em posição de procura. Já na novela *O duplo*, verifica-se no Sr. Goliádkin uma feição patológica de loucura, e, portanto, de estado de inconsciência de um ser que se sente perseguido por um duplo idealizado de si.

Pari passu, a construção do traço de feminilidade contribui de forma decisiva para compreensão do processo de descentramento da personagem. Segundo confia o narrador, na infância, após a separação de seus pais, “Alice é quase ‘mulher’, numa relação estranha e de difícil assimilação psíquica” (TORRES, 2019, p. 27). Na juventude, em meio ao exercício do magistério, a protagonista partilha do convívio de pequenos alunos. Com eles, exercita o afeto maternal, o carinho de mulher, a “feminilidade [...] que se revelou sempre pera, nunca maçã, [...] que necessitava se nutrir de um amor possível, [...] que precisava calar da infância os ecos medrosos e dissonantes dos complexos e recalques” (TORRES, 2019, p. 35).

Nos primeiros anos da fase adulta, mesmo que até aquele momento não tivesse experimentado o dissabor de ser trocada por uma outra mulher, a exemplo do que se deu no caso de seus pais, “Alice também fora trocada por uma ilusão, pela sedução perigosa de uma outra terra. Sem qualquer garantia que o tempo fortalecesse o amor que o noivo dizia sentir” (TORRES, 2019, p. 40).

A “mulher Alice” está arraigada na imagem da estudiosa das Letras que nutre curiosidade pela relação entre a Literatura e a Psicanálise, lançando “mão de óculos e espelhos para avançar além da natural limitação do olho humano [...] até o maravilhoso e o fantástico na ânsia de perceber a dificuldade do óbvio e da noção precária e furtiva do real” (TORRES, 2019,

p. 43). De tal modo, a metáfora do “olhar”, revisitada pelo narrador, torna significativa ao enredo a transição da menina-mulher, seduzida pelo jogo de linguagem cuja focalização narrativa expressa a produção/exibição de imagens do consciente-inconsciente da personagem, um objeto de si mesma e de um outro.

Alice viu a mudança se instalando. Percebeu que precisava olhar para os dados da situação. O psicanalista Juan-David Nasio, lembra que Lacan, no Seminário dos anos 63/64, distingue nitidamente visão e olhar. Um oftalmologista também dirá que há uma distinção entre visão e olhar. Ver é ver o mundo que está diante de nós, e olhar é fixar a vista num detalhe, num aspecto particular do que se está vendo. O olhar opera quando uma luz exterior cintila, tremula e nos impede de ver; digamos assim: *quando estamos cegos na consciência, olhamos no inconsciente* (TORRES, 2019, p. 92, grifo nosso).

Destarte, o pouco que se sabe a respeito das aflições e dos desafios protagonizados por Alice está posto pelo “olhar” oblíquo de um narrador que adota como perspectiva de focalização o *plano psicológico*, centrado na consciência individual de um “eu invisível” que vê (e que permite que o leitor veja) a imagem da personagem tal são as suas impressões emotivas e éticas. Dessa forma, o foco narrativo de *Ele não olhou pra você* expande a cena inicial da trama, colocando Alice por duas vezes em posição de objeto de análise: uma de natureza psicanalítica, percebida pela personagem, em sua visita ao terapeuta; outra, ficcional, notada apenas pelo leitor, que a observa mediante o processo de refração da narrativa, a reboque do ângulo invertido de imagem suscitada pelo narrador.

No ensaio “O ato de narrar e as teorias do ponto de vista”, a pesquisadora e professora Gilda Bittencourt ressalta a importância de se reconhecer a posição interna ou externa do localizador; de modo a confirmar se os “acontecimentos são mostrados de fora, sem referência ao estado interno da personagem, ou se são mostrados de dentro, por uma percepção interna da personagem, mas de fora em relação aos outros” (1999, p. 117). Bittencourt considera a possibilidade de o narrador variar de posição, contando a história a partir da visão de várias pessoas.

Em se tratando do romance de Avanilda Torres, na contramão da prolixidade do narrador, Alice constitui-se em personagem lacônica, e sua fala contida tende a escamotear a ação da trama. O narrador detecta esse impasse, e toma o lugar de “consciência” da personagem, fabulando sobre as histórias da protagonista como se fora ela, a pensar em voz alta. Alice é notada em sua plenitude de mulher a contrapelo da associação entre a vida e a fantasia esmerada

na “lenda de Iara”. O narrador enciclopédico revela até mesmo a predileção literária da personagem pelo romance *Pedra Bonita* (1956), de José Lins do Rêgo (1901-1957)¹³,

Alice não topou conhecer a Pedra Bonita carioca. Contentou-se com a lembrança da *Pedra Bonita* – romance do paraibano José Lins do Rego. Neste o regionalista paraibano resgata um caso de fanatismo que se deu em Vila Bela no século XIX, quando alguns sertanejos se ofereceram em holocausto na eterna busca da felicidade, mesmo que esta se encontrasse em outra dimensão, num Reino Encantado, sonhado e distante. Duas pedras colossais serviram então de Calvário para o sacrifício e expiação. [...] Também nesta obra, o romancista reelabora a lenda da Iara, adequando-a a um contexto de terra árida e pobre, onde as águas são resumidas. Assim ao invés do rio, reino vasto e apropriado, ele restringe a Iara a uma Furna. A exiguidade desse espaço não diminui o seu poder, antes o reforça e amplia. Já não é meio-mulher, é mulher completa e deslumbrante. Sua beleza aumenta e o seu canto torna-se mais inebriante e capaz de ser ouvido à léguas de distância (TORRES, 2019, p. 57).

O narrador tem mais a dizer, não apenas em função de demonstrar ser um leitor literário profícuo e também interessado pela Psicanálise, a exemplo da personagem. Ele convence, pois, evidencia sua habilidade de ingressar no pensamento de Alice, como poderia fazer um psicanalista, que preenche lacunas possivelmente não identificadas antes pelo homem. Para Adorno (2011), “Contar algo significa ter algo especial a dizer” (ADORNO, 2011, p. 56), frise-se, o narrador de *Ele não olhou pra você* demonstra ter ciência disso.

Alice é, portanto, um “duplo”, ou até mesmo um “triplo”, caso se considere o lugar recepional ocupado pelo leitor do romance. A protagonista se coloca como tessitura do corpo-mundo, a saber sua posição diante da personagem terapeuta e, em seguida, sua permissividade diante do narrador, que a observa e “fala” em seu lugar. Vista sob o prisma da alteridade discursiva, Alice é um eu-objeto, uma criação verbal e psíquica do narrador, é um “eu [que] se esconde no *outro* e nos *outros*, [que] quer ser apenas *outro* para os *outros*, entrar até o fim no mundo dos *outros* como *outro*, livrar-se do fardo do *eu* único (*eu-para-si*) no mundo” (BAKHTIN, 2011 [1992], p. 382-383).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em voga do estado de crise encenado pela personagem, *Ele não olhou pra você* tenciona a dimensão do “eu” e a gênese de um “eu-outro-eu”, radicado na experiência da linguagem. No plano psicológico da protagonista, o silêncio subjetivo encontra amparo nos “olhos”, “ouvidos” e “voz” de outros, em especial, de um outro, o narrador, que transita por entre os becos da

¹³ RÊGO, José Lins do. *Pedra Bonita*: romance (1956). 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

consciência, e confere alguma estabilidade ao terreno incerto da trama, sendo essa caracterizada pelo ritmo de escrituração de memórias de um ente que procura entender a si a partir da aferição do desconhecido.

Torres empreende neste romance a apropriação expansiva dos fenômenos psicanalíticos de *decomposição de personalidade* (Freud) e de *despersonalização por injunção* (Lacan). A técnica literária utilizada pela escritora assegura à composição do enredo viés híbrido, de recorte lítero-psicanalítico. De um lado, o leitor constata o lugar de destaque ocupado por um diferente, que torna compreensível eventuais causas psíquicas para o estado de introspecção do eu-Alice. De outro lado, a interdição de “fala” da protagonista realça a objetificação do corpo (intra)analisado, *a priori*, em cena que atesta o encontro com o psicanalista, e por fim, no ato de leitura, a partir do qual o leitor é convidado a dar sentido ao texto colocando novamente Alice no divã.

Em suma, o fluxo demarcado pelas relações entre a consciência e a inconsciência, a Literatura e a psicanálise, o eu, o eu-outro e os outros, apuram, enquanto técnica de criação verbal, o efeito de alteridade e de dialogismo do romance, gênero vocacionado a questionar o homem, suprimindo a necessidade de expor algumas de suas ambições e receios, a apelar para o sentido de real da arte como alternativa à realidade. Assim, o romance inaugural de Avanilda Torres transforma uma sessão de terapia em tessitura do “corpo-mundo”, situando a irrupção de um corpo-objeto que não se assimila pela exterioridade do olhar, tampouco se reduz à imanência da consciência percível.

A premissa inicial, que poderia suscitar a aplicação imediata de teorias psicanalíticas ao arranjo narrativo de *Ele não olhou pra você*, converte-se em cópia inautêntica, em ficção que cuida de transfigurar os dados da ciência bruta, para que não fique em seu estado “original”. A romancista sugere pôr os olhos sobre um mesmo objeto/consciência por duas ou mais vezes, de modo a concebê-lo como novo, no horizonte em devir da obra. A criação literária esmera, portanto, a fragmentação, aspecto a partir do qual se assenta uma outra forma de alcançar o que antes não fora visto. Sob a ótica de primeiro leitor, aqui reconhecemos o mérito da autora, o de ter transformado o achado de sua matéria em algo diferente e melhor.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 55-64.

ASSOUN, Paul-Laurent. A antropologia Psicanalítica: uma chave para pensar o contemporâneo. [Entrevista concedida a] Cristina Lindenmeyer. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental* [online], São Paulo, n. 1528, p. 9-11, set. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v21n3/1415-4714-rlpf-21-3-0431.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 14. ed. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. "O ato de narrar e as teorias do ponto de vista". *Cerrados* (UnB), Brasília, v. 8, n. 9, p. 107-124, 1999. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/download/1001/866/>. Acesso em: 11 jun. 2019.

D'AGORD, Marta Regina de Leão et al. O duplo como fenômeno psíquico. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental* [online], São Paulo, v. 3, n. 16, p. 475-488, set. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v16n3/a12v16n3.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obra completa*. Tradução: Natália Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963, v. 1.

FREUD, Sigmund. "O estranho" (1919). In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos* (1917-1918). Tradução e revisão de Jayme Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 273-438. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, v. XVII).

KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre arte e psicanálise*. São Paulo: EdUSP: FAPESP, 1996.

MERLEAU-PONTY. *Os pensadores*. Seleção de textos de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 9-50.

TODOROV, Tzvetan. Linguagem e literatura. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TORRES, Avanilda. *Ele não olhou pra você*. Recife: Tarcísio Pereira Editor, 2019.