

e-ISSN 2595-7295

LETRAS & IDEIAS

v. 3, n. 2
julho / dezembro 2019

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal da Paraíba
Reitora: Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz
Vice-Reitora: Bernardina Maria Juvenal Freire. de
Oliveira

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Diretora: Mônica Nóbrega
Vice-Diretor: Rodrigo Freire de Carvalho e Silva

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Chefe: Hermano de França Rodrigues
Vice-Chefe: Felipe dos Santos Almeida

Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
Chefe: Ana Berenice Peres Martorelli
Vice-Chefe: Betânia Passos Medrado

**Departamento de Língua Portuguesa e
Linguística**
Chefe: Magdiel Medeiros Aragão Neto
Vice-chefe: Fernanda Rosário de Mello Colpini

Departamento de Língua de Sinais
Chefe: Valdo Ribeiro Resende da Nóbrega
Vice-chefe: Joelma Remígio de Araújo

**Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Letras (PPGL)**
Coordenadora: Ana Cristina Marinho Lúcio
Vice-Coordenador: Roberto Carlos de Assis

**Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Linguística (Proling)**
Coordenador: José Ferrari Neto
Vice-Coordenador: Márcio Martins Leitão

**Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Linguística e Ensino**
Coordenadora: Eliana Vasconcelos da Silva Esvael
Vice-Coordenadora: Juliene Lopes Ribeiro Pedrosa

**Coordenação do Curso de Letras
(Presencial)**
Coordenador: Cirineu Cecote Stein
Vice-Coordenadora: Maria Hortência Blanco
Garcia Murga

Coordenação do Curso de Letras Clássicas
Coordenador: Marco Valério Classe Colonnelli
Vice-Coordenador: Diógenes Marques Frazão de
Souza

**Coordenação do Curso de Letras Português
(EaD)**
Coordenadora: Ana Cláudia Felix Gualberto
Vice-Coordenadora: Fabiana Ferreira da Costa

**Coordenação do Curso de Letras Libras
(EaD)**
Coordenação: Nayara de Almeida Adriano
Vice-Coordenador: Everton de Lima Silva

LETRAS & IDEIAS

eISSN 2595-7295

A revista eletrônica **LETRAS & IDEIAS** busca publicar artigos, ensaios e textos de teor científico que se voltem a propostas, análises ou estudos caracterizados pela via teórica, experimental ou prática dentro da área geral das Humanidades; mais especificamente nos eixos disciplinares das Artes, da Filosofia e suas relações com a Linguagem, da Linguística e das Literaturas. Seu objetivo se concentra na divulgação de trabalhos inéditos de estudantes, docentes e profissionais de nível superior associados à área mencionada que visem a abordagem crítica e articulada de diversos temas dentro dos eixos preferenciais e o fortalecimento do ensino e da pesquisa acadêmicas como meios de difusão de novos sentidos, novas narrativas, novas ideias, novos traços e de afirmação de uma educação igualitária e de qualidade.

LETRAS & IDEIAS é uma revista eletrônica de acesso livre da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), vinculada ao Centro de Ciências Humanas Letras e Artes (CCHLA) que se volta preferencialmente à área da Linguística e Letras, considerando seus diálogos com a área das Artes, especialmente junto aos Fundamentos e Crítica das Artes, e ao Teatro e ao Cinema, nas suas relações com a Literatura. São igualmente relevantes as correlações com à área das Ciências Humanas, em seus desdobramentos pela Linguagem e pela Literatura, seja na Filosofia, na História, na Psicanálise e, sobretudo, na Educação.

eISSN 2595-7295

Let. & Idei. João Pessoa, PB, v. 3, n. 2, p. 113-286, jul./dez. 2019.

© UFPB CCHLA 2019

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Ela está licenciada sob a Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0).

Disponível em meio eletrônico: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/letraseideias/index>

Letras & Ideias / Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – v. 1, n. 1 (jan./jun. 2016). – João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2016. Semestral.

Publicação suspensa em seu primeiro número de jan./jun. 2016, sendo retomada em jan./jun. 2018.

1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade Federal da Paraíba.

CDU 8(05)

CDD 805

LETRAS & IDEIAS

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Cidade Universitária, Campus I
Via Expressa Padre Zé, s/n.
Castelo Branco, João Pessoa-PB
CEP 58051-900

Editor-Geral

Hermano de França Rodrigues

Comissão editorial

Amanda Ramalho Freiras de Brito – UFPB
Fabiana Souza Silva Mendes de Araújo – UFPB
Marinalva Freire da Silva – UEPB

Avaliadoras *ad-hoc*

Elisângela Marcos Sedlmaier; Suelle Conde Soares

Comitê editorial

Aristóteles de Almeida Lacerda Neto – IFMA;
Carlos Augusto de Melo – UFU; Edneia de Oliveira
Alves – UFPB; Elaine Cristina Cintra – UFPB;
Luciane Alves Santos – UFPB; Marco Valério
Classe Colonnelli – UFPB; Sandra Luna – UFPB;
Vanalúcia Soares da Silveira – IFPB; Vanessa
Neves Rimbau Pinheiro – UFPB

Equipe de assessoramento

Adriana Cláudia de Sousa Costa; Ana Ximenes
Gomes de Oliveira; Aysha Adab Santos
Cavalcante; Caio Antônio Nóbrega; Eider
Madeiros; Guilherme de Oliveira Delgado Filho;
Letícia Simões Velloso Schuler

Editoração, diagramação e revisão gráfica

Eider Madeiros

Capa

Tullia Socin. (1932). *Donna che legge {Mulher que lê}*. Óleo sobre tela (adaptação).

Bases de dados de indexação: Diadorim Ibtict; Google Scholar; Livre; PKP Index: Public Knowledge Project Index; Sumários.org.

SUMÁRIO

EDITORIAL

ESCRITAS SOBRE A SUBJETIVIDADE PARA ESCRUTINAR AS CRISES HUMANAS.. 111-112

DOSSIÊ

A SINTAXE DA MORTE MELANCÓLICA NO CONTO “A ALMOFADA DE PENAS”, DE HORACIO QUIROGA

Gustavo Javier Figliolo..... 113-130

O TÉDIO EM GRACILIANO RAMOS: APONTAMENTOS A PARTIR DOS CONTOS “INSÔNIA” E “O RELÓGIO DO HOSPITAL”

Benedito de Jesus Serrão Rodrigues 131-140

ENTRE EROS E THANATOS: RESSABIOS DE MORTE DO SER MELANCÓLICO EM “PSICOLOGIA DE UM VENCIDO”, DE AUGUSTO DOS ANJOS

Flávia Valéria Salviano Serpa 141-152

QUEM TEM MEDO DE CLARICE LISPECTOR?

Rita de Cássia Kileber Barbosa 153-169

O QUE NOS CONTAM NOSSOS DELÍRIOS SOBRE A NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA? NOTAS SOBRE O CONTO “O DELÍRIO”, DE CLARICE LISPECTOR

Marcília Poncyana Félix Bezerra 170-179

AS BANSHEES E AS VOZES: A PSICOSE EM *AS DOZE TRIBOS DE HATTIE*

Douglas Santana Ariston Sacramento 180-188

A PALAVRA ACROBATA: A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR COMO LETRA QUE FAZ LITORAL

Eva Maria Lins Silva..... 189-198

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO EU A PARTIR DA PRESENÇA DO OUTRO NOS CONTOS DE JULIO CORTÁZAR E DE MILTON HATOUM

Cristiane de Mesquita Alves..... 199-211

O AMOR OBSESSIVO DE AURÉLIA CAMARGO: A MORTE DO PAI E A “EMANCIPAÇÃO” SUBJETIVA FEMININA

Vanalucia Soares da Silveira 212-226

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

Thiago Azevedo Sá de Oliveira 227-239

O OLHAR DO OUTRO NA CONSTITUIÇÃO DO EU: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DO MITO DE NARCISO

Silvio Oliveira 240-265

ENTRE SONHOS E DESEJOS: O ERÓTICO EM A PINTURA EM PÂNICO E UM CÃO ANDALUZ

José Antonio Santos de Oliveira, Luiz Felipe Verçosa da Silva, Amanda R. Freitas Brito 266-279

RESENHA

A METAPSICOLOGIA DE AMÉLIE NOTHOMB

Sybele Macedo..... 280-284

NORMAS 285-286

ESCRITAS SOBRE A SUBJETIVIDADE PARA ESCRUTINAR AS CRISES HUMANAS: EDITORIAL

Nosso percurso deste ano se encerra no compasso acelerado e hiperbólico com o qual se iniciou. O contexto de crise das referências na cultura, na representação democrática, no cotidiano de pressões cada vez mais acirradas, se não é uma novidade alguma na história da humanidade, parece ter encontrado neste final de vintênio um momento propício para retornar, para rasgar os semblantes civilizatórios, para motivar debates e reflexões. Como veículo de publicação de saberes, a **LETRAS & IDEIAS** vê, em retrospectiva e mirando adiante, uma série de desafios que se erigem no horizonte, cônica de que até mesmo a construção de expectativas precisará de muito dinamismo e resiliências, seja para driblar os obstáculos, seja para conquistar e demarcar os espaços necessários à circulação dos pensamentos e da arte.

O presente número da revista, em continuidade ao projeto que contempla as linhas de pesquisa e a produção dos discentes do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), se dedica ao dossiê temático *Interdiálogos entre Psicanálise e Literatura*, privilegiando textos de diversas abordagens, e com colaboradores de várias regiões do Brasil, que dão substância a esse amálgama tão repleto de ricas possibilidades que é a união entre psicanálise e literatura.

Iniciando o dossiê, o professor Gustavo Javier Figliolo abre os interdiálogos por meio da análise da melancolia, como categoria psíquica e narrativa em *A sintaxe da morte melancólica no conto “A almofada de penas”, de Horacio Quiroga*. Nessa mesma linha de reflexões em torno das categorias, Benedito de Jesus Serrão Rodrigues vem tratar do tédio, com percursos bastante híbridos junto, inclusive, à filosofia, e nos apresenta *O tédio em Graciliano Ramos: apontamentos a partir dos contos “Insônia” e “O relógio do hospital”*. Fechando o trio inicial de artigos do dossiê que se detiveram a afetos às voltas com o estado inorgânico da libido, a melancolia retorna como categoria através da análise de Flávia Valéria Salviano Serpa, com o trabalho *Entre Eros e Thanatos: ressabios de morte do ser melancólico em “Psicologia de um vencido”, de Augusto dos Anjos*.

Com um trabalho sensível e de extrema importância para nossa proposta de dossiê, calcada desde o princípio na perspectiva interdiológica, *Quem tem medo de Clarice Lispector?*, da autoria de Rita de Cássia Kileber Barbosa, se apropria de figuras temáticas para deixar falar uma comunidade de leitores, a partir de desdobramentos reflexivos junto à teoria psicanalítica de D. W. Winnicott.

Ainda pelo trajeto gravitacional que a obra lispectoriana propicia por sua densidade, Marcília Poncyana Félix Bezerra lança uma breve e preciosa reflexão sobre *O que nos contam nossos delírios sobre a nossa própria história? notas sobre o conto “O delírio”, de Clarice Lispector*. Para alternar a presença de Clarice Lispector, Douglas Santana Ariston Sacramento constrói um panorama potencial sobre a instância esquizofrênica das psicoses na literatura com *As Banshess e as vozes: a psicose em As dozes tribos de Hattie*, esta, uma obra da escritora afro latino-americana Ayana Mathis. Tomados de volta ao magnetismo clariceano, somos presenteados com a reflexão de Eva Maria Lins Silva, às voltas com os escritos do ensino lacaniano, em *A palavra acrobata: a escrita de Clarice Lispector como letra que faz litoral*.

Com *O processo de construção do eu a partir da presença do outro nos contos de Julio Cortázar e de Milton Hatoum*, Cristiane de Mesquita Alves traz contribuições sobre o terreno da construção da subjetividade no real, espaço de complexas economias entre a identidade e a outridade. E que dádiva de nossas relações humanas seria menos instigante que as relações afetivas? Com *O amor obsessivo de Aurélia Camargo: a morte do Pai e a “emancipação” subjetiva feminina*, Vanalucia Soares da Silveira realiza uma densa revisão sobre a protagonista romântica de José de Alencar, desvendando o amor desta heroína como não mais psicótico-paranoico, mas já reconfigurado como afeto na neurose obsessiva.

Os dois seguintes artigos “mergulham” nos reflexos da constituição do eu para, primeiramente, sinalizar um dos primários lugares da identidade, com *Tessitura “corpomundo”: o eu-outro-eu no romance Ele não olhou pra você, de Avanilda Torres*, de Thiago Azevedo Sá de Oliveira, e, logo em seguida, demarcar um trajeto desse jogo de (autor)reconhecimentos internos e externos, com *O olhar do Outro na constituição do Eu: uma leitura psicanalítica do mito de Narciso*, de autoria de Silvio Oliveira.

É com *Entre sonhos e desejos: o erótico em A pintura em pânico e Um cão andaluz* que José Antonio Santos de Oliveira, Luiz Felipe Verçosa da Silva e Amanda Ramalho de Freitas Brito encerram com um toque-olhar de cinema a seção de artigos do dossiê.

Por fim, Sybele Macedo apresenta sua resenha intitulada *A metapsicologia de Amélie Nothomb*, que se dedica à obra da referida escritora belga em sua profunda escrita da psique na infância em *A metafísica dos tubos* (2003).

Mais uma vez, agradecemos cordial e afetivamente aos que colaboraram com a conclusão deste volume anual da revista, e desejamos uma proveitosa leitura a todos.

O Editor

A SINTAXE DA MORTE MELANCÓLICA NO CONTO “A ALMOFADA DE PENAS”, DE HORACIO QUIROGA

Gustavo Javier Figlioloⁱ

RESUMO: O objetivo deste trabalho está focado em encontrar as marcas enunciativas da categoria da *melancolia*, conforme proposta pela Teoria Psicanalítica freudiana, na narrativa do conto “A almofada de penas”, do escritor uruguaio Horacio Quiroga; melancolia que leva à morte. Com efeito, boa parte da narrativa quiroguiana está centrada na temática da morte com suas personagens sucumbindo de maneira trágica e inesperada e diversas vezes sem motivo aparente; há um “deixar-se morrer” que aparece com notável insistência. A leitura aqui abordada pretende mostrar como esses derradeiros atos da vida são originados pela melancolia da personagem, estado de alma melancólico patológico causados pela perda do objeto de desejo que não mais se encontra, pelo deslocamento da sombra desse objeto para o *eu* que, através da ambivalência emocional do binômio amor-ódio, causará essa morte como destino inevitável.

Palavras-chave: Morte. Melancolia. Psicanálise. Horacio Quiroga.

THE SYNTAX OF MELANCHOLIC DEATH IN HORACIO QUIROGA’S SHORT STORY “THE FEATHER PILLOW”

ABSTRACT: The aim of this work focuses in finding the enunciative marks of *melancholy*, as proposed by the Freudian’s psychoanalytical theory, in “A almofada de penas” {“The feather pillow”}, a short story from the Uruguayan writer Horacio Quiroga; melancholy that leads to death. Indeed, a great part of Quiroguian’s narrative is centered in the thematic of death with their characters succumbing in a tragic and unexpected way and sometimes without an apparent reason; there is a “let-them-die” that appears with remarkable insistence. The approach here is intended to show how those final acts of life are originated by the melancholy of the character, pathological soul condition caused by the loss of the object of desire that no more exist, by the displacement of the shadow of that object to the *ego* that, through the emotional ambivalence of love-hate binomial will cause the death as an inevitable fate.

Keywords: Death. Melancholy. Psychoanalysis. Horacio Quiroga.



Submetido em: 18 jul. 2019

Aprovado em: 15 out. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

ⁱ Docente no Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: gusjavi555@hotmail.com

INTRODUÇÃO

De todas as ciências humanas, a literatura talvez seja aquela que mais diálogo estabelece com o vastíssimo leque dos diversos ramos da teoria do conhecimento; a epistemologia, como estudo crítico dos saberes, necessitou sempre não só de palavras que expressem ideias, mas serviu-se inúmeras vezes do texto de ficção como auxílio exemplificador para a corroboração de postulados teóricos. Este diálogo provavelmente atinja seu ponto mais elevado quando o interlocutor se trata da Psicanálise.

A trajetória da obra de Sigmund Freud atravessou praticamente todos os campos do saber, mas foi principalmente na literatura que a fundamentação básica da Teoria Psicanalítica encontrou respostas que sustentam metaforicamente – e o que é a metáfora se não uma associação de ideias por analogia – as conclusões as quais se chegou sobre estados específicos das patologias clínicas. Tratando da natureza dos sonhos, diz Freud que “escritores imaginativos parecem tomar o partido dos antigos, da superstição popular [...] pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar.” (FREUD, [1905] 2006e, p. 121). E ainda afirma que “os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta [...] Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.” (FREUD, [1905] 2006e, p. 121).

O empréstimo shakespeariano do céu e da terra não constitui fato isolado, pois toda a obra de Freud está permeada por exemplos literários, quando não diretamente se serve de contos, romances, lendas e mitos para propor conceitos e categorias específicos da estrutura e funcionamento do aparelho psíquico humano. Isto é possível porque, como ele afirma, “o poeta não adota uma posição a favor ou contra da significação psíquica de cada sonho, limita-se, porém, a mostrar como a alma dormida se contrai sob o efeito das excitações que, como restos da vida acordada, permanecem vivas nelas.” (FREUD, [1905] 2006e, p. 121).

Nesse sentido, Leila Perrone-Moisés (2002, p. 69) afirma que “é pelo fato de lidar sempre com metáforas que a literatura não precisou esperar a psicanálise para dizer o inconsciente e seu complexo funcionamento”.

Assim, Freud apropria-se da história de Édipo para postular o complexo que serve de coluna vertebral à sua teoria, fato que, com toda certeza, estareceria Sófocles pelo atômico esquadramento com que se analisam os meandros da psique humana, caso ele não desconfiasse já da existência de algo inacessível a nossa consciência, vale dizer, a existência de um inconsciente. Lacan (1985, p. 14) cita, neste sentido, na sua introdução à conceituação

do *eu* na teoria da Psicanálise, a “fulgurante fórmula de Rimbaud –os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros”.

Por outro lado, além da apropriação auxiliadora que a Psicanálise faz da Literatura, ela constitui, em si mesma, uma nova forma de narrativa e de criação literária. O próprio método da cura pela associação livre de ideias abre um vasto universo de semelhanças e analogias a ser explorado pelas figuras de linguagem, o que constitui uma nova – inédita – estética no terreno da narrativa literária. Não por acaso que Freud recebe, em 1930, o prêmio Goethe da cidade de Frankfurt pelo valor científico e literário de sua obra, como nos lembra Tânia Rivera (2005, p. 8).

Só para citar um nome, talvez o maior das letras brasileiras, Guimarães Rosa não desconhecia o Freud escritor, a quem atribui “uma importância monstruosa, espantosa” (ROSA apud RIVERA, 2005, p. 7). E no caso do escritor por nós analisado, Horacio Quiroga, praticamente todas as suas personagens vivem uma vida que se deixa entrever somente submergindo-se nos estados mais íntimos e recônditos de sua psicologia, num páreo às avessas entre o real e o imaginário, entre o concreto e o simbólico, entre ações e fantasia, sonho e realidade.

O elo entre Psicanálise e Literatura, então, faz possíveis as duas: a Psicanálise busca na ficção exemplos que de outra maneira deveria construí-los, correndo o risco de assumir uma tarefa farto duvidosa; a Literatura, e porque o homem é, basicamente, absurdo, constrói na ficção esses exemplos. A interfase entre Literatura e Psicanálise tem sido fundamental para a elaboração desta última como ciência, na utilização de narrativas literárias visando à conceituação, à estruturação e à definição dos muitos conceitos existentes acerca do aparelho psíquico e seu funcionamento.

1 CONCEITUAÇÃO TEÓRICA DO LUTO E DA MELANCOLIA

Os processos do luto e da melancolia são similares, afecções paralelas, mas não iguais. O *luto* é a reação à perda de um ser amado ou de uma abstração equivalente, como podem ser a liberdade, a pátria (pelo exílio), ideais etc. Traz normalmente desvios da conduta normal, porém não é considerado um estado patológico; após certo tempo é superado e não é conveniente, e é até contraproducente, perturbá-lo. Os traços intrapsíquicos que manifesta o luto são um desânimo profundamente doído, cessação do interesse pelos acontecimentos do mundo exterior, a perda da capacidade de amor e a inibição de toda produtividade. O *eu* (*ego*) entrega-se de tal maneira ao processo que se produz uma quase total restrição que não dá

lugar a outros propósitos ou interesses. No luto, o princípio da realidade mostra que o objeto amado não mais existe e demanda que a libido rompa todo vínculo com ele. Neste estado de coisas, é possível que surja um desconhecimento ou estranhamento da realidade e se conserve o desejo do objeto mediante uma psicose alucinatória de desejo, mas o normal é que o exame da realidade prime. De qualquer maneira, resulta em um processo levado a cabo de maneira paulatina, muitas vezes demorada, com um grande gasto de energia de carga libidinal e continuando a existir na consciência o objeto perdido enquanto o processo dura. Os pontos de contato da libido com o objeto são repetidamente acessados e rejeitados (pela não-existência atual do objeto, conforme o princípio de realidade), acontecendo uma subtração sucessiva da libido com um consequente desprazer, até que o eu fica livre da carga libidinal e de toda inibição voltando ao estado normal anterior ao processo. Um ponto importante diz respeito à *ambivalência emocional*, isto é, as pulsões de vida e de morte existentes em toda instância psíquica, o amor e o ódio que despertam o objeto de desejo: no processo de luto, as cargas libidinais são reduzidas até cessarem, ora pela ira que culpa o objeto de não mais aí estar, ora por não considerar mais o objeto como algo de valor. “O trabalho de luto consiste, assim, num desinvestimento de um objeto, ao qual é mais difícil renunciar na medida em que uma parte de si mesmo se vê perdida nele.” (MANNONI, 1995, p. 91).

Elisabeth Kubler-Ross (1996), em *Sobre a morte e o morrer*, fala de cinco estágios pelos quais a pessoa passa antes da aceitação da morte inevitável. Estes estágios poderiam ser comparados ao processo de luto, ocupando cinco fases às que, normalmente, o indivíduo se vê submetido. Estas cinco fases são: a negação, a raiva, a barganha, a depressão e a aceitação. Cada fase representa um estado em que a pessoa se encontra.

A primeira fase é a negação e consiste em uma defesa temporária, sendo que são raros os casos em que persiste até o final da vida. É substituída por uma aceitação parcial. Kubler-Ross (1996, p. 52) afirma:

A negação, ou pelo menos a negação parcial, é usada por quase todos os pacientes, ou nos primeiros estágios da doença ou logo após a constatação, ou, às vezes, numa fase posterior. [...] A negação funciona como um pára-choque depois de notícias inesperadas e chocantes, deixando que o paciente se recupere com o tempo, mobilizando outras medidas menos radicais.

A segunda fase é a raiva, que substitui a negação quando não há mais como mantê-la, pelo princípio da realidade; vem acompanhada de sentimentos de ressentimento, raiva, revolta e inveja.

O terceiro estágio é a barganha. Ela tem uma duração curta, mas tem uma utilidade para a pessoa. Psicologicamente, essas promessas estarão associadas a alguma culpa recôndita. O sujeito promete a Deus ser como Ele quer que o sujeito seja se O livrar da atual situação (a iminência da morte, por exemplo). Comenta Kubler-Ross (1996, p. 95) que:

o terceiro estágio, o da barganha, é o menos conhecido, mas igualmente útil ao paciente. Se, no primeiro estágio, não conseguimos enfrentar os tristes acontecimentos e nos revoltamos contra Deus e as pessoas, talvez possamos ser bem sucedidos na segunda fase, entrando em algum tipo de acordo que adie o desfecho inevitável.

O quarto estágio é a depressão. A pessoa retira-se para seu mundo interno, isolando-se, de maneira melancólica, sentindo-se impotente diante da situação.

O quinto e último estágio é o da aceitação e constitui uma espécie de fuga dos sentimentos. As pessoas que têm uma melhor reação são aquelas que puderam, durante as fases anteriores, expor suas raivas, chorar, falar sobre seus medos e fantasias. Elas conseguem alcançar o estágio da aceitação, levando a uma *decatexia*.¹ Uma das formas da pessoa liberar-se do luto é aceitando o princípio da realidade. Assim, conseguirá desligar-se e canalizar a libido para outro objeto.

Diferentemente do luto, a *melancolia* tem características parecidas, mas ao mesmo tempo bem diferentes, principalmente, quanto ao deslocamento da energia pulsional (libido) para o objeto investido ("catexiado"). Roudinesco e Plon (1998, p. 505) definem a melancolia nos seguintes termos:

Termo derivado do grego *melas* (negro) e *kholé* (bile), utilizado em filosofia, literatura, medicina, psiquiatria e psicanálise para designar, desde a Antiguidade, uma forma de loucura caracterizada pelo humor sombrio, isto é, por uma tristeza profunda, um estado depressivo capaz de conduzir ao suicídio, e por manifestações de medo e desânimo que adquirem ou não o aspecto de um delírio.

A melancolia comporta um estado de ânimo profundamente doloroso, com igual perda de interesse pelo mundo exterior, inibição das funções e perda da capacidade de amar como no luto, mas com o acréscimo de uma diminuição do amor-próprio, da autoestima. Este último estágio se traduz em recriminações que o sujeito faz para consigo mesmo e pode até acarretar, inclusive, a espera de um autocastigo. A melancolia constitui, em alguns casos, a

¹ O termo *catexia* designa "uma mobilização de energia pulsional que tem por consequência ligar esta última a uma representação, a um grupo de representações, a um objeto ou a partes do corpo" (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 398). A *decatexia* é o processo inverso, a frieza total em relação ao objeto como ocorre na depressão, marcada por apatia e desinteresse.

reação à perda de um objeto amado, mas essa perda tem uma natureza mais ideal: o objeto de amor não morre, mas se perde como objeto erótico (a noiva abandonada da que fala Freud). Em outras ocasiões, o sujeito não sabe exatamente o que se perdeu, e jaz aqui a grande diferença com o luto: neste, a perda é sentida (captada) pela consciência; na melancolia, a perda do objeto é inconsciente, a consciência nada sabe disso, daí a dificuldade para resolver o problema. A perda do objeto de desejo tem efeito no próprio eu do sujeito que, diante da perda, em vez de deslocar a libido para outro objeto, a retrai ao eu, permitindo uma identificação do eu com o objeto abandonado, transformando a perda do objeto numa perda do próprio eu. Este processo tem uma clara base narcisista na eleição inicial do objeto para que, em caso de qualquer contrariedade, a carga erótica possa voltar ao eu; daí a identificação deste com o objeto perdido quando este se perdeu. A identificação narcisista é a mais primitiva de todas; o problema consiste em que, em casos de melancolia e devido à ambivalência emocional, as tendências sádicas e de ódio voltam-se contra o próprio sujeito, o que talvez permita esclarecer a tendência ao suicídio. Roudinesco e Plon (1998, p. 507) comentam que:

Enquanto o sujeito, no trabalho do luto, consegue desligar-se progressivamente do objeto perdido, na melancolia, ao contrário, ele se supõe culpado pela morte ocorrida, nega-a e se julga possuído pelo morto ou pela doença que acarretou sua morte. Em suma, o eu se identifica com o objeto perdido, a ponto de ele mesmo se perder no desespero infinito de um nada irremediável.

No luto, o eu domina o sofrimento da perda do objeto e arremete libidinalmente contra outros objetos; na melancolia, por ser um processo inconsciente, não é possível tal tarefa, pois deixa sequelas, com desenlaces que vão de estados intensos de exaltação (manias) ao suicídio já comentado.

A respeito da enorme sensação de mal-estar que sente o melancólico, comenta Garcia-Roza (1995, p. 76):

Uma outra diferença notável entre a perda objetual que caracteriza o luto e a que caracteriza a melancolia é que, enquanto no luto é o mundo que se torna pobre e vazio, na melancolia é o próprio eu. A desvalorização que o melancólico faz do próprio eu, a autodegradação, a insistente declaração do quanto é uma pessoa moralmente desprezível, a facilidade com que se envilece perante os outros esperando ser expulso ou punido não admitem contestação. Nada que se diga em sentido contrário é acatado pelo melancólico ou minora seu sentido de inferioridade.

A melancolia é um estado muito antigo na humanidade, confundido facilmente com a depressão. De uma ou outra maneira, constata-se um estado dominante presente em nosso cotidiano, extremamente atual, no sentido de um "mal-estar da modernidade", marcado por uma intensa inibição psíquica e física, expressando-se em sentimentos de impotência, culpa, vazio e sofrimento. Lebrun (2004, p. 44) afirma que:

Ninguém contestará que nosso social está, atualmente, profundamente modificado: ademais, sua evolução se dá de um modo tão rápido que com frequência nos sentimos impotentes quanto a identificar as articulações de onde procedem todas as mudanças a que assistimos. Citemos, sem impor ordem, a mundialização da economia, a desafetação do político, o crescimento do individualismo, a crise do Estado providência, os excessos de tecnologia, o aumento da violência ao mesmo tempo que a evitação da conflitualidade, a escalada do juridismo.

Nesse sentido, Adorno e Horkheimer (1985, p. 3-4) nos alertam para o esvaziamento do espírito:

Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo vê-se, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados. A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo. [...] Nas condições atuais, os próprios bens da fortuna convertem-se em elementos do infortúnio.

E esse esvair-se do sujeito muitas vezes direciona-se perigosamente para a melancolia.

Na história da civilização, a melancolia adotou distintos significados: manifestação de loucura, uma tristeza maligna, ou até um estado maníaco que resultava em genialidade e em contato profundo com as verdades sobre a existência. Embora se apresentando de maneira nebulosa, a melancolia sempre esteve ligada, de alguma forma, às vivências dolorosas de perda: frustrações, decepções, desamparo, humilhações, abandono etc. Assim, é possível reunir todos estes eventos sob o signo de *registro da perda*, isto é, aos limites do ser humano frente ao desejo de controlar e dominar os acontecimentos da existência. O registro da perda evidencia a impotência e fragilidade do homem e, em última instância, da civilização, frente à supremacia do destino. (BIRMAN, 2006).

Para o estudo da melancolia, Freud baseou-se nas assim chamadas neuroses atuais, ou seja, a neurose de angústia provocada por uma vida sexual insatisfatória, no atual momento, e

não derivada do recalçamento da resolução do Complexo de Édipo. Ele constatou que a angústia de seus pacientes estava relacionada com a sexualidade. O coito interrompido, por exemplo, constitui fonte de desprazer e angústia, uma angústia não prolongada ou recordada (mas *atual*), ao contrário da histeria (do recalçado na infância). Assim sendo, sua origem deve ser buscada na esfera física, isto é, um fator físico da vida sexual que produzirá um acúmulo de tensão sexual por um bloqueio na descarga. Esse excesso de tensão sexual passa então por um processo de transformação, surgindo a angústia. A partir deste pressuposto, Freud vai desenvolver algumas hipóteses sobre melancolia. O processo tem uma abordagem econômica e mecanicista, centrado na ideia de represamento ou descarga de energia física e psíquica (PERES, 2010). Esta ideia toma a forma de uma sensação “voluptuosa”; afirma Freud:

A anestesia, realmente, sempre consiste na omissão da sensação voluptuosa, que deve ser dirigida para o grupo sexual psíquico após a ação reflexa que descarrega o órgão efetor. A sensação voluptuosa é medida pela quantidade da descarga. (FREUD, [1895] 2006c, p. 286).

Os melancólicos apresentariam, então, uma espécie de anestesia psíquica; porém, se na neurose de angústia o bloqueio é de energia física, no que toca à melancolia há que se pensar em uma tensão psíquica que não se satisfaz. Os melancólicos, comenta, são frequentemente anestésicos, não apresentam desejo de coito e carecem de sensação de prazer, mas tem uma enorme necessidade de amor. Assim explica:

Aqui se pode intercalar algum conhecimento que nesse meio tempo se obteve acerca do mecanismo da melancolia. Com frequência muito especial verifica-se que os melancólicos são anestésicos. Não têm necessidade de relação sexual (e não têm sensação correlata). Mas têm um grande anseio pelo amor em sua forma psíquica – uma tensão erótica psíquica (*psychische Liebespannung*), poder-se-ia dizer. Nos casos em que esta se acumula e permanece insatisfeita, desenvolve-se a melancolia. Aqui, pois, poderíamos ter a contrapartida da neurose de angústia. Onde se acumula tensão sexual física – neurose de angústia. Onde se acumula tensão sexual psíquica (*psychische Sexualspannung*) – melancolia (FREUD, ([1894] 2006d, p. 269).

Freud enumera uma série de sintomas para a melancolia: apatia, inibição, pressão intracraniana, dispepsia e insônia, diminuição da autoconfiança, expectativas pessimistas. A distinção, ainda, entre melancolia e depressão deve-se, segundo ele, à presença da “anestesia psíquica” na primeira e sua ausência na segunda. Peres (2010, p. 31) comenta que:

Freud refere-se a um “buraco na esfera psíquica”, uma “hemorragia interna”, que se instalaria e produziria um empobrecimento na excitação. Essa

redução, quando intensa, produziria um retraimento no psiquismo, que por um efeito de sucção levaria os neurônios associados a abandonar a excitação, produzindo dor. Quando há excesso de comunicação com os neurônios associados, estaríamos frente à mania.

O discurso do melancólico aponta várias direções: pensamento vazio, perda de sentido, monotonia ao falar, a impressão de um domínio da sonoridade da palavra às expensas de sua significação, uma falta que não permite dar consistência à palavra. Estaríamos, então, diante de uma fragilidade, uma insuficiência constitutiva, estrutural. Essa fragilidade ou falta de adequação nas representações tem consequências no investimento do objeto, o que permitiria supor uma falha em sua constituição: o objeto não se constitui a partir de uma satisfação experimentada (o seio da mãe, por exemplo), mas surge vazio, dentro de uma realidade lógica vazia.

Na melancolia existe o *anseio por alguma coisa perdida*. Uma perda na vida pulsional, que pode ser associada, por exemplo, à anorexia, ou seja, falta de libido, falta de apetite. Apresenta-se, assim, como um luto pela perda da libido, produzindo o efeito da inibição psíquica com empobrecimento pulsional e dor. (PERES, 2010). O problema principal da melancolia é que essa "dor de existir" levará, muitas vezes, ao suicídio.

A análise do conto que propomos tentará desvendar a melancolia da personagem, procurando mostrar como a desventura de sua vida manifesta-se em tendências melancólicas, terminando trágica e inevitavelmente em morte. O percurso a ser traçado buscará delimitar o que denominamos de "sintaxe da morte", e que se produz em pessoas que possuem uma "disposição patológica", conforme a teoria freudiana de luto e melancolia. Com efeito, toda a obra de Quiroga está entremeada de situações que acarretam, de maneira inevitável, a morte. Essa constante tendência tem a ver, cremos, com as marcas de uma melancolia que o enunciador parece não poder evitar, fato que preenche o texto com forças destrutivas correspondentes à autorrecriminação e ao autoenvilecimento do melancólico. A tendência agressiva no homem como disposição instintiva, inata e autônoma de que fala Freud, e que constitui o maior obstáculo com que tropeça a cultura, aparece como uma constante nos contos de Quiroga. Como ele mesmo diz:

este es el caso, que es el del artista de verdad. Verso, prosa: a uno y otra va a desembocar el sobrante de nuestra tolerancia psíquica. Pues vividas o no, las torturas del artista son siempre una. Relato fiel o amigo leal, ambos ejercen de pararrayos a estas cargas de alta frecuencia que nos desordena. (QUIROGA apud MARTÍNEZ ESTRADA, 2013, p. 150, grifos nossos).

As torturas do artista parecem confluir numa desordem psíquica da personagem: buscaremos ali os estados de alma melancólico.

2 ANÁLISE DO CONTO “A ALMOFADA DE PENAS”

O conto “A almofada de penas” (*El almohadón de plumas*) foi publicado pela primeira vez no número 458 da revista *Caras y Caretas*, na edição de treze de julho de 1907 e adaptado posteriormente para sua inclusão na série de contos que compõem a obra *Cuentos de amor de Locura y de Muerte*.

A narrativa deixa vislumbrar, desde seu início e até a morte da protagonista, um típico caso de estado patológico melancólico, em que o sujeito percebe que há alguma coisa que perdeu, mas não sabe o que é, evento que esvazia suas forças para procurar alguma resistência que a tire do estado de torpor e que finalmente causará sua morte.

O leitor adivinha logo nas primeiras linhas da história o que falta à protagonista, o que lhe foi tirado ou o que ela supôs que tinha/teria, quando o esposo e o relacionamento dela com ele são conhecidos:

Sua lua-de-mel foi um longo estremecimento. Loura, angelical e tímida, o temperamento duro do marido gelou suas sonhadas criancices de noiva. Ela o amava muito, no entanto, às vezes, sentia um ligeiro estremecimento quando, voltando à noite juntos pela rua, olhava furtivamente para a alta estatura de Jordão, mudo havia mais de uma hora. Ele, por sua vez, a amava profundamente, sem demonstrá-lo. (QUIROGA, 2005, p. 173).

No extremo oposto de qualquer anseio de uma moça recém-casada, a lua de mel não foi sequer vazia, mas um “longo estremecimento”, algo desagradável, indesejado, assustador. Ao imaginar, esperar e ansiar de algum tipo de felicidade, com quaisquer características que seja, opõe-se lhe uma resposta que causa vazio: eis a perda da qual a protagonista não vai se recuperar. Isso se confirma com os primeiros meses de convivência, após a lua de mel: “Sem dúvida ela teria desejado menos severidade nesse rígido céu de amor, mais expansiva e incauta ternura; mas a impassível expressão do seu marido a reprimia sempre.” (QUIROGA, 2005, p. 173).

A melancolia se apresenta como uma condição de sofrimento patológico, e se torna mais complexa que o luto quando assume maiores graus de intensidade. Está relacionada a uma ou várias perdas, ou apenas à ameaça de alguma perda, envolvendo situações de frustração, desconsideração e desprezo. Em suma, reage-se melancolicamente como resposta

a uma situação em que algo se perdeu. E essa perda é o elemento que põe em marcha o processo melancólico. A perda se torna melancólica quando ela incide sobre algo ou alguém considerado imperdível. (FREUD, [1917] 2006b). Mas é necessário ressaltar que essa perda às vezes não é consciente, ou melhor, sabe-se que se perdeu algo, mas não se sabe o que se perdeu. É o que parece acontecer com a protagonista, conforme as atitudes dela: o abandono de si como resposta a uma falta. "Porém tinha terminado por abaixar um véu sobre os seus antigos sonhos, e ainda vivia dormida na casa hostil, sem querer pensar em nada até o marido chegar." (QUIROGA, 2005, p. 173). Nesse sentido, comenta Freud:

Esse desconhecimento ocorre até mesmo quando a perda desencadeadora da melancolia é conhecida, pois, se o doente sabe *quem* ele perdeu, não sabe dizer *o que* se perdeu com o desaparecimento desse objeto amado. [...] a inibição melancólica nos parece enigmática, porque não podemos ver o que estaria absorvendo de tal maneira o doente. (FREUD, [1917] 2006b, p. 264).

Um dia, inevitavelmente, a protagonista adoece: "Não é incomum que emagrecesse. Teve um ligeiro ataque de gripe que se arrastou insidiosamente dias e mais dias; Alicia não melhorava nunca." (QUIROGA, 2005, p. 173). Mas é nas próximas linhas em que o leitor pode ter alguma pista da causa da melancolia da protagonista:

Por fim uma tarde pôde sair ao jardim apoiada no braço dele. Olhava indiferente para um e outro lado. De repente Jordão, com profunda ternura, passou a mão pela sua cabeça, e Alicia em seguida se quebrou em soluços, e o abraçou. Chorou demoradamente seu discreto pavor, redobrando o choro diante da menor tentativa de carícia. (QUIROGA, 2005, p. 173).

A personagem tinha, provavelmente, uma visão romântica do que fosse um marido, um casamento, que não coincidia em absoluto com a maneira em como o esposo a tratava; quando, excepcionalmente, este mostra um pouco de ternura, Alicia estoura num choro convulsivo, num estado catártico. Esse absorver de que Freud fala está presente no olhar *indiferente a um e outro lado* da personagem. Mas não basta para por fim ao sofrimento; diante da impossibilidade de preenchimento dessa falta, Alicia se deixa morrer.

Foi o último dia que Alicia esteve de pé. No dia seguinte amanheceu desacordada. O médico de Jordão a examinou com toda a atenção, recomendando muita calma e repouso absolutos.

— Não sei – disse para Jordão na porta da casa, em voz ainda baixa. – Tem uma grande debilidade que não consigo explicar. (QUIROGA, 2005, p. 174).

Ocupemo-nos, brevemente, da questão da escolha de objeto amoroso, conforme a teoria freudiana. No processo de *narcisismo primário*, a criança faz a escolha de sua própria

pessoa como objeto de amor, antes de se voltar para o mundo externo. O que se segue depois é, normalmente, a procura de um objeto exterior para os investimentos libidinais (a escolha do objeto amoroso). Mas há os casos *narcísicos*, não já primários, mas secundários. No *narcisismo secundário*, temos uma “atitude resultante de transposição, para o eu do sujeito, dos investimentos libidinais antes feitos nos objetos do mundo externo” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 531). Por outro lado, na *idealização*, existe uma exaltação do objeto escolhido (destino das pulsões sexuais) na mente do sujeito. Este processo se origina considerando os pais, nas primeiras configurações de construção psíquica, como onipotentes: a nutrição do seio materno na mãe e a proteção na figura do pai. Na vida adulta, isto leva à constituição do *ideal do eu*, que vem a ser “o modelo de referência do eu, simultaneamente substituto perdido da infância e produto da identificação com as figuras parentais e seus substitutos sociais” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 362). O “narcisismo perdido da infância” que o *ideal do eu* vem a atualizar seria, então, a tentativa de preservação do sentimento de perfeição de si vivido pela criança a partir da educação paterna. Na escolha do objeto amoroso, acontece que há situações em que, como sugere Freud, o *objeto* é colocado no ideal do eu:

A tendência que falsifica o julgamento nesse respeito é a *idealização*. Agora, porém, é mais fácil encontrarmos nosso rumo. Vemos que o objeto está sendo tratado da mesma maneira que nosso próprio ego, de modo que, quando estamos amando, uma quantidade considerável de libido narcisista transborda para o objeto. Em muitas formas de escolha amorosa, é fato evidente que o objeto serve de sucedâneo para algum inatingido ideal do ego de nós mesmos. Nós o amamos por causa das perfeições que nos esforçamos por conseguir para o nosso próprio ego e que agora gostaríamos de adquirir, dessa maneira indireta, como meio de satisfazer nosso narcisismo. (FREUD, [1920] 2006a, p. 122).

Esta escolha, porém, constitui um ideal inatingível. Na melancolia, o objeto é idealizado e colocado no ideal do eu. Mas há uma decepção para com o objeto que leva o sujeito a abandoná-lo, e este abandono ocorre por insatisfação na relação idealizada com o objeto. Assim, sabe-se *quem* se perdeu, mas não o *que* se perdeu, sem satisfação, a tensão psíquica se torna insuportável e o sujeito, que no processo de identificação deslocou o objeto de amor para o seu próprio eu, agora se lhe recrimina por não satisfazer suas expectativas. E se o processo melancólico não encontra algum caminho para sair dessa encruzilhada, a autodestruição é inevitável. No caso de nossa personagem, o esposo parece não preencher esse ideal do eu:

No dia seguinte ela piorou. Houve consulta. Constatou-se uma anemia agudíssima, completamente inexplicável. Alicia não teve mais desmaios, mas ia visivelmente andando para a morte. Durante o dia todo, o quarto estava com as luzes acesas e em total silêncio. As horas se passavam sem se ouvir o mínimo barulho. Alicia dormitava. [...] Não demorou muito para Alicia passar a sofrer alucinações, confusas e flutuantes no início, e que desceram depois até o chão. A jovem, de olhos desmesuradamente abertos, não fazia senão olhar para os tapetes que se encontravam a cada lado da cama. (QUIROGA, 2005, p. 174).

O desenlace trágico é inevitável e Alicia sucumbe à melancolia. “Os médicos voltaram inutilmente. Havia ali, diante deles, uma vida que se acabava, dessangrando-se dia após dia, hora após hora, sem se saber absolutamente por quê [...] Alicia foi-se extinguindo no seu delírio de anemia, [...] Alicia morreu, por fim.” (QUIROGA, 2005, p. 175).

A personagem morre, mas o final do conto depara uma surpresa, um final *à la* Poe. Na verdade, a causa da morte de Alicia é um inseto que sugou seu sangue, escondido embaixo do almofadão de penas (nome do título do conto), sem quem ninguém notasse.

A empregada, que entrou depois para desfazer a cama, já vazia, olhou um momento com estranheza para a almofada. — Senhor! – chamou ao Jordão em voz baixa. — Na almofada há manchas que parecem ser de sangue. [...] Jordão levantou a almofada; pesava extraordinariamente. Saíram com ela, e sobre a mesa da sala Jordão cortou a fronha e a capa. As penas superiores voaram, e a empregada deu um grito de horror com a boca inteiramente aberta, levando as mãos crispadas às bandós. Sobre o fundo, entre as penas, mexendo devagar os pés aveludados, havia um animal monstruoso, uma bola viva e viscosa. Estava tão inchada que quase não se lhe via a boca. (QUIROGA, 2005, p. 175).

O final da história aparece com reminiscências fantásticas. Mas o autor, talvez por seu estilo realista ou por se tratar de um conto publicado inicialmente em um jornal, foge da mera *sugestão* e nos faz saber, a respeito do inseto, que: “Esses parasitos das aves, diminutos no seu meio habitual, chegam a adquirir proporções enormes em certas condições. O sangue humano parece ser para eles particularmente favorável, e não é raro encontrá-los nas almofadas de penas”. (QUIROGA, 2005, p. 175).

Assim, acaba com qualquer pretensão de interpretação fantástica. Há que se levar em consideração que Horacio Quiroga escrevia no início para jornais e revistas, com a mente posta na cultura popular, com certo cunho sensacionalista, inclusive em termos de aceitação e possibilidades de sucesso. A explicação no final do conto nos parece hoje um tanto falida, uma vez que quebra a tensão e a sensação de horror que a história vem mantendo até então. Mas é só uma impressão, evidentemente; Julio Cortázar também se referiu ao assunto, dizendo que:

Desde muy joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono. Lo que hubiera tratado de hacer por amor sólo podía recibirse como insolente pedantería; acepté lamentar a solas que ciertos textos me parecieran por debajo de lo que algo en ellos y en mí había reclamado inútilmente. (CORTÁZAR, 1994, p. 161, grifos do autor).

Milagros Ezquerro (apud QUIROGA, 1996, p. 1389, grifos do autor), nessa direção, assinala:

Tampoco hay que olvidar, al analizar un cuento, que la lectura funciona por lo menos a dos niveles: un nivel explícito donde los indicios anticipatorios no pueden ser interpretados, aunque sorprendan, y un nivel latente e inconsciente donde la memoria graba informaciones que serán inmediatamente justificadas e interpretadas en cuanto la revelación final permita situar el conjunto de los datos.

Podemos dizer, então, que nossa leitura está baseada nos dois níveis de análise: por um lado, e nas entrelinhas do texto, os indícios que permitem vislumbrar o comportamento melancólico; por outro lado, a certeza de tal comportamento na revelação final advinda com a morte da personagem.² Há uma interpretação similar que Rodríguez Monegal faz incorporando o tandem esposo/inseto:

Una versión completamente distinta a la anecdótica es también posible: en la impasibilidad y lejanía del marido cabe ver el motivo de los delirios eróticos de la mujer. Quiroga introduce un monstruoso insecto para no decir que el ser que ha vaciado a esta mujer es el marido: con su monstruosa indiferencia ha secado las fuentes de la vida. (MONEGAL, 1967, p. 115-116, grifos do autor).

Mas a psicanálise sabe que o marido é simplesmente o depositante de uma carga de libido que funciona como objeto de desejo, mas que está longe de poder oferecer qualquer tributo a essa libido, portanto não correspondida: não se pode dar o que não se tem. Esta falta constitui uma perda, que se encontra na origem da melancolia. Essa perda, porém, pode ser de natureza mais ideal do que real, podendo ir além do real, de uma morte, por exemplo. O que há é uma perda de um objeto investido e idealizado narcisicamente, a perda de satisfação de um ideal. Esse investimento da personagem não encontrou eco no marido, constituindo uma

² Embora a revelação não esteja propriamente manifestada no final do conto, já que muito antes o narrador comenta a respeito da personagem que “*fue ese el último día que Alicia estuvo levantada*”, o fato da morte consoma efetivamente o ciclo melancólico.

perda que o melancólico não pode nem conceber nem perceber. E o conseguinte processo de autodestruição, às vezes, é inevitável. O inseto que suga o sangue da personagem funciona como metáfora para a melancolia que consome sua alma.

CONCLUSÃO

O objetivo deste trabalho esteve focado na tentativa de encontrar as marcas enunciativas da categoria da melancolia, conforme proposta pela Teoria Psicanalítica freudiana, na narrativa do conto "A almofada de penas", do escritor uruguaio Horacio Quiroga. Para tal, iniciamos o artigo mencionando as possibilidades de interação entre a literatura e a psicanálise, o caráter interdisciplinar que podem obter esses dois universos epistemológicos: o do texto literário e o do legado freudiano. Seguidamente, oferecemos ao leitor uma sucinta explicação da categoria freudiana da melancolia, apoiada com afirmações e declarações de outros teóricos também de renome. Após, fizemos a análise do conto utilizando uma metodologia que visou encontrar nas atitudes, palavras e silêncios da/s personagem/ns do conto essas marcas de enunciação que comentamos; nesse respeito, os enunciados literais, principalmente da personagem principal, Alicia, sugeriam, conotavam, deixavam entrever outras verdadeiras enunciações que foram lidas conforme o arcabouço teórico do conceito de melancolia em Freud. Assim, chegamos à conclusão de que a personagem sucumbe à existência em função de um estado patológico melancólico. Não é nossa intenção, evidentemente, e nem poderia ser, a de propor essa interpretação como irreduzível; outras, inúmeras interpretações serão possíveis e válidas. Para o caso, estamos com Bellemin-Noël, que comenta:

Singularidade do caso, percurso redutor: são as duas primeiras restrições que parecem se impor. O que podemos opor a elas, a não ser estas duas perguntas: e se justamente todo texto literário deixasse aflorar em si uma espécie de desnudamento, discreto ou mesmo secreto, de seu próprio funcionamento, inclusive inconsciente? Em que o fato de trazer à luz uma feira de sentidos [...] constitui uma mutilação do texto, que por definição, se for digno desse nome, deve oferecer a sua trama a várias cadeias de significação? (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 84-85).

Toda interpretação, cremos, é singular e em se tratando da crítica psicanalítica, precisamos ressaltar que é composta de quatro características essenciais: é hermenêutica (pois oferece uma interpretação); é dialética (pois será possível, a partir dessa interpretação, oferecer uma nova, fazendo circular a tríade tese-antítese-síntese, tal e como Freud deixou

constância em várias partes de sua obra)³; irreduzível, (pois *precisa* dar uma interpretação, mesmo que depois seja reinterpretada ou desestimada); e teleológica (pois tem uma finalidade, que é a de interpretar). Aqui estaremos mais uma vez com Bellemin-Noël, quando diz que

Toda psicanálise do texto só é *reduzida* quando se tem um conhecimento *reduzido* da psicanálise [...] A verdadeira diferença não está entre os maus e os bons decifreadores, está entre aqueles que *utilizam o texto* no interesse da teoria e aqueles que *utilizam a teoria* no interesse do texto. (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 87-88).

O texto literário vem em primeiro lugar, evidentemente; a abordagem teórica de crítica literária que realizará a leitura vai propor *uma* entre as infinitas formas de se ler esse texto. Finalmente, e quanto às perspectivas do estudo teórico do texto literário com o enfoque da crítica psicanalítica, citaremos mais uma vez a Noël:

Eis por que também o interesse da leitura psicanalítica dos textos literários, longe de terminar com a decifração, começa com ela, a arrolar e desatar os fios que formem o jogo das transformações.; não é a equação da metáfora que nos deve reter (o que há de mais insípido que uma igualdade? No fim, há sempre = 0!), mas sim o processo metafórico e o tal trajeto de metaforização. Não o inventário dos símbolos, mas o exercício de uma *simbolização*. O símbolo não é uma chave, é um trabalho. (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 56).

A leitura aqui proposta procurou desvendar o estado de alma melancólico da personagem do conto analisado, utilizando-se, cremos, desse trajeto de metaforização e desse exercício da simbolização de que Bellemin-Noël (1978) fala; e esse trabalho precisará ser continuado de maneira perene, pois não há nenhuma chave que nos abra a porta para a interpretação unívoca de um texto literário.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução: Álvaro Lorencino e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BIRMAN, Joel. *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

³ No final de sua vida, Sigmund Freud, pouco antes de morrer, publicou em 1938 sua última obra *Esboço de psicanálise*; e o que é um esboço senão algo que precisa ser completado, terminado, e para isso (re)interpretado?

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

EZQUERRO, Milagros. Los temas y la escritura quiroguianos. In: LEÓN, Napoleón Baccino Ponde de; LAFFORGUE, Jorge. (coord.). *Horacio Quiroga, todos los cuentos*. Madrid: ALLCA; Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 1379-1414.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, [1920] 2006a. (v. XVIII; Além do princípio do prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)).

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, [1917] 2006b. (v. XIV; A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)).

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, [1895] 2006c. (v. I; Publicações pré-psicanalíticas e Esboços inéditos (1886-1889)).

FREUD, Sigmund. Rascunho E: como se origina a angústia. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, [1894] 2006d. (v. I; Publicações pré-psicanalíticas e Esboços inéditos (1886-1889)).

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, [1905] 2006e. (v. VII; Um caso de histeria, Três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)).

GARCIA-ROSA, Luis Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. (v. 3)

KUBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. Tradução: Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na Técnica Psicanalítica*. Tradução: Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LEBRUN, Jean-Pierre. *Um mundo sem limite: ensaio para uma clínica psicanalítica do social*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

MANNONI, Maud. *O nomeável e o inomeável*. Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. *Correspondencia con Horacio Quiroga*. Barcelona: Linkgua-Digital, 2013.

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da serra do mim. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 10, p. 210-217, 2002.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

RIVERA, Tânia. *Guimarães Rosa e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Eudeba, 1967.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

O TÉDIO EM GRACILIANO RAMOS: APONTAMENTOS A PARTIR DOS CONTOS “INSÔNIA” E “O RELÓGIO DO HOSPITAL”

Benedito de Jesus Serrão Rodrigues¹

RESUMO: Este artigo procura examinar o tédio, em perspectiva filosófica e psicanalítica, como um método em que, na literatura graciliana, é elaborada uma reflexão sobre a problemática da existência humana marcada pela desmotivação e/ou desprazer do sujeito. O estudo considera ideias de Lars Svendsen e Sigmund Freud para, assim, se deter em dois contos que constituem seu objeto.

Palavras-chave: Tédio. Sujeito. Graciliano Ramos.

THE BOREDOM IN GRACILIANO RAMOS: NOTES OUT FROM THE SHORT STORIES “INSOMNIA” AND “THE HOSPITAL CLOCK”

ABSTRACT: This article seeks to examine boredom, from a philosophical and psychoanalytical perspective, as a method in which, in the gracilian literature, a reflection on the problematic of human existence marked by the demotivation and / or displeasure of the subject is elaborated. The study considers ideas from Lars Svendsen and Sigmund Freud to thus dwell on two short stories that constitute its object.

Keywords: Boredom. Subject. Graciliano Ramos.



Submetido em: 04 nov. 2019

Aprovado em: 25 nov. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

¹ Discente do Mestrado em Cidades: Territórios e Identidades na Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: rodrigues.litera@gmail.com

Poucas obras literárias apresentam um tédio profundo quanto a *Insônia*, de Graciliano Ramos. A coletânea de contos, publicada em 1947, apresenta uma substância entediante borrifada em cada conto. Ao se observar o primeiro, cujo título é “Insônia”, o leitor se depara com uma névoa que, de modo arbitrário, está entre a forma e o conteúdo. O narrador, acostumado com sua insônia tal como ela é, profunda, vive um tédio similar à narração do presente no conto subsequente, “Um ladrão”. A narração é entediante, pois desafia o prazer pensativo de narrar. O conto revela um narrador que relata como um ladrão pode ser tão incapaz de roubar estando paralisado pelo medo.

O narrador de “Um ladrão” observa um ladrão que precisa de coragem. Uma imagem diferente de sujeito, pois contraria o imaginário que conhecemos; observa-se um ladrão que não tem condições de levar aquilo que não é seu. Essa restrição faz com que o narrador em terceira pessoa se entedie, ficando nesse estado por conta do próprio testemunho daquilo que presenciou e viu. O ladrão é um sujeito entediado que, em sua própria ação, descobre sua autoincapacidade. Ele está incapacitado de agir.

Assim, com essa imagem da incapacidade de não conseguir realizar o que queremos, a obra de Graciliano Ramos conduz a uma reflexão sobre o ser. Através de um diálogo, cuja base apoia-se em Lars Svendsen e Freud, respectivamente, buscada na filosofia e na psicanálise, procuramos formular a seguinte hipótese: de que o tédio nestes contos está configurado como forma para se estender seu reverso às condições de existência. Essa perspectiva se delineia a partir da incapacidade de um ser humano se situar no mundo, tentativa insatisfeita, em que os contextos empíricos são insatisfeitos. Em um mundo cuja transformação é imediata e marcada pela liquidez, segundo reflexão de Zygmunt Bauman, a modernidade se associa como fluída. Metaforicamente falando, os contos de Graciliano Ramos se associam com essa modernidade. Os contos se aproximam de uma névoa cinzenta produzida pela modernidade e, com isso, uma forma de tédio profunda, já que somos incapazes de ver sobre ela.

A partir da metáfora da modernidade líquida, o tempo moderno nos faz ver como o tédio se faz presente em nossas vidas e em que medida lhe é dado importância. Bauman (1998) explicou os pressupostos desse conceito, em seu estudo sobre *O mal-estar da pós-modernidade*. O pré-moderno também se ocupou de uma associação entre a passagem do tempo e sua idiosincrasia pessoal das formas de viver, problema de Lars Svendsen (2006) em seu estudo *Filosofia do tédio*. Se por um lado o tédio é resultado de práticas sociais fadadas ao esgotamento, por outro, sua presença obriga uma reflexão profunda para o entendimento da experiência existencial num dado contexto cultural.

Com a modernidade, a partir das grandes transformações urbanas e com o aumento da procrastinação na sociedade, foi necessário reavaliar os métodos de apreensão da realidade. Para isso grandes escritores e filósofos como Benjamin, Adorno, Flaubert, Freud, Habermas, Mann, Marx, Baudelaire e Proust contribuíram de modo decisivo sobre a crítica da razão. O conhecimento apreendido da realidade é uma expressão paradoxal cuja pretensão de verdade procura explicar os fatos como eles realmente são. O emprego da crítica da razão mostra como a teoria de fato é o princípio que orienta a ação.

O leitor que se propõe, em uma leitura atenciosa da obra *Insônia*, é apresentado a uma narrativa que não se molda às formas convencionais de narração. A linguagem utilizada aponta para uma necessidade de narrar a existência dada pela experiência, por mais que alguns narradores pareçam entediados, marcados pelo desprazer de narrar, e parecerem já incapacitados, submersos nessa névoa cinzenta, resíduo que lhe tira tudo, inclusive, a vontade de viver.

Um ponto análogo entre o pensamento de Bauman e a obra de Graciliano é a incapacidade prazerosa de lidar com uma ação fixa, concreta, capaz de definir no sujeito uma experiência enraizada e repetitiva. Na tese de Bauman várias imagens convergem com os contos de Graciliano Ramos; a partir do momento que codificamos ações, perdemos seu atrito, tornando-as supérfluas. Na aporia da hipótese indicada em Ramos, podemos encontrar no tédio uma metáfora de expressão dessa modernidade vazia. Assim, é importante observar de que modo Graciliano Ramos procura refletir esse sujeito que de algum modo está marcado pelo tédio, sujeito que normalmente está fadado a não poder fazer o que quer, quando sua experiência pesa na orientação da vida. Muitas vezes o tédio se apresenta como a incapacidade de agarrar alguma coisa haja vista ser líquida.

Em *Insônia*, o tédio interessou em alguns pontos definitivos. No conto que dá nome ao título da obra, o tédio advém da incapacidade de dormir. Em “Um ladrão” o tédio emoldura certa incapacidade de ultrapassar limites impostos pelo meio, cuja inércia é perturbadora. Uma linguagem cuja estética do tédio pode ser pensada e problematizada. Na mesma coletânea, o texto “O relógio do hospital” associa o tédio à problematização da passagem do tempo e da perda de referências com as batidas do relógio. Nesse conto, o narrador encontra-se perturbado pelo relógio do hospital que, inclusive, representa uma ameaça.

Particularmente, no conto o narrador personagem está entediado, seu tédio é ampliado, generalizado pelo hospital; estar entediado é estar consciente de que nada lhe pertence. O tédio cria uma imagem inerte nesse sentido, o narrador cultiva “sono, fadiga, desejo de ficar só” (RAMOS, 1965, p. 35) e com isso apresenta, com a sensação de que “estar descendo e

subindo, balançando-me como um brinquedo na extremidade de um cordel” (RAMOS, 1965, p. 35), que se sente, entorpecido pelo meio deixando-o “eternamente parado”. (RAMOS, 1965, p. 35). Em “O relógio do hospital”, do autor de *Vidas Secas*, uma das experiências mais vazias do moribundo narrador é suportar passar por aquele período sem fim no hospital. Exposto ao cuidado do médico, o narrador encontra certa apatia em seu tratamento, haja vista produzir um profundo esgotamento.

No conto “Paulo”, o autor de *Infância* apresenta um narrador que procura decifrar quem é o chamado Paulo que esgota sua existência, seu valor vazio anula suas formas de relacionamento, e o acaba envolvendo numa imobilidade, em que, paulatinamente, cerca-o em uma sequência de processos repressivos. “Realmente Paulo é inexplicável: falta-lhe o rosto, e o seu corpo é esta carne que se imobiliza e apodrece colocada à cama do hospital.” (RAMOS, 1965, p. 49). Sua ferida é representada como uma espécie de desligamento, que passa a ter o objetivo de recusa, “a imobilidade atormenta-me, desejo gritar, mas apenas consigo gemer baixinho.” (RAMOS, 1965, p. 46). Sua identidade parece perdida, pois parece se esforçar para confiar em si mesmo e na própria confiabilidade de Paulo.

Em *Insônia*, a protagonista do conto “Luciana” fica indiferente diante do tratamento da família. A figura do tio Severino considerado “o senhor da poltrona”, passar ter o propósito de buscar uma relação anestesiada com a família e consigo mesma, o que a leva enfrentar problemas mais introspectivos, de questionamento de valores familiares ou condutas. Sua experiência é marcada pelo tédio como uma espécie de “visão para dentro” que busca protegê-la daquilo que o tio Severino disse, isto é, da normatização da ordem familiar.

Desta obra, podíamos citar outros contos além desses cinco iniciais. Vale ressaltar, também, que embora nosso foco seja apenas os contos “Insônia” e “O relógio do hospital”, no livro após revisitação encontram-se longas passagens relacionadas ao assunto. Os já citados contos: “Insônia”, “Um ladrão”, “O relógio do hospital”, “Paulo” e “Luciana” apresentam várias temáticas relacionadas ao problema do tédio, indicando que tal possibilidade de leitura é possível exigindo, assim, um recorte teórico específico. Gostaria de ressaltar que Graciliano Ramos é responsável por dar vida a *Insônia*. Assim, nesses contos, em que o tédio se apresenta como uma insônia profunda fora de controle, toda inibição ou anestesia de ordem existencial é válida. Com passagens narrativas marcantes, a narrativa expõe personagens e narrações entediadas protagonizadas num dado contexto histórico singular – logo, toda conformidade parece perdida, fora de rota –, por não conseguirem lidar com aquilo que perderam e, além disso, por não terem clareza sobre o que perderam, se é que perderam.

Falando um pouco além dos contos acima citados, vale a pena ressaltar um clássico da literatura ocidental, lançado com o título original de *Die Leiden des jungen Werther*. Trata-se de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, cujo protagonista é um jovem entediado, que por não saber ser é tomado por uma angústia que o condena à morte. Antes de o drama narrativo caminhar para a tragédia, o suicídio, à medida que ele se desenvolve, ouvimos de Werther, em seu monólogo, todo seu drama ali figurado. A expressão é melancólica, enquanto sua condição é entediante, a narrativa apresenta algumas ações cujo caráter é vazio. A reação de Werther é paradoxalmente inesperada, pois suas ações lhe tiram tudo, inclusive, a esperança de viver. O tédio de Werther revela sua total incapacidade de ação de um jovem marcado pela insatisfação. Insatisfação, apenas insatisfação, uma falha grave.

O tédio na literatura graciliana suscita duas premissas conceituais: a primeira é pensada a partir de uma reflexão teórica, a segunda, pensada a partir de uma reflexão estética. Nosso propósito parece vazio, de natureza lacunar; porém, é instigante, e exige certa atenção e cuidado. Nesse sentido, na primeira premissa, o tédio das personagens, dada sua historicidade, pode ser pensado como metáfora. Nessa perspectiva, apoiando-se no conceito pré-moderno de *acédia*, segundo Svendsen (2006, p. 53), a representação literária do tédio está associada à idiosincrasia pessoal do sujeito, à sensação de cansaço produzida pelo tempo que não passa ou enfado relacionado ao obtuso, ao estúpido. Na segunda premissa, nosso posicionamento não apenas pensa o tédio como metáfora, mas como experiência-limite para questionar nossa existência numa dada sociabilidade, da sociabilidade marcada por um tempo não-cronológico, não sequencial, posto que a existência seja inconstante e relativa. E o esforço em manter-se social não é dado, é disputado e construído, como nos fazem crer os narradores de *Insônia* (1965).

Os contos de Graciliano Ramos certamente demandam a segunda premissa de pensamento. Em “Insônia” a imagem proposta pelo narrador não se constitui apenas como metáfora do desassossego. A insônia instaura paulatinamente para o leitor a própria experiência-limite do desassossego, daquela sensação de que nada somos, que paralisa, que nos joga no vazio; não dormir significa de algum modo se despejar da cama janela a fora. “A inércia findou num instante, o corpo morto levantou-se rápido, como se fosse impelido por um maquinismo.” (RAMOS, 1965, p. 9). “Era uma espécie de mão poderosa que me agarrava os cabelos e me levantava do colchão, brutalmente, me sentava na cama, arrepiado e aturdido.” (RAMOS, 1965, p. 9). Como dizia Freud (2006a) nos interesses psicoterápicos da histeria, o tédio se torna intolerável. Para Joseph Breuer (2006), inclusive, o tédio se apresenta como afeto prejudicial, através do qual tudo está relacionado ao adoecimento ou cansaço. No

entanto, Freud (2006b) sustenta o tédio como mal-estar individual cujo sofrimento demanda certa naturalidade quando se olha para cada sujeito em sua singularidade.

Falar do tédio é plenamente ter consciência de um conteúdo involuntário, pois podemos ter passagens narrativas mais significativas e, ainda assim, não o reconhecer. Então, nosso conteúdo involuntário só poderia existir se se definisse um campo epistemológico. Temos falado nos estudos filosóficos e psicanalíticos, reconhecidamente através de Bauman, com a metáfora da modernidade líquida, como a vida dos sujeitos pode se tornar cética, passiva, imponderável e arbitrária. A existência por conta do tédio fica por conta da representação desses elementos que submete os indivíduos modernos à mercê de suas impotências. Neste sentido, procuro comentar dois contos já citados acima que, como já apresentado, formulam nossa hipótese. O conto “Insônia” e o conto “O relógio do hospital”, ambos de Graciliano Ramos. Nesses *corpora*, o tédio não é apenas uma metáfora, nem mesmo manifestações de desvitalização do conceito pré-moderno. O tédio é apresentado como uma epistemologia para se pensar o sujeito de modo específico.

O conto de Graciliano Ramos que dá título à coletânea, *Insônia*, remete-se à poética de Fernando Pessoa em *Livro do desassossego*¹. Poema marcado por sensações que ressaltam o desassossego e a imagem da insônia está visivelmente presente nos versos de Pessoa. O desassossego que é a sensação da insônia é claramente uma metáfora do cansaço diante da brevidade da vida. No entanto, no conto de Ramos, a insônia traz marcas daquilo que parece conter uma consciência da incapacidade, mais do que desassossego, vislumbra-se certa desorientação de conduta, saturação psicológica do propósito esclarecido do ato de levantar.

Sim ou não? Deverei levantar-me, andar, convencer-me de que saí daquele sono de morte e posso mexer-me com um vivente qualquer, ir, vir, chegar à janela e receber o ar da madrugada? Impossível mover-me. Para alcançar a janela preciso atravessar esta claridade que me fende o quarto como uma cunha, rasga a escuridão, fria, dura, crua. Se a escuridão fosse completa, eu

¹ “[...] Sim, passaremos todos, passaremos tudo. Nada ficará do que usou sentimentos e luvas, do que falou da morte e da política local. Como é a mesma luz que ilumina as faces dos santos e as polainas dos transeuntes, assim será a mesma falta de luz que deixará no escuro o nada que ficar de uns terem sido santos e outros usuários de polainas. No vasto redemoinho, como o das folhas secas, em que jaz indolentemente o mundo inteiro, tanto faz os reinos como os vestidos das costureiras, e as tranças das crianças louras vão no mesmo giro mortal que os cetros que figuraram impérios. Tudo é nada, e no átrio do Invisível, cuja porta aberta mostra apenas, defronte, uma porta fechada, bailam, servas desse vento que as remexe sem mãos, todas as coisas, pequenas e grandes, que formaram, para nós e em nós, o sistema sentido do universo. Tudo é sombra e pó mexido, nem há voz senão a do som que faz o que vento ergue e arrasta, nem silêncio senão do que o vento deixa. Uns, folhas leves, menos presas de terra por mais leves, vão altas do redopio do Átrio e caem mais longe que o círculo dos pesados. Outros, invisíveis quase, pó igual, diferente só se o víssemos de perto, faz cama a si mesmo no redemoinho. Outros ainda, miniaturas de troncos, são arrastados à roda e cessam aqui e ali. Um dia, no fim do conhecimento das coisas, abrir-se-á a porta do fundo, e tudo o que fomos — lixo de estrelas e de almas — será varrido para fora da casa, para que o que há recomece.” A citação de Fernando Pessoa, no *Livro do Desassossego*, refere-se à 2ª edição, São Paulo, 2005, p. 108.

conseguiria encostar-me de novo, cerrar os olhos, pensar num encontro que tive durante o dia, recordar uma frase, um rosto, a mão que me apertou os dedos, mentiras sussurradas inutilmente. (RAMOS, 1965, p. 12).

É uma passagem narrativa que se ocupa da falta de força de vontade: a insônia não é apenas a impossibilidade de dormir, mas é uma condição da experiência humana da qual não se consegue fazer absolutamente nada porque a vontade não se agarra em nada. O parágrafo final, com a imagem da escuridão incompleta no quarto, é a culminância da insolência de um sujeito sem estímulo, na sombra, ameaçado pela claridade, de tal modo o ambiente fechado do quarto já aponta chances mínimas ou quase nulas de um estado existencial relacionado à própria experiência perdida.

“O relógio lá embaixo torna a bater. Conto as pancadas e engano-me. Duas ou três? Daqui a uma hora certificar-me. Uma hora imóvel, os cotovelos pregados nos joelhos, o queixo nas mãos, os dedos sentindo a dureza dos ossos da cara.” (RAMOS, 1965, p. 12). O prolongamento das batidas do relógio busca demonstrar deliberadamente seu destino inconcluso definido pela falta de horizonte. Chama a atenção no conto, o relógio indicando que esta insônia não tem relação com desvitalização. Naquele ambiente interno, segundo o qual o relógio surge para marcar o tempo cronológico, o tédio se caracteriza, portanto, não deixando marcas da experiência, a “pancada” do relógio o consome integralmente no instante presente, a “pancada” procura lançá-lo à sorte e ao acaso.

Como expressão da imobilidade e conceito, como diria Lars Svendsen (2006), o tédio elabora um vazio insondável, contraria uma força de vontade, torna o sujeito vulnerável, pois adia sua hora marcada consigo mesmo, o conto está associado, com outro da obra *Insônia*, à saturação de ambientes que consomem nossa existência. O ambiente de tédio é tamanho que aponta certo desgaste. A imagem da saturação daquele ambiente impede qualquer vontade de se situar no mundo porque nossa relação com ele foi perdida.

No conto “O relógio do hospital”, do autor de *São Bernardo*, o ambiente que dá título ao conto é minuciosamente vivenciado pelo narrador, capaz de descrever certas ações quando sua existência deixa de coincidir com o espaço. Esse narrador quanto mais pueril fica, mas aumenta seu foco narrativo preso à vontade de descrever; em vários pontos, sua própria experiência individual, como sendo indesejada, é a de sentir a batida do relógio para aquilo que é irreparável.

No início do conto, o narrador descreve como o médico dotado de um saber científico se profere, nesse caso, orientando sua fala como se estivesse falando com uma criança. Diferentemente dos outros pacientes do hospital, para os quais o modo de tratamento é mais

emblemático, o narrador entende seu ambiente como espaço entrecruzado pelo acaso; o hospital como lugar de ações, é perfeitamente saturado por práticas sociais revestidas de tédio. Assim, acredito, Graciliano Ramos elaborou uma imagem do relógio do hospital como desforra da indiferença daquilo que não foi vivido, enquanto saudáveis não vivem e não se reconhecem saudáveis; só se conhecem indiretamente, através do intervalo de tempo cronometrado pelo relógio do hospital. Veja-se:

O relógio bate de novo. Tento contar as horas, mais isto é impossível. Parece que ele tenciona encher a noite encher a noite com a sua gemedeira irritante. Dr. Queirós, precipitando a falar, não acaba: é um palavreado infinito que nos enjoa, nos deixa embrutecidos, mudos, mastigando um sorriso besta de cumplicidade. Felizmente o homem dos esparadrapos vive. Repito que ele vive e caio num marasmo agoniado. No silêncio as notas compridas enrolam-se como cobras, estiram-se pela casa, invadem a sala, arrastam-me devagar nos cantos, sobem a cama onde me agito apavorado que fim levaram as pessoas que me cercavam? Agora só há bichos, formas rastejantes que se torcem com lentidão de lesmas. Arrepio-me, o som penetra-me no sangue, percorre-me as veias, gelado. (RAMOS, 1965, p. 37).

O tédio, que tantas vezes a literatura romântica associou à angústia, acaba com a tradição obtida pelo tédio do narrador. Qualquer senso de realidade é perdido. Com o tédio, tudo se torna desproposital e inventariante. Quando o narrador afirma que “Felizmente o homem dos esparadrapos vive” (RAMOS, 1965, p. 37), na dissolvência do evento, o tempo vai se tornando incontornável e o tédio ganha a forma da vivência que são se realiza. Agora, está inteiramente sedimentado pelas ações em sua volta e por si, pois se arrepia quando o som o penetra no sangue e percorre suas veias. O tédio que, indica certa percepção lenta serve como percepção interior para abstinência do real.

O narrador proposto por Graciliano Ramos é sensível. O narrador julga nossa experiência comparando-a com o relógio do hospital. O relógio como símbolo se apresenta de forma entorpecida com seu movimento, pois suas “pancadas” se igualam; logo, não se anulam e não se reduzem. Seja pelas batidas do relógio, o entediado se entorpece, pois estufa o não vivido. Os dois contos de Ramos acabam tensionando uma mesma problemática central. Em ambas as narrativas, o tédio, é rodeado por desilusões, fracassos ou decepções, caracteriza-se como maldizer da existência sem o qual não saberiam existir. De forma alguma, esse maldizer não impede de viver o mundo que negam. O entediado representa uma existência destrutiva.

Nos dois contos, os sujeitos vivem sob constante desadaptação com o tempo – sendo impossível se adaptar nessa realidade, por via epistemológica, o sujeito entediado aumenta sua tensão constitutiva tornando-se devidamente mais casmurro ou sorumbático. Em

Graciliano, isso vale tanto para o narrador de “Insônia”, como para o narrador de “O relógio do hospital”. E, em ambos os textos, a imagem do desencontro com o tempo mediado pelo contraste da vida tardia.

Em que medida a realidade admite de fato experiências humanas que não se adaptam as novas condições de existência? A realidade em crise da vida moderna só se cumpre a partir da dissolvência dos eventos. Em sua obra *Modernidade líquida*, Bauman (2001) propõe, de modo catedrático, a busca pela satisfação das nossas necessidades íntimas em objetos externos mais bem-sucedidos. Essa liquidez pode ser útil para corroborar um conceito de constituição do tédio ao que nada acontece, dentro da imobilidade social/espacial, pautado na inacessibilidade da imagem do entediado.

Lars Svendsen (2006, p. 23) esquematiza metodologicamente esse pensamento acima indicado, afinal, “se o tédio aumenta, isso significa uma falha grave na sociedade na sociedade ou na cultura como transmissores de significados”; o trabalho, o lazer, a morte, entendidos como significados, como forma total da sociedade no sistema capitalista, o significado do tédio, considerando no caso distância exigida não é, na modernidade, base de sua total significação, mas o inacessível é uma base fundamental; sentem-se aprisionados pela irrupção do real, em que o real, mais do que um meio isolado, torna-se abertamente distante, e é considerada a perda de sentido individual, o sentido em sua acepção moderna, em que o significado tem papel central e é legitimado pelo sujeito, afinal, “não suportamos viver em algum tipo de conteúdo que possamos ver como constituidor de significado. A falta de sentido é entediante.” (RAMOS, 1965, p. 32).

Nos *corpora* utilizados encontramos imagens análogas a essa existência entediante, esse sujeito cuja experiência à qual dá significado é revida pelo olhar que esses sujeitos lançam para o presente. A experiência histórica de um indivíduo entediado é nele mesmo isolado e ainda assim sem garantia de reconhecê-la, formando a imagem e o conceito que, o tédio é imprevisível, sobre o qual não se tem o controle. Logo, nossa proposição fundamental ajuda a entender como o sujeito, em sua existência ontológica, sustenta o problema do tédio a partir da perda do que é irreparável.

Portanto, para dar conta da tarefa o tédio está relacionado a uma perspectiva estética e epistemológica que interage com a estrutura textual e matéria histórica da obra *Insônia* de Graciliano Ramos. Em choque mesmo com o texto, interessa-nos a percepção ou a introjeção de imagens que fraturem e redimensionem a prosa da segunda fase moderna, pois esta narrativa genericamente se apoia no retrato crítico do real, na relação entre o homem e sua terra, discutindo a memória individual e coletiva do sujeito e a persistência e o poder da

tradição. Nossa necessidade estética em questão, apontou o tédio como algo que reduz a percepção do indivíduo que se anula mesmo sem experimentar o experimentável. O tédio é inóspito, sua presença latente deixa o ser sem vontade. O tédio controla a negação. Assim, se faz necessário um ponto de vista efetivamente involuntário, para percebê-lo para além da forma. O tédio é configurado na literatura de Graciliano Ramos com uma experiência tornada negativa, de forma indesejada e inevitável, o tédio do sujeito sobre si mesmo é invertido, pois se mostra dentro da duração do incômodo.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BREUER, J. Considerações teóricas. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (v. II; Estudos sobre a histeria (1893-1895)).

FREUD, Sigmund. A psicoterapia da histeria. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2006a. (v. II; Estudos sobre a histeria (1893-1895)).

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2006b. (v. XX; Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e angústia, Análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)).

GOETHE, Joan W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Martin Claret, 2004

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. São Paulo: Editora Ática, 1965.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ENTRE EROS E THANATOS: RESSABIOS DE MORTE DO SER MELANCÓLICO EM “PSICOLOGIA DE UM VENCIDO”, DE AUGUSTO DOS ANJOS

Flávia Valéria Salviano Serpa¹

RESUMO: Da mitologia grega, Freud se apropria dos nomes de Eros e Thanatos para exemplificar as teorias das pulsões, que explica a formação psíquica de todos os indivíduos. Eros e Thanatos correspondem, conseqüentemente, ao desejo erótico e a atração pela morte, coexistindo simultaneamente. A pulsão de vida equivale a toda a demanda interna que nos leva a buscar o prazer, a criar e a realizar projetos enquanto a pulsão de morte obedece à demanda que nos conduz à busca pelo isolamento, pela estagnação e pelos atos de destruição e morte. Nesta perspectiva, o princípio do prazer pode ser entendido como um motor para a pulsão de vida, e age atenuando situações dolorosas, fazendo que o ser humano aja desde o princípio de vida. Porém os indivíduos melancólicos tendem a evocar repetidamente, situações de dor extrema, de modo que se para o indivíduo neurótico o princípio do prazer busca amenizar ou zerar o desprazer, para o psicótico maniaco-depressivo, o princípio de morte cumprirá a mesma função. O pessimismo e a angústia que recobrem toda a escrita de Augusto dos Anjos nos transportam para um lugar de observância das misérias humanas, e é nessa observância que estabelecemos os objetivos para o nosso trabalho. Pretendemos então, desenvolver uma análise crítica do poema “Psicologia de um vencido”, observando os traços melancólicos existentes no poema e como estes traços evocam a pulsão de morte, descrita por Freud.

Palavras-chave: Melancolia. Psicanálise. Teoria das pulsões.

BETWEEN EROS AND THANATOS: WHISPERS OF DEATH INTO THE MELANCHOLIC BEING IN “PSYCHOLOGY OF A LOSER”, BY AUGUSTO DOS ANJOS

ABSTRACT: From Greek mythology, Freud makes use of Eros and Thanatos to exemplify the theories of drives, which explains the psychic formation of all individuals. Eros and Thanatos correspond to the erotic desire and the attraction to death, coexisting simultaneously. The life drive is equivalent to all the internal demand that leads us to seek pleasure, to create and carry out projects, while the death drive obeys the demand that leads us to the search for isolation, stagnation and acts of destruction and death. In this perspective, the pleasure principle can be understood as an engine for the life drive, and acts to mitigate painful situations. However, melancholic individuals tend to repeat situations of extreme pain, so that for the manic-depressive psychotic, the death principle will fulfill a function. The pessimism and anguish that cover all Augusto dos Anjos' writing transport us to a place of observance of human miseries, from whereas we establish the goals for this paper on developing a critical analysis of the poem “Psychology of a loser”, looking forward to finding the melancholic features existing in the poem and how they evoke the death drive, described by Freud.

Keywords: Melancholy. Psychoanalysis. Theory of the drives.



Submetido em: 04 nov. 2019

Aprovado em: 25 nov. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL, UFPB). E-mail: fssalvianofs@gmail.com

INTRODUÇÃO

Augusto dos Anjos é, sem sombra de dúvida, um dos poetas brasileiros mais originais. Com seus poemas singulares, permeados de palavras que à simples vista estariam longe de serem poéticas, a sua escrita é ao mesmo tempo uma escrita que choca e encanta. O surpreendente estilo de Augusto dos Anjos marcado por um aparente mau gosto em relação à seleção do vocabulário, escolhido para compor seus poemas, traz o homem para um plano orgânico no qual a tristeza é uma matéria putrefata passível de decomposição.

Para Freud, a melancolia está relacionada com a perda do objeto amado no plano ideal. Esta conceituação nos leva ao entendimento de que o melancólico perdeu algo que não sabe nomear, porém é consciente de sua perda. Na visão de Freud, o melancólico é um indivíduo que insiste em pôr em evidência suas falhas, desmascarando-se, como se o ato de evidenciar os seus defeitos cumprisse a função punitiva para sua existência. Neste sentido, uma das características principais do melancólico é a insatisfação do próprio ego e por isso a autodepreciação é tão constante e recorrente na personalidade melancólica.

Na poesia de Augusto dos Anjos, a melancolia se materializa desde a dimensão cósmica ao plano científico. Em “Psicologia de um vencido”, que é um de seus poemas mais famosos, podemos observar como a dor de existir é trazida ao plano orgânico. E não é por menos que, com este poema, no qual o eu-lírico expressa sua angústia desde uma dimensão cósmica até a miséria da carne em putrefação, que Augusto dos Anjos ganhou epíteto de “Poeta da morte”.

O pessimismo e a angústia que recobrem toda sua escrita nos transportam para um lugar de observância das misérias humanas e é nessa observância que estabelecemos os objetivos para o nosso trabalho. Pretendemos então, desenvolver uma análise crítica do poema Psicologia de um vencido, de Augusto dos Anjos, observando os traços melancólicos existentes no poema e como estes traços evocam a pulsão de morte, descrita por Freud.

Para a elaboração deste estudo, apreciamos como metodologia, etapas que nos encaminham ao modelo de pesquisa bibliográfica, com o qual desenvolvemos a análise do texto literário em questão, orientado sob a luz da Teoria das Pulsões. Para tal estudo, utilizamos os pressupostos teóricos de Freud em relação às pulsão de vida e pulsão de morte, bem como a melancolia e sua relação com esta última.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Afrodite, deusa do amor, da beleza e da sexualidade, responsável pela perpetuação da vida, do prazer e da alegria, uniu-se a Ares, deus da Guerra selvagem, da sede de sangue e da Matança. A paixão entre os dois deuses representa o dualismo entre amor e ódio e dela nasce Eros, um menino alado, munido de arco e flechas de amor que quando disparadas a mortais e imortais lhes outorgam o amor eterno. Afrodite, ao notar que seu filho não cresce, queixa-se a Temis, deusa da prudência, que sabiamente a aconselha, afirmando que Eros não cresce por sentir-se solitário e que ela desse a ele um irmão. Afrodite então tem outro filho ao qual o chama de Antero que posteriormente torna-se conhecido como deus amor mútuo. Depois do nascimento de Antero, Eros começa a crescer, torna-se forte, robusto e de uma beleza inigualável. Sendo filho da deusa do amor e do deus da guerra, Eros além de ser considerado o deus do amor erótico é também considerado a energia que organiza e unifica, de modo que tudo que se encontra em estado caótico, Eros estabelece uma condição cósmica que ordena o espaço.

Nix, filha de Carros é a deusa que personifica a noite, os segredos, os mistérios e astros noturnos. Ora simboliza a beleza da noite, ora, a maldição que castiga com o terror noturno. De Nix nasce Thanatos, deus que personifica a morte. Filho sem pai, Thanatos é representado como um jovem alado de olhos e cabelos prateados, que em uma nuvem prateada arrebatava a vida dos mortais.

Da mitologia grega Freud se apropria dos nomes de Eros e Thanatos para exemplificar as teorias das pulsões, teoria esta que explica a formação psíquica de todos os indivíduos. Assim, Eros e Thanatos correspondem conseqüentemente ao desejo erótico e a atração pela morte. Ambas coexistem de modo que a força da vida e a força da morte equivalem à dualidade formadora dos indivíduos.

Freud, precursor da Psicanálise, desenvolveu teorias a respeito da construção psíquica humana. Para Freud, todos os nossos processos mentais se dão forma encadeada, o que significa que nenhum dos nossos pensamentos ou lembranças acontecem de forma isolada. Existirá sempre um elo que liga os eventos mentais atuais a outros que ocorreram anteriormente. De acordo com Freud (1915a), a vida mental se desenvolve em uma linha contínua, ainda que os indivíduos não estejam conscientes dessa continuidade. Isto porque, é no inconsciente que se armazenam lembranças, experiências ou sensações que por alguma razão foram reprimidas. Deste modo, o inconsciente corresponde à parte mais profunda da

nossa consciência, onde ocorrem processos mentais que nunca foram conscientes e que nunca poderão ser acessados pela consciência, ao menos em situações excepcionais.

No inconsciente também ficam guardadas informações que foram excluídas do consciente e que não podem ser lembradas. Estas informações foram reprimidas ou censuradas porque no processo mental, tais informações foram entendidas como lembranças traumáticas ou experiências incapazes de ser suportadas, de modo que foram enviadas para o inconsciente, e donde permanecerão influenciando, ainda que indiretamente, a vida mental do indivíduo, sem que jamais sejam lembradas novamente. E é também no inconsciente que residem as pulsões que nos direcionam a um determinado fim.

As pulsões foram organizadas por Freud (1915b, 1920) em dois campos, que correspondem à pulsão de vida e à pulsão de morte. Inicialmente ele descreveu uma unidade conhecida como pulsão de vida e acreditava que esta unidade era responsável por explicar grande parte do comportamento humano. Posteriormente ele chegou à conclusão de que só estes instintos de vida não eram capazes de explicar todo o comportamento humano. Freud então observou que todos os instintos se dividem em duas unidades principais; os instintos de vida e os instintos de morte. Os instintos de vida são representados pelo deus grego Eros, o deus do amor. Já os instintos de morte são representados pelo deus da morte Thanatos.

A pulsão de vida equivale a toda demanda interna que nos leva a buscar o prazer, a criar e a realizar projetos. Os instintos de vida também são referidos como os instintos sexuais. São aqueles que lidam com a sobrevivência básica e a reprodução. Esses instintos são importantes para sustentar a vida do indivíduo, bem como a continuação da espécie. Ainda que eles sejam frequentemente chamados de instintos sexuais, nessa unidade também se incluem a necessidade de saciar a sede e a fome, bem como evitar a dor.

Já a pulsão de morte obedece a demanda que nos conduz à busca pelo isolamento, pela estagnação e pelos atos de destruição e morte. Os instintos de morte foram descritos inicialmente em *Além do princípio do prazer*. Nele, Freud (1920) propôs que o objetivo de toda a vida é a morte. Ele observou que após um evento traumático, as pessoas experimentam um desejo inconsciente pela morte, porém, à medida que o tempo vai passando, esse desejo é amplamente atenuado pelos instintos de vida.

Essas pulsões que sustentam a vida, e que evocam a morte, residem em todos os indivíduos, em um conflito permanente que não pode ser resolvido, e a maior parte de nossas ações e de nossos pensamentos são resultantes não só de uma dessas forças, senão que corresponde à combinação das duas pulsões. Nasio (1999) ao debruçar-se sobre os estudos de Freud afirma que:

Freud propõe então reagrupar os movimentos libidinais, que incidem tanto no eu quanto nos objetos sexuais, sob a expressão única pulsões de vida, opondo-a à expressão pulsões de morte. O objetivo das pulsões de vida é a ligação libidinal, isto é, o atamento dos laços, por intermédio da libido, entre nosso psiquismo, nosso corpo, os seres e as coisas. As pulsões de vida tendem a investir tudo libidinalmente e a garantir a coesão das diferentes partes do mundo vivo. Em contrapartida, as pulsões de morte visam o desprendimento da libido dos objetos, seu desligamento e o retorno inelutável do ser vivo à tensão zero, ao estado inorgânico. (NASIO, 1999 p. 69-70).

Tomando como ponto de partida esta afirmação, é possível dizer que tanto a pulsão de vida quanto a pulsão de morte têm fontes de energia distintas. A fonte de energia da pulsão de vida é a libido que equivale à energia empregada para a manutenção da vida. A pulsão de morte, assim como a pulsão de vida, também tem uma fonte de energia específica, no entanto não lhe foi dado um nome em particular. É comum que acreditemos que a pulsão de morte se refira exclusivamente aos instintos violentos, no entanto Nasio (1999) esclarece que a pulsão de morte não necessariamente tem uma relação direta com a violência.

No tocante a isso, esclarecemos que a “morte” que rege essas pulsões nem sempre é sinônimo de destruição, guerra ou agressão. As pulsões de morte representam a tendência do ser vivo a encontrar a calma da morte, o repouso e o silêncio. É verdade que podem também estar na origem das mais mortíferas ações, quando a tensão busca aliviar-se no mundo externo. Entretanto, quando as pulsões de morte permanecem dentro de nós, elas são profundamente benéficas e regeneradoras. (NASIO, 1999, p. 70).

Pelo fato de que somos constituídos por estas duas pulsões, há em nós uma tendência natural a transitar entre elas, de modo que sempre que há uma dedicação a construir algo ou a levar adiante um projeto importante; há um emprego de grande parte da libido nesse projeto e enquanto houver o envolvimento e a empolgação com esse projeto, a quantidade de libido empregada nele torna-se indisponível para outros objetivos. Isso não quer dizer que nada mais seja importante na vida desse indivíduo, visto que é possível empregar diferentes níveis de libido para diferentes objetivos. Porém, quanto mais interesse em determinado projeto, maiores níveis de energia estão sendo investidos nele. Por essa razão, em situações de luto, nas quais a pessoa enlutada perde completamente o interesse por suas ocupações normais, observa-se uma retirada de libido dessas atividades para uma aplicação extrema de libido na pessoa que foi perdida. Assim, em momentos positivos experimentamos com maior intensidade os efeitos da pulsão de vida, enquanto que a medida que atravessamos momentos

dolorosos ou traumáticos, se aciona mecanismos da pulsão de morte. Ambos tentam estabelecer um equilíbrio.

Para além de sua diferença, tanto a pulsão de vida quanto a pulsão de morte visam restabelecer um estado anterior no tempo. Seja a pulsão de vida, que, ligando os seres e as coisas, aumenta a tensão, seja a pulsão de morte, que aspira à calma e ao retorno a zero, ambas tendem a reproduzir e a repetir uma situação passada, quer tenha sido agradável ou desagradável, prazerosa ou desprazerosa, serena ou agitada. (NASIO, 1999, 70-71).

Considerando esta dinâmica, numa estrutura normal de luto, observa-se que os instintos de morte, de destruição bem como o investimento de energia no próprio luto vão aos poucos sendo substituídos pelos instintos de vida e gradualmente ocorrerá o investimento de energia em novas atividades. No entanto, em um processo patológico, em lugar de ocorrer uma passagem da pulsão de morte para a pulsão de vida, ocorre um investimento no desejo de repetição da dor.

Em suma, o novo conceito introduzido por Freud com a segunda teoria das pulsões foi o da compulsão à repetição no tempo. A exigência de repetir o passado doloroso é mais forte do que a busca do prazer no acontecimento futuro. A compulsão a repetir é uma pulsão primária e fundamental, a pulsão das pulsões; já não se trata de um princípio que orienta, mas de uma tendência que exige voltar atrás para reencontrar aquilo que já aconteceu. (NASIO, 1999, p. 71).

2 ANÁLISE E DISCUSSÕES

O *princípio do prazer* pressupõe uma busca pelo prazer que corresponde a uma tendência em buscar atenuações para situações desagradáveis. Já o *princípio de realidade* inibe os prazeres entendidos como perigosos, o que implica no deslocamento desses prazeres para o inconsciente. O princípio do prazer pode ser entendido como um motor para a punção de vida, ou seja, a busca por atenuações das situações dolorosas nas quais o ser humano tende a agir desde o princípio de vida, no entanto, há indivíduos que evocam repetidamente, situações de dor extrema. Freud (1920) caracteriza este comportamento como uma instância para além do princípio do prazer, assinalando uma neurose, ou seja, um desejo de repetição da dor, que por sua vez vai implicar no princípio de morte.

O desejo ativo do passado, mesmo que o passado tenha sido ruim para o eu, explica-se por essa compulsão a retomar o que não foi concluído, com vontade de completá-lo. [...] Por isso, a compulsão à repetição seria o desejo de retornar ao passado e rematar, sem entraves e sem desvios, a ação que

ficara em suspenso, como se as pulsões inconscientes nunca se resignassem a ser condenadas ao recalçamento. (NASIO, 1999, 72).

Neste contexto, o melancólico apresenta um comportamento no qual há uma permanente evocação da dor. Ele não é apenas um indivíduo que perdeu seu objeto de amor, mas um indivíduo marcado por uma sucessão de perdas. Por esta razão pode-se dizer que o melancólico é um cemitério de interioridades mortas. Um acontecimento doloroso para o melancólico é um detonante de outras dores passadas que evocam uma falta do objeto, falta esta que não pode ser preenchida, já que na melancolia há uma questão narcísica na qual o melancólico é o próprio objeto. Mendes (2014) ao retomar os pressupostos teóricos de Kehl afirma que:

A desesperança no melancólico está relacionada com o fato de o Outro, em sua primeira versão imaginária (materna), não ter conferido ao recém-nascido um lugar em seu desejo. Assim, o melancólico ficou preso num tempo morto, no qual o Outro deveria ter comparecido, mas não compareceu. (MENDES, 2014, p. 428).

Deste modo o indivíduo melancólico se vê preso em um ciclo de repetição. O melancólico ao estar estagnado na pulsão de morte, não consegue encontrar alguma satisfação ao longo de sua vida. Se para o indivíduo neurótico o princípio do prazer busca amenizar ou zerar o desprazer, de acordo com a dinâmica do melancólico, o princípio de morte cumprirá a mesma função.

Por conseguinte, podemos afirmar que a compulsão a repetir no tempo é ainda mais irresistível que a de buscar o prazer. A tendência conservadora – a de voltar atrás – própria às pulsões de vida e de morte prevalece sobre a outra tendência, igualmente conservadora, regida pelo princípio de prazer – a de reencontrar um estado sem tensão. Por isso, Freud considerou a compulsão à repetição como uma força que ultrapassa os limites do princípio de prazer, que vai além da busca do prazer. Não obstante, o par de pulsões de vida e de morte continua a ser regido pela ação conjunta desses dois princípios fundamentais do funcionamento mental: encontrar o passado e encontrar o prazer. (NASIO, 1999, p. 71-72).

A melancolia é essa dor constante que está adormecida em algum lugar perdido no mais íntimo do ser. É uma dor aguda, certa que passa muito tempo submersa, mas de repente um gatilho qualquer como uma palavra que mina o terreno como explosivo mortífero, um gesto que nos faz retornar às dores vividas, as dores primeiras, a dor do existir. O melancólico sofre e sabe que sofre. Sofre porque perdeu aquilo que o iluminava, perdeu o seu

objeto de desejo, aquilo que tanto atesourava. O melancólico sofre porque sabe da ameaça da perda, sofre porque os outros são essa ameaça.

Os outros são este grande ser que rouba o seu objeto de amor, o seu tesouro. O mundo exterior é este grande outro ameaçador que lhe modifica, que lhe faz reviver todas as perdas de todos os seus tesouros. O mundo é para o melancólico um grande ladrão que leva embora à surdina aquilo que lhe mantinha de pé. O melancólico sofre, não porque perdeu algum bem material como o carro, a casa ou cônjuge. Ele sofre porque, ainda que inconscientemente, sabe que uma vez que lhe tirem seu objeto de amor, jamais voltará a ser como antes.

O melancólico sofre não porque seu cônjuge se foi, mas porque nunca mais poderá ser a simbiose emocional com este outro. O objeto de amor do melancólico é aquilo que o mantém ligado ao externo, porém, este mesmo mundo externo empurra-o ao sofrimento, o ameaça. O melancólico padece da pior dor, ele padece da nostalgia, da dor da volta. Da volta de todas as dores, da volta a todas as perdas, da volta à dor que o expulsou do Oceano, do paraíso. A nostalgia é este barco que leva o melancólico de volta àquilo que foi irremediavelmente perdido, por isso melancólico é incapaz de substituir seu objeto de amor perdido e retoma para si a imagem desse objeto perdido, porque não há como haver uma substituição para essa perda primeira, essa perda primitiva que marcou irremediavelmente o seu ser.

O melancólico caminha sobre a corda bamba. O desejo de morte o compõe, os instintos de morte são esse fio condutor que o conecta constantemente com destruição. A nostalgia também é esse retorno à morte, a destruição, ao despedaçamento de si. O meio exterior lhe conduz a esta aniquilação de sua existência. O melancólico é um ser entregue ao desamparo. Esse olhar que não o atravessou, que não o viu, que não o reconheceu em seus primeiros anos, converteu-se em seu viver posterior, em seu verdugo, em uma entidade destrutiva que o despedaça.

É possível fazer uma leitura psicanalítica do poema “Psicologia de um vencido”, de Augusto dos Anjos, tomando como base teórica a Teoria das pulsões, ou seja, a teoria de pulsão de vida e pulsão de morte, de Freud. Para a nossa análise, consideramos os traços melancólicos que dão indícios para que trabalhemos a pulsão de morte na composição literária desta obra. No poema é notável como os traços da pulsão de morte são presentes e constituintes do eu-lírico. Mendes ao relacionar o comportamento melancólico com a pulsão de morte menciona que:

O sentimento de culpa e o desejo de punição presentes na melancolia estão associados a ambivalência de sentimentos vivenciados em relação as figuras parentais ainda no decorrer do complexo de Édipo. O indivíduo desejou a morte da figura parental por isso ele se culpa. O melancólico é atacado pelo seu próprio supereu. O eu do melancólico é extremamente auto-crítico, ele se julga o pior dos seres humanos e se condena a morte. Humilha-se diante de todos, colocando-se como uma pessoa indigna. Ao delírio de inferioridade, junta insônia, a inapetência e as pulsões de autodestruição. As autoacusações do melancólico têm um sentido; revelam o seu estado patológico e o predomínio da pulsão de morte. (MENDES, 2014, p. 427).

O universo do melancólico é pantanoso, é obscuro. O homem é dor e a dor é da natureza humana. A natureza humana é melancólica e temos em nós com maior ou menor proporção, certo grau de melancolia. De acordo com o pensamento tradicional, a melancolia é um dos quatro temperamentos, um dos modos de ser da existência, como nos sentimos e como nos relacionamos com o mundo.

A melancolia é uma observância sobre a existência e Augusto dos Anjos é exímio em fazer poesia com aquilo que é a observância sobre a existência. Nota-se como o escritor emprega em seu poema a figura do melancólico como aquele que enxerga o mundo à distância, numa sofrida tentativa de encontrar sentido nas coisas. Na obra analisada o eu-lírico melancólico se vê entre dualidades: se a lucidez o acompanha, o sentimento de que nada vale à pena o paralisa. Quando tomamos cada estrofe como objeto de análise é possível observar como os traços melancólicos que retomam a pulsão de morte são colocados em evidência.

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.
(ANJOS, 1912, p. 14).

Nessa primeira estrofe observamos de maneira bem clara e expressa a presença da melancolia que se distribui desde a origem do eu lírico. Este eu lírico implica em sua composição orgânica o pessimismo, a destruição, bem como uma atração que o empurra a tragédia. Mendes ao descrever o comportamento melancólico constata que:

O comportamento do melancólico, as suas autoacusações, a depreciação do sentimento de si, a sua desvalorização e sua expectativa de punição nos levam a afirmar que, o que se perdeu para o melancólico foi o próprio eu. O eu foi destruído pelo objeto amado/odiado: “a sombra do objeto caiu sobre o Eu”, [como afirmou Freud (1917)] [...]. Assim, a melancolia coloca em evidência a pulsão de morte por meio de um ideal cruel doeu a ponto de assassinar o sujeito. (MENDES, 2014, p. 427).

O autor ao utilizar elementos que nos remete à composição orgânica dos seres, nos leva ao entendimento de que a melancolia está na composição estrutural do eu-lírico. No primeiro verso, o autor utiliza o elemento carbono, que de acordo com a sua nomenclatura vem do latim *carbo*, que significa carvão, e que, por sua vez, nos remete ao carvão bruto e sem valor, contrário ao diamante. O carbono também é um dos elementos mais presentes nos seres vivos. Neste mesmo verso há a presença elemento amoníaco, que é um químico empregado como solvente. Tomando como pontos de análise estes dois elementos, o eu-lírico se compõe e se põe, como um ser formado por um elemento que é comum a todos os seres vivos, ao mesmo tempo que é composto por um elemento corrosivo e tóxico, por sua vez destrutivo.

No segundo verso, o autor emprega contradições na composição poética. Quando o eu-lírico se afirma como um monstro de escuridão e rutilância, ele se declara como um ser disforme, contrário à natureza, composto de escuridão, e rutilância, que nos remete ao brilho e à luminosidade. Podemos então, verificar uma antítese, já que deste modo o eu-lírico se declara um ser contrário à própria natureza, composto pela ambivalência entre luz e escuridão.

Nesse aspecto, podemos fazer um recorte no qual se verifica a pulsão de vida e a pulsão de morte, como dualidade inerente a todos os seres vivos. Já no terceiro e quarto verso quando o eu-lírico afirma que sofre desde a epigênese da infância, a influência má dos signos do zodíaco, notamos como esse eu-lírico se declara condenado à tragédia do destino desde que era apenas um embrião.

Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia,
Que se escapa da boca de um cardíaco.
(ANJOS, 1912, p. 14).

Quando o eu-lírico se declara profundissimamente hipocondríaco, retoma uma focalização compulsiva do pensamento e das preocupações sobre o próprio estado de saúde, e que frequentemente está acompanhada de sintomas que não podem ser atribuídos a nenhuma doença orgânica. Essa passagem reafirma a compulsão pelo desejo de morte. Essa tendência à destruição marca a característica própria dos instintos de morte.

No segundo verso, o eu-lírico afirma como se sente desconforme com o ambiente. Podemos tomar este verso como base comparativa em relação à posição melancólica diante do mundo. O melancólico é um indivíduo que está em conflito com o meio, ele vive em um tempo particular que não é sincrônico. O melancólico está sempre fora do lugar.

O autor também emprega no sexto verso a palavra “ânsia” que concorda com a palavra “repugnância”, tendo em vista que a ânsia é a manifestação física provocada pela contração do epigástrico, manifestação esta, que ocorre devido ao nojo ou à repugnância. E ao mesmo tempo a palavra “ânsia” é associada a palavra “cardíaco”, já que ela também é entendida como uma sensação de desconforto físico causada por uma pressão no na região peitoral. O eu-lírico se põe em um lugar de quase morte como se este ambiente, no qual ele habita, lhe causasse uma sensação de tamanho desprazer que termina por provocar-lhe uma sensação semelhante ao processo de um infarto.

Já o verme – este operário de ruínas –
Que o sangue podre das carnificinas
Come, a à vida, em geral, declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!
(ANJOS, 1912, p. 14).

No primeiro terceto do poema verificamos como o autor emprega no eu-lírico elementos que remetem à destruição, como a palavra “verme” que é um decompositor; e também retorna à palavra “carnificina” que pode ser associada à consequência de uma guerra, como grandes massacres e chacinas, extermínios e matanças, e também direciona o poema a uma aniquilação do indivíduo aos instintos de morte. No segundo terceto o eu-lírico retoma a destruição para si e o processo de aniquilação como o próprio fim da existência do ser humano.

CONCLUSÃO

Através dos mecanismos metodológicos de pesquisa bibliográfica, os quais possibilitaram a análise da obra literária selecionada com base na teoria das pulsões de Freud, foi possível fazer uma leitura psicanalítica do poema “Psicologia de um vencido”, de Augusto dos Anjos. Em nossa análise, observamos como o autor empregou no poema traços melancólicos, traços estes que estão dispostos não apenas em uma estrofe, mas ao longo de todo poema. É importante ressaltar que estes traços melancólicos possuem em si aspectos que retratam a pulsão de morte. Em nosso estudo foi possível observar o quanto ambas, pulsão de morte e melancolia se complementam para integrar a obra. Concluimos, por fim, que observar esta composição literária através do olhar da psicanálise nos leva para além da análise

literária, e nos dá, em realidade, a capacidade de refletir sobre aspectos comuns à subjetividade humana. Ao retomar a própria noção de melancolia, se torna impossível pensar no ser melancólico sem considerar o que há de poético em sua existência. Como a própria poesia de Augustos dos Anjos reflete a imagem do melancólico através da arte e do nefasto, retomo palavras utilizadas anteriormente em nossa análise no que diz respeito à descrição da melancolia como esta observância sobre a existência: analisar a obra literária desde o viés da psicanálise é desenvolver também esta capacidade de observância sobre a existência.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro: s.n., 1912.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996a [1920]. p. 11-76. (v. XVIII; Além do princípio do prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)).

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996b [1917]. p. 243-266. (v. XIV; A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)).

FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996c [1915a]. p. 163-222. (v. XIV; A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)).

FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996d [1915b]. p. 115-144. (v. XIV; A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)).

MENDES, Elzilaine Domingues. Melancolia e depressão: um estudo psicanalítico. *Revista Psicologia: teoria e pesquisa*, v. 30, n. 4, p. 423-431, 2014.

NASIO, Juan-David. *O prazer de ler Freud*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

QUEM TEM MEDO DE CLARICE LISPECTOR?

Rita de Cássia Kileber Barbosaⁱ

RESUMO: A escrita de Clarice Lispector desperta paixão em alguns leitores, em outros, invencível estranhamento e até medo. Depoentes deixaram sua contribuição para a pesquisa narrando seus sentimentos de gratidão e de alteração alcançados após a leitura de textos de Clarice Lispector. Ela cura porque não pretende curar: quando os leitores aceitam a mão que ela oferece, são capazes de recuperar sua autenticidade perdida e uma visão orientada para a vitalidade, para os núcleos e para a alteridade do mundo. A fim de tentar entender a maneira única e intensa que ela toca os leitores; sua escrita foi analisada do ponto de vista da teoria psicanalítica de D.W. Winnicott. Três figuras que aparecem frequentemente na obra de Clarice Lispector foram selecionadas como centrais para a investigação daquilo que foi chamado de cura: o mundo, o núcleo e a mão. Cada figura leva a outros temas importantes: o vivo e o neutro.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Literatura. Psicanálise. Comunidade de leitores. D. W. Winnicott.

WHO IS AFRAID OF CLARICE LISPECTOR?

ABSTRACT: Clarice Lispector's writing brings passion to some readers, in others, an unsurpassable uneasiness and even fear. Deponents let their contribution to the research talking about their feelings of gratitude and changes reached after reading Clarice Lispector's texts. She heals because she does not intend to heal: when the readers take the hand she offers, they are able to recover their lost authenticity and a view oriented to vitality, to the cores and to world's otherness. In order to trying to understand the unique and intense way she touches her readers; her writing was analyzed through D.W. Winnicott's psychoanalytic theory. Three images that often appear in Clarice Lispector's work were elected as central to the investigations which here were designated as healing: the world, the core and the hand. Each image links to other important subjects: the living and the neutral.

Keywords: Clarice Lispector. Literature. Psychoanalysis. Readers community. D. W. Winnicott.



Submetido em: 24 out. 2019
Aprovado em: 25 nov. 2019
e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

ⁱ Psicoterapeuta psicanalítica e supervisora clínica. Doutora em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP, USP). E-mail: rckileber@yahoo.com

INTRODUÇÃO

A escrita de Clarice Lispector provoca paixões em alguns leitores e em outros, invencível estranhamento. Por que o amor do leitor? E, tratando-se de Clarice Lispector e dos giros vertiginosos de que o texto é capaz, por que o medo do leitor? O artigo originado da tese de doutorado¹ não se ocupa do amor e do medo isoladamente, mas do amor e do medo no leitor, o amor e o medo que nascem com o texto e que marcam a experiência da leitura. Foram perguntas muito importantes: por que o texto pode amedrontar e enamorar? O problema não foi diagnosticar leitores como amedrontados ou enamorados. A pergunta mais objetiva foi: o que, no texto de Clarice Lispector, comove e ganha ou afasta e perde o leitor?

Na adoração, há uma mistura, uma fusão entre leitor e texto: ela escreve o que sinto e penso. O leitor não entra em contato com alteridade do texto, que desaparece e eles coincidem. É um amor narcísico pelo texto idealizado. E quando o texto assusta? Que medo é esse? Um dos sinais de medo é o afastamento: é um texto difícil, "uma 'viagem'", não entendo, não gosto. Neste caso, o medo do leitor se torna desprezo que leva ao afastamento do texto e não há contato algum, só estranhamento. Outro sinal de medo é o apego excessivo à angústia: ela é terrível, um soco no estômago, veja a sombra e o mal. O leitor fica tão assustado com o texto que só enxerga a parte difícil que o desestabilizou, não conseguindo entrar em contato com o texto todo, não conseguindo superar o medo inicial.

Vi, e me assustei com a verdade bruta de um *mundo* cujo maior horror é que ele é tão *vivo* que, para admitir que estou tão viva quanto ele [...] terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a *minha vida pessoal*. (LISPECTOR, 1998c, p. 22, grifos meus).

A desconstrução clariceana leva a novos conceitos e concepções, olhares frescos para o mundo. A hipótese ousada da tese é a de que o texto, a obra de Clarice Lispector, pode curar um leitor que suportou atravessá-la completamente, apesar da angústia despertada, encontrando o texto em sua plenitude.

Como não ter medo da experiência pessoal a que a leitura convida? O medo de perder-se nas águas vivas, medo de enlouquecer? O medo que tenho de alguém também parte de mim e me desconcerta e incomoda. A impotência diante daquilo que despertou o medo, não saber o que fazer com ele depois. A inspiração é a própria autora, seguir os passos de e com

¹ BARBOSA, R. C. K. *O mundo, o núcleo e a mão: figuras da cura em Clarice Lispector?* um estudo de contos e do depoimento de leitores. 2013. 307 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. (Orientação do Prof. Dr. José Moura Gonçalves Filho).

Clarice Lispector, com sua obra: ela parece conviver com o medo, vivendo ora com medo e ora sem medo.

“Oh, não se assuste tanto! [...] repeti como se pudesse alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse [...] servir ao nada. Eu que não me lembrara de lhe avisar que *sem o medo havia o mundo*”. (LISPECTOR, 1998b, p. 79-80, grifos meus).

Os leitores testemunharam um antes e um depois de ler Clarice Lispector, um divisor de águas na vida. Contudo, a leitura é muito exigente: pode tornar-se insuportável. O contato com o mundo vivo paradoxal faz tremer, gerando angústia confusional: confusão entre bem e mal; vida e morte; atraente e repelente, amor e horror. O mundo vivo ameaça o núcleo pessoal, a integração, e pode despersonalizar o leitor. A travessia demanda a mão de alguém, não pode ser suportada e concluída sem ela.

Na obra de Clarice, há reversibilidades entre angústia e cura: a cura é mais ou menos angustiada. Que cura é essa? Sem prescrever ou tratar: cura por tocar o que estava morto e reanimar; cura por metáforas e histórias, por palavras; cura por experimentação vicariante: viver com Clarice e em Clarice o que não viveríamos sozinhos; cura por ver e falar de um outro ângulo (desconstruir conceitos e verdades); cura por caminhos desconcertantes, mais ou menos angustiantes, paradoxais: alcançar o remédio tomando o veneno, como nas vacinas ou na homeopatia. Mas a cura pode ser vencida pela angústia. Quem daria conta de expor-se sozinho à irradiação do mundo?

A CURA EM D. W. WINNICOTT

Por que Winnicott e não Lacan? A crítica literária dialoga com mais frequência e facilidade com a psicanálise lacaniana do que com a winnicottiana. Lacan entende o inconsciente estruturado como linguagem e sua clínica decorre deste preceito; enquanto Winnicott entende que embora a simbolização e a linguagem sejam fundamentais para o desenvolvimento humano, sua clínica e, portanto, a questão da cura, passam principalmente por experiências afetivas entre analista e paciente. A importância deste aspecto é tamanha que questiona até a interpretação verbal, substituída pelo manejo clínico, em alguns casos.

A experiência analítica ocorre por meio da palavra, inclusive, mas principalmente pela presença de um analista suficientemente bom. A clínica winnicottiana aborda os pacientes, de acordo com sua capacidade de elaboração, sua constituição e integração. Alguns deles precisam mais de silêncio ou de acolhimento antes de estarem aptos para trocas verbais significativas. A alteração na percepção pode se iniciar pelo pensamento e pela linguagem,

mas sua consolidação depende de experiências mutativas. A ausência de sintomas não é uma medida de saúde aceitável para a clínica winnicottiana, porque a vida precisa valer a pena, precisa ser autêntica.

A cura, em Winnicott (1999), aproxima-se do cuidado. A presença, a atenção, a personalidade real do analista, ou seja, ele ser reconhecido como um igual humano torna o próprio contato analítico curativo, em alguma medida e um forte estímulo à autocura. A questão do suposto saber, tão cara à clínica lacaniana, não tem a mesma importância na winnicottiana. O analista não pretende saber tudo, pelo contrário, abre espaço para a alegria da descoberta. O bom analista winnicottiano é aquele que permite que o paciente encontre um caminho com seu apoio.

Não pretendemos colocar Clarice Lispector no divã, nem suas personagens, nem seus narradores, nem seus leitores. Winnicott foi incluído como referência psicanalítica nesta pesquisa porque sua concepção sobre a cura, entre outros conceitos, contribui para a compreensão do fenômeno das experiências curativas de leitura.

Cada leitor tem uma experiência com o texto literário, um encontro singular, apesar das palavras, de sua materialidade. O que para um desorganiza, para outro, desafia, apoia e cura. A ficção da escritora, independente da apresentação em forma de romance, conto, crônica ou páginas de jornais, o texto de Clarice Lispector apresenta-se como alguém que provoca, desperta - mesmo não pretendendo ajudar ou curar – atingindo questões sociais, culturais, psicológicas e existenciais dos leitores.

ATITUDE NEUTRA

A *atitude* na Psicologia Social é uma inclinação de sentimento e pensamento que os outros humanos ajudam a formar ou desmanchar. Atitude completamente neutra é impraticável, não é possível suspender todo o julgamento, inclusive porque nosso pensamento funciona discernindo, julgando. A importância da neutralização reside no desarmamento da compreensão excessivamente funcional: forma de inteligência que satisfaz o apetite por necessidades utilitárias, valor de cada um fixado como coisas de consumir e usar. No caso do texto, usá-lo para satisfazer necessidades próprias de histórias que confirmem determinado olhar para o mundo:

Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma *atenção sem esforço*, estava sendo

uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que *fui percebendo que estava percebendo as coisas*. (LISPECTOR, 1998i, p. 41, grifos meus).

A *atitude neutra* foi inspirada na atitude que Clarice Lispector deixa transparecer em sua obra, o que inclui a alteridade na visão de objetos. Não é possível apreender o que nos supera, só tocar. A atitude neutra em Clarice desafia a intolerância: propõe-se a sentir tudo, especialmente o que for quase intolerável. A condição subjetiva e intersubjetiva da capacidade de ser neutro demanda delicadeza, mas também exigência: não ser paralisada pelo medo. Depois de encontrar o horror do rato morto, a personagem do conto “Perdoando Deus” reflete sobre seu medo e sua condição humana assustada. A atitude neutra diante do mundo libera, aos poucos, o sentimento do mundo vivo.

FIGURAS DE CURA

A leitura sistemática da obra clariceana se tornou um caminho que passou por três estações: o *mundo*, o *núcleo* e a *mão*. A estação-conceito surgiu da leitura e são palavras frequentemente usadas pela escritora. Cada uma delas esclarece e exige as demais, resultantes da intertextualidade. São figuras do texto, figuras da leitura, *figuras da cura*, como denominamos.

Figura é a coisa sensível que depende do tempo da experiência com a obra: gradual e crescente, depende da aparição e revelação incessante, vibrando sempre algum inacabamento. Apesar de pessoal, a figura é capaz de falar a outros, uma experiência mais ou menos intersubjetiva ou compartilhada.

O MUNDO

O *mundo* é mais antigo e maior, anterior e posterior ao “eu”; o mundo assusta porque existe e não sou eu; o mundo escapa ao corpo: é inapreensível; escapa ao espírito: é mistério; é inumano e humano; é a natureza, abriga e desabriga; é cultura, promove ou esconde a vida.

Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. [...] De manhã acordaria aureolada pelos *calmos deveres*. [...] Quanto a ela mesma, fazia obscuramente *parte das raízes negras e suaves do mundo*. (LISPECTOR, 1998d, p. 21, grifos meus).

Um mundo que só pode existir segundo o limite do meu medo, um mundo que não pode assustar nem espantar, deixa de existir. Clarice apanha os sinais do mundo de maneira tal que lembra a visada existencialista, mais do que a sociológica ou a etnológica. A investigação não termina em confessionalismo: diminuindo e perdendo o mundo ao exaltar o sujeito.

O mundo ordinário é sempre descortinado como extraordinário, indomável, não-eu capaz de retirar-me de mim. Experiências amplificadas do mundo vivo são imensas ondas de vida em que a subjetividade pode naufragar ou desaparecer.

“[...] que *nova terra* era essa? E por um instante a *vida sadia* que levava até agora pareceu-lhe um *modo moralmente louco de viver*. O menino que se aproximou correndo era um ser de *pernas compridas* e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava”. (LISPECTOR, 1998d, p. 26, grifos meus).

Sua pergunta não é: que fazemos do mundo? Mas é: o que faz o mundo de nós? E principalmente: o que fazemos do que o mundo faz de nós? A subjetividade (medo) precisa recuar para deixar o mundo passar. Semente ou ovo, nunca pedra, o centro do mundo é vivo.

O VIVO

A exposição ao mundo torna-se uma realidade viva e transcendente, alcançada pela escritora e disponível para seus leitores. A resistência do Eu fracassou e o mundo vivo o impeliu para fora de si mesmo: nada será como antes. A realidade viva pode ser insuportável, apesar da atração irresistível que exerce: a indiferença é quase impossível.

Os mais vivazes movimentos humanos são mesmo paradoxais: o que primeiro nos desorienta pode mostrar-se o meio de uma orientação maior e mais profunda: “Perder-se também é um caminho.” (LISPECTOR, 1992b, p. 161).

Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, tudo é primariamente imortal. [...] havíamos endurecido a geléia viva em parede, havíamos endurecido a geléia viva em teto; havíamos matado tudo o que se podia matar, tentando restaurar a *paz da morte* em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a *vida pura, a geléia viva*. (LISPECTOR, 1999b, p. 402-403, grifos meus).

“O escuro me espiava com *dois olhos grandes*, separados. A *escuridão*, pois, também era viva. Aonde encontraria eu a morte? (...) *Tudo é vivo*, primário, lento, tudo é primariamente *imortal*”. (LISPECTOR, 1999b, p. 402, grifos meus).

“O sal, o iodo, tudo líquido, deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, *fertilizada*”. (LISPECTOR, 1998e, p. 145 grifos meus).

O NÚCLEO

Núcleo é aquele mínimo de separação possível: eu sou eu, intransferível, sem equivalente, singular. Núcleo faiscante, irradiante, selvagem. É o grão cintilante que não pode ser adestrado: invencível, intangível e incognoscível. Ameaçador quando pisado. Está nas coisas, nas feras, nos humanos.

“[...] uma coisa que em nós é tão intensa e límpida como uma *grama perigosa de radium*, essa coisa é um *grão de vida* que se for pisado se transforma em algo ameaçador [...]”. (LISPECTOR, 1999d, p. 124-125 grifos meus).

Da figura de cura o núcleo, aproximamos o conceito psicanalítico de *núcleo do verdadeiro self* que, de acordo com Winnicott (1990), é incomunicável e inacessível à intrusão – indivisível, irradia e orienta ações. Emmanuel Lévinas (1988) afirma que paradoxalmente, o eu só cai no sentimento de si próprio quando antes caiu no sentimento de um outro eu, alguém que não sou eu. Apenas o outro ou o mundo pode trazer o sentimento inacessível de si para si.

“O espírito, através do corpo como meio, *não se deixa contaminar pela vida, e esse pequeno e faiscante núcleo é o último reduto do ser humano*. As feras também possuem esse núcleo irradiante, tanto que elas se conservam *íntegras, indomesticáveis e vitais*”. (LISPECTOR, 1999a, p. 425 grifos meus).

A MÃO

Em *A paixão segundo G.H.*, em momentos inesperados, comoventes, a narradora pausa a narrativa para pedir ou dar a mão ao leitor. O medo do mundo parece menor, menos desintegrador, aliviado pela figura da mão de mais alguém, a mão de outrem. Supor uma escrita de Clarice Lispector preocupada apenas com o amadurecimento individual implicaria a despolitização de sua Literatura e recusa do sentido ético do seu itinerário. Não se trata disso.

“Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria.” (LISPECTOR, 1998c, p. 17). À figura de cura a mão, aproximamos o conceito winnicottiano de *holding* (1982): é o que numa pessoa encoraja outra. A presença de alguém nos ajuda a estar só e a suportar dores

e desafios pessoais. Já a ausência do outro, o isolamento social, pode desalojar, desmoralizar, excluir, como Clarice mostra com seus personagens de mendigos, bandidos e loucos.

“Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão.” (LISPECTOR, 1998c, p. 17).

“Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. [...] Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror”. (LISPECTOR, 1998c, p. 18, grifos meus).

MÉTODO: ATITUDE NEUTRA E DEPOIMENTOS

A atitude neutra diante do mundo identificada nos textos de Clarice Lispector, um estado intermediário, *estado neutro*, poderíamos aproximar do conceito psicanalítico de *espaço transicional* (WINNICOTT, 1975): uma área que não está exatamente na realidade, mas se apoia nela, e não é completamente subjetiva, depende da materialidade do mundo externo. É um encontro, um ponto de intersecção entre a realidade subjetiva e a objetivamente percebida. No conto “Encarnação involuntária”, a personagem imagina-se vivendo a vida e a maneira de ser de pessoas que despertam seu interesse. Ela compartilha com o outro sua visão de mundo, por alguns dias, do ponto de vista deste outro e depois, volta para si mesma, enriquecida pela experiência.

Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, *talvez nunca tenha sido própria*, senão no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações. Mas não: *eu sou uma pessoa*. E quando o fantasma de mim mesma me toma – então é um tal encontro de alegria, uma tal festa, que a modo de dizer choramos uma no ombro da outra. Depois enxugamos as lágrimas felizes, meu fantasma se incorpora plenamente em mim, e *saimos com alguma altivez por esse mundo afora*. (LISPECTOR, 1998f, p. 152, grifos meus).

A narrativa de Clarice Lispector parece deixar três fortes procedimentos que nos inspiraram na interpretação de sua obra:

- **Exposição ao mundo e a outrem:** a exposição à obra pede a atitude, quanto possível, neutra;
- **Comunidade com os outros:** a identificação de pontos em comum com fortuna crítica e leitores diversos, uma comunidade com harmônicos e dissonantes que nos auxilia a sair do isolamento na leitura. Poder e aceitar variar segundo a variação do mundo e a variação pelos outros constrói discursos mais válidos;

- **Voz própria:** a leitura singular precisa aparecer ativamente, sob pena de deixar interpretações só repisadas sem nenhuma autoridade, originalidade e influência sobre novas interpretações.

A interpretação da obra de Clarice se assemelha a um mergulho. Para Benedito Nunes (1976), parece não bastar um mergulho ou a imersão – Clarice Lispector deseja o naufrágio mesmo. Nas imersões clariceanas, com seu anseio por silêncio e fusão, ela busca a voz impossível, sem o falante e que fosse feita de só falar o ser. Mas também é visível seu gosto pela multiplicidade das fisionomias e das vozes.

A explosão neutra do vivo muitas vezes enfraquece e vence a experiência das formas separadas, fazendo variar o contato entre o mundo e os núcleos:

a) a **fusão, a reversibilidade:** em “Perdoando Deus”, a personagem se mistura ao mundo, é a mãe de Deus. O susto apavorado que viveu diante do rato morto a retirou do estado fusional, levando-a a uma integração importante;

b) a **separação:** em “Os obedientes”, os personagens vivem vidas paralelas, repletas de incompreensão de si e dos outros, apesar da proximidade;

c) a **comunhão:** em “Encarnação involuntária”, a narradora brinca de alteridade, sai para viagens enriquecedoras e volta para si, sem mistura fusional.

Clarice suspende o julgamento automatizado do mundo, como José Américo Motta Pessanha (1989) assinala e faz uma *epoché* clariceana: o emudecimento de racionalizações tradicionais e o entendimento rotineiro dos objetos, uma operação que Clarice provoca no olhar do leitor para si, para o mundo e para o outro. De acordo com Carlos Felipe Moisés (1989) ela realiza também um *descascamento fenomenológico*, apreendendo cada objeto em sua íntima e intransferível individualidade, passando por camadas de compreensão. Seguindo os passos das técnicas clariceanas de interpretação do mundo, podemos distinguir alguns procedimentos:

- 1) Abrir-se, estranhar o texto e perceber peculiaridades;
- 2) Evitar causas invisíveis (ênfase do intérprete) e efeitos mecânicos (outras leituras e interpretações), ouvindo e dialogando com o texto;
- 3) Evitar hierarquização prévia dos episódios (ler diversas vezes até compreender o que se destaca no texto);
- 4) Observador tão forasteiro quanto participante (atitude neutra mas com visão singular).

ANÁLISES DE DEPOIMENTOS

O principal critério para a seleção dos leitores entrevistados foi a iniciação na leitura de textos de Clarice Lispector e que fosse neles reconhecível profunda gratidão pelo texto da autora.

Temáticas:

- Primeiro contato com a obra da escritora;
- Contatos posteriores;
- Aspectos específicos de cada leitor;
- Textos citados;
- Figuras de cura identificadas;
- Frase que revela a cura.

CAMILLE

Primeiro contato com a obra de Clarice Lispector: Chocante (sic). Leu um livro obrigatório para o vestibular, *Perto do coração selvagem* e achou estranhíssimo, não entendeu nada.

Contatos posteriores: achou intrigante e encantador. Leu *A paixão segundo G.H.* Com a ajuda da professora, a mão do outro. Este livro levou à leitura e aos 21 anos posteriores de trabalho com a autora. No conto “O búfalo”, destacou o cotidiano e a voracidade na obra de Clarice e no conto “Amor”, também leu a voracidade.

Aspectos específicos: no doutorado, continuou buscando entender *A paixão segundo G.H.* Ela disse que a leitura é uma experiência estética e emocional incômoda, mas identifica a obra como um caminho para a escritura de Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.* a tocou pessoalmente no seu medo de fazer travessias, mudanças, experiências mutativas, e de ver o lado “sombra”, parar de negá-lo. Percebe que Clarice deixa de ver o grandioso para ver a poeira, onde estão as pulsões psicanalíticas. Dá atenção para os detalhes, delicadezas, espantos e excluídos: domésticas, loucos, cego. Acredita não ter lido bem o romance *O lustre*. Achou chato ou estranhíssimo. Não gostava das crônicas, tinha preconceito com textos “menores”, mas acabou trabalhando com eles no mestrado e percebeu a mesma escritora dos contos nas crônicas.

Camille disse que Clarice tem o discurso nas mãos, do ponto de vista formal e do conteúdo. A sua obra não é confessional, nem feminista, nem intimista: não aceita fôrmas.

Não vê apenas melancolia nos textos de Clarice, mas alegria e sente gratidão por eles. As pessoas falam que ela não tem consciência social, mas consciência social é consciência do humano e ela tem, na obra toda. Clarice exige confronto com verdade da vida, com as coisas simples: a alma selvagem das coisas? Chama a atenção para a domesticação da nossa alma selvagem.

Ela não se esforça para agradar, tem humor. Clarice cita outros autores e nos leva até eles: abre a leitura para os leitores. A obra toca leitores de olhos livres, olhar aberto, alma sem medo de conhecer estranhezas.

Textos citados:

Contos: “O búfalo” (*Laços de família*), “Amor” (*Laços de família*), “A bela e a fera ou a ferida grande demais” (*A bela e a fera*), “Felicidade clandestina” (*Felicidade clandestina*);

Crônica: “As crianças chatas” (*A descoberta do mundo*);

Romances: *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.*, *O lustre*, *A hora da estrela*.

Figuras de cura identificadas:

Vivo: alma selvagem.

Atitude neutra: entrega para a leitura, sem fôrmas. Ver o mais difícil significa aprender a ver com mais leveza. Clarice não escrevia para ensinar ou curar, mas por necessidade, anseio.

Mão: a dor exige companhia, interlocução. A obra não é inofensiva: a cura passa por aquilo que pode nos derrotar. O antídoto é feito do veneno.

Frase que revela a cura: Eu acho que percebo a vida e sou grata por isso, depois de conhecer Clarice (sic).

LAURA

Primeiro contato com a obra de Clarice Lispector: uma amiga identificou semelhanças entre os textos de Laura e os de Clarice, despertando sua curiosidade para a leitura. As semelhanças percebidas pela amiga estavam no estilo e na temática, mas curiosamente, elas tinham em comum um impulso irresistível para a escrita e a insônia.

Contato posterior: A leitura da obra de Clarice Lispector foi, para Laura, um encontro intenso com alguém, com uma companheira e amiga: suas palavras a sustentaram em momentos difíceis, como numa tentativa de suicídio. Ela estava lendo *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Mais tarde, fez oficinas literárias para entender esse “poder das palavras”. Os livros de Clarice Lispector ficam na cabeceira de Laura.

Aspectos específicos: Clarice Lispector expunha as mais embaraçosas emoções humanas: vulnerabilidade, temor, vazio e vislumbra as sobre-humanas: o deus imperfeito que precisa de nós. Laura reaproximou-se de sua espiritualidade, após o contato com a obra da escritora.

A biografia de Clarice chamou sua atenção em dois pontos: ela costumava ficar deslocada nas festas e simplesmente ia embora e o acidente que queimou sua mão. O fato de perceber que as pessoas têm suas idiossincrasias, encorajou-a a olhar para suas necessidades e desejos de uma maneira menos pressionada pelas expectativas dos outros.

Do ponto de vista formal, o texto clariceano é cuidadosamente escrito e respeitoso. A simplicidade revela ideias bem trabalhadas. O texto não é hermético, apesar de inovador: ele se abre para quem se entrega a ele. Ler Clarice Lispector pelo roteiro de comentaristas pode influenciar de maneira incômoda e distanciar da leitura singular.

Durante a leitura de *A paixão segundo G.H.* percebeu mais uma experiência corporal do que epifânica, aproximando a paixão de G.H. da paixão de Cristo, onde o corpo é imolado. Ao invés de limpar, ingere o impuro, o nojento: negar a sujeira nos afasta de forças que mantém a vida e o mundo vivo: o nojo me fecunda.

Laura atenta para o que a psicanálise chama de impulsos agressivo-sexuais e sexuais-agressivos no texto clariceano: o cavalo que come na mão da personagem sugere confiança no trato com animais e com nossos impulsos primitivos. Ela não teme o cavalo, assim como não teme o animal que habita nela.

Laura leu esperança em Clarice Lispector: a esperança exige desapego das aflições do presente, apesar do medo do desconhecido que qualquer ação desperta. Quando a esperança é adiada para o futuro, enfraquece a resistência presente à mudança.

Textos citados:

Romances: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *A paixão segundo G.H.*;

Crônicas: “A via crucis do corpo”; “Minha truculência” (*A descoberta do mundo*);

Contos: “Uma galinha” (*Laços de família*).

Figuras de cura identificadas:

Mão: Clarice me deu a mão num quarto escuro e me apontou uma porta (sic).

Núcleos singulares e indevassáveis: há lugar para idiossincrasias no mundo.

Atitude neutra: o texto se entrega para quem se abre para ele.

Mundo vivo: proximidade com o mundo por meio do nojo.

Frase que revela a cura: Quando Clarice dá a mão, é preciso estender também a nossa em sua direção, querer ver, ouvir, ser honesto com os próprios sentimentos, tornando viável alguma cura (sic).

MARGARIDA

Primeiro contato: ela identificou três começos: o primeiro na escola. Leu um resumo que não significou nada. Na faculdade, despertou interesse, mas só passou a ler mesmo quando ganhou um livro do namorado: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Seguindo os caminhos de Lóri e de Ulisses, questionou-se e disse que aprendeu a se relacionar, saindo de si para encontrar-se por meio do outro – paradoxo comum nos leitores clariceanos.

Contatos posteriores: Tentou ler *Água viva*, mas abandonou o livro porque o achou desrespeitoso, um fluxo de pensamento sem sentido. Mais tarde, deu outra chance ao livro e seguindo as sugestões da escritora, entregou-se ao texto, prosseguindo mesmo quando ele escapava ao entendimento e descobrindo um plano maior de revelações, onde o texto fala até mais profundamente.

Aspectos específicos: em *A maçã no escuro*, Margarida destacou o trecho: “um homem tinha uma vez que desistir. E só então poderia viver como ele agora vivia, na latência das coisas” (LISPECTOR, 1978, p. 83). Desistir de um dever sentido como opressor e vazio para resgatar-se, recuperando sombras e segredos, longe dos holofotes. Ainda no romance *A maçã no escuro*, ela encontrou que o amor vem junto com o medo de amar. As lutas contra o amor já são o próprio amor. Amor é abertura para o mundo, para o outro, entrega sem orgulho e capacidade de transformar sacrifício em oferenda. Amor que pode vencer ou ser vencido, como no caso das personagens Ermelinda e Vitória, respectivamente.

Na crônica “Mineirinho”, o erro só seria precioso se fosse uma oportunidade de alteração, de mudança depois da experiência malsucedida. Se não se assustar demais com eles, podem ser aproveitados como degraus no percurso. Fazem sofrer, mas fortalecem e talvez curem.

Margarida disse que o texto de Clarice Lispector se destina a alguém como interlocutor, não apenas como um receptor, o que mantém a obra viva, inspirando múltiplas interpretações.

Textos citados:

Romances: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e *A maçã no escuro*;

Crônica: “Mineirinho” (*Para não esquecer*);

Outros: *Água viva*.

Figuras identificadas:

Atitude neutra: continuar lendo, mesmo sem entender, até brotar ou desenvolver uma compreensão.

Mão: texto como interlocutor.

Mundo vivo: abrir-se ao outro e ao mundo para retornar vivificado para si mesmo.

Frase que revela a cura: O processo curativo pode ser despertado, mas seguir com ele será sempre uma escolha (sic).

AURELIANO

Primeiro contato: a leitura do romance *A paixão segundo G.H.* foi sentida como um contato pessoal. Não comentava com ninguém, foi uma experiência, sentiu-se participante, caminhando com a escritora, mais do que identificações passageiras com trechos do texto. Viveu uma verdadeira validação de sentimentos e caminhos que se não fosse pelo texto de Clarice Lispector poderia ter ficado no lugar de pessoa perturbada, sentindo-se “doido”. O texto protegeu-o da desmoralização.

Contatos posteriores: foi tocado pelas imagens de pintinhos e do cego. Para Aureliano, Clarice Lispector trazia o horror e também o cotidiano quase banal, que nada tinha de inofensivo: conversa diretamente com nossas fragilidades e imperfeições.

Aspectos específicos: Clarice escrevia para existir e ele tornou-se seu leitor por necessidade existencial. Aureliano afirmou que o sentido da vida não dispensa nossa responsabilidade, decisão, ação e liberdade e assim, o texto clariceano não nos leva apenas a pensar, mas a viver. A leitura de Clarice Lispector é tão angustiante quanto a existência: crua, pouco explicativa, visando às entranhas do ser, alcançando o que é primitivo e universal no humano. Tal angústia despertada pelo texto pode levar tanto à desorganização tranquilizada, quanto à desorganização intensificada.

A paixão segundo G.H. trouxe questões metafísicas, disse Aureliano, em acordo com Alfredo Bosi, e se afasta de questões psicologizantes. Não enfatiza o “eu” em relacionamento com o outro ou consigo mesmo, desligado do mundo.

Ele não acredita que qualquer leitor possa ser alterado pela leitura de Clarice Lispector. Pensa que o texto clariceano é para quem já foi exposto a questões metafísicas e não lê buscando apenas uma história, mas uma experiência. O leitor pode aprender com o texto como deve lê-lo, formando gradualmente sua alma. Clarice formava almas validando e integrando angústias.

Textos citados:

Romance: *A paixão segundo G.H.*;

Conto: “Amor” (*Laços de família*).

Figuras identificadas:

Núcleo: o Ser único que só existe no mundo.

Mão: validação para ser capaz de enfrentar o mundo vivo.

Frase que revela a cura: Eu me senti menos louco, eu me senti mais no mundo (sic).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura da obra clariceana buscando o que cativa e o que amedronta o leitor foi inspirada nos passos da própria escritora. Clarice vai ao *mundo* em *atitude neutra* e nos convida a fazer o mesmo. Ela entra no *espaço transicional*: o mundo *vivo* de Clarice é o mundo revelado pelo seu olhar, eliminando camadas de leitura cotidiana sobre os objetos e chegando em sua intranferível singularidade, nos seus *núcleos*. O *núcleo do verdadeiro self* explica a natureza delicada da unicidade clariceana, que assim como o grão de *radium*, deve ser protegido, deve ficar isolado e de lá influenciar o seu redor. Apesar de o singular importar na obra de Clarice, não significa que sua obra seja psicologizante. Cada texto com sua especificidade, uns mais, outros menos, mas tratam do humano universal, do social, do político, do ético.

A figura de cura *a mão* pode ser aproximada do conceito de *holding*, que não tem uma tradução perfeita, mas pode ser entendido como um suporte, aquilo que sustenta a fragilidade humana diante de novos desafios, o outro sem o qual as travessias não são possíveis. E a mão pode ser do leitor, da amiga e inclusive a da escritora. A mão é o apoio do outro para estar e ver o mundo.

A cura clariceana, a partir dos quatro depoimentos obtidos por esta pesquisa, passou pela ampliação da percepção da vida, visão com olhos frescos; aceitação de novas verdades com sinceridade e disposição para a mudança; uma cura que é processual e que apesar de despertada pela obra da escritora, é constante. Uma das curas possíveis é sentir que uma dor foi acolhida por meio do texto e assim, ser digno de fazer parte integrante do mundo, da humanidade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, R. C. K. *O mundo, o núcleo e a mão: figuras da cura em Clarice Lispector?* um estudo de contos e do depoimento de leitores. 2013. 307 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. (Orientação do Prof. Dr. José Moura Gonçalves Filho).

LÉVINAS, E. *Ética e Infinito*. Tradução: João Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

LISPECTOR, C. A bela e a fera ou a ferida grande demais. In: LISPECTOR, C. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LISPECTOR, C. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992a.

LISPECTOR, C. A festa do termômetro quebrado. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, C. A geleia viva como placenta. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, C. A legião estrangeira. In: LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, C. *A maçã no escuro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, C. *A via crucis do corpo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LISPECTOR, C. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

LISPECTOR, C. Amor. In: LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, C. As águas do mundo. In: LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

LISPECTOR, C. As crianças chatas. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LISPECTOR, C. Encarnação involuntária. In: LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

LISPECTOR, C. Mineirinho. In: LISPECTOR, C. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

LISPECTOR, C. Minha truculência. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.

LISPECTOR, C. O búfalo. In: LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.

- LISPECTOR, C. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.
- LISPECTOR, C. Os obedientes. In: LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998h.
- LISPECTOR, C. Perdoando Deus. In: LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998i.
- LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998j.
- LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992b.
- LISPECTOR, C. Uma galinha. In: LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998k.
- MOISÉS, C. F. Clarice Lispector: ficção em crise. *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 153-160, 1989.
- NUNES, B. O mundo imaginário de Clarice Lispector In *O dorso do Tigre*. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PESSANHA, J. A. M. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 181-190, 1989.
- WINNICOTT, D. W. A cura. In: WINNICOTT, D. W. *Tudo começa em casa*. Tradução: Paulo Sandler. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- WINNICOTT, D. W. Desenvolvimento emocional primitivo. In: WINNICOTT, D. W. *Textos selecionados da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- WINNICOTT, D. W. Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro self. In: WINNICOTT, D. W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- WINNICOTT, D. W. Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

O QUE NOS CONTAM NOSSOS DELÍRIOS SOBRE A NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA? NOTAS SOBRE O CONTO “O DELÍRIO”, DE CLARICE LISPECTOR

Marcília Poncyana Félix Bezerraⁱ

RESUMO: O conto “O delírio”, de Clarice Lispector, de 1940, relata uma noite insone de um homem, sem nome, onde se apresenta o delírio por ele construído. A narrativa traz a passagem de apenas uma noite, vislumbrando toda uma conjuntura da história daquele homem, que por não apresentar nome na história, talvez tente dizer disso através das suas elaborações de delírio. Os elementos “escolhidos” são de grande importância para a complexidade do delírio, como a terra, a luz, assim como a febre e as dores que acometem o protagonista. O enredo se encerra quando o homem se dispõe a escrever sobre a noite e os elementos. A psicanálise, nesse trabalho à luz de Freud e Lacan, nos coloca a refletir sobre a construção de um delírio, compondo a história de cada sujeito e fazendo inferências na sua própria realidade, sustentando suas faltas.

Palavras-chave: Psicanálise. Delírio. Clarice Lispector.

WHAT OUR DELUSIONS TELL US ABOUT OUR OWN HISTORY? NOTES TOWARDS THE SHORT STORY “THE FEVER DREAM”, BY CLARICE LISPECTOR

ABSTRACT: The short story “The fever dream”, by Clarice Lispector, from 1940, tells of a sleepless night of a man, without a name, where is presented his delusion. The narrative brings the passage of just one night, glimpsing a whole conjuncture of that man’s history, who, since he does not have a name, may try to name something through his elaborations of delirium. The “chosen” elements are of great importance for the complexity of the delusion, such as the earth, the light, as well as the fever and pain that affect the protagonist. The plot ends when the man is willing to write about the night and the elements. Psychoanalysis, in the light of Freud and Lacan, puts us to reflect in this paper on the construction of a delusion, composing the history of each subject and making inferences in their own reality, supporting their shortcomings.

Keywords: Psychoanalysis. Delirium. Clarice Lispector.



Submetido em: 29 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

ⁱ Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL, UFPB).
E-mail: marcilliap@gmail.com

INTRODUÇÃO

Freud, ao estudar as psicoses, afirma que o delírio é uma tentativa de cura do sujeito, uma tentativa de organização da própria psique. Para Lacan, o delírio é da ordem do imaginário, uma vez que o sujeito psicótico não tem o registro do simbólico, não sendo possível, assim, a simbolização dos significantes: “O psicótico é um desenlace por excelência” (QUINET, 2009). Ainda segundo Lacan, para o sujeito psicótico, não foi possível simbolizar o significante para o Nome-do-Pai, que faria a amarração dos registros: real, simbólico e imaginário, o que permitiria que o sujeito simbolizasse.

Assim, sem a metáfora paterna, e sua simbolização, o sujeito psicótico utiliza do delírio para tentar constituir uma possível metáfora paterna, para tentar lidar com a não simbolização e a incidência no Real. No decorrer da vida, quando é exigido do sujeito psicótico que dê conta desse significante, que para ele não existe, fica clara a sua falta, sendo necessária alguma coisa para sustentar esse furo, em alguns casos, o delírio.

É o que é narrado no conto “O delírio”, de Clarice Lispector. Essa narrativa, de 1940, fez parte do livro póstumo *A bela e a fera*, de 1979, juntamente com outros cinco contos, e mais tarde, publicado na obra *Todos os contos* (2016), na seção Primeiras Histórias. Como protagonista da narrativa, temos um homem, sem nome, que vive em uma pensão e, aparentemente, está um pouco adoentado, não estando claro do que se trata sua enfermidade.

Os outros personagens que compõem a diegese são: Dona Marta, que se mostra como a proprietária da pensão, e uma afilhada moça, que também não se divulga o nome. Essas mulheres apresentam preocupações e cuidados com o moribundo, chamado por elas de Doutor. Nesse conto, é possível perceber como se dá a construção do delírio e como se implica na vida do sujeito essa possibilidade de subjetivação.

O enredo se passa em apenas uma noite, o que é suficiente para se perceber a tentativa de elaboração daquele sujeito, que às voltas com suas questões e esse possível adoecimento, entre alucinações, delírios e calafrios, tenta construir algo que lhe dê suporte, ao menos minimamente, para as suas angústias.

1 O DELÍRIO PARA PSICANÁLISE

Afastando-se da ideia de que o delírio seria apenas um mero sintoma da psicose, Freud, em seus estudos, reconhece a importância deste na constituição do sujeito psicótico, com os seus elementos e signos, sendo para ele, uma maneira de estabilização ou um caminho

para certa organização do sujeito. Lacan segue o estudo de Freud, revê novamente os seus casos e encontra novas formulações a respeito das psicoses.

Freud percebeu que o sujeito ama o delírio assim como ama a si mesmo. Logo, esse delírio pode sustentar o sujeito na vida, sendo uma espécie de amarração, como uma “solução psicótica” (CORREIA, 2010), dos três registros Real, Simbólico e Imaginário, estudados por Lacan.

Para falar de psicose, ou das psicoses, Lacan vai trabalhar com a ideia da existência de três tempos do Édipo, uma vez que considera que o inconsciente se estrutura como linguagem, se dando a partir da forma como o sujeito se coloca diante da travessia do Édipo e, assim, como a castração (ou complexo de castração) se incide sobre ele.

O campo da linguagem sulcado pela psicanálise trouxe novidades inclusive para a linguística, tais como: a inserção do sujeito da fala como sujeito do Inconsciente e do desejo, que circula pelos desfilamentos do significante; uma outra relação entre significado e significante onde este tem a primazia; o conceito de que nem tudo é linguagem na estrutura psíquica, pois a falta é imanente e o real inominável do gozo jamais será abolido. (QUINET, 2016, p. 244).

No primeiro tempo, a criança acredita ser o objeto de desejo da mãe, e está alienada à essa ideia. Não existe uma lei nesse tempo. Lacan (1999) diz que, “a criança fica particularmente isolada nela, desprovida de qualquer outra coisa que não o desejo desse Outro que ela já constituiu como sendo o Outro que pode estar presente ou ausente”. A criança é o próprio *falo*, literalmente, o objeto de desejo da mãe.

No segundo tempo surge a figura do pai, como a lei, o proibidor, que aparece através do discurso da mãe: Metáfora Paterna. O Nome-do-Pai, como é colocado por Lacan, corresponde ao que a mãe traz para a relação ente ela e o bebê.

O Nome-do-Pai é o pai enquanto função simbólica, é o pai simbólico, que vem metaforizar o lugar de ausência da mãe; é o significante que faz a mãe ser simbolizada. A função significante do Nome-do-Pai inscreve-se no Outro, que até então era para a criança ocupada inteiramente pela mãe. Se, no primeiro tempo lógico do Édipo o Outro é a mãe, o Nome-do-Pai é o que vem barrar o Outro onipotente e absoluto, inaugurando a entrada da criança na ordem simbólica. A criança não é mais submetida a um Outro onipotente que apresenta uma lei que não legaliza, uma lei de caprichos. É devido à intervenção do Nome-do-Pai no Outro que a lei é instalada para o sujeito no lugar do Outro. O Outro se constitui para o sujeito como lugar da Lei, o Outro do pacto da fala. (QUINET, 2011, p. 21).

No terceiro tempo acontece o declínio do Édipo; a criança sairá da posição de ser o falo para a promessa de tê-lo ou consegui-lo. Aqui também acontece a efetivação da figura do pai, os nomes-do-pai:

[...] o pai entra em jogo, [...] com aquele que tem [o falo]. Ele intervém nesse nível para dar o que está em causa na privação fálica, termo central da evolução do Édipo e de seus três tempos. Aparece, efetivamente, no ato de doação. Já não é nos vaivéns da mãe que ele está presente, e portanto, ainda semivelado, mas aparece em seu próprio discurso. (LACAN, 1958, p. 212).

A travessia do Édipo e a incidência da castração através da proibição colocada pela metáfora paterna, permitem ao sujeito a entrada no registro do simbólico, quando precisa criar símbolos para lidar com a falta. Saindo do lugar de objeto do desejo da mãe, a criança precisa dar conta desse enigma, através do significante do Nome-do-Pai.

O Édipo é resumido por Lacan na sua fórmula da metáfora paterna numa equação de substituição significante. [...] O Édipo é o preço que se paga para advir como sujeito da linguagem que é, portanto, condenado a lidar com a falta, com a castração simbólica e com o recalque, impedindo que a verdade do sujeito jamais possa ser dita por inteiro. (QUINET, 2011, p. 22-23).

Desta, o Nome-do-Pai seria o significante que amarraria ou sustentaria os três registros Imaginário, Simbólico e Real, segundo Lacan, “essenciais da realidade humana”. Na ausência desse significante, o *sinthoma* seria o quarto elemento, o que faz o nó (nó borromeano) desses registros e substituiria o significante do desejo da mãe.

Agora podemos nos aproximar das psicoses, pois é através da não incidência do Nome-do-Pai, ou melhor, da foraclusão¹ do Nome-do-Pai, que ocorre o fracasso na metáfora paterna, e o sujeito não passa pela castração simbólica. Sendo assim, o sujeito não consegue adentrar na linguagem e tampouco articular a cadeia de significantes para dar conta de sua falta. Para lidar com isso, o psicótico vai se valer de outros artifícios.

Quando há a foraclusão do Nome-do-Pai, o Sinthoma funcionaria como uma espécie de “suplência e de compensação [...] para impedir a loucura da desnodulação”. Quando essa

¹ *Foraclusão* é um neologismo que se utiliza em português para designar que não há inclusão, que o significante da lei está fora do circuito, sem deixar, no entanto, de existir, pois o que está foracluído do simbólico retorna no real. Foraclusão não é propriamente uma tradução do termo francês *forclusion* proposto por Lacan para equivaler ao termo freudiano *Verwerfung*. É antes uma interpretação. “*Forclusion* é um termo francês tomado de empréstimo ao vocabulário jurídico. Dizer que um processo jurídico está *forclus* é um processo acabado legalmente inexistente que equivale em termos jurídicos em português à prescrição que é toda exclusão de um direito ou de uma faculdade que não foi utilizada em tempo útil. A foraclusão, portanto, remete à noção da lei e da sua abolição. Na gramática francesa o termo *forclusion* é também utilizado como uma das formas de negar que o locutor não considera como fazendo parte da realidade, ou seja, algo que desconsidera completamente.” (QUINET, 2011, p. 24).

função fracassa, diante de algum acontecimento, ocorrendo o desencadeamento de uma psicose com delírio. (JULIEN, 2003).

A construção do delírio para o sujeito psicótico se dá nessa dimensão, funciona como uma possível “bengala” imaginária para dar suporte. Como não existe o Significante do Nome-do-Pai, que dá a possibilidade de deslizamento da cadeia de significantes, o sujeito fica preso ao desejo da mãe e, sem o registro do simbólico, não consegue também simbolizar essa questão ou qualquer outra.

Dando prosseguimento ao seu estudo, Lacan, no que ficou conhecido como segunda clínica, sendo um novo momento da sua produção teórica, começa a pensar sobre como o sujeito se depara com a forclusão e em como esse sujeito encontraria uma solução para tal.

Lacan elaborou uma nova forma de compreender a organização do falasser que não fosse ancorada pela norma fálica da metáfora paterna. Assim, não poderíamos tratar o funcionamento neurótico como sendo o ideal de normalidade que estruturaria a sociedade nos moldes do Nome-do-Pai, e sim, pensar nos nomes do pai como maneiras de organização da realidade, que destituiriam da disfunção e da negação os arranjos que não se dariam conforme esse molde. (FRANÇA, 2011, p. 4).

Como não consegue simbolizar, as palavras são tomadas como coisas, ocorrendo um investimento das palavras como uma tentativa de preencher essa falta da inscrição no Nome-do-Pai. O sujeito é habitado pela linguagem. (QUINET, 2009). Daí a importância dos elementos do delírio, pois diz muito do sujeito e possibilita certa organização. Lacan ressalta a importância da palavra, na escuta, pelo analista, do delírio do sujeito:

É a linguagem, de sabor particular e frequentemente extraordinário, do delirante. É a linguagem, onde certas palavras ganham um destaque especial, uma densidade que se manifesta algumas vezes na própria forma do significante. [...] A intuição delirante é um fenômeno pleno que tem para o sujeito um caráter submergente, inundante. [...] Ali, a palavra – com sua ênfase plena como dizem a palavra do enigma – é a alma da situação. (LACAN, 1988, p. 44).

Assim, através do delírio, que o sujeito psicótico recorre à palavra, mesmo que essa tenha sentido literal para ele, pois é na construção delirante que se tem a oportunidade de vincular significações, embora que inventadas, mas que façam sentido para o sujeito, quando se é pedido, por alguma situação, que ele dê conta desse nome que não simbolizado. Lacan (apud MILLER, 2005) sugere que, quando algo da realidade chama esse significante que falta, o qual deveria ser mobilizado, fica evidenciado que ele falta e começa a catástrofe, desfaz-se o imaginário.

2 “O DELÍRIO”, O CONTO DE CLARICE LISPECTOR

No conto “O delírio”, de Clarice Lispector, é narrada a situação de um personagem durante uma noite insone, acometido de alguma doença, que não está clara na narrativa, o homem passa por uma noite de febre alta com o aparecimento de um sonho ou delírio. Esse fato dá ao personagem uma nova possibilidade de escrita, que parece ser algo fundamental para sua vida.

O personagem, o homem sem nome, está hospedado em uma espécie de pensão, cuja proprietária, Dona Marta, a única personagem com nome na narrativa, presta cuidados juntamente com sua afilhada, uma moça morena, que fica em sua companhia na madrugada e escuta o seu delírio.

O delírio traz um conteúdo que é significativo para o sujeito e nem sempre esse material pode ser explicado. Como já foi apontado, os elementos que emergem no delírio são importantes para a história do sujeito, na tentativa de um reestabelecimento de uma ordem. O que se escuta do delírio tem a ver com a realidade psíquica do sujeito, com a articulação do significante no discurso, e não com o signo em si. (GUERRA, 2010).

Quinet (2011) diz que no delírio o conteúdo não é cifrado, e sim desvelado, figurado pelos personagens que constroem o delírio. Então, não fica claro o seu endereçamento o que possivelmente poderia permitir sua constituição enquanto mensagem. No delírio, ainda segundo Quinet, é encontrado uma verdade que não está escondida, ou tentando esconder algo, pelo contrário, existe uma construção muito bem elaborada e quase teorizada pelo sujeito que o desenvolve.

Essa elaboração executada no conto em questão, nos permite visualizar a complexidade desse processo, confundindo para o leitor a realidade do próprio personagem com os pontos do delírio dele.

Afasta-se com desgosto. Volta para dentro, olha a cama desfeita, tão familiar após a noite insone... A virgem-Mãe agora se destaca, nítida e dominadora, sob a luz do dia. Com as sombras, ela também um vulto, é mais fácil descrever. Vai andando devagar, arrastando as pernas moles, levanta os lençóis, bate no travesseiro e mete-se lá dentro, com um suspiro. Torna-se tão humilde diante da rua viva e do sol indiferente... Na sua cama, no seu quarto, os olhos fechados, ele é rei.

Encolhe-se profundamente, como se lá fora chovesse, chovesse, e aqui uns braços silenciosos e mornos atraíssem-no e o transformassem num menino pequeno, pequeno e morto. Morto. Ah, é o delírio... É o delírio. Uma luz muito doce se espalha sobre a terra como um perfume. A lua dilui-se lentamente e um sol-menino espreguiça os braços translúcidos... Frescos

murmúrios de águas puras que se abandonam aos declives. Um par de asas dança na atmosfera rosada. Silêncio, meus amigos. O dia vai nascer. Um queixume longínquo vem subindo do corpo da Terra... Há um pássaro que foge, como sempre. E ela, arquejante, rompe-se de súbito com estrondo, numa fêrida larga... Larga como o Oceano Atlântico e não como um rio louco! Vomita bordões de barro a cada grito. Então o sol se apruma o tronco e surge inteiro, poderoso, sangrento. Silêncio, amigos. Meus grandes e nobres amigos, ides assistir a uma luta milenar. Silêncio. S-s-s-s... (LISPECTOR, 2016, p. 69-70).

No conto em análise, alguns elementos chamam atenção, como por exemplo: o sol esperado com o dia que vai nascer, “respinga um morno brilho” (LISPECTOR, 2016, p. 71); a terra, “murcha, em dobras e rugas de carne morta”, envelhecendo rapidamente; a luz, que existia dentro da terra; os filhos da terra, “seres criados sentiam-se tão superiores, tão livres que imaginaram poder passar sem ela [a terra]” (LISPECTOR, 2016, p. 72). Parece estar acontecendo uma espécie de conflito com a terra, que após dar à luz a esses seres, murcha, quase morre, mas depois de certa forma vence, ao se vingar.

Da terra, rasgada e negra, surgem um a um, leves como o sopro de uma criança adormecida, pequenos seres de luz pura, mal pousando no solo os pés transparentes... Cores lilases flutuam no espaço como borboletas. Delgadas flautas erguem-se para o céu melodias frágeis rebentam no ar como bolhas. As róseas formas continuam a brotar da terra fedida. [...] De repente, novo rugido. A terra está tendo filho? As formas dissolvem-se no ar, assustadas. Corolas murcha e as cores escurecem. E a terra, os braços contraídos de dor, abrem-se em novas fendas negras. Um forte cheio de barro machucado arrasta-se em densa fumaça. (LISPECTOR, 2016, p. 70).

Na leitura desse conto, podemos encontrar muitos aspectos semelhantes ao caso de Schreber, caso estudado por Freud para falar das psicoses e retomado por Lacan. Elementos como a morte premente, a questão de uma figura feminina (Terra-Mãe) e ainda com algo sagrado ou divino, traz para o conto essa similaridade, embora não se tenha informações sobre a história do personagem do conto. Ao falar de Schreber, Freud pensa que o delírio é como uma peça que se cola aí onde houve uma falha na relação do sujeito com a o mundo da realidade, mundo que é para o homem estruturado pelo simbólico. (QUINET, 2011).

Sem informações sobre a vida do personagem do conto, nos debruçamos sobre o que é dito na narrativa e encontramos a relação do delírio construído por ele com a escrita que parece mobilizar seus desejos. Nessa perspectiva o processo de escrita seria de fundamental importância para o personagem, sendo abordado no delírio uma possível falta de inspiração que o levaria a esse sentimento de morte.

A escrita para o personagem era algo que o faria voltar a vida. De alguma maneira o preenchia ou o mobilizava. Justamente por não conseguir escrever, o homem adoecera, febril, delirava e encontrava naquela ideia que lhe viera a noite, novas palavras para serem escritas. Era necessário, vital. Quando pede que lhe tragam caderno e lápis, a moça tenta intervir, preocupada com sua saúde, mas ele tenta explicar:

Ele para, de súbito pensativo. E principalmente se ela soubesse o esforço que lhe custava escrever.... Quando começava, todas as suas fibras eriçavam-se, irritadas e magníficas. E enquanto não sentia que elas eram o seu prolongamento, não cessava, esgotando-se até o fim... “A terra, os braços contraídos de dor...” Sim, sua cabeça já estava dolorida, pesada. Mas poderia conter sua luz, para poupar-se? (LISPECTOR, 2016, p. 77).

Guerra (2010), ao estudar o delírio em Lacan, aponta que a escrita é uma tentativa em que o sujeito pode se escrever para o Outro, uma vez que não há simbolização.

Ao final de seu ensino, Lacan reinterpreta a função do delírio e verifica que, nele, o que conta é a escrita do sujeito, é a fundação de um referente em torno do qual o sujeito pode se escrever para o Outro. Assim, ele trata da escrita da letra com a ajuda da letra até que ela possa abolir o símbolo, e assim realmente elevá-lo a uma nova potência. É isso que tornará sua coexistência compatível com a ausência de suporte, não de um discurso estabelecido, mas de nenhum Nome-do-Pai estabelecido. (GUERRA, 2010, p. 60).

A escrita, como arte, seria uma invenção do sujeito para conseguir suportar a realidade. Como o processo de simbolização é precário, nas psicoses, a palavra que é tomada como a própria coisa, toma dimensões no próprio corpo do sujeito, uma vez ele está como lugar de gozo para o psicótico. O sujeito é marcado pela palavra no próprio corpo.

Através do delírio, o homem pode voltar a escrever. Escrevendo, ele também se inscreve em algum lugar. Poderíamos pensar que a terra seria a inspiração ou o próprio homem, os raios e a luz também poderiam ser a sua inspiração, uma vez que no diálogo com a moça, ao acordar o delírio ainda sonolento o homem diz:

— Este é um momento? Pergunta em voz bem alta. Não, já não é mais. E este? Já agora também não. Só se tem o momento que vem. O presente já é passado. Estire os cadáveres dos momentos mortos em cima da cama. Cubra-se com um lençol alvo, ponha-os num caixão de menino. Eles morreram crianças ainda, sem pecado. Eu quero momentos adultos!... Moça, aproxime-se, eu quero lhe confiar um segredo: moça, que é que eu faço? Me ajude, que minha terra está murchando... Depois o que vai ser de minha luz? (LISPECTOR, 2016, p. 73).

O homem, é consumido pelas próprias palavras. Murcha e quase morre. Mas também é através das palavras que continua existindo. É através da palavra que renasce e vence a batalha contra morte. Escreve para não sucumbir a vingança da Terra. Escreve para dar nome e sentido à sua existência.

Desesperada ao ver o homem sucumbir em febre e em delírio, a moça, que já não sabia o que fazer, tenta acalmá-lo com um beijo, o que, quase que subitamente, acalma o homem e vai abrandando os sintomas que o mesmo apresentava: “Agora seus olhos já não queimas. Agora suas têmporas deixam de latejar porque duas borboletas úmidas pairam sobre elas. Voam em seguida” (LISPECTOR, 2016, p. 73).

O homem, cansado e delirante, abatido pelo bloqueio na escrita, encontra no delírio a possibilidade de ressurgir. Causando certo espanto pelas mulheres que cuidavam dele e temiam pela sua doença, o homem sente a necessidade de voltar a escrever e faz uso do seu delírio como inspiração para tal.

A escrita, no conto, aparece como questão de vida ou morte para aquele sujeito. É necessário que se escreva, mesmo que a ameaça de morte esteja presente. É a única alternativa. É o preço que se paga para viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As psicoses saíram de um lugar de adoecimento para ganhar novos ares e novas formulações. Encontramos maneiras de simbolizar de acordo com nossas possibilidades e implicações. É disso que se trata esse trabalho. O estudo da obra literária através da ótica da psicanálise não está para um diagnóstico e sim para alimentar nossas reflexões e questionamentos.

Quando a criação se situa fora do âmbito do Nome-do-Pai, ou seja, na estrutura clínica da psicose, temos o conceito de sintoma. (QUINET, 2011). A arte, poderia funcionar como essa suplência para o sujeito. Muitos são os exemplos encontrados: pintores, escritores, músicos, artistas plásticos que fizeram da sua produção artística além do produto do seu inconsciente, *sinthoma*, para manejar sua própria existência enquanto sujeitos.

Seria no lugar de Eros, polo da pulsão de vida que o sujeito encontraria ferramentas de produção para inventar uma bengala que pudesse lhe dar algum apoio. Não seria de fato uma amarração, com se daria na simbolização do significante do Nome-do-Pai, o que daria uma certa estabilização do sujeito, sendo, então, uma suplência.

Assim, no conto “O delírio”, o homem constrói a sua própria maneira de tamponamento desse furo, que perpassa sua existência psíquica. A escrita, nada mais é que uma possibilidade dada, através de um delírio persecutório (é preciso escrever para viver, ou a terra poderá se vingar), mas que também funciona como estabilizador do seu caos.

REFERÊNCIAS

- CORREIA, Thais Morais. Casos raros: as psicoses ordinárias na clínica do delírio generalizado. *Opção lacaniana online nova série*, ano 1, n. 3, nov. 2010.
- FRANÇA, Wilker. Controlando a minha maluquez misturada com minha lucidez: experiência de um praticante de psicanálise. *Opção lacaniana online nova série*, ano 2, n. 5, jul. 2011.
- GUERRA, Andréa Máris Campos. *A psicose*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- JULIEN, Philippe. *Psicose, perversão, neurose: a leitura de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LISPECTOR, Clarice. O delírio. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 69-77.
- MILLER, Jacques-Alain. A invenção do delírio. *Opção lacaniana online*, n. 5. 2009.
- QUINET, Antônio. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- QUINET, Antônio. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- QUINET, Antônio. Lalingua e sinthoma. *Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos*, n. 38. 2016.

AS BANSHEES E AS VOZES: A PSICOSE EM *AS DOZE TRIBOS DE HATTIE*

Douglas Santana Ariston Sacramentoⁱ

RESUMO: Esse ensaio tem como base trazer mais contribuições sobre a temática da psicose, analisando a personagem Cassie, presente no livro da escritora afro norte-americana Ayana Mathis (2014), *As doze tribos de Hattie*, no qual a narrativa é fragmentada e conta a história de Hattie, mas pelo olhar dos doze filhos da personagem que dá nome ao livro, e nesse fragmento em específico, temos uma psicótica em surto. Portanto, o ensaio fará uma explanação da relação entre literatura e psicanálise, levando em consideração os diálogos possíveis entre os dois campos; e posteriormente, uma análise da representação de uma psicótica presente no livro, e de como isso tem relação com o aporte teórico propagado pelo psicanalista Jacque Lacan (1988) em seu *O seminário, livro 3: as psicoses*.

Palavras-chave: Literatura de autoria negra. Psicanálise. Psicose.

THE *BANSHEES* AND THE VOICES: PSYCHOSIS IN *THE TWELVE TRIBES OF HATTIE*

ABSTRACT: This essay is based on bringing more contributions on the theme of psychosis, analysing the character Cassie, present in the book of the African American writer Ayana Mathis (2014), *The twelve tribes of Hattie*, in which the book's narrative is fragmented and tells the story of Hattie, but through the eyes of the twelve children of the character who gives the book its name, and in this particular fragment we have a psychotic outbreak. Therefore, the essay will explain the relationship between literature and psychoanalysis, taking into account the possible dialogues between the two fields; and later, an analysis of the representation of a psychotic present in the book and how it has to do with the theoretical support propagated by psychoanalyst Jacque Lacan (1988) in his *Seminar 3: the psychoses*.

Keywords: Black authorship literature. Psychoanalysis. Psychosis.



Submetido em: 29 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

ⁱ Discente do Mestrado em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
E-mail: douglas.ariston.18@gmail.com

INTRODUÇÃO

A psicanálise, com as teorias freudianas, utilizou o aporte literário para comprovar determinadas especificidades psíquicas, que haveria certa dificuldade em se encontrar no consultório do pai da psicanálise. Assim, Sigmund Freud, ao retratar sobre os sintomas e características da psicose, utiliza um livro autobiográfico de Paul Schreber, chamado *Memórias de um doente dos nervos*.

Portanto, Freud (2010), ao ler o livro do Dr. Daniel Paul Schreber, faz uma análise sobre o fenômeno da psicose existente neste texto literário, e postula informações sobre o caso clínico no seu texto *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia retratado em autobiografia* (“o caso Schreber”). Logo, faz-se necessário a junção destas duas áreas. Schreber escreve para se organizar e se estabilizar psiquicamente após um surto – este, o seu segundo surto, após uma latência de anos, o que para Freud está vinculado a uma homossexualidade reprimida (FREUD, 2010).

Contudo, a psicose é mais do que isso. A psicose é diferente da neurose, embora o neurótico que trate a psicose imponha certas características para referenciar o psicótico (MILLER, 1997). Logo, para os estudos freudianos, a neurose tem o conflito entre o Eu e o Id, já a psicose tem uma perturbação entre o Eu e o mundo exterior (FREUD, 2011). Assim, o psicótico, com influência do Id, tem uma perda da realidade, havendo, então, a construção de um novo mundo que se coloca no lugar da realidade (FREUD, 2011). E essas especificidades podem ser encontradas no objeto literário.

Partindo desta concepção, similar a Freud analisando o caso Schreber, será feita uma análise com base no conteúdo de uma obra, voltada para a representação contida no inconsciente das personagens – indo além da busca dos objetos fálicos, ato bastante comum nos primórdios dessa metodologia como análise literária. Para isso, como objeto de análise, será utilizado o livro *As dozes tribos de Hattie* (2014), da escritora afro norte-americana Ayana Mathis. A escritora ganhou notoriedade depois deste livro, seu primeiro romance, ter sido escolhido para o clube de leitura da Oprah Winfrey (Oprah Book Club 2.0), que, por sinal, comparou Mathis com Toni Morrison, famosa escritora afro norte-americana, vencedora do Nobel de Literatura em 1993.

Este livro retrata, por meio de fragmentos e com narradores diferentes, a vida de Hattie, mãe dos narradores. Cada capítulo é um filho narrando sobre um momento de sua vida, mas paralelo a esse discurso, há a narração sobre a mãe. Em todas as narrativas há um consenso entre as personagens: o afastamento da mãe e a falta de carinho para com seus

filhos. Por fim, todos se queixam sobre essas características de Hattie e aplicam isso para a situação de sua vida atual.

Mais à frente, na narrativa, uma das filhas de Hattie, Cassie, apresenta sintomas psicóticos. E, assim, será analisado como ocorrem os fenômenos psicóticos (que vão de alucinações até outras demandas), dando possíveis interpretações e trazendo teorias e características da psicose presente na representação da personagem. Mas antes é necessário compreender esse entrelaçamento existente entre dois campos – a literatura e a psicanálise – e como é possível apreender e interpretar textos literários sobre o holofote das teorias psicanalíticas freudianas e lacanianas.

1 DOS ENCONTROS ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE

Neste momento, faz-se necessário explanar um pouco dessa relação entre a literatura e a psicanálise. Terry Eagleton (2006), no seu livro *Teoria da literatura*, relata que existem quatro modos de analisar essa junção, mas que isso depende da obra em questão, havendo, desta forma, um retorno ao autor, ao conteúdo da construção formal ou ao leitor. (EAGLETON, 2006). Logo, é necessário que o leitor faça a leitura do livro com os olhos voltados para os processos oníricos que cada modo traz em seu bojo, buscando os sintomas presentes na obra.

O que buscamos, contudo, é aquilo que essas afirmações inevitavelmente calam ou suprimem, o que examinamos são as maneiras pelas quais os romances não são perfeitamente a si mesmo. A crítica psicanalítica, em outras palavras, pode ir além da caça aos símbolos fálicos, ela nos pode dizer alguma coisa sobre a maneira pela qual os textos literários se formam, e revela alguma coisa sobre o significado desta formação. (EAGLETON, 2006, p. 268).

Por outro lado, nota-se que a adesão da interpretação literária unida com outros campos científicos acontece com a inserção do pós-estruturalismo no modo de analisar a literatura. Essa ruptura ocorre posteriormente ao Estruturalismo, que, no campo literário estava marcado pelo Formalismo Russo e seu modo de analisar o objeto literário pela maneira como se apresentava, por uma estrutura. (COMPAGNON, 1999). Ou seja, era muito comum as análises serem pautadas sobre o verso, ou sonoridade do poema e não levar em consideração a interpretação ou o leitor dentro dessa dinâmica.

Assim, pós revolução estudantil Francesa, mais precisamente com a publicações de Roland Barthes sobre a morte do autor, que começa a se pensar na instância do leitor e a

descentralização do autor, que agora, não representa mais a verdade sobre o objeto escrito. (BARTHES, 2004). Nesse período se instaura uma crise epistemológica no paradigma dentro das áreas científicas, e isso afetou a literatura. (HOISEL, 2000).

Depois desse período, com a instauração mais recorrente dentro do âmbito científico do pós-estruturalismo, houve como sintoma dessa corrente um questionamento a teorias canônica, ou seja, não sendo mais analisadas pelo viés da verdade absoluta, mas como um conjunto de discursos pautados nas linguagens, e esses atos sendo espiralados e dialogados com outras áreas do saber (HOISEL, 2000).

[...] a abrangência do material da literatura – a experiência humana – possibilita que qualquer teoria possa ser levada para o campo dos estudos literários. Por outro lado, a falta de comprometimento disciplinar específico dos que trabalham nesses campos permite que essas metodologias sejam facilmente transferidas para a órbita da teoria da literatura. (HOISEL, 2000, p. 227).

Portanto, infere-se que essas novas formas de adentrar ao texto literário, por meio do diálogo com outras áreas, se faz presente. E, muito similar com o que Sigmund Freud faz ao utilizar na sua construção teórica psicanalista o uso do literário. O pai da psicanálise utilizou obras literárias para analisar grandes temas da sua teoria, como a tragédia Édipo Rei, que se mostrou importante para compreender os caminhos tortuosos do Complexo de Édipo. Ou, o uso do autor russo Dostoiévski, ou o livro de memórias de Schreber, que aqui vai ser usado para compreender a personagem analisada na segunda parte deste artigo.

Com isso, os caminhos de interpretação literária se atrelam a de outros campos de saber. Um novo rumo para o campo literário aponta no horizonte, no qual há uma complementação e amplitude de interpretações por meio dessa inserção. Mas, é necessário problematizar a ideia de interpretação, pois é um ato feito pelo psicanalista na clínica diante de um paciente. O ato de interpretar não significa ato de traduzir, mas, um modo de desconstrução:

[...] a interpretação da psicanálise tende a “encurrular” (*pin down*) a literatura, procurando sua verdade oculta, o que, em última instância, meramente exemplifica o que o psicanalista já sabia, enquanto a desconstrução procura respeitar os restos do texto, que resistem à apropriação crítica. (BOFF, 2012, p. 67).

Na posterioridade da teoria psicanalítica de viés freudiano, se destacam os estudos de Jacques Lacan, que, bebendo das teorias linguísticas de Ferdinand Saussure, compreende o

inconsciente como linguagem, e coloca em prática essa premissa por meio de argumentos utilizados por Freud, mas com uma nova leitura e aplicado as teorias criadas por ele. Mas, o leitor de Freud e construtor de um novo viés para a psicanálise também utiliza da literatura para analisar e fazer exemplos. Como a leitura de Platão ou do James Joyce. Mostrando mais uma vez o caráter plural da psicanálise:

Sabemos que a psicanálise é uma atividade complexa, podendo ser encarada como uma ciência da mente, um método terapêutico, uma teoria da personalidade e/ou uma filosofia da cultura. Talvez o aspecto mais importante sobre as ideias freudianas resida na sua flexibilidade e capacidade de adaptação aos mais diferentes contextos, o que permitiria, portanto, aparecer como uma possibilidade de aprofundamento da realidade percebida. (CASTRO, 2012, p. 143).

É a partir desta relação que se reverbera até os dias atuais, os estudos sobre a junção da literatura e psicanálise, que agora faremos uma análise de um livro contemporâneo, trazendo as teorias lacanianas sobre psicose, para nos auxiliar na interpretação desse sujeito representado e dos sintomas presentes nessa construção narrativa.

2 UMA ANÁLISE DOS SINTOMAS PSICÓTICOS

A narrativa de Cassie se passa em 1980, e se inicia mostrando os preparativos da internação da personagem por seus pais. Em seguida, temos a cena em que ela está a caminho do médico, dentro do carro. É nesse momento que ela atinge o ápice do delírio, pois há uma desestabilidade psíquica que a faz não tomar banho e ouvir vozes; algo interpretado pela personagem como uma maneira de seus pais tirarem dela a sua filha Sala. Desta forma, há uma comparação entre sua filha e a limpeza, já que isso apresenta uma formação sintomática de achar que a água com a qual toma banho está suja, e isso faz com que ela tome banho sem se lavar completamente, pois isso a faz se sentir fétida.

Eu gostaria de lavar a cabeça, mas quando entro no banheiro, penso na maneira como a água vai escorrer pelo meu corpo, cheia de partículas de pele morta de fezes, e preciso voltar a meu quarto. [...] Minha Sala, minha filha linda, é a única coisa limpa que eu conheço. (MATHIS, 2014, p. 200).

Posteriormente, há uma repetição do significante “mãe”, relacionando-se com a organização da psique de Cassie, devido à falta dessa “mãe” na infância, ou com a perda que ela sentiu, quando a mãe traiu o pai. Ademais, há uma identificação com esse outro, com a

“imoralidade” que liga as duas, já que o delírio é um fenômeno elementar e estrutura o sujeito psicótico (LACAN, 1988); as vozes que Cassie ouve trazem à tona “imoralidades” recalçadas.

Minha mãe nunca foi carinhosa. Continua não sendo. [...] Minha mãe sempre fez o necessário [...] Eu me identifico com ela. Sei como é difícil resistir a certos impulsos. [...] Tem vozes que murmuram sugestões de uma forma tão natural e calma que se eu não fosse cuidadosa pensaria que são meus pensamentos: olhe para a virilha daquele homem, elas dizem; pense em como ele deve ser sem calça. (MATHIS, 2014, p. 200-201).

Nota-se que existe uma falta relacionada a esse significante; a presença-ausência da mãe que estava em casa e brigava com o pai, mas na verdade queria estar longe de lá. Assim como a presença-ausência da retirada de sua mama, que, no período desta narrativa, está com uma prótese, a qual irá resultar na ausência da filha (um outro objeto retirado de sua vida). Nisto, o sujeito psicótico é centrado na perda (LACAN, 1988).

Em seguida, aparecem as vozes. Cassie apresenta dois tipos de vozes. A primeira delas, as Banshees, são baseadas na mitologia celta, na qual essas fadas malignas previam as mortes. Elas podiam ser escutadas por aqueles que estavam prestes a morrer, e faziam aqueles que as escutavam ter o crânio estourado. Cassie, quando ouve essas vozes, entra em agonia, pois elas gritavam, assim como as Fúrias da mitologia grega. Isso deixa mais evidente a ideia de perseguição que Cassie sentia em relação a seus pais. Entretanto, ela sabe que é um delírio, pois o psicótico sabe que há uma construção delirante, e ele não acredita na realidade de sua alucinação (LACAN, 1988).

[...] Quase sempre eu só conseguia ouvir as Banshees gritando comigo com hienas. Às vezes tão alto que acho que outras pessoas também devem ouvir, mas sei que não ouvem.

[...]

Estou jejuando para que Sala possa comer; quando eles virem que não estou comendo, não vão envenenar a comida. Eu não importo. Já me acostumei. (MATHIS, 2014, p. 202).

Contraopondo essas vozes malignas, representadas pelas Banshees, existe também a voz que traz paz. A Voz – com “v” maiúsculo – remete a Deus e a todo um conhecimento prévio que Cassie tem em relação a Bíblia, afinal, ela tem um irmão pastor protestante. E também, a construção delirante tem como base a vida prévia do sujeito (LACAN, 1988), logo, ela teve acesso a Bíblia. E a Voz aparece para acalmar, trazer alívio das vozes gritantes das Banshees em seus ouvidos.

[...] Estou muito cansada e assim mesmo as Banshees ficam dizendo: “Você está perdendo. É pequena demais. Você e essa criança estão desgraçadas.” É como se minha vida estivesse fugindo de mim como uma pipa em meio ao tornado. Rezo por orientação e alívio. Quando estou no fim, quando estou prestes a desfalecer, a Voz vem e me diz para descansar. (MATHIS, 2014, p. 202-203).

Essa relação bíblica não existe apenas com a Voz, mas também com o uso comparativo da situação da própria personagem com as passagens bíblicas, como a relação de desorientação com Paulo em Damasco¹, mas que ela não entende – achando que se trata de um sinal divino para ela. Ou seja, ela deseja um reconhecimento através do divino, como ocorre no caso Schreber, no qual Freud chega à conclusão de que a relação sintomática com o divino tem relação com um reconhecimento que outrora não tivera (LACAN, 1988).

[...] Quanto mais me concentro, mais parece que as palavras não têm nada a ver umas com as outras. Me concentro na voz do pastor. Apuro o ouvido com seu ritmo e as palavras ficam inteiras: o apóstolo Paulo e Damasco. Tento juntá-las como se fossem contas de um colar. [...] Sei que devia entender. Por favor me ajude, Senhor. Esses desvãos da minha cabeça – abro um deles e encontro um tigre. Dando o bote. (MATHIS, 2014, p. 204).

No ápice do surto psicótico, as Banshees aparecem dentro do carro que os pais estão levando Cassie para a clínica – colocando mais ênfase na iminente separação de Cassie e sua filha, e na trama de sua mãe para que isso aconteça. Logo, isso resulta numa tentativa de fuga, fazendo-a se jogar do carro, correr pelo meio da floresta e entrar numa vala, até ser resgatada.

Mas, mesmo sendo resgatada, ainda há uma forte referência e um teor de aceitação da mãe, que a faz lembrar uma passagem da infância para encontrar a “beleza das coisas” (MATHIS, 2014, p. 207). Isso remete ao retorno que Lacan faz ao conceito de *Verneinung*, que, pelo discurso, tenta reencontrar um objeto que tem valor de existência, um objeto de desejo. E, nesse contexto, remete também a uma busca de Cassie para uma satisfação primitiva que está em consonância com a relação materna, assim sendo necessário “reencontrar o objeto, cujo aparecimento é fundamentalmente alucinado.” (LACAN, 1988, p. 102).

[...] Hoje de manhã A Voz disse para ir com calma. Meus pais estão no carro; luzes azuis e amarelas refletem no para-brisa. Uma paramédica não amarra as correias da maca e me dá um cobertor, pelo qual me sinto agradecida. Tento procurar a beleza das coisas. Minha mãe de avental há

¹ Lembrando que a passagem de Paulo em Damasco tem relação com a retirada de uma cegueira por Jesus, para que Paulo tenha certeza de que Jesus é filho de Deus e se torne um apóstolo.

tantos anos, a tonalidade âmbar da bebida no copo, e aquela música que só ela e eu conseguimos ouvir. (MATHIS, 2014, p. 207).

E como Freud retrata que esse objeto nunca vai ser encontrado, ou como Lacan retrata como objeto a; o caso de Cassie tem relação com a Sula, que representa um objeto substituto para essa busca constante pelo amor materno. E a iminência da perda, juntamente de um retorno do recalado, vinculada a apatia materna, fazem com que se construa toda a base da construção delirante da protagonista desta narrativa.

Logo, o fenômeno psicótico tem seu teor de defesa, afinal, o psicótico se organiza com base nessa construção delirante, mesmo com o rompimento do real e o sujeito não conseguindo reproduzir discurso sobre, nota-se que isso ocorre com a Cassie e sua infância e a relação materna.

CONCLUSÃO PARA O CÉU ABERTO

As relações entre literatura e psicanálise são amplas. Desde os diálogos provenientes da quebra estrutural de análise das ciências humanas, as conversações são mais amplas e com contribuição mútua. Isso, só é possível com um modo de análise proveniente de uma quebra hierárquica entre esses modos de pensar. E que, tanto Freud quando Lacan, expoentes nas teorias psicanalíticas no século XX, já traziam em seus textos uma relação com obras de cunho literário. Sendo assim, possível compreender essa relação que a obra tem com o mundo real da qual se propõe analisar no decorrer das suas linhas.

Um campo grandioso, demonstrado neste pequeno ensaio, o qual trouxe algumas considerações das teorias psicanalíticas para abordar a psicose representada por uma escritora negra. Há intencionalidade nesta representação? Sim. Lembrando que quando falamos das mazelas raciais na subjetividade do corpo negro, o direito a ser subjetivamente inconstante é cortado pelo mito do negro forte fisicamente e subjetivamente, suplantado com os discursos oriundos do sistema escravocrata. Isso é retratado pela psicanalista baiana Neusa Santos Souza (1983), no seu livro *Tornar-se negro*, que aponta os mitos pertinentes na psique do corpo negro. Agora, imaginem um corpo negro psicótico. Temos uma subjetividade amplamente elevada e com todas as especificidades de uma teoria própria, ou melhor, um seminário completo de Jacques Lacan (1988), o *O seminário, livro 3: as psicoses*, para caracterizar esses sujeitos.

Assim, esse artigo se faz necessário para entender o furo no real, para entender a expansão de corpos e subjetividades, para entender o delírio e a literatura confluyente com a psicanálise.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOFF, Almerindo Antônio. Poe, Joyce, Lacan e Derrida: trocando letras, desviando cartas. *In*: SOUZA, Ricardo Timm de; MELLO, Ana Maria Lisboa de; SANTOS, Marcelo Leandro dos; SILVA, Camila Gonzato da Silva. *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2012. p. 56-72.
- CASTRO, Daniel Fraga de. Literatura, teatro e psicanálise: quando a ansiedade é influência. *In*: SOUZA, Ricardo Timm de; MELLO, Ana Maria Lisboa de; SANTOS, Marcelo Leandro dos; SILVA, Camila Gonzato da Silva. *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2012. p. 142-161.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREUD, Sigmund. A perda da realidade na neurose e na psicose (1924). *In*: FREUD, Sigmund. *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. Neurose e psicose (1924). *In*: FREUD, Sigmund. *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("o caso Schreber") (1911). *In*: FREUD, Sigmund. *Observações Psicanalíticas sobre um Caso de Paranoia Relatado em Autobiografia ("o caso Schreber"), Artigos sobre Técnica e Outros Textos (1911-1913)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HOISEL, Evelina. Novos rumos: e a teoria da literatura? *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, v. 25-26, p. 215-231, 2000.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- MATHIS, Ayana. *As doze tribos de Hattie*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

A PALAVRA ACROBATA: A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR COMO LETRA QUE FAZ LITORAL

Eva Maria Lins Silvaⁱ

RESUMO: O presente trabalho pretendeu articular psicanálise e literatura através do conceito lacaniano de letra e lituraterra. Para tanto, fizemos um recorde de algumas obras de Clarice Lispector e escolhemos o Seminário livro 18 de Lacan enquanto embasamento teórico. A noção de lituraterra lacaniana difere da literatura convencional, tendo em vista que esta traz um formato determinante e abafa o efeito de gozo, portanto, não diz do escrito. A crítica à literatura é essa inquietação com as formas que evitam revelar o furo. Lacan traz que ao propor um texto à psicanálise, não tenta dar conta do texto como um todo, mas mostrar o que há por trás dele. Nossa abordagem seguiu essa recomendação, não pretendemos dar conta da escrita lispectoriana num ponto de vista literário, mas lançar sobre ela um olhar pela perspectiva da letra que faz litoral ao revelar o furo e permitir o espanto. Com essas relações entre psicanálise e literatura, por esses conceitos lacanianos descritos sugerimos que Lispector chega mais perto da lituraterra que da literatura. Tendo em vista que ela tem a imagem tomada por seu valor fonético ou de letra, e não meramente representativo. Nessa mistura de Clarice e psicanálise o que se pode dizer dessa (des)construção de nomes é um saber fazer com o real da falta que aparece.

Palavras-chave: Psicanálise. Letra. Escrita. Clarice Lispector.

THE ACROBATIC PAROLE: CLARICE LISPECTOR'S WRITING AS AN INSTANCE OF LETTER WHICH DOES LITTORAL

ABSTRACT: This work here presented aimed to condense and relate psychoanalysis and literature through Lacan's concept of letter and "litterature". To do so we chose some of Clarice Lispector's works and also the 18th Lacan's Seminary, as our theoretical embasement. The concept of "litterature" differs from the conventional literature, as the last one brings the idea of a format and therefore cancel what Lacan calls jouissance effect, and that's why it can't be related to the idea of written. The critics to literature is this questioning to the forms that avoided the jouissance effect which don't reveal the gap. Lacan tells that he doesn't try to say what the text talks about in a complemented way, but he tries to reveal what is behind the text. We followed this suggestion and tried to see beyond the literature perspective, and look at it from another point of view, specially through this letter concept. We intended to relate literature and psychoanalysis using these ideas and concluded that Lispector is closer to the "litterature" than to the literature. As her words aren't located in a significative value, but are beyond the merely representative value. In this Clarice and psychoanalysis mix what can be said of this (de) construction of names is a know-how to do with the real of the lack that appears.

Keywords: Death. Melancholy. Psychoanalysis. Horacio Quiroga.



Submetido em: 29 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

ⁱ Mestranda em Psicologia Clínica pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).
E-mail: evalins83@gmail.com

INTRODUÇÃO

A escrita de Clarice Lispector fala de outra relação com o texto que tenta não seguir o enquadramento literário. É preciso ouvir de “corpo inteiro” e ir além do raciocínio lógico das ideias encadeadas. Assim, nos propomos, ao ouvir Clarice, vivenciar essa provocação do que não se completa, que não se pode classificar, mas somente experimentar. É algo da impossibilidade expressa na fala enigmática que escapa do entendimento.

Autora do indizível, Clarice traz algo que a linguagem explicativa não alcança. Algo que Ruth Brandão e Lucia Castello Branco nomeiam de “dessimbolização da linguagem” (2004, p. 122): quando a palavra passa a se afirmar como uma coisa que é o corpo do narrador, quase como um projeto delirante que convida o leitor ao mergulho. É uma escrita do que não se pode dizer, uma escrita que traz o impossível, o que não cessa de não se escrever.

As palavras são experiências, instantes. Quer-se “como pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1973, p. 12). Nessa lógica, a palavra tem outra dimensão, perde o sentido literal para ser litoral. Há algo no uso das palavras que não segue o enquadramento normativo, ela passa da significação óbvia e transcende. Escreve-se, ou melhor, tenta escrever, por algo que vai além de um profissionalismo, escreve-se por necessidade, por ser incumbida. As palavras são piruetas que tentam querer falar de algo que simplesmente não se pode dizer.

Com sua escritura Clarice rasga os véus e faz cair as máscaras, mostra o nu, o vazio. É através da escrita que se expõe aquilo que se tenta esconder. Seguindo essa ideia da escrita que foge a norma do enquadramento e revela algo da falta, nosso trabalho busca articular algumas noções da psicanálise de orientação lacaniana com a escrita lispectoriana. Para isso, fizemos alguns recortes de momentos em que podemos perceber algo de um rompimento, de um véu que se rasga e revela o sujeito em um encontro com aquilo que tentava esconder.

Apesar da veia literária, propomos articular o conceito lacaniano de letra e de litaraterra para pensar a escrita lispectoriana. Lacan articula a escrita como algo que contorna o impossível de dizer. Nas relações, há um furo, algo que não se nomeia, mas que se tenta falar dele. Dizemos que Clarice escancara esse furo, mostra pela escrita, por suas palavras em pirueta, as quedas no discurso que não se completa.

1 DESENVOLVIMENTO

Leitor de Joyce, estudioso de línguas estrangeiras e da linguística Saussuriana, essas influências permitiram a Lacan um olhar diferenciado para as questões do sujeito e sua relação com a sociedade. Assim, uma das línguas que mais lhe chamava atenção, e das quais estudou por bastante tempo foi a escrita chinesa. Por meio desses estudos, pôde perceber a função da escrita na cultura, e a partir disso, expandir o pensamento psicanalítico pela relação com a escritura como tentativa de inscrição do sujeito.

Às voltas com essa relação do inconsciente com a escrita, Lacan vai à literatura para tentar dizer sobre qual seria a função da escrita no sujeito. Para falar da escrita, parte do conto de Edgar Allan Poe “A carta roubada” e, juntamente com seus estudos sobre Joyce, desenvolve um novo conceito, o de letra. Leitor desde muito novo das obras joyceanas, teve influência na condução da formulação da letra na diferença entre a literatura e a lituraterra. Para tanto, parte do “equivoco com que Joyce desliza de *a letter* para *a litter*, de uma carta/letra, traduzo, para um lixo.” (LACAN, [1971] 2009, p. 106).

Não é à toa que Lacan reúne Joyce e Poe para falar da letra. O conto diz sobre uma carta comprometedoras que deveria ter sido escondida, mas que foi furtada e busca-se reencontrá-la. A carta era de assunto pessoal da Rainha, não poderia ser vista por outros. A polícia foi convocada para resgatá-la, mas, apesar de procurarem muito, não a conseguiram encontrar. Dupin é o responsável por achar a carta, e ele faz um caminho contrário ao dos oficiais. Havia uma descrição da carta e os policiais vasculharam os aposentos em busca dessa descrição. Dupin, todavia suspeitava da descrição da rainha, ele considerou a carta como manuseável, portanto, mutável. De modo que supunha que a carta estivesse em um lugar evidente, contudo alterada da descrição original dada pela Rainha.

Podemos até dizer que Dupin seguiu a orientação joyciana “*a letter, a litter*” para encontrar a carta. Ram Mandil (2003) diz que Lacan destaca essa outra natureza da carta, além da mensagem, uma dupla essência. Ela tem uma materialidade, que a faz possível de ser manuseada, rasgada, tratada como lixo. Dupin foi quem percebeu que não havia somente uma descrição possível para esse documento, ele considerou o furo no saber.

Lacan faz uso do conto para destacar a dimensão do significante que determina a letra. A *letter*, que pode ser carta ou letra na tradução do inglês, não se limita só a função de transportar a mensagem, mas há também o significante, que pode ir de *letter* à *litter*, no deslizamento de um S_1 , para S_2 e S_3 , e assim sucessivamente. A cadeia significante tem múltiplas possibilidades de produção de sentido. A descrição da rainha não dá conta da dimensão total da

carta, pois esta é também manuseável, pode se modificar e representar o lixo, por exemplo. Ao ultrapassar a mensagem simplesmente, a letra passa a ser percebida como uma “estrutura essencialmente localizada no significante.” (LACAN, [1957] 1998, p. 505).

Pela metáfora da decantação dos elementos na água, Mandil relaciona a dimensão da letra, como significante despojado de qualquer significação “A dimensão ‘literal’ do significante emerge, assim, da total depuração do significado.” (MANDIL, 2003, p. 30). Quando o significado depura no fim do poço, o significante pode emergir, um desconectado do outro.

Nessa perspectiva, o significante tomado por seu valor de letra, é despido de qualquer significado anterior. Quanto menor valor semântico, maior o valor significante da letra. Essa perspectiva tem via no simbólico e, portanto, remete às formações inconscientes - sonhos, atos falhos, chistes, ou seja, à noção de uma mensagem encoberta que deve ser lida como um rébus, pelo seu valor significante decantado do significado.

Ao sobrevoar as planícies siberianas em sua viagem ao Japão, Lacan traz outra imagem para pensar a letra. Do alto do avião observou o ravinamento nos montes e montanhas. Um acidente geográfico produzido pela chuva que revela todo um ecossistema envolvido naquela erosão. As nuvens carregadas de água precipitam e levam resíduos do solo. Nesse percurso se deixa uma marca que rasga a terra, formam os sulcos. O ravinamento das águas mostra o que faz furo e escoar, e nesse pensamento Lacan lembra a noção de traço unário freudiana.

A letra teria então relação com isso que faz rasura no sujeito. A rasura não pode ser vista apenas no seu processo final, com os sulcos na terra, mas é preciso considerar os outros elementos anteriores a esse ciclo. As nuvens que carregam a água seriam o semblante, que ao romper, precipita a água e provoca os sulcos, as rasuras. Esse rompimento do semblante carrega não só os restos da erosão, mas também traz um efeito de gozo: “o que se evoca de gozo ao romper um semblante é isso que no real, se apresenta como ravinamento das águas.” (LACAN, [1971] 2009, p. 114).

Essa observação de Lacan dos ravinamentos e sulcos abertos na terra não vêm sem precedentes. Amante das letras e línguas, o psicanalista busca na raiz latina a origem para o que chama de “lituraterra”. A partir da expressão de Joyce trabalhada no tópico anterior, “*a letter, a litter*”, Lacan traz as palavras *littera*, que significaria letra, e *litura*, que remete à ideia de cobertura, mas também de uma rasura. “Dessa raiz se forma a palavra *liturarius*, indicando um escrito que possui rasuras. Será a partir de *liturarius* que Lacan cunhará o termo *lituraterre*, ao qual opõe literatura.” (MANDIL, 2003, p. 45).

A lituraterra seria essa terra de lituras, de rasuras, correções. Como uma página de um escrito em rabisco, uma construção de palavras que se apagam, ou que o autor muda de lugar e enche o manuscrito de rasuras, um escrito marcado de enunciação. Essa planície em construção coberta de rasuras que rasga o texto como a água rasga a terra, é a lituraterra. Lacan se distancia do significante no campo da metáfora, do simbólico, e está mais próximo da noção de real, a partir dos efeitos de gozo.

A escrita produz efeitos, naquele que escreve ou que lê. “Para lituraterrear, assinalo que faço imagem no ravinamento, com certeza, mas nenhuma metáfora: a escrita é esse ravinamento.” (LACAN, [1971] 2009, p. 116). A noção de lituraterra lacaniana difere da literatura convencional, que ao trazer um formato à priori que determina, abafa-se o efeito de gozo e, portanto, não diz do escrito. A literatura não rasga a terra.

Essa diferença entre literatura e lituraterra é algo que demarca uma nova ideia para pensar a própria psicanálise. O papel dos ensinamentos lacanianos é justamente apontar para a existência do furo e não tentar encobri-lo, como faria a literatura, de acordo com Lacan. Acomodar restos é, em prol de uma harmonia inexistente, amontoar tudo aquilo que sobra, que fura e revela a falta. “A questão é saber se aquilo que os manuais parecem expor desde que passaram a existir - refiro-me aos manuais de literatura -, ou seja, que a literatura não passa de uma acomodação de restos é uma questão de colocar no escrito aquilo que, de início, seria canto, mito falado, procissão dramática.” (LACAN, [1971] 2009, p. 106).

Pensar a literatura como uma acomodação de restos, mito falado, é dizer que por um enquadramento, por um manual, se escreve, mas não se faz uma escrita. Não é pelo instrumento, ou pelas impressões e ditames de ordem que algo se escreve. Laurent (2010) lembra que o que esses manuais evitam é justamente provocar o efeito de gozo. E a escrita faz o caminho contrário, ela busca esse efeito pelas rasuras, sulcos e lituras.

A crítica à literatura diz dessa inquietação com as formas que anulam o que há de rompimento, rasura, e evitam revelar o furo. Lacan baseia seu seminário no conto de Poe, traz que, ao propor ao texto a psicanálise, não tenta dar conta do texto como um todo, mas mostrar o que há por trás dele. Quando destacamos a atitude de Dupin em contraposição com a dos policiais, considerando a carta como manuseável e não segue à risca a descrição da rainha, falamos de uma atitude psicanalista. A psicanálise revela o furo no saber, mostra o fracasso, a *letter* (carta/letra) que pode ser *litter* (lixo) também.

A proposta lacaniana é destacar o escrito, aquele não enquadrado no manual literário, “aqui, porém, meu ensino situa-se numa mudança de configuração que é anunciada com o lema de promoção do escrito” (LACAN, [1971] 2009, p. 107). Por isso essas imagens conversam

entre si, o ravinamento das águas nos montes, a escrita chinesa dissociada da fala, a caligrafia que se escreve de corpo todo, um manuscrito coberto de rasuras, a terra de lituras, cada uma dá o tom para essa nova perspectiva da escrita. A crítica à literatura de manuais também tem uma função, vem dizer o que o escrito não é.

Todas essas questões que trouxemos falam das duas dimensões da letra para Lacan, a letra que pode ser mensagem, carta, ou a letra que carrega uma materialidade e pode ser lixo. “Como, no entanto, articular essas duas dimensões da *lettre*, como associar sua dimensão significante, mensageira, àquela que se traduz em sua materialidade, independentemente do sentido veiculado?” (MANDIL, 2003, p. 48). É justamente aí que Lacan oferece mais uma imagem, a do litoral, como forma de entrelaçar esses dois campos heterogêneos entre si.

Areia e mar, litoral. O que seriam então esses campos heterogêneos? Resgatamos pelo deslizamento joyceano “*a letter, a litter*” que a letra aponta dois caminhos. É mensagem encoberta, carrega consigo um significante esvaziado de significação, mas ela também carrega o furo desse saber, e em sua materialidade, pode ser lixo e trazer efeitos de gozo. A mensagem na instância simbólica e o lixo que é do real. O contorno que se dá ao furo, à impossibilidade, é desenhado pela letra como litoral.

Letra litoral que desenha uma borda, a caligrafia que escreve com o corpo, o ravinamento siberiano que rasga a terra com lituras, a lituraterra. A letra se escreve no entre. São dois os campos, heterogêneos entre si, Laurent (2010) diz que a “lituraterra está centrada em torno de dois aspectos da função da letra, o que constitui o furo e o que constitui o objeto *a*” (LAURENT, 2010, p. 63). O furo seria o campo do saber, simbólico, os policiais que não encontram a carta por estarem limitados à descrição da rainha. O objeto traz algo do real, da carta que é lixo, rasura na terra.

Essa perspectiva da lituraterra em contraponto à literatura pode ser relacionada com a ideia de Clarice, que em *Água viva* (1973) diz que “o gênero não me pega mais”. Não há gênero, palavra, manual que dê conta do inconsciente. Lacan diz desse significante esvaziado se sentido, Clarice esvazia o sentido nas personagens. Como podemos ver em seu conto “Amor”.

Ana, uma mulher que se sustenta nas suas funções e afazeres domésticos. Mãe e esposa, era no vazio o silêncio da casa, certa hora da tarde, quando sentia o perigo. Essa era a hora que saía de casa para ir ao mercado. Em sua rotina cronometrada, tudo se planejava e ela voltava a tempo de fazer o jantar. Um dia, porém, ela vê na calçada um cego mascando goma, e isso revela em seu mundo tão controlado, um mal-estar incontrolável:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca (LISPECTOR, 2009b, p. 23).

Se formos a seu romance *A paixão segundo G.H.* (2009), nos deparamos com a trama de uma mulher no encontro com a barata que é ela mesma. G.H é descrita como uma mulher marcada pela organização e limpeza. Ao fazer uma faxina no quarto de serviço, que há muito tempo não entrava, pois era onde morava sua recém demitida empregada doméstica, depara-se com uma barata. A partir desse momento, algo que antes a orientava passa a não mais fazer sentido e ela se percebe na barata, frente ao nojo desse ser descobre algo de seu:

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara (LISPECTOR, 2009a, p. 76).

Trazemos ainda um trecho do conto “Perdoando Deus”, no qual a narradora começa descrevendo sua liberdade e como a vida era bonita, que ela estava sentindo algo sublime, divino. Nesse delírio, enquanto caminhara na rua, a rua aparece e quase pisa em um rato. O real rasga qualquer outra sensação bonita. O rato morto fura a vida que parecia tão equilibrada e bonita. A experiência passa do amor pelos seres ao terror de viver, e, no decorrer disso, uma tentativa de laço entre o simbólico e o real:

Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. Minha liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade [...] Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo [...]E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito [...] Mas a imagem coloca-se as pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos (LISPECTOR, 1998, p. 42).

De que mal-estar se fala? Um arrepio que eriça terror. Viver é sublime e aterrorizante. Clarice sabe disso e não se preserva de mostrar esse horror. Há algo que aparece fora do que se cronometra e de repente, os ovos caem no chão, àquela imagem de dona de casa, mulher de deus, o que seja, cai. Talvez o incômodo do leitor seja ao perceber que não há muito significado,

há o significante sem sentido mesmo. A máscara é frágil mesmo, e a escrita de Clarice não tenta evitar essa mordida na barata.

Clarice traz nos eventos corriqueiros a tenuidade da máscara. Toda uma vida apaziguada que cai. Ela destaca a barata, o rato e o cego, e nos mostra o que o véu do semblante recobre: o nada. Esse vazio do ser carrega a marca de uma falta – realizada ou ameaçada. Algo que pela Psicanálise podemos numa escrita que usa do simbólico, com suas personagens e histórias, para mostrar o real que não cessa de não de escrever. Clarice desenha com sua escrita um litoral entre esse gozo do impossível com o saber que não se sabe.

Assim, podemos dizer que Clarice despe o semblante e revela o nada. Ela sabe que há nas máscaras uma “hora perigosa”, um momento em que o disfarce falha e quase se pisa no enorme rato morto. Mas que está exatamente aí o sujeito. O mal-estar que tanto se quer esconder é descoberto e se transforma o centro da narrativa. A massa branca da barata, o grande rato ruivo com os pés esmagados, ousamos dizer que são, na verdade, o momento de redenção, de saída do apaziguamento. Aquilo que antes se escondia atrás de um sujeito silenciado e obediente é revelado. Pela escrita do que não se inscreve, a autora abre espaço para o espanto e, portanto, para desenhar uma letra para si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essas relações entre psicanálise e literatura, por esses conceitos lacanianos descritos sugerimos que Lispector chega mais perto da lituraterra que da literatura. Tendo em vista que ela tem a imagem tomada por seu valor fonético ou de letra, e não meramente representativo. Ao atravessar a representação, o texto de Clarice desemboca onde Brandão e Branco (2004) chamam de escritura – neste lugar em que a letra, e não a palavra, é priorizada. Esta letra que remete à experiência de gozo, que não é recoberto pela significação.

A escrita surpreende pelo seu modo de construção, o que chamamos de letra do autor. Algo que quebra a ideia do encadeamento discursivo da norma estabelecida pela língua, e exige do leitor um saber escutar do texto por seus furos de sentido. A letra é litoral, não tem um limite determinado por ninguém, é fluidez num acordo entre o mar e a areia.

Clarice Lispector, escritora que preferia ser chamada de amadora a ter uma responsabilidade com a escrita para além da que ela própria já tinha, representa uma literatura brasileira que permite dialogar com esse saber da psicanálise francesa aqui exposto. Há um conto em que ela mesma afirma ser para si mesma, um mistério. “O ovo e a galinha” tem um

caráter místico que lhe é próprio por não ter encadeamento lógico algum. Nesse texto, podemos dizer dessa lituraterra, uma terra de lituras, rasuras que faz e desfaz a palavra.

O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. - O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. - Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome. [...] Ovo sobre azul. - Eu te amo, ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama outra coisa. - Não toco nele. A aura de meus dedos é que vê o ovo. Não toco nele - Mas dedicar-me à visão do ovo seria morrer para a vida mundana, e eu preciso da gema e da clara. - O ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. É isento da compreensão que fere. - O ovo nunca lutou. (LISPECTOR, 1998).

Se tentarmos pensar sobre esse texto de outro modo que não seja sentindo seus efeitos de gozo, limitamos nossa capacidade de apreender o que o texto pode vir a provocar – aquilo que chamamos de letra. O ovo é letra, a galinha é letra, não há limite pré-determinado por nenhum dos dois, porque aqui o ovo não é simplesmente o que se conhece, muito menos a galinha. A palavra transcende, está esvaziada de sentido. A função da palavra aqui é ser corpo, desenhar, tentando dar um contorno qualquer que seja a esse gozo impossível de tentar dizer o que é o ovo.

A palavra vira estado de coisa, faz borda para o abismo do nada que em cada um se apresenta. A letra tem esse papel de litoral na medida em que podemos perceber a função de contornar o gozo. Para a autora, a escrita cumpre esse papel vital, escrever enquanto necessidade: “Quando não escrevo, estou morta. Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio” (LISPECTOR, 1977).

Essa escrita apresenta de maneira privilegiada aquilo que mantém a pulsação de um nome constituído pelo ato de escrever. Demonstra-o através de sua obra que se constitui enquanto um saber-fazer com o que não se inscreve. A escrita manifesta o traço único de um sujeito. “Agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome.” (LISPECTOR, 2009a, p. 24).

Fazer para si mesmo um nome, perceber a falta e considerar a falha das máscaras seria desenhar a letra, quase como um ato de criação de si pela escrita, e porque não dizer também pela leitura? Clarice com sua dura escritura questiona, provoca, faz o sujeito se encontrar com a hora perigosa. Mas talvez o faça porque ela sabe que perigoso mesmo é acreditar numa vida apaziguada e não suportar o espanto. Nessa mistura de Clarice e psicanálise, o que se pode dizer dessa (des)construção de nomes é um saber fazer com o real da falta que aparece. Ou até nem saber, mas ao menos lembrar que “talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem

lucidez está minha alma que é apenas contida” (LISPECTOR, 1971, p.44). É no encontro com a incompreensão, com o rato morto, com a barata, que se encontra consigo mesmo e se faz a letra sabendo que até esta falha, é fluida.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lúcia Castello. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 18: de um discurso que não seja do semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971] 2009.
- LAURENT, Éric. A carta roubada e o voo da letra. *Revista Correio*, São Paulo, n. 65. 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009a.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009b.
- LISPECTOR, Clarice. Panorama especial. *TV Cultura* [online], 1977. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html. Recuperado em: 16 out. 2017.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO EU A PARTIR DA PRESENÇA DO OUTRO NOS CONTOS DE JULIO CORTÁZAR E DE MILTON HATOUM

Cristiane de Mesquita Alves¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar o processo de construção do Eu na perspectiva do olhar e da presença do Outro a partir das considerações das memórias dos narradores dos contos “Final do jogo” (2016), do escritor naturalizado argentino Julio Cortázar, por meio de um estudo de literatura comparada com o conto “Uma estrangeira da nossa rua” (2009) do manauara Milton Hatoum, elencados com o fim de explicar de que forma a presença da outridade influencia, constantemente, na inquietante formação das identidades dos protagonistas dos relatos no decorrer da juventude, marcada pelo medo, pelas condições sociais, físicas e psicológicas distorcidas e irreversíveis. E, para entrelaçar esse discurso, o método de análise escolhido foi o de Literatura Comparada de Remak; Pichois; Rousseau (2011), os conceitos de identidade de Bauman (2005), Bicca (1999) e Quinet (2015) em relação à outridade, Vasconcelos (2013) para explicar as vertigens do eu no processo de construção do eu-identitário esperado pela aceitação do Outro, Candau (2016) e Halbwachs (2013) no que concerne à memória individual e à coletiva, além de contribuições de Freud (2010; 2016), para explicar o processo de formação narcísica das personagens literárias escolhidas para a discussão neste trabalho.

Palavras-chave: Outridade. Memória. Identidade. Literatura comparada.

THE CONSTRUCTION OF SELF PROCESS FROM THE PRESENCE OF THE OTHER IN JULIO CORTÁZAR AND MILTON HATOUM'S SHORT STORIES

ABSTRACT: The goal of this article is to analyze the process of the construction of the Self in the perspective of the look and presence of the Other from the narrators' memories of the short story “Final do jogo” {“Game end”} (2016), by Argentine writer Julio Cortázar, by means of a comparative literature study to the short story “Uma estrangeira da nossa rua” {“A foreigner from down the street”} (2009) by Milton Hatoum, written to explain how the presence of otherness constantly influences the disturbing formation of the identities of the protagonists of the stories in the youth, marked by fear, distorted and irreversible social, physical and psychological conditions. In order to interweave this discourse, the method of analysis chosen was the Comparative Literature of Remak and Pichois & Rousseau (2011), the concepts of identity of Bauman (2005), Bicca (1999) and Quinet (2015) in relation to otherness, Vasconcelos (2013) to explain the vertigo of the self in the process of constructing the identity-self expected by the acceptance of the Other, Candau (2016) and Halbwachs (2013) regarding individual and collective memory, as well as contributions by Freud (2010, 2016), to explain the process of narcissistic formation of the literary characters chosen for the discussion in this work.

Keywords: Otherness. Memory. Identity. Comparative literature.



Submetido em: 30 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilhada 4.0 Internacional

¹ Discente do Doutorado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (UFAM).
E-mail: cris.mesquita28@hotmail.com

INTRODUÇÃO: DO EU NOS OUTROS

Depois que todos foram
E foi também o dia
Ficaram entre as sombras
Das áreas apertadas
Eu e a minha agonia.

(Fernando Pessoa)

Não há sujeito sem o Outro, igual ou rival, que se encontra no par do reflexo do espelho, ou no registro do imaginário, no grande Outro ou nos discursos do inconsciente. O indivíduo está, a todo o momento, projetando seus conteúdos, seus sentimentos e, até mesmo, seus pensamentos no intuito de que se correspondam no Outro, o que Freud (2010) descreveu como sendo um processo de construção do Eu ideal, encarnado pelo Outro ideal.

O Outro é o Eu ideal, uma imagem desenhada e esculpida pelo o que o Eu desejaria ser ou ter; o Outro é aquele que constitui o ideal do Eu, em que o sujeito passará a vida toda, tentando moldar seu Eu à imagem e à semelhança desse Eu ideal, em que o “homem e o ser estão entregues um ao outro [...]. Pertencem um ao outro por mútua destinação ou remissão. Sem o ser [...] afastado do ser o homem não desdobra essência e vive no desenraizamento.” (BICCA, 1999, p. 164). O Outro é uma parte integrante na concretização da identidade do Eu, é o correspondente ao “nos sociais” defendido por Bauman (2005), em que os laços identitários estão ancorados na outricidade, e, para a ocorrência do bem-estar social do Eu na sociedade, este necessita realizar-se no Outro, como uma forma de dependência “quase” narcísica para ser feliz, pois, “o indivíduo tem de fato uma dupla existência, como um fim em si mesmo e como um elo de uma corrente, à qual serve contra – ou, de todo modo, sem – a sua vontade.” (FREUD, 2010, p. 20-21).

Essa “corrente” apontada por Freud (2010), diz respeito à presença do Outro na vida do indivíduo, a qual simboliza a ligação entre ambos, e, conseqüentemente, à relação de dependência na “questão da outridade” (grifos meus), ou seja, o que o Outro representa no processo de construção identitária. Dessa forma, diante dessas considerações introdutórias, esse artigo tem por finalidade analisar essa relação entre o Eu, o Outro e a dependência entre ambos, com base nos comportamentos das personagens Leticia e Ariel do conto “Final do Jogo” publicado pela primeira vez em 1956, por Julio Cortázar, e narrador personagem e Lyris do conto “Uma estrangeira da nossa rua”, um dos contos da coletânea *A cidade Ilhada* (2009) de Milton Hatoum.

E, para estabelecer os entrelaços nos textos selecionados, fez-se uso dos métodos de literatura comparada alicerçados nos “estudos [que] lidam mesmo é com os vultos literários do passado” (REMAK, 2011, p. 197), em que dentro de um texto, há sombras de leituras que remetem a outras lidas em outro texto; além dos “laços de analogia” (PICHOS; ROUSSEAU, 2011, p. 231), que há presentes entre as personagens citadas, para reiterar passagens dos contos que se parecem ou são parecidas.

Nesse sentido, este artigo foi dividido em três partes, além das notas introdutórias: a primeira traz a discussão de alguns conceitos a respeito do Eu próprio, ou Eu Postulado, no termo bauniano, e modificado pela presença do Outro como uma forma de (in) aceitação; a segunda discute as relações de renúncias dos Eus não postulados, por acreditarem que não serão aceitos pelo Outro devido a suas condições, como as físicas e as financeiras e a terceira, seguida das considerações finais.

1 EU POSTULADO E EU ALTERADO

Alguém que ama perdeu, por assim dizer, uma parte de seu narcisismo, e apenas sendo amado pode reavê-la.

Sigmund Freud

O Eu postulado é a “minha identidade, [...] o horizonte em direção ao qual eu me empenho e pelo o qual eu me avalio, censuro e corrijo os meus movimentos, esse é o máximo a que me pode levar. Só consigo ir até aí” (BAUMAN, 2005, p. 21); esse Eu está diretamente associado à capacidade do sujeito de depender de si próprio. É o que acontece no conto de Cortázar em relação à Leticia, que é uma menina com deficiência física, mas tenta superar sua condição e participa junto às irmãs das aventuras e das brincadeiras em um jogo de estátuas, fantasiadas para serem vistas pelos passageiros que passam no trem:

Lá ficava a capital do reino, a cidade silvestre e a sede do nosso jogo. A primeira a jogar era Leticia, [...] pouco a pouco foi se aproveitando dos privilégios e, desde o verão anterior, dirigia o jogo, acho que na verdade dirigia o reino; pelo menos ela se adiantava para dizer as coisas e Holanda e eu aceitávamos sem protestar, quase contentes. É provável que as longas conferências de mamãe sobre como devíamos nos comportar com Leticia tivessem surtido efeito, ou simplesmente que gostávamos bastante dela e não nos incomodava que fosse a chefe. Pena que não tivesse aspecto de chefe, era a mais baixa das três, e tão magra. A Holanda era magra e eu nunca pesei mais de cinquenta quilos, porém Leticia era a mais magra das três e, ainda por cima sua magreza era dessas que se veem de fora, no pescoço e nas orelhas. Talvez a rigidez das costas a fizesse parecer mais magra, como ela quase não podia

mexer a cabeça para os lados, dava a impressão de uma tábua de passar colocada em pé [...] E nos dirigia. (CORTÁZAR, 2016, p. 208).

Mesmo diante de sua situação física – debilitada, Leticia era a chefe do jogo e instruía as irmãs, que não a questionava. Ela participava de todo o processo que comporia o jogo de estátuas e atitudes, e no que dependia dela mesma, de seu Eu postulado, ela o faria, como se comprova no excerto:

Primeiro Leticia nos sorteava. Usávamos pedrinhas escondidas na mão, contar até vinte e um, qualquer sistema. Se usássemos o de contar até vinte e um, imaginávamos mais duas ou três garotas e as incluímos na conta para evitar truques. Se o vinte e um caísse em uma delas, era tirada do grupo e começávamos de novo, até que fosse uma de nós. Então Holanda e eu levantávamos a pedra e abríamos a caixa de ornamentos. Caso Holanda tivesse ganhado, Leticia e eu escolhíamos os ornamentos. O jogo tinha duas formas: estátuas e atitudes. (CORTÁZAR, 2016, p. 209).

Isto posto, o que se percebe é que o sujeito molda seu caráter e participa da formação de sua identidade, que é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço; um objetivo, “como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais” (BAUMAN, 2005, p. 22). No Eu postulado do sujeito, ele pratica ações que dependem de si mesmo.

Semelhante à Leticia, o narrador personagem do conto “Uma Estrangeira da nossa rua”, apesar de posteriormente na análise, ser considerado como um indivíduo frustrado, “Duas tentativas desastrosas, e mais uma vez amaldiçoei meu medo” (HATOUM, 2009, p. 21), comportando-se como à beira de um neurótico, por se sentir impedido de declarar seu amor a menina de seus desejos e não ter se submetido a “uma prova de quanto tempo tolerar esse aumento da tensão psíquica, e que caminhos irá tomar para se livrar dele” (FREUD, 2016, p. 72); há também no conto de Hatoum, passagens do Eu postulado, em que muitas atitudes dependem do próprio Eu para se realizarem, como podem ser exemplificadas nos trechos: “No caminho do aeroporto para casa, eu observava os lugares da cidade agora irreconhecível. Quase toda a floresta em torno da área urbana havia degenerado em aglomerações de barracos ou edifícios horrorosos” (HATOUM, 2009, p. 15) e em “Arrumei o quarto, separei e empacotei os livros que ia levar de volta para São Paulo, limpei os livros que ia doar à escola onde havia estudado.” (HATOUM, 2009, p. 22). Estes fragmentos demarcam no texto, momentos da concretização do Eu postulado: a saída do Eu – narrador de Manaus, para estudar em São Paulo, e que não ficou reduzido a sua vida provinciana, alimentando-se da dor por uma experiência amorosa fracassada na juventude.

Entretanto, nesses contos, o que se observa é que em poucas situações, os eus das personagens em estudo estiveram atrelados ao Eu postulado, defendido por Bauman (2005) como um dos atributos identitários; mas, a um Eu, que aos poucos, vai passando por um processo de alteração a partir do momento em que é observado pela presença do Outro, e esse intruso é o responsável pela mudança no comportamento do Eu, pois, o “Eu não existe desde o começo no indivíduo; o Eu tem que ser desenvolvido.” (FREUD, 2010, p. 18-19), e esse desenvolvimento é ocasionado pelo “olhar para o que é essencial expõe-nos frontalmente ao que ameaça, mas deixa-nos entrever também a salvação.” (BICCA, 1999, p. 169), isso acontece com as duas personagens, quando elas são modificadas pela presença do Outro na formação da identidade do ser. Em Cortázar, verifica-se essa alteração ocasionada pela presença de Ariel:

Isto começou não sei quando, mas as coisas mudaram no dia em que o primeiro papelzinho caiu do trem. É claro que atitudes e estátuas não eram para nós mesmas, porque nos cansaríamos logo. O jogo determinava que a escolhida devia ficar ao pé do talude, saindo da sombra dos salgueiros e esperar o trem das duas e oito vindo do Tigre. [...] Era um papelzinho todo dobrado e preso numa porca. Com uma letra de homem e bastante feia, dizia: “As estátuas são lindas. Viajo na terceira janela do segundo vagão, Ariel B”. (CORTÁZAR, 2016, p. 210-211).

E, no conto de Hatoum, o desassossego do narrador personagem era a presença da vizinha estrangeira:

Lyris devia ter uns dezoito anos, e a irmã era quase da minha idade: quinze. Antonieta, nossa vizinha mais escandalosa, as apelidara de bichos-do-mato, porque não iam às festas, não pulavam Carnaval, não se bronzeavam nos balneários nem tinham namorados ou amigos. Andavam sempre juntas, e sempre escoltada pelo pai: o engenheiro Doherty. Diziam que ele era inglês ou irlandês, e a verdadeira nacionalidade permaneceu um mistério. [...] a mãe [...] Alba era peruana. (HATOUM, 2009, p. 16).

Tanto Ariel, quanto Lyris representam o Outro respectivamente, para o Eu de Leticia e para o Eu do narrador personagem porque ambos se sentem inferiores diante da beleza, da astúcia do Outro tão desejado, e frente a essa inferioridade:

A percepção da impotência, da própria incapacidade para amar, devido a distúrbios psíquicos ou físicos, tem efeito altamente rebaixador no amor-próprio. Aí devemos encontrar, na minha avaliação, uma das fontes do sentimento de inferioridade relatado espontaneamente pelos que sofrem de neurose de transferência. Mas a fonte principal desse sentimento é o empobrecimento do Eu que resulta dos enormes investimentos libidinais deles retirados, ou seja, o dano trazido ao Eu por tendências sexuais não são mais sujeitas a controle. (FREUD, 2010, p. 46).

Esse sentimento de rebaixamento do Eu reflete no drama do frustrado, o qual encontra no Outro – que encarna o Eu ideal com todos os atributos que ele gostaria de ter e ser, para ser “amado pelo Outro. E ainda por cima o sujeito personifica no pequeno outro o lugar do outro, por quem endereça seu amor, por quem se apaixona e a quem elege como parceiro das venturas e desventuras do amor.” (QUINET, 2015, p. 26). O Eu tem defeitos e procura não encontrar no Outro desejado, por exemplo, o que acontece com Leticia:

No dia seguinte, nenhuma das três quis jogar para poder ver como Ariel B., mas reaceamos que ele interpretasse mal a nossa interrupção, de maneira que sorteamos e Leticia ganhou. Eu e Holanda ficamos contentes porque Leticia era muito boa estátua, a coitadinha. Não se notava a paralisia quando ela ficava parada, e ela era capaz de gestos de uma enorme nobreza. Como atitudes, sempre escolhia a generosidade, a piedade, o sacrifício e renúncia. (CORTÁZAR, 2016, p. 211).

Por mais que no conto fosse caracterizada por “a coitadinha. Não se notava a paralisia” (CORTÁZAR, 2016, p. 211), todo sofrimento e sacrifício valeriam passar, para ver como era Ariel e, conseqüentemente, impressioná-lo, “Por isso, escolhemos ornamentos especiais para que Ariel tivesse boa impressão [...]. Leticia ensaiou um pouco na sombra, e decidimos nós que também iríamos aparecer e cumprimentar” (CORTÁZAR, 2016, p. 211-212) com o objetivo de também o garoto se impressionar com ela.

Análogo a esse desejo de ser visto pelo Outro, o narrador personagem do conto de Hatoum também se sente incapacitado diante do objeto de desejo, levando-o à solidão e a no máximo, a se contentar apenas na observação do objeto desejado:

É impossível me aproximar de Lyris, pensei, enlouquecido numa tarde quente de agosto em que a vi deitada na cama, nua, lendo um livro de capa vermelha. As lentes do binóculo traziam para perto de mim o contorno e os relevos do corpo, os cachos de cabelo ruivo e os olhos verdes. Tranquei a porta da varanda e com as mãos suadas me delicieei com a visão do corpo de Lyris. (HATOUM, 2009, p. 19).

Não obstante, a imagem que o Eu delirante constrói do Outro é percebida no sujeito, não em si propriamente dito, mas no Outro experimentado como um intruso que invade o espaço imaginário do Eu, uma vez que “o eu é o outro para o sujeito. Trata-se do sujeito do inconsciente que se chama desejo” (QUINET, 2015, p. 15), desse modo, o Eu vê o Outro como desejo do reflexo de si, apontando e refletindo situações, circunstâncias nas quais, o Outro faz e o Eu não, pois,

O outro é concebido então como um outro Eu. O outro é então principalmente *identificado*: a mim. Eu posso saber o que ele é, uma outra *res cogitans*, e posso saber também como ele é, observando-o, comparando-o comigo e pondo-me mentalmente em seu lugar. Restringindo-se ao que em princípio importa, a solução poderia ser resumida assim: que eu existo, isto é algo que posso saber com toda segurança. (BICCA, 1999, p. 177, grifos do autor).

Esse Outro “é o meu próximo é minha alteridade egoísta, projeção narcísica de meu eu, espelho que me envia minha própria imagem a ponto de considerá-la semelhante. Esse outro, se é alter, é alter ego, nada mais do que meu ego alter-ado”. (QUINET, 2015, p. 18), é aquele que o Eu gostaria de ser, porém, não tem a capacidade de se assumir diante dos fatos sociais ou diante de si.

Por exemplo, o narrador personagem, no conto de Hatoum, gostaria de se aproximar de Lyris, no entanto, o medo não o permite fazer, ela vem e o faz “Afastou-se um pouco, olhou para o lado e, de repente, esticou o pescoço e me deu um beijo no canto da boca. [...] Fiquei sem saber se era o beijo de uma amizade ou de um namoro.” (HATOUM, 2009, p. 21). No conto de Cortázar, Leticia com toda sua astúcia, comandante e instrutora das irmãs, prepara-se, encoraja-se para conhecer Ariel, mas acaba desistindo por medo do rapaz não a aceitar por sua condição física, então, ele decide fazê-lo:

Um papelzinho de Ariel que a princípio não compreendemos: “A mais bonita é a mais preguiçosa.” Leticia foi a última a entender, vimos ficava vermelha e se afastava para um lado, e Holanda e eu nos entreolhamos um pouco de raiva. A primeira coisa que nos ocorreu sentenciar foi que Ariel era uma idiota, mas não podíamos dizer isso a Leticia, pobre anjinho, com sua sensibilidade e a cruz que carregava. Ela não falou nada, mas pareceu entender que o papelzinho era dela e o guardou. Nesse dia voltamos para casa bastante caladas e de noite não brincamos juntas. (CORTÁZAR, 2016, p. 213).

Por mais escolhida que fosse por Ariel, as irmãs “Holanda e eu nos entreolhamos um pouco de raiva” (CORTÁZAR, 2016, p. 213), mesmo com raiva de Leticia, entenderam a condição da “pobre anjinho, com sua sensibilidade e a cruz que carregava” (CORTÁZAR, 2016, p. 213); compreendendo que Leticia não poderia realizar o seu Eu no Outro, Ariel. Porém, Leticia projeta-se no Outro, isso porque “parece bem claro que o narcisismo de uma pessoa tem grande fascínio para aquelas que desistiram da dimensão plena de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal.” (FREUD, 2010, p. 18-19), ou seja, o que o Eu não é ou não tem, procura identificar-se no que o Outro possui. É o que o narrador do conto de Hatoum faz em relação à Lyris e a personagem Leticia em relação a Ariel, no conto de Cortázar.

2 A ESPERA E A ENTREGA NOS JOGOS DE ATITUDES E ESTÁTUAS

O outro é alicerçado no Eu como um discurso do inconsciente, um lugar em que o Eu procura por uma parte de sua identificação, por esse motivo os narradores e as personagens nos contos rememoraram passagens de suas juventudes para no presente em que estão relatando, empregam os acontecimentos de outrora para justificarem suas ações no hoje, já que “para evocar o seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referências que existem fora de si.” (HALBWACHS, 2013, p. 72).

Tal transferência espacial-temporal nos contos é exemplificada pela narradora-irmã de Leticia e Narrador-personagem quem protagoniza suas experiências frustradas na juventude, um amor impossibilitado, não pelo Outro, mas pelo o próprio Eu, incapacitado de realizar seus projetos e conquistas, no caso, amorosas. No excerto:

Usava um vestido azul sem mangas e com decote ousado, e um cacho de cabelos da cor do fogo caía em cada ombro nu; os olhos verdes atraíam os que rondavam por ali, ofuscando a presença a irmã. Dois rapazes de uns vinte e cinco anos flertaram com Lyris, e um deles, o mais alto e posudo, roçou a mão no queixo dela e curvou a cabeça sobre o decote. (HATOUM, 2009, p. 20).

Há a comprovação da exibição do Outro- desejo objetual do Eu (Lyris), que não se esconde e não espera pela aproximação de quem deseja conquistá-la. Bem como na passagem do teatro, em que o Eu (narrador personagem) encontra Lyris, e quem se manifesta e o beija é ela (o Outro), o objeto de desejo do Eu, Lyris faz aquilo que o Eu desejaria fazer.

Em “Final do jogo”,

Holanda explicou que Letícia não tinha não pudera ir, e ele disse que era uma pena e que achava Leticia um nome bonito. Depois nos contou coisas do Industrial, que lamentavelmente não era um colégio inglês, e perguntou se o deixássemos ver os ornamentos. Holanda levantou a pedra e lhe mostramos as coisas. Ele as achou muito interessantes, e várias vezes pegou alguns dos ornamentos e disse: "Este aqui Leticia usava um dia", ou: "Este foi o da estátua oriental", querendo dizer a princesa da China. Afinal nos sentamos à sombra de um salgueiro e ele estava contente, mas distraído, dava para notar que ele só ficava por educação. [...] Ele perguntou de novo se Letícia estava doente, e Holanda me olhou e achei que ia contar, mas em vez disso, ela respondeu que Leticia não tinha podido vir. Ariel desenhava corpos geométricos na terra com um pauzinho, e de quando em quando olhava para a porta branca e sabíamos o que estava pensando, por isso Holanda fez muito bem em tirar o envelope roxo do bolso e lhe entregar e ele parou ali surpreso com o envelope na mão, depois ficou vermelho quando lhe explicamos que tinha sido Letícia quem mandara, e guardou a carta no bolso dentro do paletó sem querer ler na nossa frente. (CORTÁZAR, 2016, p. 219).

Ariel, o Outro, o alvo de desejo do Eu de Leticia, assim como Lyris, foi em busca de sua conquista, ele não se escondeu, procurou-a, entretanto, somada a enfermidade que Leticia tinha naquele momento, estava o medo da não aceitação do Outro, por ele ser um menino sem deficiências físicas, diferentemente de ela.

Leticia, em Cortázar, e o narrador personagem em Hatoum são dois sujeitos que passam uma parte da juventude na sombra de seus medos, ela em sua cadeira de rodas, ou parada com modelos de estátuas,

Leticia foi magnífica, não mexeu nenhum dedo quando o trem chegou. Como não podia girar a cabeça, jogava-a para trás, juntando os braços ao corpo quase como se tivesse; tirando o verde da túnica, era como olhar para Vênus do Nilo. Vimos um garoto de cachos louros e olhos claros na terceira janela, que nos deu um grande sorriso ao descobrir que Holanda e eu acenávamos para ele. O trem o levou em um segundo, mas às quatro e meia e ainda discutíamos se estava de roupa escura, se usava gravata vermelha e se era detestável ou simpático. (CORTÁZAR, 2016, p. 212).

Ele, na varanda de sua janela observando Lyris, na espera de alguém que lhes deem felicidade, “Aos sábados podia ver a janela do quarto das irmãs. A cama de Lyris aparecia inteira, a da irmã, só a metade; durante a semana, as duas moças raramente ficavam no quarto, pois estudavam no escritório [...], inacessível ao meu olhar.” (HATOUM, 2009, p. 17).

Essa busca pelo bem estar do Eu, associada à presença do Outro como uma busca incessante, e inacessível do Eu em relação ao Outro, leva os protagonistas desses contos, a verem no Outro uma parte do que poderia ser o seu narcisismo, o Eu é apaixonado pelo o que ele gostaria de ser ou de ter no Outro, isto é,

O amor por esse eu que vejo no outro, o amor por esse outro mim mesmo, amor pela imagem de mim mesmo como outro é o que Freud denominou de narcisismo e que corresponde ao registro do imaginário de Lacan. É o domínio do corpo, da forma e da imagem do outro, meu próximo, que além de rival, é também atraente, fascinante, amante. O imaginário é o registro da consciência e do sentido que faz com o homem se julgue um eu- o que é efetuado (sem que ele saiba) através da identificação com o outro. (QUINET, 2015, p. 11).

Sendo assim, o registro da consciência no imaginário afetivo de Leticia é Ariel, do mesmo modo como Lyris é o qual corresponde no pensamento do narrador personagem, assim,

Procuraremos delimitar imagens, comparações e metáforas que são utilizadas para se referir a si mesmo, definindo-se enquanto eu. Estratégias voltadas para a representação do eu [...] que se concentram especificamente nesse assunto, [...] uma abordagem compartilhada, que procura destacar a representação do sujeito de quaisquer outras questões. (VASCONCELOS, 2013, p. 114).

Por esse motivo, os agentes das narrativas nessa investigação, alteram seu Eu com base no reflexo do que veem nos Outros, como uma forma de modificação de seu próprio Eu, para ser aceito pelo Outro, na tentativa de encontrarem no Eu vertigens do próprio Eu, no Outro, ao qual deseja possuir. Nessa mudança, há um processo de alteração da própria identidade do Eu, a começar pela restituição dos nomes, uma vez que,

Todo dever da memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios. Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar a sua existência: reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade. (CANDAUI, 2016, p. 68).

Não à toa, que no conto de Cortázar, é a importância do descobrimento do nome do menino que passa todos os dias no trem, assentado na mesma janela, o qual desperta tanto interesse em Leticia, também há uma fundamentação na narração do narrador personagem de Hatoum, em que descreve o nome da família de seu objeto de desejo ou reflexo, para definir sua escolha por aquela moça, mais velha que a irmã e mais extrovertida e exibida. Diante de duas meninas (personagem de Hatoum), de tantos outros rapazes nas tantas janelas do trem (personagem de Cortázar), os protagonistas dos dois contos analisados se dão o direito de esquecer os demais, haja vista que:

o esquecimento permite muitas vezes ao sujeito assegurar a permanência dessa comunicação, graças a uma triagem sempre sutil entre as lembranças aceitáveis e aquelas que, a seus próprios olhos, tornam o passado psicologicamente, insuportável. (CANDAUI, 2016, p. 72).

Para garantir a triagem e destaque do Outro que será alvo de objeto de desejo, devedor da alteridade em seu Eu existencialista, ainda há nas duas narrações, a ocorrência de fatos que permutam os ambientes públicos e perpassam por outras pessoas no ambiente social em que ambas as personagens estão inseridas, e, isso acaba também incidindo como mais uma situação – problema na caracterização dos fracassos identitários das protagonistas.

Lyrís é filha de um homem importante, rico na sociedade, diferentemente do narrador personagem que mora com os tios: “Tia Mira ralhava: Vais ser reprovado por causa dela. Desiste de uma vez, ela é quase mulher, e tu és um menino” (HATOUM, 2009, 18), e “Meu tio, mais tosco e bruto, andava nu pela casa e sentava de pernas abertas na rede e me encarava com um sorriso cínico: Essa Lyrís é pra mim, rapaz”. (HATOUM, 2009, p. 18).

Enquanto Ariel, calculava dezoito anos, posto que as meninas estavam seguras que ele não tinha mais “(certas de que não passava de dezesseis) e concordamos que voltava

diariamente de algum colégio inglês. O mais certo de tudo era o colégio inglês, não podíamos aceitar um estudante qualquer. Via-se que Ariel era bom rapaz”. (CORTÁZAR, 2016, p. 212), pelas descrições estudava em um importante colégio, era bem afeiçoado e educado, e as moças, meninas simples, inclusive Leticia, que por mais paixão que tivesse pela leitura, ainda constava da simplicidade das irmãs que moravam na estrada onde passava o trem. “eu ia brincar com Leticia e Holanda nos trilhos do Central Argentina, esperando que mamãe e tia Ruth fossem fazer a sesta para fugir pela porta branca.” (CORTÁZAR, 2016, p. 205).

Destarte, o que se observa é que além das condições psíquicas dos Eus dos protagonistas que se sentiam incapacitados, para se realizarem nos Outros (Ariel e Lyris, no caso), uma vez que não tinham coragem de declarar o seu amor ou permitir que esses o fizessem, havia também as condições sociais distintas entre eles.

ALGUMAS NOTAS CONCLUSIVAS

O Outro, segundo o exposto na análise, deve em todo caso ser pensado como algo semelhante a pertencimento do Eu, e ele “aparece na minha consciência como uma modificação intencional e necessária do meu próprio Eu- o qual adquire, por seu turno, esse caráter de “meu”- é *meu* Eu- em virtude do emparelhamento [...] que une e o opõe” (BICCA, 1999, p. 178), por o Eu desejar ter e ser ao mesmo tempo análogo ao Outro. No entanto, sem a correspondência entre o Eu e o Outro, o primeiro torna-se um sujeito frustrado e incapaz de conviver com a perda, daquilo ou daquele que supostamente seria seu, tendo seu Eu alterado pela lembrança da ausência paradoxalmente presente na memória, tornando-se insatisfeito consigo mesmo e tentando com o passar do tempo, esquecer porque “quando se perde a felicidade, a memória dessa perda pode ser tão dolorosa que o esquecimento vem ajudar aquele que sofre” (CANDAUI, 2016, p. 128).

Entretanto, a perda da memória é uma perda da própria identidade do indivíduo. “Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece.” (CANDAUI, 2016, p. 59). É importante se lembrar do que se viveu, porque quem não recorda de suas experiências, não produz mais do que pensamento sem duração, sem lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si. Por esse motivo, ao recontar uma parte do que lhes aconteceu na juventude, tanto a irmã de Leticia no conto de Cortázar, quanto ao narrador personagem no conto de Hatoum, é uma forma de imbricação entre memória e identidade, como uma parte formadora do sentimento identitário deles, enquanto foram jovens.

Além disso, a lembrança é o que faz da memória uma arte da narração que envolve a identidade do sujeito e cuja motivação primeira é sempre a esperança de evitar um declínio do mesmo (CANDAUI, 2016), por isso, é notável a irmã de Leticia narrar as dores, as alegrias, as perdas, a doença, a enfermidade, a paixão, a curiosidade, as leituras e os bilhetes de Ariel, para formar a identidade de todas as três: ela, Leticia e Holanda.

Do mesmo laço, mesmo aos catorze anos e Lyris aos dezoito, depois de muitos anos, era importante o narrador personagem ao retornar a Manaus de São Paulo, rememorar as cartas que escreveu para ela, as tardes em que ele ficou na varanda da janela, observando-a nua e lendo, e relatar que “Lyris teria hoje quarenta anos, a idade de tia Mira naquele tempo” (HATOUM, 2009, p. 22), o que ficou, foram a marca e o reflexo do Outro no Eu postulado que se alterou em busca de entender, aceitar e formar a sua identidade.

Portanto, por todo processo que o Eu passe na construção de seu Eu postulado, na realidade, esse será também o Eu alterado, porque é do sujeito o fato de observar e ser observado, amar e não ser amado, aceitar e mudar-se para ser aceito pelo outro, o qual, é na teoria freudiana uma parte do narcisismo do próprio Eu, defendido por Freud (2010), que afirma que o amar em si, enquanto ansiar, carecer, rebaixa o amor-próprio, e ser amado, achar amor em troca, possuir o objeto amado, eleva-o novamente. Sendo a libido reprimida, o investimento amoroso é impossível, o reenriquecimento do Eu torna-se possível apenas retirando a libido dos objetos, dos outros para ser feliz. É o que Leticia em “Final do Jogo” faz no que concerne a Ariel e, é também o que o narrador personagem de “Uma estrangeira da nossa rua”, em relação à Lyris.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BICCA, Luiz. *O mesmo e os outros*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

CANDAUI, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2016.

CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. (1914-1916), obras completas volume 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Obras incompletas de Sigmund Freud, volume 5)

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2013.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André M. Para uma definição de literatura comparada. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. São Paulo: Rocco, 2011.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. São Paulo: Rocco, 2011.

VASCONCELOS, Lisa Carvalho. *Vertigens do eu: autoria, alteridade e autobiografia na obra de Fernando Pessoa*. Belo Horizonte: Relicário, 2013.

O AMOR OBSESSIVO DE AURÉLIA CAMARGO: A MORTE DO PAI E A “EMANCIPAÇÃO” SUBJETIVA FEMININA

Vanalucia Soares da Silveira¹

RESUMO: A neurose obsessiva, em uma acepção lacaniana, caracteriza-se pela inscrição parcial do Pai, no sentido de que ele se afigura de forma idealizada para o sujeito adoecido, devido a este não aceitar a castração, a condição faltosa do Outro. Do ponto de vista freudiano, ela corresponde a uma perda parcial da realidade, cuja causa é uma regressão do Eu à fase sádico-anal, decorrente da negação do Édipo. Naquela acepção, o Pai, na obsessão, inscreve-se como uma entidade assexual, imaculada, circunscrito no campo do Outro, do lado da Mulher. Por essa razão, o obsessivo vive uma castração de simbolização fragilizada, por reter a função paterna com significação feminina, o que o leva a matar o Pai enquanto falo masculino. Já para o Pai da Psicanálise, a obsessão está ligada à fixação do sujeito à analidade, à não superação do luto da coisa. As duas acepções, portanto, mostram uma falha edipiana que envolve uma questão de economia do significante e da realidade. Nesse sentido, nosso objetivo, neste trabalho, é analisar o amor obsessivo de Aurélia Camargo em relação a Seixas, destacando todo o processo de mortificação do “pai” para ela ser, usando como expediente a analidade para atingir o pai subjetivo, e, por conseguinte, o pai social, que é o Patriarcado. Ademais, ressalva-se o empuxo-à-mulher como manifestação solidária às mulheres e como propriedade peculiar do movimento do Romantismo, que se abraçam em defesa de um discurso do feminino. Para subsidiar a análise, usamos como aporte teórico, principalmente, as contribuições dos teóricos lacanianos Melman (2004) e Quinet (2014), de Freud (2016; 2015; 2013; 2011; 1915) e Kehl (2016; 1999). Destarte, esta pesquisa mostra a luta de Aurélia para instituir a voz da subjetividade feminina, pelo recurso da sexualidade, o que era o maior obstáculo para as mulheres de seu tempo, em grande escala, neuróticas.

Palavras-chave: Neurose Obsessiva. Morte do Pai. Analidade. Empuxo-à-Mulher. Economia da Realidade e do Significante.

AURELIA CAMARGO’S OBSESSIVE LOVE: THE DEATH OF THE FATHER AND THE FEMININE SUBJECTIVE “EMANCIPATION”

ABSTRACT: Obsessive neurosis, in a Lacanian meaning, is characterized by the partial inscription of the Father, in the sense that he appears idealized by the sick subject, because they do not accept castration, the faulty condition of the Other. From a Freudian point of view, it corresponds to a partial loss of reality, whose cause is a regression of the Self to the sadistic-anal phase, resulting from the denial of Oedipus. In that sense, the Father, in obsession, is inscribed as an asexual entity, immaculate, circumscribed in the field of the Other, on the side of Woman. For this reason, the obsessive one lives a fragile symbolization of the castration, for retaining the paternal function with feminine meaning, which leads them to kill the Father while the masculine phallus. For Freud, obsession is linked to the fixation of the subject to anality, to the non-overcoming of the mourning of the thing. The two senses, therefore, show an oedipal failure that involves a matter of economy of signifier and reality. In this sense, our goal, in this work, is to analyze the obsessive love of Aurélia Camargo in relation to Seixas, highlighting the whole process of mortification of the “father” for her to be, using as an expedient the anality to reach the subjective father, and, consequently, the social father, who is patriarchy. Moreover, the buoyancy-to-woman is saved as a solidarity manifestation for women and as a peculiar property of the Romanticism movement, which embrace in defense of a female discourse. To subsidize the analysis, we use as theoretical contribution, mainly the contributions of Lacanian theorists Melman (2004) and Quinet (2014), Freud (2016; 2015; 2013; 2011; 1915) and Kehl (2016; 1999). This way, this research shows Aurelia’s struggle to institute the voice of female subjectivity, through the resource of sexuality, which was the biggest obstacle for women of her time, on a large scale, neurotic.

Keywords: Obsessive Neurosis. Death of the Father. Anality. Buoyancy-to-Woman. Economics of Reality and Signifier.



Submetido em: 25 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilhado 4.0 Internacional

¹ Docente no Instituto Federal da Paraíba (IFPB, Campus Sousa). Aluna do Doutorado em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPA). E-mail: vanaluciaestudosliterarios@hotmail.com

Dadas as relações estritas entre a psicose paranoica e a neurose obsessiva, cujo ponto principal de diferenciação entre as duas patologias, em uma acepção lacaniana, diz respeito a uma questão de economia do significante, devido à primeira caracterizar-se pela forclusão completa do Nome-do-Pai enquanto a segunda tratar-se apenas de uma forclusão da castração, a saber, enquanto naquela o pai está fora do discurso, devido a sua condição faltosa, nesta o pai está foracluído do sexo, o pai fora inscrito parcialmente, apenas como pai assexual, circunscrito no campo do Outro, do lado feminino (MELMAN, 2004), e, ainda, considerando, do ponto de vista freudiano, tal como se lê em *O Eu e o Id* (FREUD, 2011), a diferença entre a paranoia e a obsessão ser uma questão de economia da realidade, a saber, a neurose constituir-se em uma perda parcial da realidade, enquanto a psicose negar completamente essa realidade, a princípio, pensamos, que a protagonista de *Senhora* (1997), do autor brasileiro José de Alencar, seria uma psicótica paranoica, por parecer desligar-se da realidade para vingar-se da sociedade capitalista e corrupta de sua época, tida como sua grande perseguidora, cujo principal representante era seu amado Fernando Seixas. Contudo, após um estudo minucioso, com reflexão mais atenta tanto do romance quanto dos acervos teóricos, chegamos à conclusão de que Aurélia Camargo apresenta mais uma estrutura de neurose obsessiva, haja vista sua capacidade de manter-se no campo da realidade, e não completamente no real, e de não negar o pai como um todo, apenas sua posição fálica masculina, o que não ocorreria se se tratasse de paranoia. Não obstante, concordamos na apresentação de formações psicóticas na personagem, no sentido tal qual empregado por Kehl (1999, p. 81), de que a neurose obsessiva seria uma espécie de paranoia de pequenas causas, aquela em que o sujeito se importa com perseguidores pequenos, com detalhes, de existência abstrata, interna, posto que existem apenas no mundo das ideias do obsessivo, aos quais está compelido a responder de forma contínua, ao passo que no caso propriamente dito da paranoia, o sujeito é completamente arrebatado pelo Outro, a quem projeta todas as ideias de perseguição, situando os elementos persecutórios no exterior.

É certo que, no caso de Aurélia, há um adversário explícito, que é a sociedade capitalista e patriarcal de sua época, cuja representação metonímica, por excelência, é exercida pelo esposo, Fernando Seixas. Contudo, esse “pai” simbólico, enquanto significante da falta inscrevera-se na realidade, ele não foracluíra, não fora abortado, ao contrário, apresentara-se codificado pelo sistema do Patriarcado, ocorrendo senão uma rasura do lado do significante, encoberta por sintomas. Nisto reside o problema: Aurélia não aceita o “pai” falho para si, adequado às conveniências sociais, imperfeito ao seu imaginário. Ao pai da realidade correspondia o pai da Metafísica da Presença, a Platão, consoante letra derridiana

(DERRIDA, 1981): o Senhor, o mestre, o déspota da política sexual, o da Lei, tal como descrevera a crítica feminista americana Kate Millet (1970) em seu livro *Sexual politics*. Aurélia, na verdade, enxerga em Seixas, a imagem dos outros pais também falhos: o avô, o genitor e o tio Lemos, seu futuro tutor, e até seu irmão. Quanto a si, reverbera uma dor dupla: a sua e a de sua mãe, vítimas do desprezo patriarcal e capitalista. Aurélia exige um pai morto e o reconhecimento feminino, negando, assim a castração tanto do homem quanto da mulher. Exigir um pai morto significa reivindicar o saber do Outro sem furos, um pai ideal: assexual, fora da linguagem, uma espécie de homem-dama, um super-herói, ou um deus (MELMAN, 2004).

O desejo de matar o pai é uma forma peculiar do amor na neurose obsessiva, o qual pode ser aqui identificado ao amor romântico medieval: natural, imaculado, além da carne, fora do discurso, cujo gozo é uma dádiva (QUINET, 2014, p. 87). É um amor de completa alienação, mortificação, de abandono de si pelo outro, um amor apenas a dois, sem admissão do número três, que é a falta, a castração. Desse modo, o amor obsessivo demarca o lugar do espelho, da instância intransitiva, sem perdas, sem separação, colado um ao outro como se fosse uma mesma pele, uma mesma alma, perfeitos em sua lógica consistente. A pulsão escópica busca dominar a relação dual imaginária no obsessivo, de modo a controlar e evitar a queda do objeto pequeno *a*, ao mesmo tempo em que teme a inscrição do pai. Luta-se, assim, pela retenção da Coisa, o que o leva à fixação na fase anal. Nota-se, portanto, um ódio edípico, uma recusa da realização fálica do sujeito na neurose obsessiva (MELMAN, 2004).

Destarte, nosso objeto é analisar o amor obsessivo de Aurélia Camargo em relação a Seixas, destacando todo o processo de mortificação do “pai” para ela ser, usando como expediente a analidade para atingir o pai subjetivo, e, por conseguinte, o pai social, que é o Patriarcado. Ademais, ressalva-se o empuxo-à-mulher como manifestação solidária às mulheres e como propriedade peculiar do movimento do Romantismo, que se abraçam em defesa de um discurso do feminino.

O AMOR OBSESSIVO DE AURÉLIA CAMARGO: A ANALIDADE E O EMPUXO-À-MULHER

A construção estética do romance *Senhora* (1997) é um recurso valioso para a análise psicanalítica do amor obsessivo de Aurélia Camargo. Isso porque as quatro partes intituladas, respectivamente, de “A compra”, “Quitação”, “A posse” e “Resgate” analogicamente mostram o processo de estruturação da neurose obsessiva centrado na analidade, usando como

pano de fundo o capital, sobretudo o segundo e o quarto, razão por que o enfatizaremos aqui. O narrador onisciente seletivo conta o processo de “emancipação” feminina da protagonista em confronto com as exigências da realidade capitalista e patriarcal do século XIX, tempo em que os movimentos de insurreição feminista intensificam-se, reivindicando por direitos de igualdade entre os sexos e pela afirmação do espaço feminino na sociedade, com vistas a atingir, desse modo, o âmbito público, dando continuidade à luta iniciada no século XVIII pela teórica crítica inglesa Mary Wollstonecraft com seu livro *A vindication of the rights of woman* (As reivindicações dos direitos da mulher), de 1792. O século da publicação da obra em análise ainda é marcado pela publicação massificada de romances de autoria feminina, mesmo que ainda mascarada sob a forma de pseudônimos masculinos com o propósito de não terem suas ficções retaliadas, como por exemplo, as irmãs Brontë (Emily e Charlotte), Jane Austen, Mary Shelley, Charlotte Perkins, Kate Chopin, dentre tantas outras inglesas, que se dedicaram a narrar a situação das mulheres em condição de submissão, mas também de luta contra a dominação masculina, sendo que, no Brasil, os grandes nomes são os de Júlia Lopes de Almeida, com *A falência*, e Carolina Nabuco, com *A sucessora*. Desse modo, esse contexto histórico prepara o século XX para uma enxurrada de críticas feministas, cujos ícones da corrente anglo-americana, de base textual e marxista, são Virginia Woolf (1929), Kate Millet (1970), Judith Butler (1990) e Gilbert e Gubar (1996), e da corrente francesa, de orientação psicanalítica, Julia Kristeva (1974), Simone de Beauvoir (1980), Hélène Cixous (1981) e Luce Irigaray (1988). Estas últimas focalizaram em suas escritas a existência de uma literatura sexuada e, principalmente, a existência de uma sexualidade múltipla no corpo feminino ao invés de considerar a mulher uma identidade em falta, um ser castrado. As francesas vão além das inglesas, porque enquanto estas lutam por afirmação social estas enfatizam a afirmação subjetiva, pautada na realização da sexualidade feminina (SILVEIRA, 2008).

Essa situação histórica permite-nos analisar o amor obsessivo de Aurélia em um contexto em que o “feminino”, o empuxo-à-mulher, consoante letra lacaniana, é um elemento forte no século XIX, tanto do ponto de vista feminista quanto romântico. Se a neurose obsessiva celebra a morte do pai sexual, o que evidencia uma solidariedade em relação ao lado feminino, podemos constatar em *Senhora* (1997), metaforicamente, uma “emancipação” feminina pela via neurótica. A neurose obsessiva seria uma defesa contra o Patriarcado e contra o modelo capitalista que o sustenta. Está evidente, na narrativa, como o dinheiro tornou-se, desde a infância da protagonista, um elemento persecutório, ao ser o responsável por afastar de si suas principais figuras paternas: primeiro, o pai Pedro Camargo, depois o

namorado Fernando Seixas. Por outro lado, foi o dinheiro também o recurso empregado para emendar a prótese subjetiva causada na vida da personagem pela subtração do afeto do pai.

Esse diagnóstico da morte do pai na vida de Aurélia só é trazido pelo narrador na segunda parte, intitulada “Quitação”, quando ele conta todos os incidentes negativos da vida da personagem, iniciando com a morte do genitor, depois com a morte do irmão, em seguida a do avô e, por fim, a morte da mãe. No intervalo entre a morte do pai e a do avô ocorre o assédio sexual do Tio Lemos à sobrinha, ao qual ela reage inicialmente com satisfação por entender como afeto paterno, mas depois com desprazer por compreendê-lo como violência à sua integridade feminina. Também nesse interstício ocorre o namoro com Seixas e, ainda, o seu término por causa de um dote de trinta contos de reis oferecido pelo pai da senhorita Adelaide de Amaral para o casamento dos jovens. Logo após esse acontecimento humilhante para Aurélia, seu avô reconhece a neta e a nora como família, movido pelo sentimento de culpa de ser responsável indiretamente pela morte do filho, devido a não ter aceitado seu casamento com Emília, por ser pobre. Quando o avô decide exercer o papel de pai de Aurélia e reconhecê-la como legítima herdeira, os parentes revoltam-se contra o patriarca, exigindo participação na herança, situação que o leva ao adoecimento e culmina com sua morte. Assim, Aurélia “foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa” (ALENCAR, 1997, p. 19). Importante ressaltar que essas linhas de proclamação da mais nova estrela do céu fluminense são mencionadas logo no início do romance, na Parte “O preço”, onde ocorre a compra de Seixas, quando ele, ao efetuar a transação comercial com Aurélia, a qual não é identificada na hora da negociação, mediada pelo Tio Lemos, o seu tutor, torna-se um objeto da esposa, colocando-se em condição de passividade, ou seja, do lado feminino. Observemos como a opção estética do narrador contribui enormemente para a compreensão da neurose obsessiva de Aurélia: primeiro ocorre o desencadeamento do conflito traumático, que tem a ver com uma questão de economia da realidade, em termos freudianos, e de economia do significante, em termos lacanianos: ser trocada por um dote de trinta contos, e não, por amor a outra mulher, o qual vela um conflito parental anterior: a mãe ser abandonada pelo pai de Aurélia porque não tivera coragem de enfrentar o pai, para não contrariá-lo e ficar desamparado de sua fortuna. A saber: primeiro se teve a “posse” do conflito atual para depois chegar aos conflitos basilares, ao processo de quitação subjetiva, uma espécie de justificação para a personalidade obsessiva de Aurélia, centrada na analidade, na relação especular e voltada para o empreendimento de mortificação do pai, a qual está descrita com ênfase na terceira parte, “Posse”, onde o processo de obsessão, de fixação das ideias em torno de um objetivo, que

neste caso é o de matar o pai sexual e reconfigurá-lo sob a ótica das fantasias imaginárias, afirma-se como um-mais-de-gozar, um gozo além do fálico. Esse gozo só será barrado quando o pai será morto e regenerado, consoante a trama da obsessiva, quando a realidade perdida por causa da situação traumática será costurada pela linha do amor romântico assexuado. Em *Senhora* (1998), isso acontecerá na última parte, “Resgate”.

Diante disso, verificamos, em Aurélia, um desejo obsessivo por matar o pai, mas, ressalte-se, o pai sexual. Suas forças instintivas, advindas do Id, defendem-se da realidade hostil por meio da regressão à fase sádico-anal, ao período mais intenso da fase especular, quando não há relação objetal, mas prevalências das pulsões do Id que se estendem até o Super-eu e que, neste estágio, são fortemente destrutivas, prevalecendo a mania assassina. Substitui-se o amor pelo ódio:

A disjunção do amor em relação à agressividade não foi obra do eu, mas consequência de uma regressão efetuada no Id. Mas esse processo estendeu-se do Id para o Super-eu, que então aumenta o seu rigor para com o Eu inocente (FREUD, 2011, p. 69).

Como o Eu rende-se às imposições do Id e, sobretudo, às do Super-eu, que, por sua vez, nasce da identificação com o pai, a realidade, nesse sentido, torna-se soberana do Eu, ou seja, como este fica desamparado pelas outras duas direções, resta-lhe a covardia moral de submeter-se à consciência punitiva, à influência preponderante do mundo externo (FREUD, 2011, p. 67-69). Se nessa briga entre Id e realidade, esta se favorece, tem mais força sobre o Eu, é certo que a parte do Id recalcada precisa ser compensada e para tanto é necessário que o Eu trabalhe no sentido de completar-se. Por isso, empenha-se na formação sintomática. Os sintomas preencherão as rasuras entre o Eu e o Id, sendo que as fantasias serão a linha a costurar os dois tecidos. De certo modo, há uma substituição da realidade, porém não é como na psicose, haja vista nesta a substituição ser total, cria-se uma nova realidade, enquanto que na neurose a substituição é parcial, apenas a porção recalcada é remodelada (FREUD, 2011, p. 215-221).

Um problema que surge quando o sujeito se fixa na retenção do pequeno objeto *a*, negando, desse modo, a castração, a realização do Édipo é a recusa da identificação sexual (FREUD, 2016). Isso porque negar o Édipo significa recusar a fase fálica, a diferenciação dos sexos, a qual só pode acontecer se o terceiro intervier para barrar a alienação especular, a relação mortífera entre mãe e filho. Se o Eu tem dificuldade para defender-se das exigências sociais, o Id sofrerá mais, porque terá de ser controlado, o que levará o eu a sentir desprazer. Em busca do prazer, o Eu retroagirá, também, à fase autoerótica: a libido objetal será

transformada em narcísica (FREUD, 1915, p. 37; 55). Por isso, uma característica marcante da neurose obsessiva situa-se do lado da pulsão escópica, o prazer em olhar o outro, ao mesmo tempo em que teme ser punido por aquele que representa o desejo desse outro, que é o pai. Nesse conflito, o pai é uma figura hostil, cruel, mas ao mesmo tempo um objeto de amor perfeito, sem mácula, colocado na posição de super-herói, de sujeito imbatível, todo-poderoso, um deus humano (FREUD, 2013). Esse pai seria aquele da horda primitiva do *Totem e tabu* (2013), em que Freud o assemelha a um pai detentor do falo, mas morto pelos filhos para que pudessem também participar desse gozo. Assim, o obsessivo é aquele sujeito onde seu Eu é arena para os conflitos entre as pulsões de *eros* e de morte cujo objeto de prazer e desprazer é ao mesmo tempo o pai da realidade, o que não corresponde às exigências do imaginário, a saber, não é o pai do mais-de-gozar do campo real, cujo maior exemplo é Ernest Lanser, o Homem dos Ratos¹.

Para Lacan, o pai do mais-de-gozar é aquele que está do lado da Coisa, que não tem um significante para nomear e, por esse motivo, está foracluído da castração, posto que atribuir ao pai um significante significa apontar no pai uma falta: “[...] se cada significante é o símbolo de uma ausência, pode-se dizer que cada significante é um agente da castração” (MELMAN, 2004, p. 21). Desse modo,

[...] o pai que o obsessivo visa é, primeiramente, [...] o pai que está no Outro. É aquele que Lacan chama de ao-menos-um [...] Também quer dizer aquele que está no Real, e ele o visa tentando castrá-lo por seu amor (MELMAN, 2004, p. 22).

¹ O Homem dos Ratos é a alcunha do senhor Ernest Lanser, um sujeito neurótico obsessivo, cujo caso é eleito por Freud, conforme se atesta em seu texto “Observações de um caso de neurose obsessiva [“O Homem dos Ratos”, 1909]” para melhor exemplificar a estrutura da neurose obsessiva. Ele recebe esse apelido porque o seu delírio inicia-se quando o capitão do exército, do qual fazia parte, menciona a técnica de punir infratores da Lei colocando ratos em seu ânus. A palavra “rato” provocou um efeito retroativo em Ernest, de modo que o fez lembrar seu pai, um “rato” do jogo, mas que também era um oficial da Lei, e, junto com essa lembrança outro fato é rememorado: seu pai tivera uma dívida por causa de jogo. Como essa lembrança ocorre em um intervalo de tempo em que espera os óculos (uma sinalização da fixação escópica comum aos obsessivos) que mandara arrumar, os quais tinham sido pago pela secretária, mas que, segundo equívoco do tenente o pagador tinha sido o primeiro-tenente A, Ernest se desestrutura psiquicamente, pois a partir disso a ideia obsessiva de ter de pagar a conta invade o seu Eu e diante da dúvida sobre a quem realmente deveria pagar a conta, entra em conflito com a realidade, seu superego passa a dominá-lo. Ele formula a ideia de que se não pagar essa conta, seu pai, que já falecera, sofrerá mesmo estando morto. Ao mesmo tempo, deseja contrariá-lo, por ter sido contra o seu namoro com uma jovem pobre que ele escolhera, um desafio para o pai, que o queria casado com uma mulher rica. Assim, Ernest desemboca em um conflito interno, dividido entre as pulsões de *eros* e de morte. Ernest sente-se um “rato”, um dejetivo, por odiar o pai, por desejar-lhe morto para que pudesse ser, para que pudesse se realizar sexualmente com a pessoa escolhida para amar. Por outro lado, ama-o, deseja dar continuidade à sua existência, tanto que escolhe ser oficial também. A partir desse exemplo do Homem dos Ratos, Freud elenca como principais características do neurótico obsessivo o desejo de matar o pai e a analidade, cujo maior símbolo é o dinheiro.

O pai que está no Outro é aquele que não tem um significante, senão nomes para ele, metáforas que vêm ocupar o lugar não de outra palavra, pois a palavra designa ausência e no caso do pai que está no Outro, ele não seria uma falta, mas uma presença inominável, indescritível, enigmática. Esse pai seria a exceção, escaparia à regra, à função fálica. O pai ao-menos-uma traduz o Real, o que foi retido e que pode se chamar de pequeno objeto *a*, a fonte dos desejos para sempre perdida. O pai ao-menos-uma designaria a Coisa, situar-se-ia fora da lei tal como a mulher, isto é, estaria do lado do campo feminino, sendo, pois, um pai bissexuado, o que implica dizer um pai morto, desprovido de virilidade, portanto, ideal (MELMAN, 2004, p. 32). Desse modo, o pai desejado pelo obsessivo é o que renuncia à castração, ao sexo, que sacrifica seus atributos particulares por amor.

O obsessivo sonha um amor romântico, além das exigências eróticas, sem qualquer tipo de falha. Admitir a falha paterna seria admitir os próprios erros, reconhecer-se faltoso, um dejetivo, um lixo. E o obsessivo não quer ser isso, embora se sinta assim. Ele quer ser limpo, impecável, fiel à lei mesmo odiando o Pai, aliás, é por isso que odeia o pai. O obsessivo vive no conflito de estar dividido pela lei: ao mesmo tempo em que prima por ser-lhe fiel, infringe-a. Assim, o obsessivo, tem uma religião particular: obedece às leis de uma doutrina individual, comandada pelo campo das ideias. Ele se sente como um cristão, dividido entre ser pecador e devoto ao pai, a quem dirige o reconhecimento do pecado, da falta, da inferioridade. O obsessivo sente-se culpado por achar que infringiu a lei, sente medo, culpa. Ele se acusa de não ser completamente fiel às regras de conduta social e subjetiva, por falhar, ao desobedecer ao superego externo e interno, por não ser moralmente correto, compromissado com os valores, o que o leva a achar que está sempre traindo, ofendendo o outro, sem ter explicações razoáveis para isso, ao que se relaciona seu sentimento de culpa inconsciente. Movido por tal sentimento, assim como o religioso fiel, dedica-se ao culto cerimonial compulsivo de renúncia aos impulsos instintuais, de abnegações e proibições. Desviar-se do cerimonial neurótico implica em uma punição com uma angústia insuportável, penosa, cujo Eu, para proteger-se dessa sensação, atira-se compulsivamente em um arranjo de proibições, de atos de penitência como para imputar-lhe o castigo de ofender o pai por atender aos seus instintos sexuais. Com isso espera a garantia protetora (FREUD, 2015, p. 300-313).

É nesse sentido, que mesmo odiando o pai e buscando matá-lo, o obsessivo, de certo modo, ama-o, venera-o, e é justamente nesse limiar, nesse lugar de divisão que o Eu se assenta e de onde teme sair. Inseguro de sua própria capacidade de ser, precisa de um guia, de um mestre para autorizá-lo a tomar decisões e agir. Paradoxalmente, essa mesma pessoa de quem precisa autorização para tornar-se sujeito é a mesma que deseja sua morte, devido à sua

necessidade de se instituir e de exercer as pulsões de *eros*. O obsessivo necessita de suceder o pai em sua descendência, precisa substituí-lo para se inscrever na linhagem de ancestrais que são pais mortos: “[...] o pai vivo, o pai que está na família toma sua autoridade do pai morto que se encontra no Outro” (MELMAN, 2004, p. 28). É na cadaverização que o pai é sublimado, instituído como um discurso único, cuja linguagem já não pode ser metaforizada, haja vista as metáforas serem referência a uma falta e se o pai já não é faltoso, se ele já não se constitui como objeto de desejo, dado que já não mais existe, não pode assumir senão uma consagração ritualística em torno de seu nome.

Observamos todas essas características da estrutura neurótica obsessiva na personalidade de Aurélia Camargo. Ela regride à fase sádico-anal, e também, autoerótica pela pulsão escópica e se empenha em matar o pai, representado pelo amado Fernando Seixas, quando se torna rica. Retém o esposo em seu poder e o submete a um processo de mortificação, de humilhação, acreditando construir um amor ideal, sublime, perfeito, intacto a qualquer influência da sociedade capitalista e patriarcal de sua época. A compra de Seixas já é o início do plano cruel da moça ferida, castrada, trocada por um dote de trinta contos (e não por amor a outra mulher, o que seria suportável, já que amava mais seu amor do que a pessoa que amava) em um jogo inflacionário de casamento por conveniência, para resgatar o pai das fantasias imaginárias, fora do sexo, o homem cuja imaginação apaixonada não admite ter sido corrompido pelo dinheiro, o principal elemento persecutório das moças do século XIX, sobretudo, das pobres, as quais tinham de se submeter ao olhar escópico da sociedade machista e conceder um dote para angariar um “bom” casamento e, assim, conquistar a sua “felicidade”, posto que a sorte das mulheres nesse século era decidida pela voz do pai (KEHL, 2016).

Com a mudança de classe social, Aurélia, de certo modo, também morre, ela mesma se empreende em um jogo mortífero, porque para regenerar Seixas, renuncia aos seus ínfimos desejos, aborta o passado e torna-se uma nova mulher: “Esse tempo não existe para mim. Nasci há um ano” (ALENCAR, 1997, p. 79). Isso porque “A mulher que ama e que sonhou, essa não a possui. Mas se o senhor tiver o poder de a realizar, ela lhe pertencerá absolutamente como sua criatura” (ALENCAR, 1997, p. 81). Aurélia vive o impasse obsessivo, a dúvida, que era comum a outras mulheres de seu tempo, consoante a letra de Kehl (2016, p. 84-85): ser como a maioria das mulheres de seu tempo, obedientes às exigências da sociedade de sua época: “Meu Deus, por que não me fizeste como as outras? Por que me deste um coração exigente, soberbo e egoísta?” (ALENCAR, 1997, p. 91), ou ser como o pequeno reduto de mulheres modernas com o imaginário inflacionado com os

discursos feministas que colocavam em xeque as regras do código simbólico oitocentista e que possibilitavam a formação de fantasias libidinais, de desejo por afirmação subjetiva. De acordo com Kehl (2016, p. 15), os desajustes econômicos, sociais e culturais, provocaram deslocamentos do feminino. Seus anseios foram mudando de lugar, e como entravam em conflitos com os ideais tradicionais de feminilidade, o resultado fora a produção de uma exacerbada sintomatologia, metáforas de angústia, do sofrimento das mulheres. Aurélia representa a mulher neurótica, dividida pela lei: ao mesmo tempo em que critica a moeda por corromper a lei, os códigos morais, apropria-se dela para matar o pai, para retroagir ao passado e desenhá-lo conforme suas fantasias. É notória a fixação de Aurélia na analidade: após ter sido dejetada, trocada, o mundo tornou-se para si um lixo, um dejetado, com exceção de poucos amigos do passado que quando pobre e em momentos de grandes dificuldades afetivas, não a abandonaram. Assim, as pessoas hipócritas e amantes do câmbio, sobretudo os pretendentes, passaram a ser cotadas conforme a inflação do mercado: “Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial” (ALENCAR, 1997, p. 21).

Aurélia, de fato, levou a sério a ideia de adquirir um esposo e assim o fez. Movida pela obsessão de apossar-se de seu objeto de amor e ódio, casou-se com separação de bens, mas ofertou um dote de 100 contos pelo esposo, sendo que seu Id estava disposto a pagar qualquer preço que fosse para que suas pulsões destrutivas compensassem as partes recalçadas pela realidade. Nas palavras de Lacan, Aurélia estava disposta a recuperar o pai do campo do Outro, foracluído do sexo, fora da linguagem capitalista e patriarcal. Nesse sentido, ela solidariza-se com o discurso feminista, com as falas emergentes, buscando, assim inscrever a sua voz feminina na ordem do verdadeiro de sua época (FOUCAULT, 2009). Segundo Kehl (2016), as desestruturações na ordem falocêntrica abrem falhas e são nessas falhas que o feminino busca inserir-se, constituir-se como significante, ocupar um lugar enquanto sujeito. No caso de Aurélia, ela busca afirmar sua identidade a partir das falhas do outro, especialmente de seu esposo, mesmo que para isso tenha sido beneficiada com a herança do avô. De todo modo, apesar de ainda se ajustar às conveniências sociais, Aurélia realiza-se econômica e subjetivamente: torna-se provedora de seu próprio lar, administra seus bens, já que o tutor é apenas um fantoche em suas mãos, controla o esposo, engana a sociedade vil responsável por rebaixar os seus sentimentos. Sim, porque Seixas não passava de uma metonímia da burguesia brasileira novecentista, imersa no sucateamento do eu, aprisionada ao materialismo, de cujos grilhões Aurélia busca libertá-lo e libertar-se, porque

seu desejo era amarrá-lo a si, possuí-lo conforme seus desejos. Isso está claro na passagem em que ela pede a um pintor para desenhar uma tela cujo modelo era Seixas. Quando o artista entrega a obra, a moça recusa-a devido ao retrato não representar o arquétipo do pai imaginário, com semblante perfeito, o pai ideal, onipotente, não castrado, mas com expressão fria e seca, o pai da realidade, hostil, expressionista, cruel, conforme definição lacaniana (MELMAN, 2004, p. 94-96). Em virtude disso, determina a pintura de outro retrato tal qual o das suas fantasias, impregnado de romantismo, de idealização e coloca em seu quarto como para se comprazer escopicamente com o sorriso do amado a soltar-se da imagem. De acordo com Costa (1999, p. 11-15), o obsessivo busca a perfeição do corpo-imagem, não admite a separação e se torna um cativo do superego, ao ignorar a perda do pequeno objeto *a*, a castração, a presença do terceiro, que é o pai. Assim, nega a realização fálica em nome da oblatividade anal e blefa que é denunciando a inconsistência no Outro, a saber, finge prescindir absolutamente do pai, quando, na verdade, seu ódio esconde sua identificação com ele em solidariedade à mãe castrada (KEHL, 1999, p. 79-82).

Em seu delírio obsessivo, em que escutava as suas ideias perseguidoras e repetitivas de resgatar o seu amado, devido a já ter em sua mente uma letra formada, um enunciado pronto, Aurélia acreditava comprar até a alma do esposo, apossar-se do território que ela subjetivamente lutava para conquistar, não obstante estava indo de encontro aos desejos do outro:

Vendi-lhe um marido, tem-no à sua disposição, como dona e senhora que é. O que porém não lhe vendi foi minha alma, meu caráter, a minha individualidade, porque essa não é dado ao homem alheá-la de si, e a senhora sabia perfeitamente que não podia adquiri-la a preço d'ouro (ALENCAR, 1997, p. 175).

Aurélia insiste em negar a falta do amado, mas à medida que repete a negação só afirma quão faltoso ele é. Quanto mais a representação recalçada é rejeitada mais ela abre caminho até a consciência. O trabalho do obsessivo é, nesse sentido, o de evitar que a ideia recalçada reapareça e fazer de tudo para acreditar que ela não vai mesmo voltar. Eis a razão por que o obsessivo trabalha incessantemente o intelectual e prima pelos rituais, pela rotina, pelo cuidado com os detalhes. Ele nega as metáforas, as metonímias, porque se defende da ideia recalçada, usando um discurso pronto, no entanto, “A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi reprimido, já é mesmo um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do reprimido” (FREUD, 2011, p. 277). Isso porque a negação refere-se a uma percepção que o Eu gostaria de reprimir, ele vivenciou a experiência, mas não

gostaria de ter vivenciado, preferia que ela nunca tivesse acontecido (FREUD, 2011, p. 278). Mas por que Aurélia nega a falta do outro? Porque admitir essa falta significa se reconhecer como falta também, significa admitir o seu pai genitor, o irmão, o tio Lemos que a abusou sexualmente quando deveria ter exercido a função paterna, como figuras faltosas, responsáveis por todo o seu adoecimento psíquico. E mais que isso: seria acovardar-se e ser contra a mãe, aquela que nunca a abandonou, que sempre buscou suprir a falta paterna a todo instante por amor. Mas por amor a quem? À filha ou ao esposo?

A verdade é que os pais da família de Aurélia estavam todos mortos, até seu irmão, porque jamais assumira o papel de pai para a irmã, ao contrário ela que o tempo todo teve de ser junto com a mãe, pai da casa, como também foram outras mulheres daquele círculo social, como a mãe de Fernando Seixas e suas irmãs, Mariquinhas e Nicota, que tinham de trabalhar severamente para sustentar o perfil de burguês do irmão. Desse modo, Aurélia busca se instituir como pai vivo a dar continuidade à ascendência ao mesmo tempo em que busca afirmar-se como mulher na sociedade patriarcal e capitalista da qual faz parte. Ela luta pela regeneração do esposo, usando como expediente o dinheiro. O plano obsessivo finalmente alcança êxito, porque Seixas consegue resgatar a sua liberdade, quitando a dívida financeira com Aurélia, o que para ela significa a materialização do pai de suas fantasias, o pai morto para ela viver, aquele, que se humilha-, sacrifica-se, busca ser perfeito por amor ao outro. O momento da quitação da dívida vem ilustrar bem o caráter cerimonial neurótico arranjado por Aurélia, iniciado efetivamente em sua noite de núpcias: ela veste-se com a mesma roupa do dia do casamento; dirige-se à câmara nupcial, escuta pacientemente os detalhes da contabilidade conjugal e os desabafos do esposo ressentido e “corrigido”, e, depois de retirar a prótese que havia entre os dois enamorados, o dinheiro, coloca-se na mesma posição de uma cristã arrependida: suplica o perdão do esposo, e, vendo-se ameaçada da perda definitiva de seu objeto de desejo, posto que, após relutar quanto à sua decisão, Seixas resolve não consumir o casamento, usa como último trunfo um testamento no qual declara o seu imenso amor e o institui como seu universal herdeiro. Desse modo, toda uma arquitetura de deslocamentos psíquicos, próprios da neurose obsessiva, chega ao desvelamento principal: a representação recalçada encontra o seu destino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identificação da estrutura da neurose obsessiva em Aurélia é evidente, na narrativa, devido à sua fixação em matar o pai e usar como expediente para isso a analidade, cujo

instrumento notório é o dinheiro. Um ponto relevante a coadunar com a obsessão é a própria estrutura narrativa, dividida em quatro partes, as quais analogicamente definem o processo de formação desse adoecimento psíquico sob o matiz da lógica anal: primeiro, o sujeito é submetido à economia da libido, ou do significante, em seguida, é chegado o momento de quitação subjetiva, quando o obsessivo é retroagido ao passado a partir da experiência traumática que representa o preço de sua realidade; depois, ele desemboca, de forma intensa, no delírio de grandeza no plano das ideias, ao construir uma arquitetônica intelectual para manter retido o objeto de gozo, de maneira a sentir prazer com o mais-de-gozar no campo do Outro enquanto nega a realização fálica, e, finalmente, mata o pai, ao ver realizado o seu desejo de ressuscitar um pai ideal, fantasístico, somente concreto na consciência do doente. Destarte, Aurélia, ao deparar-se com a rescisão do contrato nupcial acredita plenamente ser o objeto de gozo do Outro, e pode até ser que isso seja verdade, mas também não é menos verdade que Seixas só se rende ao seu amor depois que ela o mostra o testamento que o designa seu legítimo herdeiro, escrito ainda na noite de núpcias. Importante destacar aqui a importância que o testamento tem para a representação do pai simbólico na narrativa. Quando o avô morre, Aurélia recebe a incumbência “oficial” de ter o falo, de consagrar a horda paterna e, quando se vê completamente desamparada por um pai, repassa o falo para seu amado Seixas, mostrando, assim, que, enquanto mulher, realiza-se não tão somente no gozo fálico, mas no além-de-gozar, o que, aqui, assemelha-se à forma de gozo própria do neurótico obsessivo: um gozo mais-de-uma, que se dá no campo do Outro, do lado feminino. Assim, quando Aurélia deixa de ter o falo para ser o falo do Outro, não está se colocando em uma posição de inferioridade, mas está sendo superior, a saber, humilhar-se naquele momento de redenção não significa para ela submissão, mas uma sacada de superioridade, um gozo além do fálico, como sempre deseja o obsessivo. Ali, Aurélia, na verdade, é mais que mulher, é um ser bissexuado, dividido pela lei, fracionada pelo desejo de solidarizar-se com a castração feminina, cujo semblante simbólico é a mãe, e pelo medo de ser falo, assumindo, nesse caso, o condão do Patriarcado. Aurélia ama o seu amor mais que seu amado, colocando-se, assim, em uma condição transcendental, no campo do Real.

Desse modo, o amor de Aurélia, de caráter obsessivo, corresponde à categoria de amor pregado pelos românticos: um amor ideal, inacessível, perfeito, mortífero, pelo qual o sujeito aliena-se completamente, mas não admite essa alienação, porque seria admitir uma falta, e o obsessivo não ama a falta, ama a perfeição. O impossível para ele é amar o erro, é reconhecer-se dejetivo, lixo, uma coisa. Por isso, Aurélia precisa reconstituir o seu objeto de amor, torná-lo sublime. O que ela ama em Seixas não é a falta dele, que seria a sua própria falta, mas a

plenitude. Como o sujeito só se constitui na falta e, para a percepção de Aurélia, Seixas só lhe foi faltoso até ser regenerado, a afirmação de sua identidade só se sustentou até ali, porque depois disso, ela já não é, o seu desejo passa a ser exclusivamente o desejo do Outro, aliás, ela parece não ter sido o tempo todo, porque, na compreensão do obsessivo, o outro o ordena a ser. Ademais, levando-se em consideração o Simbólico onde estava inserida, cujo espaço físico destinado à mulher ainda era o privado², e o social, tipicamente o de subjugada, de escrava sexual, Aurélia ainda se emancipa, de certo modo, afirma sua identidade, porque consegue ser “senhora” de si mesma, de seus negócios e até do seu esposo por algum tempo, dentro das limitações impostas ao sexo feminino e à própria condição humana, já que o Eu não consegue ser dono de sua própria casa, por sua ambivalência constituinte: estar dividido entre o Id e a realidade (FREUD, 2017, p. 97). Aurélia consegue, obsessivamente, pela via da repetição anal, matando nomes-do-pai, “emancipar-se”, em certa medida, isto é, realizar-se sexualmente, instituir a voz da subjetividade feminina, o que era o maior obstáculo para as mulheres de seu tempo, em grande escala, neuróticas.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. *Senhora*. Rio de Janeiro: Ediouro: Publifolha, 1997.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

COSTA, A. M. M. A obsessão e a clínica contemporânea. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 17, 1999.

DERRIDA, J. Plato's pharmacy. In: DERRIDA, J. *Dissimulation*. Tradução: Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago, 1981.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

FREUD, S. A negação. In: FREUD, S. *Obras completas*, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 275-282.

FREUD, S. A perda da realidade na neurose e na psicose. In: FREUD, S. *Obras completas*, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 214-221.

FREUD, S. *As pulsões e seus destinos*. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 2).

² Cf. RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.

FREUD, S. Atos obsessivos e práticas religiosas. In: FREUD, S. *Obras completas, volume 8: o delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 300-313.

FREUD, S. Neurose e psicose. In: FREUD, S. *Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 176-183.

FREUD, S. O Eu e o Id. In: FREUD, S. *Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 13-74.

FREUD, S. *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, S. Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”, 1909]. In: FREUD, S. *Obras completas: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 13-113.

FREUD, S. *Totem e tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e os neuróticos*. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

KEHL, M. R. Blefe! *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 17, 1999.

KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MELMAN, C. *A neurose obsessiva*. Tradução: Inesita Machado. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

QUINET, A. *Teoria e clínica da psicose*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.

SILVEIRA, V. S. A “emancipação” feminina em *Senhora de Alencar*. 2008. 93 f. Monografia (Especialização em Estudos Literários) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2008.

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-CompartilhaIgual 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 estofamento 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” (BAKHITIN, 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.

O OLHAR DO *OUTRO* NA CONSTITUIÇÃO DO *EU*: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DO MITO DE NARCISO

Silvio Oliveira¹

RESUMO: Na Grécia antiga, até meados do século V, o conceito de mito estava associado com a necessidade humana de aplicar o caráter racional à realidade. É pelo *mythos* que as brumas do desconhecimento humano, sobre o mundo, são dissipadas. Esse *logos*, imbricado com as narrativas de seres mágicos que detinham poderes, muitas vezes, relacionados às forças da natureza, norteavam a religiosidade do homem. Após o século V, com a ascensão da filosofia, o discurso mítico passa a ser colocado em xeque e, dessa forma, as rupturas entre *mythos* e *logos* são estabelecidas. Contudo, as narrativas míticas reverberam, ao longo dos séculos e nas mais diversas culturas, aspectos basilares da natureza humana. Através de suas personas, essas narrativas são vislumbradas como *mimese* daquilo que é intrínseco a todos nós: as vicissitudes que constituem, por excelência, a arquitetura da subjetividade. Não obstante, assim como o homem clássico, o psicanalista busca, através dessas narrativas clássicas, teorizar sobre a essência humana, marcando, em um tempo primordial, fatos que dizem de nossa generalidade como seres desejantes. O presente trabalho tem por objetivo desenvolver uma leitura psicanalítica do mito de Narciso, na versão do livro *Metamorfoses*, de Ovídio. Um questionamento norteia, de forma geral, as diretrizes desse estudo: quais os elementos do *corpus* reverberam na teoria psicanalítica que abarca os pressupostos teóricos sobre o narcisismo primário? Outras indagações nos motivam, entre elas: quais os pontos convergentes/divergentes entre as teorias psicanalíticas adotadas acerca do narcisismo primário? Para tanto, recorreremos as contribuições de Sigmund Schlomo Freud (1856-1939); Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981) e Françoise Dolto (1908-1988). Cada um dos autores apresenta sua concepção sobre o narcisismo infantil divergindo entre si e reverberando aspectos do discurso mítico.

Palavras-chave: Mito. Narcisismo. Psicanálise.

THE OTHER'S LOOK AT THE CONSTITUTION OF THE SELF: A PSYCHOANALYTICAL READING OF THE MYTH OF NARCISSUS

ABSTRACT: In ancient Greece, until the middle of the fifth century, the concept of myth was associated with the human need to apply rational character to reality. It is by *mythos* that the mists of human ignorance about the world are dissipated. This *logos*, intertwined with the narratives of magical beings who held powers, often related to the forces of nature, guided the religiosity of men. After the fifth century, with the rise of philosophy, mythic discourse is put in check and thus the ruptures between *mythos* and *logos* are established. However, mythical narratives have reverberated over the centuries and in the most diverse cultures, basic aspects of human nature. Through their personas, these narratives are glimpsed as *mimesis* of what is intrinsic to all of us: the vicissitudes that constitute, par excellence, the architecture of subjectivity. Nevertheless, like the classical man, the psychoanalyst seeks, through these classical narratives, to theorize about the human essence, marking, in a primordial time, facts that speak of our generality as desiring beings. The present work aims to develop a psychoanalytical reading of the narcissus myth in the version of Ovid's *Metamorphoses*. One general question guidelines this study: what elements of the corpus reverberate in the psychoanalytic theory that embraces the theoretical assumptions about primary narcissism? Other questions motivate us, among them: what are the converging / divergent points between the psychoanalytic theories adopted about primary narcissism? To this end, we draw on the contributions of Sigmund Schlomo Freud (1856-1939); Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981) and Françoise Dolto (1908-1988). Each of the authors presents their conception of childhood narcissism, diverging from each other and reverberating aspects of mythic discourse.

Keywords: Myth. Narcissism. Psychoanalysis.



Submetido em: 29 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

¹ Discente do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal da Paraíba (PPGL, UFPB). E-mail: silviophoenix@hotmail.com

INTRODUÇÃO¹

Os questionamentos sobre as especificidades mitológicas tiveram suas primeiras manifestações no século V a. C., período da Grécia clássica no qual o saber filosófico é implantado. A partir desse momento, uma racionalização é instaurada e o *mythos*, que tem seu alicerce no crer, passa a ser refutado pelo *logos* (λόγος) conhecimento racional ou racionalizado. Dessa lógica, podemos refletir acerca da relação entre os vocábulos mito e mitologia. Esta tem sua estrutura formada a partir de duas palavras: *mythos* e *logos*. Assim, o termo mitologia se configura, justamente, como o emprego de uma racionalidade no estudo ou descrição das narrativas míticas.

Um exemplo dessa junção entre crer/razão é justamente uma das obras clássicas da mitologia grega a *Teogonia*², de Hesíodo, em grego *Ἡσίοδος*, (750 e 650 a. C.). Se, como dito anteriormente, as narrativas míticas têm como uma de suas características exprimir elementos que constituem a natureza humana, em contrapartida, a psicanálise, também se debruça sobre a subjetividade do Ser através da análise e compreensão sobre as formas pelas quais o sujeito se constitui. Assim, psicanálise e literatura – por intermédio das narrativas míticas – apresentam relações indissociáveis a partir do psicanalista vienense Sigmund Schlomo Freud (1856-1939). Este buscou, na arte literária, exemplificações que o inspiraram a desenvolver, teoricamente, muitos dos conceitos psicanalíticos como, por exemplo, o complexo de Édipo (relações com a tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles (496 a.C. 406 a.C)) e o complexo de narcisismo (relações com o mito de Narciso).

O presente estudo tem por objetivo desenvolver, através da interface literatura/psicanálise, uma leitura do mito grego de Narciso, na versão da *Metamorfoses*, de Ovídio. Para tanto, iremos nos debruçar sobre a narrativa mítica supracitada, ancorados nos ensinamentos freudianos sobre o narcisismo primário e pressupostos teóricos pós-freudianos como os ensinamentos de Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981) e Françoise Dolto (1908-1988) no tocante as suas correspondentes concepções com relação ao estádio do espelho. Algumas questões alicerçam nossa pesquisa: quais os enlaces entre o comportamento do ser mítico Narciso e a imagem da criança sobre si mesma? Qual a relação de *Eco* com *Narciso* e

¹ Na perspectiva lacaniana, o Outro – grafado com letra maiúscula – refere-se a instância do campo do simbólico, da cultura, o Ser transpassado pela linguagem. Diferentemente do outro – grafado com minúscula – que seria o semelhante.

² Do grego: *Θεογονία* (*theos*, deus e *gonia*, nascimento), é uma obra clássica composta por 1022 versos hexâmetros escritos por volta do século VIII a. C. que contam a origem ou a genealogia dos deuses gregos.

como podemos observar esses laços libidinais na relação do bebê com os pais e da criança consigo mesma?

1 AS ADVERSIDADES DE CONCEPTUALIZAR: O QUE É MITO?

Ao nos referirmos ao vocábulo mito, muitas vezes, somos levados a conceber o referido termo a partir do senso comum: narrativas inverídicas. Ou somos instigados a entender os mitos a partir das relações que esses estabelecem com seres pertencentes ao mundo metafísico: como deuses, semideuses ou seres caracterizados pelo antropozoomorfismo. Sendo assim, essas narrativas são concebidas como destituídas de veracidade uma vez que abarcam elementos não constituintes do mundo material, ou dito de outra forma, seres incompatíveis com aquilo que compreendemos como realidade. Nessas circunstâncias, o mito parece não se distinguir de outras narrativas como lenda, fábula, alegoria e até mesmo as parábolas.

Em nota de rodapé, do livro *Mitologia grega*, vol. I, Brandão (2002) assegura que existem pontos cruciais que contribuem para distinguirmos as três categorias de narrativas citadas acima e a concepção de mito. O autor diz que as lendas têm um caráter mais edificante sobre algo ou alguém e, por sua origem etimológica do latim (*legenda*), é construída com a finalidade de ser narrada em público. A fábula, por sua vez, é uma narrativa caracterizada pelo imaginário e que busca transmitir um ensinamento moral ou comportamental.

Em relação à parábola, Brandão (2002) busca referências teóricas na obra da professora Moniques Augras³. Esta autora define parábola como uma possível narrativa mítica, porém construída, elaborada intencionalmente pelo seu emissor com a finalidade de transmitir uma mensagem, principalmente, didática ou pedagógica. A característica simbólica é marcante nesse tipo de texto oriundo da oralidade. Por último, temos a alegoria, essa é compreendida como uma narrativa que procura exprimir, implicitamente, uma segunda mensagem que transborda as relações entre os signos na cadeia sintagmática. A alegoria se utiliza de elementos que remetem a seres ou objetos para simbolizar ou representar outros. Dessa maneira, a concepção de mito, para Brandão (2002), corrobora a visão das sociedades arcaicas que entendiam essas narrativas como algo real, verdadeiro e possível de explicar de forma coerente a realidade material. Vejamos:

³ Cf. AUGRAS, Moniques. *A dimensão simbólica*. Petrópolis, Vozes, 1980.

É necessário deixar bem claro, nesta tentativa de conceituar o mito que o mesmo não tem aqui a conotação usual de fábula, lenda, invenção ficção, mas a concepção que lhe atribuíam e ainda atribuem as sociedades arcaicas, as impropriamente denominadas culturas primitivas, onde mito é relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais. (BRANDÃO, 2002, p. 35).

De fato, aproximadamente entre os séculos IX e VI a. C., referência temporal que compreende o período obscuro e arcaico ou homérico, o cenário diante dos homens gregos era considerado um grande caos. Pairava sobre o mundo material e diante dos olhares de um povo ainda agrícola, uma carência de explicações que abarcassem aspectos da construção do mundo e sua organização. A realidade material necessitava de respostas que a explicasse. Segundo Moreno (apud APOLODORO, 1993), o termo mito é empregado no contexto das línguas latinas para identificar um conjunto de narrativas sobre fatos ocorridos em um tempo primordial (não determinado) e que os principais personagens são considerados seres que se distanciam da natureza humana, sendo considerados Deuses ou semideuses.

Já quanto à crítica feita ao caráter irracional das narrativas mitológicas, veremos que o *mythos* grego não é, em certa medida, destituído de uma racionalidade. Prova disso é toda a organização genealógica dos deuses, desde o caos, passando por todas as gerações, pelos titãs até os heróis, que podemos encontrar na *Teogonia*, de Hesíodo. Ora, se tomarmos, por exemplo, as uniões matrimoniais estabelecidas por Zeus, veremos que todas asseguravam ao senhor do Olimpo o poder de regência ou de domínio sobre um aspecto da organização cosmológica. Já, no período clássico, século V. a. C. em *A poética*, mais precisamente nos capítulos IX e X, Aristóteles compreende o *Mythos* como pertencente ao campo da estética, ou da arte. Já para Platão, em *O banquete*, 380 a. C., o mito assume uma conotação de moralidade. As dificuldades em se conceituar o mito encontram raízes em questões históricas e culturais: uma vez que essas narrativas não determinam o tempo primordial ou *in illo tempore*, ou no tempo indeterminado e são marcadas pela oralidade, esse fato acaba contribuindo para uma variabilidade de versões difundidas, como bem defende Brandão (2002).

2 LAÇOS INDISSOLÚVEIS: DIÁLOGOS E INTERAÇÕES ENTRE O MITO E A PSICANÁLISE

Nossa linha de raciocínio não pretende esgotar todas as reflexões possíveis que delineiam o tema proposto. Também não é nossa intenção realizar uma leitura psicanalítica

detalhada de todas as narrativas míticas que alicerçam os pressupostos psicanalíticos. Nosso intuito consiste em discorrer, mesmo que brevemente, a respeito das contribuições, dos mitos, de uma forma geral, à ciência do inconsciente. Em um segundo momento, propomos o debate no tocante às imbricações que alguns mitos mantêm com conceitos psicanalíticos.

Anteriormente, havíamos discutido as variantes que caracterizam os conceitos múltiplos do mito. Cada uma partindo de uma perspectiva, digamos, epistemológica. Parece-nos pertinente, inicialmente, definirmos qual a concepção de mito para a psicanálise ou, dito de outra forma, qual conceito sobre mito utilizaremos para associá-lo com a ciência da psique. De fato, como afirma Azevedo (2004), para a psicanálise, o conceito de mito se distancia da concepção de narrativa fabulosa que remete a fatos nodados pelo fantástico e que, por isso mesmo, não podem ser considerados reais ou verídicos. Ao contrário, a visão psicanalítica sobre mito é de uma narrativa que demarca um fato ou um acontecimento em um determinado tempo – esse inacessível. Nesse sentido, a visão defendida é de narrativas que expressam e, ao mesmo tempo, explicam fatos da natureza humana em um espaço temporal indeterminável. Vejamos como Winograd e Mendes (2012) entendem a relação proximal entre as narrativas mitológicas e os escritos freudianos:

De modo que, na teoria freudiana, o recurso ao mitológico – como alegoria, como metáfora ou como uma anterioridade inacessível e não-localizável na história do sujeito – expressa uma tentativa de pensar o que estaria entre, ou melhor, o que conjugaria o pré-psíquico (anterior à ou mais-aquém da interioridade psíquica individual) e o pós-psíquico (ulterior e exterior ao psiquismo individual). (WINOGRAD; MENDES, 2012, p. 226).

Ora, como todo cientista/pesquisador, por vezes, Freud se encontrou diante de obstáculos conceituais. Dificuldades para definir uma pedra angular de um determinado fato constituinte e imanente da relação filogenética/ontogenética que constitui a natureza humana. Vale ressaltar que o objeto de estudo psicanalítico é a subjetividade humana e suas relações conflituosas com os fatores socioculturais. Isso nos serve para rememorarmos o grau de complexidade que envolve o objeto em questão. O caráter imensurável e não regular impõe, por vezes, ao analista ou o pesquisador, dificuldades nas formulações teóricas. O próprio Freud deixa evidente suas vicissitudes no labor científico ao afirmar: “não é fácil tratar os sentimentos de modo científico”. (FREUD apud ETZLSTORFER; NOMAIER, 2017, p. 116).

Desta maneira, o mito na teoria freudiana teria a função de demarcação de um fato. Pautar a origem de um aspecto da generalidade natural humana, mesmo obedecendo ao caráter primordial, impreciso *in tempore* do fato. Por sua vez, a psicanalista Maria Escolástica

(1995) evidencia uma crítica rotineira feita pelos contrários aos ideais psicanalíticos. Segundo eles, cita Escolástica (1995), as teorizações feitas por Freud se apresentam de forma fragilizada, pois elas foram, em vários momentos, alicerçadas em explicações míticas. Ora, defende a autora, se a função do mito é justamente explicar o inexplicável, Freud ao fazer uso de mitos nada mais fez do que trazer à luz aquilo que estava imerso nas trevas. Dar sentido àquilo que era impossível de formalizar teoricamente.

Se o objeto de estudo da psicanálise é a individualidade do sujeito imersa no contexto cultural, ou seja, estuda-se a junção da subjetividade humana mais a cultura, e os mitos são formas de manifestações de cada cultura em seu respectivo tempo, então nada mais viável do que recorrer à cultura (mitos) para entender e compreender a natureza humana forjada naquela. Logo, somos filo/ontogêneses. “Eis o paradoxo do mito, que o torna tão especial e tão caro a Freud: é uma narrativa construída para explicar uma realidade ao mesmo tempo em que a cria.” (WINOGRAD; MENDES, 2012, p. 227).

Azevedo (2004) aponta ainda duas questões bastante significativas para nossa discussão: a primeira seria a visão que alguns críticos da psicanálise têm a respeito do *mythos*. Para eles, essas narrativas não apresentam variabilidade de significados. Os sentidos são colocados em primeiro plano e esses mantêm uma linearidade e não apresentam irregularidades quanto aos seus sentidos. Entretanto, no campo psicanalítico, essas narrativas são destituídas do aspecto fixo e imutável de seus significados. O que fica em relevo são os significantes, existe um deslocamento de significantes que alicerçam o uso desses fatos narrativos na teoria psicanalítica.

Para Azevedo (2004), essa é a razão de considerarmos o *mythos* como processos discursivos. Vale lembrar, inclusive, o significado etimológico de *Mytheómoi*. Esse tem sua origem no termo *Mytheio* que indica narrar, contar fatos ou histórias. Logo, proceder discursivamente. Ora, se na concepção psicanalítica, mito é entendido como discurso, pois existe um deslizamento de significantes naquele, então podemos vislumbrar *mythos* no espaço analítico no qual o analisando, discursivamente, realiza um deslizamento de significantes que simbolizam sua própria mitologia. Logo, aquilo que se encontra desconhecido, às escuras, é, com auxílio do analista, trazido à luz, ao conhecimento e ao entendimento do paciente para que o mesmo (paciente) possa realizar seu processo de ressignificação.

Ressaltamos, também, as contribuições teóricas de um dos mais expressivos nomes no estudo de mitos, o pesquisador Claude Lévi-Strauss. De acordo com a teoria desse autor, existem elementos nessas narrativas que se mantêm inalterados nos mais variados contextos socioculturais. Algo sempre se repete.

Vejamos como Azevedo compreende a perspectiva de Strauss:

Ao sublinhar o caráter contingencial do mito, o antropólogo acentua também a similaridade das estórias ao redor do mundo e em tempos variados da história — há algo que se repete, que é similarmente insistente na linguagem mítica, em meio a suas particularidades históricas ou culturais. Tal repetição tem por efeito expor, desvelar um ponto nodal dessa linguagem: a atenção a contradições e à sua superação. Sob essa ótica, vemos que não é à toa, então, que sejam recorrentes nos mitos questões como vida e morte; o mesmo e o outro; a diferença sexual; o perene e o transitório; e assim por diante. (AZEVEDO, 2004, p. 46).

No espaço psicanalítico, se existe algo que se repete, esse é o sintoma. De que maneira? O sintoma tem por característica nos fazer retornar àquilo que estaria recalçado, esquecido, perdido no Id. Mayer (1989) entende o sintoma como um significante que ao mesmo tempo simboliza o cerceamento (punição) e oferece o *gozo*⁴, pois é através da repetição do sintoma que temos acesso ao inacessível, aquilo que deveria ou que está imerso nas brumas do inconsciente e que se torna intolerável ao ego, sendo, então, saciado pelo retorno sintomático. O *soma* é o significante do mito particular de cada sujeito. Lembra-nos o aforisma lacaniano: “O inconsciente é estruturado como uma linguagem”. E realmente o é por meio de cadeias de infinitos significantes. O retorno ao desejável, mas não tolerável, por meio do quadro sintomático, é um dos parâmetros basilares da neurose histórica.

Em segundo lugar, a autora entende que, ao usar das narrativas míticas, Freud, além de demarcar em um tempo inacessível um fato da subjetividade humana e criar uma realidade que explica determinado ponto teórico ele também, transporta o sujeito para esse tempo primordial. Dito de outra maneira, o tempo primordial⁵ e o tempo analítico não se diferenciam, pelo contrário, confundem-se de forma complementar. Na relação paciente-médico, o próprio espaço de análise se configura como o espaço de reconstrução ou de acesso do mito individual de cada analisando. A cena analítica é o próprio tempo primordial no processo de transferência.

Tratados esses pontos, convidamos o leitor para uma breve reflexão com relação à presença e contribuição de alguns mitos na sustentação das formulações teóricas freudianas. Em *Interpretações dos sonhos (1900)*, obra considerada, por alguns, como precursora da instauração da psicanálise como ciência, o pai da psicanálise nos indica algumas relações

⁴ No sentido lacaniano, o termo está ligado àquilo que é usado, mas com certo interdito. Termo oriundo da área do direito. Gozo é satisfação, mas também é sofrimento.

⁵ O termo aqui utilizado se refere ao tempo indeterminado e que se encontra sob à instância do inconsciente. Essas experiências que, por vezes, estão nas brumas do Id são lembradas, acessadas no momento da análise. Tempo do inconsciente e tempo do espaço analítico se confundem de forma a não se delimitar referências de distinção.

entre os discursos oníricos e algumas estruturas narrativas encontradas em civilizações arcaicas.

Essas primeiras formulações abrirão caminho para um dos mais célebres textos psicanalíticos, *Totem e tabu* (1913). Nessa obra, Freud discorre a respeito da instauração dos interditos culturais e da obediência dos seres sociais às regras estabelecidas. O desejo incestuoso, apesar de ser tratado em toda a obra freudiana sob a tutela do conceito de complexo de Édipo e das relações desse com o texto da famosa tragédia grega, é colocado ou vislumbrado, como também sua impossibilidade de consumação, em um tempo primordial através do mito da *horda primitiva*.

Freud (1913) afirma que, em um tempo primordial, existira uma tribo em que um único homem, um ser patriarcal, gozava sexualmente de todas as mulheres e estabelecia o cerceamento e a vigilância contra as investidas sexuais dos filhos contra cada uma delas. Esse poder/posição ostentado/ocupado pelo pai despertou a dualidade de sentimentos, admiração e ódio, entre os filhos. Esses, movidos pelo desejo de ocupar o lugar de soberania desse “super-macho”, e assim gozar de todas as mulheres, resolvem realizar o parricídio. Entretanto, ao consumarem o fato, os filhos são tomados pelo sentimento de culpa e, como forma de remedição, abnegam do desejo incestuoso (haja vista que gozar de todas as mulheres significa não estabelecer diferenças entre relações consanguíneas ou não consanguíneas). O resultado é a instauração do Totem: o pai depois de morto continua mais vivo que antes, pois instaura com sua lei o interdito entre os filhos. Ele é o símbolo da interdição. Com isso instaura-se o Tabu: a proibição do incesto, uma vez que todo aquele que ascender a posição do pai ancestral. Desta forma, aquele que usufruir de todas as mulheres, terá o assassinato como punição. Vejamos: o mito da horda primitiva marca a passagem do homem de sua condição natural (filogenética) para sua condição social imposta pela cultura (ontogenética). Sigmund Freud, através desse mito, demarca, em um tempo, a natureza humana de ser propensa ao desejo incestuoso ou, pensando mais abrangente, de ter acesso a um gozo ilimitado. Contudo, o homem, para conviver socialmente, necessita se moldar aos dizeres da cultura. Os interditos culturais servem justamente para normatizar o comportamento dos homens em sociedade. O complexo de Édipo, pedra angular da psicanálise, é teorizada a partir da experiência, por parte da criança, de sentimentos contraditórios como amor e ódio voltados para seus progenitores. A fantasia edípica se instaura a partir dos sentimentos considerados opostos – se desejo minha mãe, isso significa que tenho que eliminar meu rival mais próximo, meu pai, ou o pai que admiro também é o mesmo com o qual rivalizo pelo corpo materno. Esse é o campo

imaginário alicerçado na relação dual mãe/bebê, mas que ao ter inserido o terceiro elemento é alçado ao campo do simbólico.

Desejo ter minha mãe, contudo meu desejo deve ser contido para que eu possa adentrar na cultura. Lacan (2005), ao retomar os escritos freudianos, despersonaliza a figura paterna e a coloca em igualdade com a cultura. O pai da horda primitiva não tem apenas a simbologia da figura física do homem, mas se torna a própria cultura. Isso explica o título de sua obra: *Os nomes do pai*. Sendo assim, assim como o Totem (o pai morto) instaura os interditos, em Lacan esse pai é ratificado como a própria cultura e seus prismas. É a cultura que reprime o desejo incestuoso como destacou Freud, anteriormente, por meio da mitologia.

Outra contribuição para a psicanálise seria as relações instituídas com a tragédia grega de Sófocles, *Édipo Rei*. Em primeiro lugar, é bastante simplório ficarmos com uma leitura imediatista de que esses laços se estabelecem apenas pelo fato de Édipo ter matado seu pai, Laio, e desposado sua mãe, Jocasta. A narrativa mítica em questão nos traz pontos ou aspectos mais enriquecedores para a teoria psicanalítica como, por exemplo, a simbologia que a esfinge apresenta. Esse animal formado por asas de águia corpo de mulher e garras de leão ficava aos portões de Tebas e oprimindo os moradores da cidade. Todos que tentaram derrotar o mítico monstro, foram derrotados. Ora, qual a função do psicanalista diante do paciente? Ajudá-lo a decifrar seus enigmas. Dar sentido ao desconhecido. Assim como Édipo, Freud se colocou diante do enigmatismo que constituiu a histeria, em seu início de percurso como médico e pesquisador. A histeria, inicialmente, e depois de uma forma geral todo e qualquer paciente para seu analista, coloca diante dos mesmos enigmas que resistem a significações – aliás resistências essas que fazem parte do próprio processo analítico como defende Freud. Decifrar os obscuros da mente humana foi o difícil enigma com o qual o psicanalista se confrontou, ao passo que interpretar as cadeias de significantes tecidas pelo discurso do analisando é o enigma a ser resolvido pelo analista. Azevedo (2007) coloca outro ponto chave na relação entre a obra sofocliana e a psicanálise. Vejamos:

Édipo desconhece, *méconnaît*, sua história, ao mesmo tempo em que a põe em cena. Essa é uma vertente importante da questão do saber inconsciente para a psicanálise: é justamente essa dimensão de uma história censurada, esquecida, recalcada, excluída da consciência do sujeito, mas que, todavia, é determinante de seus atos que dá contornos característicos ao que chamamos de inconsciente. (AZEVEDO, 2007, p. 42).

Claramente, a autora coloca em evidência os enlaces entre o desconhecimento sobre si mesmo, enfrentado por Édipo e a posição do sujeito na cena analítica. Temos que ter em

mente que a problemática de Édipo reside não em desconhecer uma verdade, mas desconhecer a sua verdade ou conhecê-la de forma equivocada (o protagonista acredita ser filho dos reis de Coríntio). Azevedo (2007) realiza uma reflexão, por meio da comparação, entre o desconhecimento de si próprio – visto em Édipo – e o inconsciente do paciente na cena analítica. Segundo a autora, da mesma maneira que o herói trágico, o paciente desconhece as influências do seu inconsciente e de seus elementos recalcados que norteiam suas ações no âmbito do consciente.

O analisando, na cena analítica, rememora suas lembranças relegadas ao Id, com o intermédio do analista, com a finalidade de compreender a si mesmo e suas vicissitudes. Aqui, retomamos a inscrição presente no tempo do oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”. O grande desafio e golpe no narcisismo humano foi empreitado pelo pai da psicanálise ao demonstrar que o “o homem não é senhor de sua própria casa”. Vivemos em uma dualidade, assim como Édipo, somos nós e um Outro, como entende Lacan ao diferenciar esse termo, ligado ao inconsciente, do outro associado com a noção de próximo ou outra pessoa. O Outro de Édipo era sua origem e, o não decifrar desse Outro, levou-o a ser devorado pela ruína do incesto e do parricídio. Lembremo-nos a esfinge: “decifra-me ou devoro-te!”⁶. Outras relações entre mito e psicanálise podem ser mencionadas. Na mitologia grega, as musas eram as inspiradoras dos poetas. Elas, por serem filhas de Zeus com Mnemosine (a deusa da memória), eram incumbidas de relatarem, inspirarem os poetas em seus cantos.

Os cantores, por sua vez, “traduziam” esses relatos míticos em cantos. Se pensarmos bem, essa relação também se assemelha ao processo da cena analítica, em que o analisando, através de seu discurso – lembremo-nos que *mythos* significa também discurso ou narrar – apresenta, ao analista, a linguagem do seu inconsciente. O psicanalista tem por função intermediar uma organização dos significantes a fim de que se possa reconstruir a cena. Outra. Aquilo que é infamiliar. Conhecido, mas que se encontra imerso no esquecimento, assim como postula Freud, em *O estranho* (1919). Aquilo que é nosso, mas que deveria estar às escondidas, quando revelado, traz um sentimento de infamiliaridade.

⁶Admitimos que a tragédia de Sófocles apresentava suas particularidades sociohistóricas, que estavam associadas ao tempo em que era encenada. Também corroboramos que a própria estrutura narrativa de *Édipo rei*, ao se imbricar com os sentidos e efeitos que mimetiza, privilegia pontos e aspectos internos da obra. Por exemplo, não podemos, a grosso modo, tomarmos por referência, única e exclusivamente, as lembranças de Édipo – por ocasião de sua vida antes de se tornar rei de Tebas – que são mencionadas durante o decorrer da narrativa, uma vez que esses informes são mencionados, porém não são encenados. Nossa intenção, nesse trabalho, ao utilizar o desconhecimento do herói trágico sobre sua origem é, através de um recorte epistemológico, propiciar ao leitor uma explicação sobre o termo Outro (associado ao inconsciente) instituído por Lacan.

Outra relação com a mitologia podemos vislumbrar em *Mais além do princípio do prazer* (1920). Nessa obra, o psicanalista vienense formula a teoria do caráter inato do ser humano de ser movido por uma dualidade pulsional: a pulsão de vida, essa associada a *Eros*⁷, da mitologia grega, uma vez que esse busca superar a incompletude através do (*re*)ligamento ou da reaproximação com aquilo que falta. Eros é o que nos move na esperança de buscarmos, metaforicamente, a reconstituição com a forma androgênica⁸, destituída pelos deuses. A pulsão de morte é enlaçada com a mitologia de *Thanatos*, ou *Tanatos*, que seria a personificação da morte. Essa pulsão nos condiciona à destruição, mas também pode nos conduzir para o aspecto estático.

A vida é movimento, ação, reação ao mundo a nossa volta. Já a morte condiz com o sono, com algo que se encontra sem ação, sem movimento. Freud assegura, definitivamente, que essas duas pulsões estão desde os primórdios da relação do sujeito com o mundo material. Elas se encontram, em nossa constituição psíquica, uma sobrepujando a outra, condicionando nossas relações com os objetos presentes no mundo.

Muitos são os laços que mantêm mitologia e estudos psicanalíticos, apenas tocamos, com luvas de pelica, essas infinitas questões. Na próxima seção, realizaremos uma leitura psicanalítica do mito de Narciso e sua relação com o estádio do espelho e o narcisismo primário.

3 ENTRE O EU E UM OUTRO: OS (*DES*)CAMINHOS NOS ENLACES DA DUPLICIDADE NARCÍSICA

No que se refere a elogios, somos capazes de recebê-los em quantidade ilimitada, como todos sabem. (Sigmund Freud, 1916).

Doravante, convidamos o prezado leitor para desbravar os caminhos e, principalmente, os atalhos, por vezes, labirintos, que se imbricam entre o mito de Narciso e a visão

⁷ Na mitologia grega a figura de Eros é caracterizada por uma duplicidade: Na Teogonia, Hesíodo nos apresenta a figura de um deus primordial que nasceu, por cissiparidade, do Caos, assim como Ghéia, E Tártaro. Ele não é gerado pela cópula sexual, mas pela sua própria capacidade geradora de vida. Na psicanálise, ele se apresenta como a força da pulsão de vida aquilo que nos impulsiona. Essa divindade primeira não pode ser considerada a mesma figura mítica que deslumbramos posteriormente como filho de Afrodite. Esse outro Eros nos remonta à diferença sexual. Reverbera a necessidade da busca da completude. Essa força estaria imbricada com nosso desejo sexual.

⁸ Em *O banquete*, de Platão, é relatado que, nos primórdios, existiam seres chamados de andróginos. Eles tinham por característica principal a união dos dois sexos (masculino e feminino) em um único corpo. Por possuírem um poder extraordinário, desafiaram os deuses e acabaram por serem destituídos de sua forma original pelo senhor do Olimpo, Zeus. Eles foram cortados ao meio e passaram a ter ou o sexo masculino ou o feminino em um único corpo. Desta forma, passaram a buscar, insensatamente, a união com o outro sexo em nome de retomar a forma andrógina.

psicanalítica acerca do fenômeno do narcisismo primário. Ressaltamos que nossa intenção não é esgotar as múltiplas leituras desse clássico da mitologia grega e tão importante ferramenta de teorização, utilizada pela psicologia, sobre a subjetividade humana, mas contribuir de forma significativa para o avanço no processo de compreensão de como as narrativas mitológicas fomentam ou dão forma as teorizações sobre a vicissitudes psíquicas humanas. Atentamos também para o fato de que o *corpus* em questão apresenta inúmeras versões, cada uma com suas especificidades, entretanto, para fins de análise, debruçar-nos-emos sobre a versão de Ovídio presente na obra *A Metamorfose*.

O deus Cefiso, levado pelo desejo, tomou, à força, a jovem Liriope para relação sexual, e como fruto desse envolvimento conflituoso surgiu um ser dotado de expressiva beleza e vitalidade. Esse foi chamado, pela mãe, de Narciso, admirado e cobiçado pelas ninfas e muitos jovens. Entretanto, todos os olhares e desejos dirigidos a ele eram rechaçados. À altura da beleza do filho de Liriope, estava apenas a sua autossuficiência e indiferença perante os sentimentos alheios. Por sua vez, Eco era uma das mais belas ninfas mencionadas na mitologia helênica. Por ter o hábito de falar muito e por ajudar o senhor do Olimpo nas aventuras amorosas, distraindo Hera com suas conversas, a esposa de Zeus condenou a jovem ninfa a não pronunciar mais nenhuma palavra. Ficaria restrita, apenas, a repetir a última palavra que tivesse ouvido. Certa vez, Eco encontra Narciso durante uma caçada e por este se apaixona. Entretanto é rejeitada.

Essa primeira parte, ou sinopse da narrativa mítica, servirá como norte para desenvolvermos nosso raciocínio. Discutir as particularidades do narcisismo primário, ao nosso ver, passa, necessariamente pela concepção ou ideia do duplo. Essa imago que, na perspectiva freudiana, é desenvolvida pela figura materna e, nas perspectivas de Lacan e Françoise Dolto, é, também, vivenciada pela influência da experiência da imagem do espelho.

Inicialmente, partiremos das contribuições freudianas acerca do narcisismo formuladas no célebre texto psicanalítico *Introdução ao narcisismo* (1914). Nessa obra, o psicanalista vienense delineia sua teoria sobre o desenvolvimento psicosexual da criança desde as experiências autoeróticas até alcançar seu narcisismo. Para Freud, o ego não é uma estrutura pré-formada ou pré-existente na *psiquê* humana. Vejamos como nos ensina o pai da psicanálise:

As primeiras satisfações sexuais autoeróticas são experimentadas em conexão com funções vitais de autoconservação. Os instintos sexuais apoiam-se de início na satisfação dos instintos do Eu, apenas mais tarde tornam-se independentes deles; mas esse apoio mostra-se ainda no fato de as pessoas encarregadas da nutrição, cuidado e proteção da criança tornarem-se

os primeiros objetos sexuais, ou seja, a mãe ou quem a substitui. [...] Dizemos que o ser humano tem originalmente dois objetos sexuais: ele próprio e a mulher que o cria, e nisso pressupomos o narcisismo primário de todo indivíduo, que eventualmente pode se expressar de maneira dominante em sua escolha de objeto. (FREUD, 1914, p. 22).

Anteriormente, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud vai discorrer a respeito da relação mãe-bebê. Segundo ele, é através de carinhos, como beijar, abraçar afagar, e cuidados vitais como amamentação e cuidados de higiene corporal, que a mãe, ou a responsável, estimula os desejos eróticos e as zonas erógenas da criança. O ego começa a ser construído através dos cuidados desse primeiro objeto com o qual todos nós nos relacionamos em tenra idade. Essa visão de Freud reverbera na teoria lacaniana, uma vez que, a perspectiva da relação criança-mãe é entendida como pertencente ao campo do imaginário. O bebê é o falo da mãe e a mãe é o falo do bebê. Seria uma relação ainda não transpassada pela cultura e pela linguagem. Sendo assim, voltemos nossa atenção para o *corpus* e a seguinte passagem:

De fato, o filho de Cefiso tinha somado mais um aos seus quinze anos e poderia considerar-se tanto uma criança como um jovem. Muitos, jovens, muitas donzelas o desejaram. Mas (havia tão áspera soberba em tão aprazível beleza) jovem nenhum, nenhuma donzela lhe tocou o coração. (OVÍDIO, 2017, p. 187).

Em outra passagem, é mencionada a ninfa Eco e a natureza de seus enlaces com Narciso:

Ora, tendo visto Narciso a deambular por regiões isoladas, foi tomada de amores por ele e, furtivamente, segue-lhe os passos. E quanto mais o segue, mais próxima está da chama que arde, exatamente como o inextinguível enxofre que reveste a extremidade das tochas é incendiado pela proximidade da chama. (OVÍDIO, 2017, p. 189).

Na perspectiva psicanalítica, de uma forma mais geral, o Ego é uma instância do aparelho psíquico que se refere à imagem psíquica que o sujeito constrói sobre si mesmo. Para Freud (1914), o Ego é construído a partir da relação da criança com seus primeiros objetos, mais especificamente, a figura que desempenha a função materna. Nos enlaces entre a bela ninfa e jovem mancebo, podemos conceber que é o desejo do Outro que constitui um egocentrismo em Narciso, assim como na relação mãe-bebê pensada na perspectiva freudiana. Eco é a personagem que, na construção narrativa, terá a função de sintetizar, em suas ações, todos os olhares e desejos daqueles que admiravam o filho de Liriope. Eco será aquela que,

com seu amor, desejo e admiração dirigidos ao objeto (Narciso), realiza, metaforicamente, a função ou o papel que a mãe desempenha com seu filho: carícias, cuidados, palavras sussurradas, exaltação da beleza da criança. Tudo isso se resumindo em uma supervalorização do objeto.

Aqui, encontramos um pensamento teórico que permeia as visões de Freud e Lacan: o Ego não é uma estrutura do psiquismo inata ou pré-formada no sujeito, mas é forjada a partir da relação com o duplo – em Freud, a mãe. Em Lacan, a imagem especular. Eco é aquela que dirige sua energia libidinal, por sua vez, Narciso é aquele que recebe ou é o receptáculo desse investimento.

A ninfa admiradora também pode ser entendida tanto como duplo do filho de Cefiso quanto ao discurso da falta: a mãe é um ser desejante e assim o é, pois reconhece sua falta. Algo lhe falta na sua subjetividade. Para a figura materna, algo se perdeu no processo de castração⁹ e renúncia dos seus primeiros objetos de amor. Por meio da maternidade, mesmo que momentaneamente, o bebê se torna o falo da mulher. Aquilo que a completa e que a faz reconhecer-se em sua feminilidade¹⁰. Nos enlaces entre a mãe e a criança, o bebê se entrega e se sente completo por estar nos braços daquela que, ao lhe fornecer os meios para sobreviver, o erotiza com seus carinhos. Sendo assim, a relação de duplicidade é estabelecida entre ambas as personagens, uma vez que Eco assume a falta e Narciso renega sua falta como sujeito movido pelo desejo. Vejamos:

Eco, que jamais teria respondido, fosse a que som fosse, com maior agrado, repetiu: “Encontremo-nos!” Secundando ela as próprias palavras, sai da floresta e avança, disposta a abraçar o cobiçado colo. Ele foge. E diz, ao fugir: “Retira as mãos deste aperto! Antes morrer que seres senhora de mim! (OVÍDIO, 2017, p. 189).

Sob um olhar psicanalítico sobre o complexo do narcisismo, aceitar o abraço seria, para Narciso, reconhecer sua falta, reconhecer que é um ser incompleto e que esse Outro (Eco) tem a capacidade de lhe completar. Também é válida a discussão a respeito do que representa esse desejo ou esse transbordamento libidinal metaforizado pela simbologia do abraço: de acordo com Freud (1914) abdicar no narcisismo é, justamente, o sujeito conseguir transferir sua energia libidinal para outros objetos que se diferenciam do próprio Eu do sujeito. A diferença entre Eco e Narciso se encontra na capacidade que ela tem de dirigir sua

⁹ A castração é um conceito psicanalítico que consiste no processo de abnegação ou renúncia, por parte da criança, dos seus primeiros objetos de desejo (os pais), em nome da sua inserção na cultura.

¹⁰ Esse termo de cunho psicanalítico não mantém relações com o termo feminismo oriundo dos movimentos feministas. A feminilidade diz respeito a um conjunto de pulsões orais, anais e genitais associadas a normas culturais que definem um modelo do que viria a ser feminino.

libido a um objeto, enquanto ele a dirige a si mesmo. Podemos, inclusive, pensar no próprio discurso de Eco como uma metáfora da falta que gera o desejo, pois ao repetir apenas as últimas palavras, algo se perde, e é justamente essa perda que ela e nós percorremos durante toda a vida para sanar inutilmente e momentaneamente.

Eco, a hipervigilante, torna-se a imagem refletida do Narciso inconsciente. Ele é intocável; anseia eternamente estar nos braços dele. Narciso só pensa em si e é de um egoísmo impiedoso, Eco só pensa nele, e sua autoestima injuriada continua frágil mesmo na morte. Como Narciso não consegue identificar-se com os outros, transforma a voz deles na sua, ampliando a sua personalidade. (HOLMES, 2005, p. 26-27).

Diz a narrativa que Eco é rejeitada e, assim, encontra, na floresta, refúgio para sua tristeza e vergonha. Passa a viver nas grutas e montanhas, entretanto, mesmo à distância, não deixa de acompanhar os passos do amado. Contemplar sua beleza, mesmo que distante, era a única forma de amenizar sua dor de rejeição. As amarguras, diz o mito, consomem o corpo da ninfa concomitante a seus sentimentos, o abandono lhe corroeu o corpo e os ossos se uniram às pedras montanhosas. Apenas sua voz reverbera e é comprovada por aqueles que visitam esses locais.

Não é nossa intenção estender as discussões acerca dos enlaces corrosivos que mantêm Eco presa sentimentalmente ao *guapo* filho de Liriope. Entretanto, vale fazermos um adendo, através da teoria freudiana, que muito nos auxilia na busca de caminhos ou possibilidades teóricas que expliquem o transbordamento libidinal e a super-valorização do objeto (Narciso) pela filha de Hera. Em *Introdução ao narcisismo*, Freud nos ensina:

Pois parece bem claro que o narcisismo de uma pessoa tem grande fascínio para aquelas que desistiram da dimensão plena de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal; a atração de um bebê se deve em boa parte ao seu narcisismo, sua autossuficiência e inacessibilidade, assim como a atração de alguns bichos que parecem não se importar conosco, como os gatos e os grandes animais de rapina; e mesmo o grande criminoso e o humorista conquistam o nosso interesse, na representação literária, pela coerência narcísica com que mantêm afastados de seu Eu tudo o que possa diminuí-lo. É como se os invejássemos pela conservação de um estado psíquico bem-aventurado, uma posição libidinal inatacável, que desde então nós mesmos abandonamos. (FREUD, 1914, p. 23).

No mesmo texto, o mestre do inconsciente define dois tipos de direcionamento libidinal ou de libido. O primeiro seria a energia libidinal do Eu: a libido estaria direcionada ao próprio Ego. Esse é o objeto “interno” de investimento libidinal do sujeito. A autossuficiência deixa, às escâncaras, a relação que o sujeito tem com o um Ego concebido

como objeto de amor. A segunda hipótese seria a energia libidinal direcionada aos objetos. O sujeito deixa de investir narcisicamente em si para direcionar sua libido a um objeto “externo” – assim como o faz a ninfa.

Narciso se torna supervalorizado perante os olhares apaixonados de Eco. É a própria natureza indiferente do amado que a fascina. Sem querer se utilizar de um reducionismo ou trocadilho, é o narcisismo de Narciso – assim como o do bebê – que fascina Eco – assim como encanta os pais na relação com os filhos. Sendo assim, Eco representa o primeiro duplo de Narciso e a possibilidade de ser uma metáfora dos olhares e cuidados que alimentam o narcisismo primário do bebê, uma vez que, Freud (1914) entende os cuidados e supervalorização dos filhos como uma forma de projeção do próprio narcisismo que os pais tiveram que abdicar um dia na infância.

Para finalizar a discussão do perfil de Eco, recorremos a Holmes (2005). Este autor discute duas categorias ou classificações do narcisismo, encontradas no âmbito da psicanálise: os narcisistas inconscientes que se caracterizam por uma indiferença diante dos sentimentos dos outros e são pautados pelo exibicionismo. São adultos que retrucam qualquer possibilidade de perda do narcisismo infantil. Já o outro tipo deixemos o autor discorrer a respeito. Vejamos:

Os tipos hipervigilantes sensíveis à rejeição e à crítica, são tímidos, inibidos e egocêntricos. Dão a impressão de ter “uma pele de menos” e se magoam com tal facilidade que o seu eu atrapalha qualquer relacionamento. Anthony Bateman argumenta que esses estereótipos não são excludentes e que os hipervigilantes têm uma fragilidade menor do que aparentam, guardando uma raiva enorme quase à flor da pele, enquanto as pessoas aparentemente inconscientes podem acabar revelando, depois de iniciar a terapia, desolação e desesperança. (HOLMES, 2005, p. 23).

Seguindo a linha teórica de Holmes, entendemos que o narcisista hipervigilante apresentam uma certa capacidade de direcionamento libidinal aos objetos. Contudo, a perda desses objetos representa uma ferida em seu Ego – daí a fragilidade quanto a ser rejeitado pelo(a) amado(a). O hipervigilante necessita dos sentimentos correspondidos, como forma de enaltecer seu próprio Eu. Ter o objeto significa confirmar-se na posição daquele que é desejável, único, insubstituível. Eco é vista por Holmes como a hipervigilante e nós corroboramos isso, uma vez que sua busca incansável por Narciso diz da necessidade da ninfa de ser reconhecida como objeto receptor do desejo do Outro, algo que Narciso se nega a fazer. Diante da recusa, Eco se reclusa; seu próprio narcisismo é ferido. Ser rejeitada pelo ser que ama significa uma ferida letal em seu Eu. Haja vista que aos poucos, após a frustração, Eco

vai, aos poucos, sucumbindo restando, apenas, sua voz. Mais uma vez, confirma-se a perspectiva da relação do duplo entre os dois personagens.

A sequência narrativa, mais precisamente o fato que será mencionado logo adiante, apresenta-se como fundamental para compreendermos melhor os caminhos psicanalíticos acerca do narcisismo primário: um dia, tomada pela curiosidade, Liriope procura Tirésias, conhecido por ter o poder da predestinação do futuro, para perguntá-lo acerca da longevidade do filho: como resposta obteve: “se ele não se conhecer” (OVÍDIO, 2017, p. 187). De fato, as palavras de Tirésias antecipam as ideias psicanalíticas com relação ao narcisismo. Essa segunda parte de nossa análise se debruçará sobre a relação de Narciso com sua imagem, até então desconhecida, e que, na nossa perspectiva, pode ser considerada como seu segundo duplo dentro da narrativa mitológica. De acordo com o mito, surgiu, entre os vários pretendentes rejeitados por Narciso, um que fizesse à Deusa de Ramnonte o seguinte pedido: “Oxalá ame ele assim! Assim não alcance ele a quem ame!” (OVÍDIO, 2017, p. 191). Havia na região uma fonte de água límpida e cristalina. A qual pastores e cabras não tinham acesso. Diz a narrativa que um dia, após uma caçada, o belo jovem procurou refúgio para sua fadiga, nas proximidades da fonte. Local descrito por Ovídio como imaculado inclusive pela luz do sol.

Nas próximas linhas, iremos discorrer sobre os elementos míticos que reverberam na concepção psicanalítica de Lacan e Dolto a respeito do estádio do espelho. Jacques Lacan, em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do Eu*, o qual faz parte dos *Escritos*, desenvolve, inicialmente, um comentário acerca de uma experiência na qual um bebê e um chimpanzé são comparados em nível de inteligência. É relatado que, de início, a criança é superada, em inteligência instrumental, pelo animal, mesmo que por período curto, pois, rapidamente, a criança consegue reconhecer sua imagem diante do espelho. Para Lacan, o estádio do espelho ocorre no período compreendido aproximadamente entre 6 meses e 18 meses de vida, porém essa demarcação cronológica apenas tem por objetivo teorizar sobre um suposto período. Ela não é rígida em suas demarcações.

Na perspectiva lacaniana, nesse período, a criança se encontra ainda com uma visão fragmentada sobre si mesma. Seu sistema nervoso se encontra, ainda em formação, podendo ser constatado na locomoção feita com extrema dificuldade. O psiquismo também ainda está em formação, uma vez que os traços anímicos entre suas necessidades fisiológicas e biológicas estão em processo de inscrição. Logo, tanto biologicamente como psiquicamente a criança se encontra fragilizada ou, como diz Lacan, com o corpo despedaçado. Vejamos como Veiga descreve esse estágio do desenvolvimento infantil:

Entre todos os mamíferos é o único que não consegue mover-se em direção à teta da mãe no mesmo dia em que nasce. É tão descoordenado em seus movimentos que se for posto sobre uma mesa plana e deixado lá, acabará por morrer de fome e sede sem ter conseguido sequer cair da mesa. Os nervos que comandam seus músculos são como fios que conduzem eletricidade, só que nascem desencapados, causando uma série de curto-circuitos minúsculos que não dão choque mas resultam em contrações musculares desordenadas. (VEIGA, 2005, p. 16).

O bebê, no seu início de vida, encontra-se em um estado de total dependência vital dos outros adultos à sua volta, mais precisamente daquele que desempenha a função da maternagem – dito de outra forma, aquela(e) que realiza a função materna: acolher, alimentar, dispor atividades higiênicas, etc. Mãe e filho se encontram sob o véu do imaginário: o bebê é o falo da mãe e esta é uma extensão corporal da criança. O *infans* não possui uma imagem completa, integrada do próprio corpo. Diante do espelho, diz Lacan, o filhote humano se descobre, reconhece-se como sujeito detentor de um corpo. Assim, vejamos uma das possíveis definições lacanianas para o estágio do espelho:

Basta-nos compreender o estágio do espelho como uma *identificação* no sentido pleno que a análise dá a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. (LACAN, 1998, p. 98).

Nessa perspectiva, a experiência especular diz respeito a um encontro e o mais importante, os efeitos desse encontro, de um sujeito com o reflexo de sua própria imagem. Nesse ponto, voltamos nosso olhar para o momento em que Narciso, exausto de uma caçada e buscando saciar sua sede, confronta-se com uma imagem nas águas límpidas da fonte:

Ao procurar saciar a sede, brota nele uma outra sede. Enquanto bebe, arrebatado pela imagem da beleza que avista, ama uma ilusão sem corpo. Crê ser corpo o que apenas é água. Extasia-se ante a si mesmo e fica imóvel, de rosto imóvel também, fica hirto como uma estátua de mármore de Paros. Estendido no chão, contempla dois astros, que são os seus olhos; contempla os cabelos, dignos de Baco e dignos de Apolo; contempla as faces, virginais ainda, o colo de marfim, a graça da boca e o rubor misturado a nívea brancura. Admira tudo o que o torna a ele digno de admiração. (OVÍDIO, 2017. p. 191).

Narciso, ainda sem se reconhecer, encontra-se em estado de encantamento, de *enamoramento* pela imagem apresentada nas águas. Fica perplexo diante de tamanha beleza e perfeição. Traços físicos que são comparados aos deuses e aos elementos da natureza como os astros. Ora, não é difícil imaginar que as águas e a imagem descrita no mito desempenham,

metaforicamente, a mesma função que o espelho e a imagem refletida na teoria psicanalítica. Lacan (1998) afirma que a criança diante de sua imagem é tomada por um júbilo inestimável.

Ao tentar tocar, beijar, abraçar a imagem especular, o *infans* tem a confirmação que aquele que tenta manter contato físico não é outro, senão sua imagem refletida. É nesse momento que o Eu da criança começa a se integralizar ou ainda, totalizar-se de maneira que a imagem fragmentada de um corpo ainda fragilizada, pela dependência biológica e pela imaturação psíquica, começa a ser substituída por uma imagem totalizante do corpo. Jalley (2009) defende que, inicialmente, a criança reconhece a imagem, porém não reconhece seu próprio corpo e nem a noção de exterior. O Eu, aos poucos, através de um processo contínuo e, em uma perspectiva normal, sempre caracterizado por avanços, ganha seu molde com base na imagem especular. Essa, diz o referido autor, ao mesmo tempo que forma o Eu também usa da alienação desse.

No jogo do duplo, para Lacan, os efeitos positivos sobre o bebê estão, justamente, no reconhecimento ou identificação com a imagem especular. A energia libidinal, assim como ocorre com Narciso, é dirigida para o Eu – aqui, vislumbramos um ponto de convergência entre o pensamento freudiano e lacaniano. Essa experiência não é considerada circunscrita no âmbito do campo do simbólico. Entretanto, é o momento de iniciação da inserção da criança na linguagem e na ordem da cultura. O bebê começa a entender que possui um corpo e que esse não se mantém fusionado com o corpo materno.

Dessa maneira, podemos pensar nessa experiência do espelho como algo que oferece à criança a vivência de um gozo¹¹, uma vez que, ao mesmo tempo que estimula o júbilo infantil por se reconhecer como detentor de um corpo não-fragmentado, também essa consciência implica em um prenúncio da separação da mãe e da tomada de consciência que o corpo materno não é uma extensão de si.

Françoise Dolto apresenta uma outra perspectiva acerca do estágio do espelho. Em uma obra célebre da literatura psicanalítica, *A criança no espelho* (2008), a psicanalista francesa discute, em colaboração com J.D. Nasio, seus principais pontos teóricos. Primeiramente, entendemos ser salutar já distinguirmos alguns conceitos básicos nas teorias lacanianas e doltoniana. Para Lacan, o espelho é plano/refletidor e seus efeitos escópicos são fundamentais para a unificação do corpo despedaçado da criança. Já Dolto, entende que a experiência do espelho não é fundamental, mas complementar a uma imagem inconsciente

¹¹ Lacan busca, na área jurídica, o sentido psicanalítico do gozo. Para ele, o gozo implica em fazer uso de algo com determinado limite ou até certa medida. O gozo se encontra nos limiares do prazer e da dor, da satisfação e da angústia, do êxtase e do descontentamento. O gozo sempre é parcial.

que a criança tem sobre si. O corpo do *infans*, dessa forma, não se apresenta despedaçado como afirma a perspectiva lacaniana. Logo, temos uma oposição de espelhos: plano/psíquico. Com a finalidade de exemplificar a supremacia da imagem inconsciente do corpo em detrimento da imagem especular, Dolto se utiliza dos casos clínicos de crianças portadoras de deficiência visual:

Essas crianças cegas são dotadas de uma sensibilidade notável. Quando, por exemplo, elas modelam uma escultura, as mãos da bonequinha representada ocupam um lugar preponderante. Ocorre-lhes traçar desenhos não sobre o papel, mas gravados na massa de modelar achatada. E elas obtêm assim, com a mesma mestria que as crianças que vêem, verdadeiras imagens do corpo projetadas em seus grafismos. Ora, em suas esculturas o tamanho das mãos é muito maior que nas modelagens das crianças que vêem, e a razão disso é muito clara: é com as mãos que as cegas vêem, é nas mãos que elas têm olhos. (DOLTO, 2008, p. 38).

Em Lacan, temos um narcisismo que se ergue ou ganha contornos a partir da alienação do Eu feita pela imagem de um corpo (físico) refletido do espelho. O estímulo é fundamentalmente escópico. Dolto, ao nosso ver, teoriza partindo de um conceito de corpo não físico, não pulsional, mas um corpo psíquico formado a partir da visão que o sujeito tem sobre si mesmo e que se mantém nas brumas do inconsciente. Os estímulos, para dar forma a esse corpo, não se restringem a imagens, contudo são mais amplos e de uma complexidade mais acentuada. As crianças cegas não têm acesso ao estímulo visual, porém mantêm intactas as imagens psíquicas acerca dos seus corpos. Os olhos são “deslocados” para as mãos pois essa é a forma de reelaboração da simbologia. É a forma que encontraram para interagir simbolicamente com o mundo a sua volta. É uma forma de conhecimento do Ser sobre o Eu.

Se voltarmos ao mito de Narciso, mais precisamente na última passagem selecionada, em que ele se encontra encantado com a imagem refletida na água, podemos observar que o adolescente era destituído daquilo que Dolto defende: a imagem inconsciente sobre si mesmo. Estando amalgamado, apenas, a estímulos visuais, não conseguiu se reconhecer ou melhor discernir que o que via era sua imagem refletida na fonte, permanecendo preso em admiração a uma imagem que ao mesmo tempo encantava e alienava. O próprio mito antecipa os pressupostos teóricos de Dolto: “Estendido na erva, à sombra, contempla, com olhar insaciável, a enganosa imagem, e morre vítima de seus próprios olhos.” (OVÍDIO, 2017, p. 193). A passagem seguinte, contribui de forma significativa para a discussão de outros conceitos psicanalíticos entre Lacan e Dolto sobre o narcisismo:

Sem o saber, a si se desejava; é aquele que ama, e é ele o amado. Ao cortejar, a si se corteja. Arde no fogo que ascende. Quantos beijos inúteis deu na fonte que lhe mentia! Quantas vezes, para abraçar seu pescoço, que via no meio das águas, mergulhou os braços, sem neles encontrar! Não sabe o que vê; mas o que vê consome-o! E a mesma ilusão que engana seus olhos, excita-os. Ingênuo! Por que buscas em vão agarrar uma fugitiva imagem? O que desejas não existe! O que amas, retirando-te, perdê-lo-ás! (OVÍDIO, 2017. p. 193).

Jalley (2009) discute um dos importantes conceitos presentes na teoria do estágio do espelho, na perspectiva lacaniana: o transitivismo. Esse termo, segundo Jalley, é trazido, do campo da psiquiatria para a psicologia, por Walon. Entretanto, Lacan, ao retomá-lo, não faz referência às contribuições wallonianas. Jalley afirma que o psicanalista francês compreende o transitivismo como uma das fases do desenvolvimento psíquico da criança ocorrido concomitantemente com a experiência especular.

O transitivismo consiste em uma criança mais jovem atribuir ações feitas por si a outra criança mais velha: “ele bateu em mim!” ou “ele me empurrou!”. Na perspectiva lacaniana, esse processo se mostra fundamental para o bebê, pois ele começa a ter, mesmo atribuindo ao outro suas atitudes, noção de uma totalidade e comando sobre seu próprio corpo. Narciso também atribui ao reflexo da fonte as ações de correspondência amorosa que, na realidade, são feitas por ele mesmo e são, apenas, refletidas, assim como o bebê também atribui à imagem do espelho ações que são feitas por ele mesmo. O bebê também almeja interagir com sua imagem ao tentar tocar, beijar abraçar a suposta outra criança, assim como o faz Narciso com seu reflexo:

Prometes-me nem sei que esperança em teu rosto amigo. Quando eu te estendo os braços, também tu estendes os teus. Quando rio, tu sorris. E notei algumas vezes tuas lágrimas, se eu chorava. Respondes também com os teus aos meus sinais de cabeça. E, quanto posso supor pelo movimento de tua bela boca, formulas palavras que aos meus ouvidos não chegam.” (OVÍDIO, 2017. p. 193; 195)

O processo de transitivismo é alicerçado sobre os pilares da projeção, o qual consiste em projetar exteriormente – ou no outro- aquilo que nos constitui interiormente. Mais uma vez, observamos que o júbilo diante da imagem, defendido por Lacan, é vislumbrado em Narciso, entretanto, como defende Dolto, é a imagem que o leva ao engano. Ela coloca como essencial o processo de intermediação entre a criança e a imagem do espelho:

Se a criança estiver sozinha no recinto, sem a companhia de alguém para lhe explicar que se trata apenas de uma imagem, ela fica aflita. É então que se dá a prova. Para que essa prova tenha um efeito simbologênico, é indispensável

que o adulto presente nomeie o que está acontecendo. É verdade que muitas mães, nesse momento, cometem o erro de dizer à criança, apontando o espelho: “Está vendo, isso é você”, quando seria muito simples e correto dizer: “Está vendo, isso é *a sua imagem* no espelho, assim como a que você vê ao lado é a *minha imagem* no espelho.” (DOLTO, 2008, p. 39).

O que percebemos, com mais frequência, na teoria de Lacan é uma criança, digamos, mais autônoma diante do espelho, ao passo que Dolto defende a presença de um adulto para ajudá-la em seu processo de simbolização. A imagem do espelho pode sim fragmentar¹² um corpo que não o era assim anteriormente. A criança possui uma imagem inconsciente de si que precisa apenas ser moldada através do processo de simbolização. Lacan defende que o sucesso se encontra na criança se reconhecer no espelho. Dolto advoga que a experiência do espelho gera no *infans* uma angústia, e não júbilo, e conseqüentemente seria algo semelhante à castração.

A criança se sente angustiada diante do espelho. O adulto tem por função estabelecer que a imagem é um reflexo e não a própria criança. Aquele que desempenha essa função ou melhor o corpo deste acaba por funcionar também como referência para a criança. Sendo assim, observamos que Narciso é desprovido de um intermediador entre o Eu e a imagem que observava. A angústia diante de um ser que supostamente correspondia seus sentimentos, mas que não podia tocar, fica evidente em suas palavras: “Por que troças de mim, jovem sem-par? Para onde foges quando te busco? Não são, com certeza, nem o aspecto nem a idade razão para que fujas, e até as ninfas me amaram!” (OVÍDIO, 2017, p. 193).

Os dizeres seguintes confirmam a ideia do intermediador necessário, na perspectiva doltoniana: “Será, florestas, que alguém amou com tão cruel sofrimento? Com certeza sabeis, pois fostes para muitos refúgio oportuno! Tendo vossas vidas atravessado tantos séculos, recordais-vos, nesse longo curso, de alguém que se haja consumido assim?” (OVÍDIO, 2017, p. 193). Narciso clama por alguém que lhe restitua a racionalidade levada pelo devaneio do enamoramento. A única personagem que poderia desempenhar esse papel seria Eco, contudo esta é impossibilitada por só conseguir pronunciar as últimas palavras ditas por alguém. A angústia da impossibilidade de amar um ser que ao mesmo tempo corresponde aos gestos amorosos, mas que foge daquele que dirige esses gestos, toma conta do jovem. Sobre a imagem especular: “ela distorce na medida em que mostra apenas uma única face do sujeito, quando, na verdade, a criança sente-se inteira em seu ser; tanto nas costas como na frente.” (DOLTO, 2008, p. 43).

¹² Dolto teoriza a fragmentação a partir do psíquico enquanto Lacan a teoriza a partir do conjunto biológico e psíquico.

Lacan (1998) entende que o narcisismo primário se inicia a partir do momento em que a criança se reconhece diante do espelho. O Eu ganha contornos e prenuncia sua inserção futura na ordem simbólica e conseqüentemente na cultura. Dolto (2008), por sua vez, postula que o narcisismo primário se instaura a partir do momento que a criança passa pela angustiada prova do espelho. Lograr êxito, nessa perspectiva, é não se reconhecer na imagem, mas saber que aquilo que observa não é o Eu mas um reflexo parcial de um corpo unificado. A passagem mítica seguinte nos oferece reflexões infundáveis com base no pensamento desses dois teóricos da psicanálise. Observemos:

Esse sou eu! Apercebi disso e nem a minha imagem me engana! Abraso-me de amor por mim! Atiço e sofro o efeito das chamas! Que hei de fazer? Requestrar ou ser requestrado? Que hei de esperar? Em mim está o que cobiço. A riqueza me empobrece. Oh! Pudesse eu separar-me de meu corpo! Estranho desejo de quem ama, querer eu que o objeto do meu amor esteja longe! A dor já me rouba as forças, e não me resta muito tempo de vida. Sucumbo na flor da idade. A morte não me é pesada, ela alivia-me as dores. Gostaria que aquele a quem amo tivesse mais longa vida. Agora, cordialmente unidos, morreremos ambos numa vida só. (OVÍDIO, 2017, p. 195).

Narciso se reconhece! Enxerga-se naquele que ama. Sua impossibilidade de amar agora não se restringe mais a um espelho de água que separa dois amantes. Ele se descobre apaixonado por si mesmo. Dessa forma, deseja, inutilmente, separar-se de si mesmo como forma de viabilizar esse amor. Nessa cena, ao que parece, a teoria doltoniana abarca melhor a problemática narcísica: após se deixar levar pelos estímulos visuais, o jovem tem sua imagem corporal fragmentada. Narciso não obtém sucesso na prova angustiada do espelho. É se reconhecendo que sucumbe! Ao contrário da perspectiva lacaniana que defende o reconhecimento ou a identificação com a imago especular como forma de surgimento do narcisismo e integração de um corpo fragilizado.

Narciso, pela primeira vez, abdica de seu egocentrismo e se mostra sensível ao sentimento do outro. Ele deseja que, mesmo que custasse seu fim, o seu amado continuasse a existir. Porém, reconhece ser inviável a consumação de seus desejos. Freud (1914) afirma que o narcisismo primário necessita ser abdicado em nome de manutenção de laços mais saudáveis ou sociáveis na fase adulta. Assim como diz Narciso “extingo-me na flor da idade”, é na infância que a criança começa a direcionar sua libido não mais ao Eu, mas aos objetos,

primeiramente, no decorrer do complexo de Édipo¹³ e, posteriormente, em outros objetos de amor escolhidos na fase adulta. Freud ainda não acredita em um direcionamento completo da energia do Eu para objetos. Nesse caso encontramos ainda no *corpus* aspectos metafóricos que ressoam nesse pressuposto freudiano. Narciso, após se entregar em contemplação à sua própria imagem, começa a perder as forças vitais até ser recebido no inferno. “No lugar do corpo, encontraram uma flor amarela com pétalas brancas em volta do centro.” (OVÍDIO, 2017, p. 197).

A flor de Narciso, ao nosso ver, pode ser utilizada como metáfora daquilo que Freud defende como resultado do narcisismo primário. De acordo com o referido autor, a energia, que outrora fora dirigida ao Eu, é transformada em dois elementos constituintes do psiquismo humano o “Eu-ideal” e o “ideal-do-Eu”. O primeiro seria ainda resquícios de um narcisismo primário. As aspirações ou idealizações que o Eu tem sobre si. Se pensarmos na teoria lacaniana, o “Eu-ideal” estaria no âmbito do imaginário. Por sua vez, o segundo diz respeito das projeções ou expectativas que os outros socialmente esperam do sujeito, na teoria lacaniana estaria no campo do simbólico. São os diversos discursos que o Outro diz sobre o Eu. Desta forma, a flor de Narciso se apresenta como uma metáfora que simboliza a transformação da energia dirigida ao ego em energia dirigida aos objetos pelos mais diversos prismas. Assim como Narciso se transfigura em uma formosa flor, o narcisismo primário não deixa de existir em sua totalidade, apenas se modifica na forma de transferência libidinal existente entre o Eu-ideal e o ideal-do-Eu.

CONCLUSÃO

O mito de Narciso, por vezes, ecoa nos pressupostos freudianos, lacanianos e doltonianos – cada escola psicanalítica com sua perspectiva acerca do fenômeno: o narcisismo primário passa pela questão do duplo, seja em Freud, na relação mãe-bebê, em Lacan, na relação criança e sua imagem especular e, em Dolto, com o sujeito e a imagem inconsciente do corpo, estimulada pela imagem escópica do espelho e intermediada por um adulto. Entretanto, como podemos demonstrar, o fio condutor que permeia as aproximações e minimizam as divergências teóricas é o mesmo: a narrativa mítica. O *corpus* nos oferece um arcabouço material, estruturado pela linguagem, que nos permite vislumbrar, tanto na

¹³ Conceito psicanalítico formulado por Freud e depois retomado pelas inúmeras escolas psicanalíticas. Diz respeito ao desejo incestuoso e que se sustenta, apenas, no campo da fantasia, inato ao desenvolvimento psicosssexual humano, que é dirigido pelas crianças às figuras parentais.

construção dos seus personagens como nas ações desses, semelhanças com a nossa própria subjetividade no processo de desenvolvimento psicosssexual intitulado narcisismo primário.

REFERÊNCIAS

APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Traducción y notas: Julia Garcia Moreno. Madrid. Ed. Alianza Editorial, 2004.

ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução: Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BRANDÃO, Juanito de Souza. *Mitologia grega*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. (v. 1).

DOLTO, Françoise; NASIO, J.-D. *A criança do espelho*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro. Zahar, 2008.

ESCOLASTICA, Maria. *O gozo feminino*. Rio de Janeiro: Iluminuras. 1995.

ETZLSTORFER, Hannes; NOMAIER, Peter. *Pense como Freud*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Cultrix, 2017.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (v. XV).

FREUD, Sigmund. Interpretação dos sonhos (1900). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (v. IV)

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (v. XVIII)

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12*: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1913). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (v. IV)

FREUD, Sigmund. Um caso de histeria, Três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (v. VII)

GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

HOLMES, Jeremy. *Conceitos da psicanálise: narcisismo*. Tradução: Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Ediouro; São Paulo, 2005.

JALLEY, Émile. *Freud, Wallon, Lacan: a criança no espelho*. Tradução: Antonio Carlos V. Braga. Rio de Janeiro: Cia de Freud. 2009.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar. 2005.

MAYER, Hugo. *Histeria*. Tradução: Ricardo Costa Sanguinetti. Porto Alegre: Artes Médicas. 1989.

OVÍDIO, Publius Naso. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PLATÃO. *O banquete*. Versão eletrônica. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Disponível em: http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/O_banquete.pdf. Acessado em: 01 mar. 2018.

VEIGA, Francisco Daudt da. *A criação segundo Freud: o que queremos para nossos filhos?* Rio de Janeiro: 7 letras. 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WINOGRAD, Morah; MENDES, Larissa da Costa. Mitos e origens na psicanálise freudiana. *Cadernos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 225-243, jul./dez. 2012.

ENTRE SONHOS E DESEJOS: O ERÓTICO EM *A PINTURA EM PÂNICO* E *UM CÃO ANDALUZ*

José Antonio Santos de Oliveiraⁱ
Luiz Felipe Verçosa da Silvaⁱⁱ
Amanda Ramalho de Freitas Britoⁱⁱⁱ

RESUMO: O livro de fotomontagens *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima, foi publicado em 1943, sendo alvo de inúmeras críticas pela sociedade da época devido às imagens eróticas do livro, condicionando-lhe a infeliz alcunha de imoral. Na mesma direção, mas anos antes, Luis Buñuel produzia o filme *Un chien Andalou* (1929), com roteiro de Salvador Dalí e que possuía diálogo profícuo com as teorias do psicanalista Sigmund Freud. Tal filme também é marcado pelo uso da montagem de imagens eróticas com alto teor surrealista, construindo sugestões poéticas a partir do desejo, e, por conseguinte, do sexo. Sem olvidar que as pulsões sexuais, problematizadas por Freud são importantes para pensar os interditos, isto é, ao expor aspectos da sexualidade, pode-se afrontar padrões estabelecidos socialmente, assim como Buñuel e Lima fizeram em suas produções. Nesse sentido, a presente pesquisa busca investigar o erótico nas obras mencionadas, investigando como elas dialogam e como o desejo sexual é usado para construir sentidos sistemáticos e inovadores. Portanto, este trabalho será embasado nas reflexões sobre Tradução Intersemiótica, de Júlio Plaza (2003), já que pensa sistemas semióticos diferentes e nas considerações de Bataille (2003) sobre erotismo na Literatura.

Palavras-chave: Erotismo. Montagem. *A pintura em pânico*.

BETWEEN DREAMS AND DESIRES: THE EROTICA IN *A PINTURA EM PÂNICO* AND *UN CHIEN ANDALOU*

ABSTRACT: The photomontage book *The A pintura em pânico*, by Jorge de Lima, was published in 1943, being the target of many criticisms by the society of the time due to the erotic images of the book, conditioning the unfortunate nickname of immoral. In the same direction, but years earlier, Luis Buñuel produced the film *Un chien Andalou* (1929), written by Salvador Dalí and had a fruitful dialogue with the theories of psychoanalyst Sigmund Freud. Such film is also marked by the use of montage of erotic images with high surrealist content, constructing poetic suggestions from desire, and therefore from sex. Without forgetting that the sexual drives, problematized by Freud are important to think about the interdictions, that is, by exposing aspects of sexuality, one can confront socially established patterns, just as Buñuel and Lima did in their productions. In this sense, this research seeks to investigate the erotic in the works mentioned, investigating how they dialogue and how sexual desire is used to construct systematic and innovative meanings. Therefore, this work will be based on Júlio Plaza's (2003) reflections on Intersemiotic Translation, as he thinks about different semiotic systems and on Bataille's (2003) considerations on eroticism in Literature.

Keywords: Death. Melancholy. Psychoanalysis. Horacio Quiroga.



Submetido em: 30 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

ⁱ Graduando em Letras na Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). E-mail: jalettras1997@gmail.com

ⁱⁱ Graduando em Letras na Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). E-mail: felipevercosa@outlook.com

ⁱⁱⁱ Docente no Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba (DLCV, UFPB). Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com

INTRODUÇÃO

A publicação de *A pintura em pânico* em 1943 não recebeu a aceitabilidade que merecia por algumas personalidades da época, devido às conotações eróticas da obra e por trazer um novo tipo de expressão artística (fotomontagens), que até então não tinha certa popularidade no Brasil. Os certos traços sexuais nas produções das fotomontagens limianas continham, além do discurso implícito entre o profano/sagrado, sonho/desejo, as perspectivas críticas do autor diante das hipocrisias impostas pela sociedade, o que condicionou ao artista alagoano a infeliz alcunha de imoral. No entanto, o livro tecido pelo trânsito entre palavra e visual (a fotografia) deslinda um percurso estético organizado pela ironia, responsável por acionar uma reflexão sobre a própria linguagem, uma vez que funciona como “meio importante de criar novos níveis de sentidos e ilusão” (HUTCHEON, 1989, p. 48). Por esse prisma é criada uma tensão dialógica entre reflexividade e crítica social, ou entre literatura e sociedade, o que fica sugerido no tom melancólico das composições da obra, pelo qual se desnuda a inversão semântica e paródica das fotomontagens.

Ademais, o modernismo iniciou a abertura de caminhos para a inserção de novos procedimentos estéticos na arte e na literatura brasileira. Na mesma direção, anos após a Semana de 1922, Jorge de Lima começou a produzir uma forma de arte inovadora para cultura brasileira, esta era conhecida como fotomontagem, a qual trazia em si a técnica da montagem que já está presente na poesia a partir da relação no plano estrutural do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. Caracterização feita por Jakobson no ensaio “Linguística e poética” sobre a função da poesia.

Por outro lado, mas com os mesmos traços surrealistas das produções limianas, o cineasta europeu Luis Buñuel, com as contribuições do artista Salvador Dalí, lançava o filme *Um cão Andaluz* em 1929, cuja narrativa inusitada e de interpretação hermética, mergulha sobre os recônditos do inconsciente humano, buscando no mundo dos sonhos a chave para a compreensão das ações humanas e, entre estas, apresenta as vontades primárias do ser humano, isto é, as pulsões sexuais.

Tais pulsões mostram-se amalgamadas a outras características dos filmes de Luis Buñuel, entre elas, a presença da morte e da narrativa não linear, bem como o diretor utiliza dessas tendências sexuais, a fim de satirizar o interdito, existente nas diversas sociedades. Nesse ponto, vê-se aspectos similares nas obras de arte mencionadas, uma vez que tanto Jorge de Lima quanto Luis Buñuel dispõem de seus sistemas semióticos diferentes (Fotomontagem/Cinema) no intuito de problematizar essas inquietações eróticas a partir do surrealismo.

Nesse sentido, o presente trabalho objetiva investigar, por meio do fenômeno comparativo, como acontece a construção erótica em ambas as obras, respeitando as formas usadas para suas produções e os traços peculiares de cada autor, objetivando confrontar os elementos semelhantes/diferentes nas mídias, de modo a haurir os efeitos imagéticos elaborados por seus respectivos artistas.

1 O EROTISMO PENSADO INTERSEMIOTICAMENTE

A busca pelo sexo e suas respectivas manifestações são realidades intrínsecas ao ser humano, com esta natureza sexual encontra-se o princípio da fecundidade humana, bem como realizações prazerosas dos indivíduos dentro de uma sociedade, embora esta mesma sociedade seja responsável por impor padrões e regras a serem cumpridas pelos sujeitos. Nessa perspectiva, tem-se o Interdito, que é um elemento imprescindível para produção de sentido de uma produção erótica, justamente porque está no entremeio entre os sonhos sexuais dos seres e as regras, impostas pelos aspectos morais. Segundo Antelo (2014, p. 24) “é preciso o interdito para dar valor aquilo que arranha o interdito ou, em outras palavras, o interdito que jamais abdica seu fascínio é a própria condição para o sentido”. Essa dinâmica, de certa forma dicotômica, norteia o erotismo nas diversas realidades artísticas, fazendo com que o embate entre moral e o profano sejam inseparáveis para os efeitos sugestivos de seus criadores, de modo a angariar imagens no toque conspurcado ao interdito.

Além disso, para Rodrigues (2016) existe uma diferença simbólica entre pornografia e erotismo, já que o primeiro traz a ideia de algo nocivo ao indivíduo, portanto, mau. E o segundo, por ser mais poético, é menos escancarado. Essa ideia também é pensada como forma de resguardar o interdito, pois o pornográfico e o erótico são construções espelhadas de sentidos para a ação sexual. Sem olvidar que essas noções estão interligadas ao contexto sociocultural e temporal, pois estão sujeitas a variações expressivas, levando em consideração que o que se mostra pornográfico a um determinado grupo de pessoas, pode parecer apenas erótico a outros.

É pensando nisso, que o erótico e o pornográfico emergem na literatura, por exemplo, com os escritos de Hilda Hilst, Carlos Drummond de Andrade, Gilka Machado e tantos outros, que desnudaram os desejos eróticos por meio da poesia. Ademais, o erotismo também aparece no cinema tal como na poesia como marca crítica das delimitações da subjetividade. Tema central no surrealismo, que buscava por meio das indicações simbólicas do inconsciente falar da sociedade. Por essa razão, essa temática pode ser analisada de maneira comparativa à medida

que se confronta duas produções com sistemas semióticos diferentes, mas que dialogam por traços semelhantes entre eles.

Dessa forma, as produções eróticas vão se distinguir mediante seu contexto de produção, seus autores e nas técnicas utilizadas nos sistemas semióticos escolhidos por seus artistas. Nessa dinâmica, a poesia que emerge nas produções cinematográficas e fotomontagens surrealistas encontram um ponto em comum nos seus componentes, produtores de sentidos/efeitos poéticos, isto é, na montagem, dando a possibilidade da criação a partir da junção de cenas/imagens dispostas, de modo a compor narrativas inusitadas, com alto teor sugestivo.

Nessa perspectiva, segundo Eisenstein (2002, p. 28) “a montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema”. Isso quer dizer que o meio criador da poesia nas obras a serem esmiuçadas nas próximas letras será a montagem, tendo em vista que é a peça principal no processo criativo do cinema surrealista, por conseguinte, elemento imprescindível na fomentação do efeito poético, criando sugestões ao catalisar os mais variados temas das linguagens usadas. Este estudo caracteriza-se possível com o auxílio da Tradução Intersemiose, porque permite pensar a arte entre formas diferentes, haurindo percepções acerca da literatura no contato com outros signos, por vezes, não verbais.

2 O CÃO ANDALUZ

Pensar o filme *Um cão Andaluz* mostra-se desafiante. Primeiro, pela forma como a narrativa é construída, condicionando ao estudioso um material repleto de imagens, com as mais variadas perspectivas e, ao mesmo tempo, tem-se uma narrativa não linear que impossibilita um acompanhamento assertivo e fechado¹ da obra. Junto a isto, tem-se a ousadia de analisar esta produção audiovisual junto com o livro *A pintura em pânico*, ambas cercadas por conotações sexuais, mergulhadas no inconsciente humano, no qual se conduz aos labirintos oníricos, pelos quais o ser passa em sua existência.

É interessante perceber como *Um cão Andaluz* trabalha o erótico junto a noção de morte e este pensamento se solidifica desde a primeira cena com sugestões sexuais, quando o personagem olha para janela ao ver uma mulher morrendo atropelada e sente um certo prazer. Após isso, o mesmo personagem sente-se atraído pela mulher que se encontrava ao seu lado, tocando-lhe as partes íntimas e imaginando-a despida, mergulhando por meio da montagem, no

¹ Refere-se aos múltiplos sentidos que podem ser exauridos do filme, já que ele é trabalhado em demasia no campo da sugestão.

íntimo do inconsciente humano, caracterizado pelo desejo de obter relações com a jovem, além de pairar entre a realidade e imaginação poeticamente.

Figura 1: Cena do filme *Um cão Andaluz*



Fonte: Buñuel, 1929.

Nesse mesmo período, saía de sua boca um líquido, como se estivesse morto: morto de prazer, ressaltando o olhar obscuro de Luis Buñuel frente ao sexo e aos desejos sexuais dos seres humanos. Este fator ratifica como o diretor compreendia a realidade dos desejos, das pulsões instintuais, similar a morte no que se refere às pulsões intrínsecas do comportamento humano, até mesmo nos gestos que circundam a vivência sexual, por vezes, semelhante à face do prazer e dor. Bataille (2014, p. 42) explica que “há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas.”

Dessa forma, depreende-se que o erótico se constrói no filme a partir dessa variação em relação à morte, embasada na semelhança do morrer/prazer, cuja imoralidade, princípio básico do erotismo, acontece em dois planos: na tentativa da personagem de se livrar de um possível abuso sexual e, segundo, quando o diretor problematiza as questões sexuais na arte, já que naquela época o interdito era ainda mais preponderante.

Figura 2: Cena do filme *Um cão Andaluz*



Fonte: Buñuel, 1929.

Nessa imagem, mostra-se como as noções de prazer e morte estão embrincadas e, poeticamente, podem ser ligadas para formar efeito estético, no qual se mostra na metáfora utilizada, como duas realidades aparentemente divergentes são análogas e provedoras de sentidos imagéticos, potencializados pelo próprio contraste humano, uma vez que este vive conflituoso em seus desejos oníricos mais intensos. Nesse caso, o elemento fornecedor de subsídios para construção metafórica foi a semelhança que há na expressão facial em momentos prazerosos com os momentos de dor.

Seguindo com uma cara de excitação, ele tenta ter relações sexuais com a mulher, que logo corre entre os objetos da casa. No entanto, ao encostar-se na parede com um objeto, a fim de inibir o ato sexual, o rapaz pega duas cordas, as quais possuíam as tábuas da lei e puxa sobre si, o peso dos aspectos morais da época, construindo uma sutil crítica aos aspectos pudicos da sociedade, mormente, ao espanto eclesiástico em virtude dos desregramentos sexuais. De acordo com Oliveira; Silva:

[...] o artista se encontra insatisfeito em relação aos padrões estabelecidos socialmente, isto o incita a perpassar essa realidade, de modo que sua obra absorve os elementos do interdito com o objetivo de ultrapassá-lo sistematicamente e, nesse caso específico, realizar-se a partir da poesia. (OLIVEIRA; SILVA, 2019, p. 3468).

A absorção do interdito na formação de sentido da cena se personifica no surgimento das figuras religiosas, uma vez que, ao corroer o olhar sacro diante do profano, o diretor afronta e constrói sistematicamente o erótico. Isso fica explícito, quando os padres também são puxados pelo jovem, que insiste em tocar na moça, pois os sacerdotes estavam de olhos arregalados diante da vida pecaminosa do homem. Por outro lado, os mesmos religiosos também são responsáveis por auxiliar a puxar o peso da moralidade, desencadeando uma factível crítica ao clero da época ao levar em consideração que também são homens, que sentem desejos, por vezes, confinados ao Interdito.

Figura 3: Cena do filme *Um cão Andaluz*

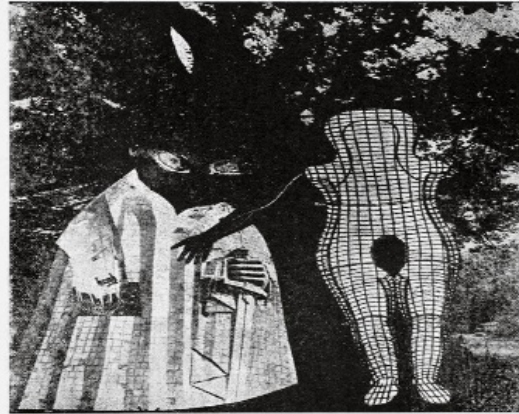
Fonte: Buñuel, 1929.

Mais adiante, vê-se uma imagem controversa e inquietante: dois jumentos mortos sobre dois pianos, indicando a corruptibilidade do ser humano nas diversas realidades, onde ele vive, até mesmo nas sociedades mais clássicas. Nesse ponto específico, Buñuel estende sua crítica ao interdito social, vivenciado em cenários clássicos, nos quais o ser humano precisa ficar confinado aos padrões da sociedade, levando o peso do mundo nos braços, por não poder praticar todas as façanhas da sua mente.

Consoante a essas tendências de *Um cão Andaluz*, *A pintura em pânico* possui uma fotomontagem que mostra uma figura misteriosa, possivelmente um sacerdote por causa de suas vestimentas, cuja roupa recobra a necessidade, para as pessoas pudicas, de manter-se vigilante diante das tentações. Nesse sentido, compreende-se a figura religiosa, recoberta pelos ideais da palavra de Deus, intensificada pela figura da espada e da bíblia, símbolos de vigilância humana para não cair no pecado.

Pecado este, enraizado no erótico e nas pulsões sexuais do ser, tanto é, que embora o homem/animal esteja cingido por vestes sacras, seus olhos abertos buscam na mulher, possivelmente despida, o cumprimento dos seus desejos. Além de conter um braço ligando as duas figuras na fotomontagem, ora afastando o personagem emblemático ora apalpando-o, a fim de problematizar a aceitabilidade ou negação dos desejos, mostrando o ser humano em constante conflito. Nessa perspectiva, para Bataille (2014, p. 132) “A noção de prazer se mistura ao mistério, expressivo do interdito que determina o prazer ao mesmo tempo que o condena”. De fato, o efeito sugestivo da montagem coloca o leitor diante de uma imagem enigmática, que paira entre a prática sexual e a repressão dos impulsos sexuais, pelo interdito.

Figura 4: “Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos”



Fonte: *A pintura em pânico* (1943), de Jorge de Lima.

Além disso, essa leitura se confirma na análise do verso que acompanha a fotomontagem “Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos”. Diferente do paraíso bíblico, o lugar perfeito para o homem é aquele, onde ele vivencia seus desejos em plenitude, já que “queremos um mundo invertido, queremos um mundo ao avesso. A verdade do erotismo é a traição”. (BATAILLE, 2014, p. 197). Nesse caso, os frutos manifestos, assim como os de Adão e Eva no paraíso celeste, são aqueles oriundos do erótico, que apresentam uma tensão entre desejo, realidade e interdição.

Dessa forma, existe uma semelhança na construção erótica de ambas as obras, afrontando seus interditos e usando o discurso religioso para problematizar as questões que permeiam o inconsciente humano. Além de tudo isso, o sentido de *Um cão andaluz* e *A Pintura em Pânico* não se encerram na voz religiosa, pelo contrário, existe tanto no filme quanto no livro um conjunto de formas e vertentes ideológicas, responsáveis por uma construção sistemática a partir do surrealismo, sem esquecer do social, político erótico, metapoético e outras especificidades, que emergem nessa construção poética, uma vez que todas estas idiosincrasias se solidificam à medida que a montagem desempenha seu papel, como elemento condicionante na construção imagética das mídias usadas.

Embora Buñuel monte as cenas de *Um Cão Andaluz* de forma complexa, com imagens dispostas em contradição ou sem uma lógica pré-estabelecida, tem-se, conforme já assinalado, um elemento comum e substancial na construção das nuances eróticas, isto é, a presença da morte para pensar o desejo interno do ser em sua existência. Veja-se a próxima cena:

Figura 5: Cena do filme *Um cão Andaluz*

Fonte: Buñuel, 1929.

Esta cena está ligada a morte do personagem, que depois de ser alvejado, cai sobre as costas da mulher despida de suas vestes. É interessante observar o apelo do homem que ora parece estar suplicando ajuda por causa da sua iminente morte, ora está suplicando atenção e, possivelmente, um contato sexual. Mostrando, mais uma vez, uma ligação do erótico com a morte na construção poética da obra, que aproxima duas realidades divergentes. De acordo com Nasio (1999), Eros e Tânatos não somente agem de comum acordo como compartilham a repetição de uma situação vivida no passado. Nisso consiste o cerceamento das imagens aleatórias, postas na cena narrativa do surrealismo, que apontam criticamente as agruras do tempo sobre o sujeito, múltiplo dele mesmo.

NO CATIVEIRO DO ERÓTICO: A REPRESENTAÇÃO DO INTERDITO EM *A PINTURA EM PÂNICO*

A pintura em pânico, obra publicada por Jorge de Lima em 1943, ilustra em fotomontagens surreais as faces e agitações do inconsciente coletivo do século XX, marcado por transições significativas que moldaram o perfil do homem da época, que ainda era alimentado pela crença cristã de que o homem já nasce destinado a seus atos, sendo predestinado ao bem ou ao mal.

Por esse fato, ao modo em que a ciência, a literatura e as artes romperam com essa filosofia e começaram a atribuir a essencial humana a sua existência, foi percebido que o homem era o condutor das suas vivências e dos seus atos, sendo, portanto a libidinagem, a selvageria e a prazeres sexuais, mecanismos inerentes do instinto animal próprio da natureza humana. Desse modo, a partir desses embates que mexeram com o inconsciente do homem do século XX, a presença do sentimento da morte como traço constitutivo da angústia fomentada

pelos tempos de guerra, retrata ainda a perspectiva moral da sociedade sobre a relação do sujeito com o desejo e o interdito.

As fotomontagens que compõem *A pintura em pânico* perpassam por vários caminhos de representação dos signos semióticos, atrelados a elementos da montagem gráfica que visa construir de modo icônico (visual), percepções oníricas de um ser altamente sensível com a natureza física e mística que o cerca, que incomodado com o frenesi pela qual a humanidade vem se desenvolvendo, expõe por uma ótica artística as idiossincrasias do caos na sociedade, que ramificados pelos aspectos eróticos e pelos anseios sociais, moldam e traçam o perfil do homem do início do século XX, além de revelar os sentimentos internos e externos que pairavam pelo subconsciente coletivo da época.

Nessa perspectiva os aspectos eróticos que agitavam a natureza sentimental da época, revelam características que descrevem a melhor representação da face do interdito social, aquilo que pulsava no catifeiro do profano, mas não podia ser exposto pelos dogmas e sistemas morais que regiam a sociedade, deixando esses sentimentos carnis vivos no âmago de cada ser.

Gerando por conta dessa repressão uma profunda crise identitária no ser, que não conseguia manter a sua real *persona* e acabava entrando numa histeria existencial, deixando-o à deriva da sua condição humana e dando espaço para impulsos automáticos vindos desses sentimentos latentes, direcionarem a sua vida.

Para Bataille (2014), o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Embora, aparentemente, a sua busca, seja representada por um objeto de desejo que está no exterior, que quase é um objeto que responde à interioridade do desejo.

Assim, a obra ao discutir a premissa desses aspectos eróticos na vida do homem do século XX, não propõe apenas estabelecer uma relação com os aspectos psíquicos que envolvem esses conflitos, mas sim a forma com a qual esse erotismo latente está impregnado no cerne do homem, que mesmo consciente de sua condição, cria ou se insere numa identidade falsa da sua própria limitação, buscando uma inserção do padrão social, que visa entre outras coisas à integridade, o respeito, e o equilíbrio nos atos, posturas e responsabilidades morais. Almejando desse modo, o arquétipo de um cidadão decente e livre de qualquer perversão que possa assolar a sua condição social e, sobretudo moral.

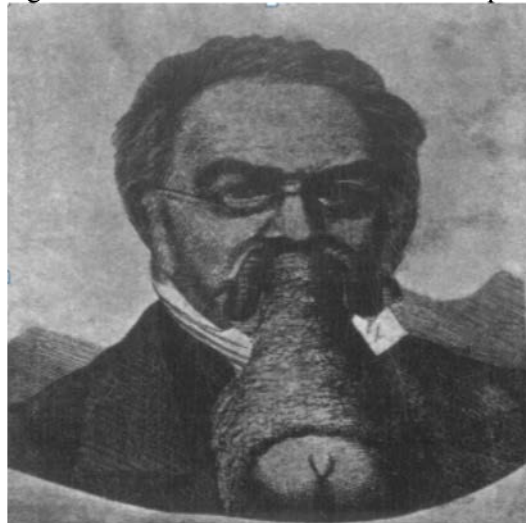
E é por esse viés que a crítica de Jorge de Lima vem à tona, pois desde as origens da vida humana, o caos está instaurado e deu abertura para a disseminação das religiões no mundo, que serviam como um refúgio para o homem tentar compreender e conviver com as suas limitações. O que para Bataille (2014) está ligado à experiência interior do erotismo com as religiões, sendo apontada pelo equilíbrio que se estabelece entre o interdito e a transgressão.

Então, munido dessa concepção, Jorge de Lima descontrói e revela o interdito de pseudomoralistas, se apropriando de recursos gráficos da montagem para expor uma projeção nítida daquilo que ele enxergava como uma hipocrisia social e que vivia escondia naqueles que mais execravam a libidinagem, mas a praticavam à surdina. E que por isso, buscavam a todo o custo se livrar do peso que perturbava o seu interior. Uma vez que o “interdito é um mecanismo exterior: intruso em nossa consciência”. (BATAILLE, 2014, p. 60).

Desse modo, se percebe que os aspectos eróticos em *A pintura em pânico* enviesaram-se pelo teor crítico-denunciativo de satirização de condutas e posturas controversas, discussões atemporais de assuntos ignorados pelas instâncias que regem e formam os valores da sociedade, sobretudo as Igrejas.

Para exemplificar essas premissas e alavancar a coerência dessa leitura, a fotomontagem da página 83 sugestivamente versificada em “*Será revelado no final dos tempos*” já reitera o que foi dissertado anteriormente, pois só a partir da descrição do título se observa a intensidade sintática que a frase quer transmitir, deixando no ar a suposição de que algo que vem se escondendo no decorrer de sua vida, será enfim revelado no fim dos tempos.

Figura 6: “Será revelado no final dos tempos”



Fonte: *A figura em pânico* (1943), de Jorge de Lima

E por se tratar de um verbo transitivo direto (revelar), cujo objeto está omissa, aponta numa ironia semântica para a tensão entre máscara e realidade. Essa colocação sintática traz projeções pertinentes para alimentar a discussão estabelecida anteriormente sobre a hipocrisia social, pois a fotomontagem ilustra a figura fotográfica de um homem de aparência nobre, o que pode indicar um político, um sumo sacerdote ou algum outro homem de boa posição e condição social.

Contudo, algo na fotografia salta aos olhos e causa um estranhamento: a sugestão de um pênis se alonga no decorrer de toda a fase bucal do ser ilustrado, trazendo consigo elementos que fomentam que a deformidade da anatomia dessa boca é fruto da ocultação de ações cometidas pelo homem na fotografia, que não conseguindo mais conter os seus segredos, transborda e infesta-se por toda a boca.

Essa representação tem uma forte ligação simbólica com a historicidade cultural, que nos seus ditames populares afirma que “o peixe morre pela boca”. Ou seja, é pela boca que se revelam todos os segredos mais íntimos e a nossa real identidade.

Outro detalhe está no desenho que forma o bigode do ser em ilustração, onde aparentando traços de uma curvatura de chifres de um bode, a ideia que é denotada é a da personificação do mal na boca desse ser, pois segundo a simbologia e a crença cristã, os chifres e o corpo do bode retratam a figura bíblica de Satanás, sendo essa a representação do que há de mais podre no ser humano, pois o pentagrama invertido se assemelha a uma cabeça de bode e as três pontas para baixo, as quais retratam as orelhas e o focinho do animal, representam a queda da *Santíssima Trindade*.

Figura 7: “Fotografia de um bode”



Fonte: Machado, 2019.

Já as duas pontas para cima, as quais retratam os chifres, representam a oposição do caráter espiritual ao caráter carnal, que levado para a premissa em análise faz todo o sentido, pois é a isso que Jorge de Lima busca denunciar através de suas fotomontagens.

E essa leitura, ganha proporção quando é observado que a textura do alongamento do pênis que cerca a boca do ser, lembra a pelugem do corpo de um bode, deixando posteriormente pela curvatura do bigode à nítida imagem desse animal enigmático, que está atravessando o ser em retrato, criando uma metáfora de que o mal está cobrindo esse homem em totalidade, ratificando consistentemente as leituras e análises realizadas anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando todos os pressupostos teóricos adotados no decorrer do respectivo artigo, nota-se como as obras do espanhol Luis Buñuel e a do brasileiro Jorge de Lima, estabelecem um fio condutor dialógico que perpassa pela representação dos sentimentos interditos no âmago da essência humana. Adotando abordagens de natureza surrealista para intensificar a percepção daquilo que vive no cativo do inconsciente coletivo, e que por conta das estruturas repressoras da sociedade, não consegue se personificar e ganhar vida nas relações sociais do dia a dia.

Desse modo, ambos os autores buscam através de imagens e figuras oníricas, expressar as latências mais profundas do inconsciente humano, que em recorrente estado de descontrole não consegue representar sistematicamente as suas excitações, que agora são personificadas num plano artístico apegado às desconstruções de figuras já conhecidas e a expressão livre de imagens da mente humana.

Numa tentativa de dar novos sentidos a essas representações, trazendo o elemento surrealista para extrapolar com o plano de sentido palpável; revelando os medos, os anseios e os desejos que estão abstratos no inconsciente. Já que é nítida a tentativa de reinvenção do real para diluir os sentimentos abstratos de seres conflituosos em relação ao mundo a qual está inserido. Por isso a escolha do Surrealismo, pois ali era o reduto estético para a manifestação de sentimentos subjetivos, que ganhavam formas e vidas na proporção em que eram desenvolvidos.

Portanto, vê-se que entre as latências sentimentais representadas no filme *Um cão Andaluz* e no livro de fotomontagens *A pintura em pânico*, a construção do erotismo é manifesta dentro do viés discursivo dos personagens e do sujeito lírico. O que ratifica essa pesquisa e traz evidências preciosas para a reverberação dos resultados obtidos.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.

DOLTO, Françoise. *Sexualidade feminina*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

NASIO, J. D. *O prazer de ler Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

OLIVEIRA, José Antonio Santos de; SILVA, Luiz Felipe Verçosa da. O erotismo poético de Gilka Machado e Simone Teodoro. *Anais eletrônicos do Congresso Internacional ABRALIC 2018*. Uberlândia – MG, 2018.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, Hermano de França. Textualidades do sexo: a pornografia e suas promessas. *Anais do III Congresso Nacional de Literatura – III Conali*. João Pessoa-PB, 2016.

A METAPSIKOLOGIA DE AMÉLIE NOTHOMB

Sybele Macedo¹

NOTHOMB, Amélie. *A metafísica dos tubos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Desde as primeiras elocubrações freudianas, a vivência do corpo inclui a intervenção do Outro por intermédio do adulto experiente, que atende a criança em seu desamparo, quando o neonato é invadido pelas necessidades da vida. Esta vivência resulta em uma experiência de satisfação ou na sua falta, em uma experiência de dor como descreve Amélie Nothomb em seu romance autobiográfico *A metafísica dos tubos* (2003).

A autora, como já nos informa a orelha do livro, leva a autobiografia às últimas consequências ao narrar seus três primeiros anos de vida. Amélie Nothomb é filha de pais belgas, onde também nasceu, mas passou seus primeiros anos de vida no Japão por conta do trabalho de seu pai, onde se passa o romance. Em *Fear and trembling* (2002) a autora escreve que ter deixado o Japão foi uma separação dolorosa para a autora, o que se deixa transparecer também em *A metafísica dos tubos*.

“No início não havia nada. E este nada não era vazio nem vago: não precisava de nada senão de si mesmo. E Deus viu que isso era bom.” (NOTHOMB, 2003, p. 5). Assim começa o romance. A história é narrada, primeiramente, na terceira pessoa do singular e é Deus sua personagem principal que assim segue nos primeiros anos de vida. Deus não queria nada, não olhava para nada, nada percebia, recusava ou lhe interessava.

Deus era absoluta satisfação, gozo puro e não vivia, existia. Aliás, era como se sempre houvesse existido. Não havia tempo para Deus, não havia linguagem nem pensamento. Deus não tinha nem mesmo olhar. Nas palavras da autora “os olhos dos seres vivos são dotados da mais espantosa das propriedades: o olhar. Não pode haver algo mais singular (...). A vida começa onde começa o olhar. Deus não tinha olhar.” (NOTHOMB, 2003, p. 6, 7).

Deus era apenas um pedaço de carne, cujas ocupações se limitavam a deglutição, a digestão e a excreção. Deus, escreve Nothomb (2003), era um tubo, que “abria todos os orifícios necessários para que os alimentos sólidos ou líquidos o atravessassem” (p. 7). Deus não tinha corpo: era uma massa rígida e inerte que filtrava o universo, mas nada retinha.

¹ Psicóloga clínica, Mestre em Psicologia Aplicada e Doutoranda em Estudos Linguísticos na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: sy.macedo@gmail.com

Deus, a pedido dos pais, preocupados com sua inércia e apatia, foi medido, pesado, manipulado e testado pelos médicos, que constataram que Deus não tinha mecanismos reflexos de sorte alguma, atestando “apatia patológica” - Deus era um legume. Os pais, que já tinham duas crianças humanas, não viram problema algum em levar para casa a “planta”, contrariando todas as orientações médicas de internação. Ao menos a planta era um ser vivo.

Nada afetava Deus, nem as mudanças climáticas, nem a chegada da noite, nem mesmo os terremotos, comuns no Japão. O tubo era pura passividade e indiferença: seus olhos como que atravessavam, sem ver quem quer que viesse incomoda-lo. Na tentativa de provocar alguma resposta, os pais decidiram deixar de alimentá-lo, mas não houve sucesso algum e Deus continuava em sua passividade profunda: “ser ou não ser, não era esta a sua questão” (NOTHOMB, 2003, p.10).

Para Deus, tudo era inércia. Na inércia não há movimento algum e sem movimento, não há linguagem. A “planta” crescia, mas continuava não produzindo ruído ou movimento algum, nem sequer olhava para quem ou o que quer que fosse. “O olhar é uma escolha. Aquele que olha decide deixar-se em determinada coisa e portanto excluir necessariamente de sua atenção o resto de seu campo visual. Por isso é que o olhar, que é a essência da vida, é antes de tudo uma recusa” (NOTHOMB, 2003, p.15). Recusar: não seria essa a chave da estrutura neurótica? Viver significa recusar e Deus não recusava nada, não era mais que um buraco de pia.

Mas esse tubo, esse pedaço de carne, era um filhote humano e, por isso, atravessado por pulsões que, nas palavras de Lacan são, “no corpo, o eco de que há um dizer” (1975-1976/2007, p.18). É assim que, em um dia comum, o real irrompe e a casa do tubo é sacudida por urros. “Deus sentara-se na jaula e berrava como pode fazê-lo um bebê de dois anos” (NOTHOMB, p. 20). Os gritos furiosos foram muito bem recebidos pela família. “A criança finalmente estava viva” (idem, p. 22). A cólera, entretanto, não era aplacada. Quando se encontrava em relativa calma, o bebê era deixado a contemplar os brinquedos que o cercavam. Aos poucos, um forte incômodo apoderava-se de Deus ao dar-se conta de que aqueles objetos existiam fora dele, e ele se desagradava e voltava a chorar. Os pais, excitados e assustados com a novidade, acionaram a avó que vivia na Bélgica. “— A planta despertou! Pegue um avião e venha!” (idem, p.22).

A avó finalmente chegou e encontrou o bebê de dois anos e meio aos urros. Os gritos de ódio ultrapassavam as grades do berço e as paredes do quarto, demonstrando o desespero e a contrariedade de Deus em relato a tudo que o cercava. Aconteceu, então, de um rosto desconhecido e inidentificável encher seu campo de visão. Deus demonstrou seu descontentamento, mas o rosto sorriu. Deus tentou resistir, mas o rosto disse algumas palavras

e sem seguida lhe estendeu a mão, que Deus decidiu morder, mas viu-se de encontro a um bastão esbranquiçado. “É chocolate branco da Bélgica”, disse a avó (NOTHOMB, 2003, p. 27). Deus agarrou a novidade com os dentes e ela se desmanchou em sua boca. Deus, que nunca quis o seio da mãe, encontrou, no chocolate da avó paterna, sua primeira experiência de prazer.

O júbilo e a volúpia do encontro com esse outro materno subiram-lhe a cabeça e fizeram reverberar uma voz que jamais ouvira. É a entrada de Deus no simbólico e a história passa a ser narrada na primeira pessoa do singular: “Foi então que eu nasci, aos dois anos e meio de idade, em fevereiro de 1970, na cidade de Kansai, aldeia de Shinkugawa, sob os olhos da minha avó paterna, pela graça do chocolate branco” (NOTHOMB, 2003, p.28). A voz, daí em diante, jamais se calaria.

O prazer do chocolate branco se estendeu a prazer de Deus finalmente poder dizer “eu”. Pelo olhar da avó, que se apresenta como uma estranha contingência simbólica, como espelho, Deus se constitui nas instâncias imaginária e simbólica. A linguagem, introduzida com a chegada da avó, faz então furo no real, operando nele seu domínio (LACAN, 1975-1976/2007).

A noção de prazer, introduzida pela avó, torna-se operacional. Os pais que, até os dois anos e meio, acreditavam estar criando um legume, tinham em sua frente um bebê humano e começaram a chamar-lhe pelo nome. Deus não era mais um tubo, era Amélie, e tinha um corpo. Amélie aprendeu, então, a andar e a experimentar as palavras, deixando os pais estupefatos. Ela descobriu os poderes da linguagem, mas aprendeu também suas limitações. Aprendeu mais ainda: que às palavras ligam-se afetos e que algumas delas têm poderes metafísicos.

Em meio as novas palavras, Amélie reencontra uma velha conhecida: a morte. A avó que havia lhe apresentado o maravilhoso chocolate branco e lhe aberto as portas para mundo da linguagem havia morrido. Os pais de Amélie não sabiam como lhe explicar a morte, como se seus dois anos e meio lhe afastassem dela ou lhe impedissem de compreender. Na verdade, seus dois anos e meia lhe aproximavam: “[...] Morte! Quem melhor que eu para saber? Eu mal havia deixado o sentido daquela palavra. Ainda a conhecia melhor que as outras crianças, já que a havia prolongado para além dos limites humanos” (NOTHOMB, 2003, p. 43). Se o chocolate branco era o prazer sublime, a morte era o teto que, quando confinada em seu berço-jaula, lhe impedia os olhos de subir e o pensamento de se elevar. Mas saber o que é morte não significava compreendê-la. A morte é o real, irrompendo novamente.

Com a experiência do chocolate branco, surgiu o elemento fundador que a fez penetrar no universo infantil: a linguagem. A ela seguiram-se outras descobertas: seus pais, seus irmãos, o mundo, seu corpo e o status especial que sua idade lhe dava. “No país do Sol Nascente, do nascimento até entrar para a escola maternal, todo mundo era um deus” (NOTHOMB, 2003, p.

51). Amélie era, como já apontava Freud, Sua Majestade, o Bebê (FREUD, 1914/2010) e encontrou, na figura da babá, Nishio-San, sua principal adoradora. A ela, a criança alienou-se completamente, até que um dia a babá anunciou aos pais de Amélie que precisava ir embora.

A separação da babá e a descoberta de quem nem sempre viveria no Japão fizeram ruir o universo de Amélie. “Eu estava descobrindo tantas abominações ao mesmo tempo que conseguia assimilar uma única. Minha mãe nem parecia dar-se conta de que me estava anunciando o Apocalipse” (NOTHOMB, 2003, p.111), escreve a autora. A angústia sofrida com sua separação de Nishio-San levaram-na a uma melancolia profunda e lhe remeteram às experiências primeiras com a morte.

Mal sabia ela que o real insistira sempre, e retornaria, também, na forma de mudanças. Mudam-se as estações, nada a natureza, muda-se o corpo e a angústia emerge como uma agonia sem nome.

Amélie, já ao final do livro, viu-se alimentando carpas em um pequeno lago e admirou-se com o modo como esses bichos “instalam suas bocas abertas à beira d’água e esperam os fragmentos de comida” (NOTHOMB, 2003, p. 130). A garganta aberta das carpas deixava ver até seus estômagos, tal qual um tubo. Ao ver as entranhas dos peixes, Amélie se pergunta: “Que aconteceria se as pessoas começassem a exhibir suas entranhas?” (NOTHOMB, 2003, p. 131). Com a imposição da visão de suas entranhas, as carpas infligiram na autora/narradora um tabu primordial, ela, Amélie, também tem entranhas e não passa de “um tubo saído de um tubo” (NOTHOMB, 2003, p. 131). A pele, que deveria fazer contorno, e instituir um dentro e um fora, não mais dá conta de conter seus órgãos e seu corpo parece não mais existir.

Embora os meses anteriores tenham dado a Amélie a sensação de estar evoluindo, de ter um corpo e de ser matéria pensante, a visão da boca aberta das carpas lhe fez lembrar-se de “é um tubo e tubo voltará a ser” (NOTHOMB, 2003, p. 132). Olhando para o lago, Amélie constata que “a vida é este cano que engole e continua vazio” (NOTHOMB, 2003, p.132), é o real que ex-siste e que não cessa de não se inscrever.

A angústia de se ver em contato com o real de seu corpo, fez com que Amélie se jogasse de cabeça no lago de carpas e mergulhasse “numa maravilhosa ausência de angústia” (NOTHOMB, 2003, p. 137). Se o eu é, nas palavras de Freud, a projeção mental de uma superfície (1923/2010), essa superfície que serviu Amélie durante meses, se dissolve e, pouco a pouco, a terceira pessoa do singular retoma a posse do seu eu. O sentimento de estranhamento que ela vive remete ao *unheimlich* freudiano e Lacan (1975-1976/2007) assinala que na articulação do imaginário com o corpo, alguma coisa se caracteriza por sua inquietante estranheza. Cada vez menos viva, ela volta a ser o tubo que talvez nunca tenha deixado de ser.

Já quase livre de suas “funções inúteis”, o corpo de Amélie volta a ser cano até que, de repente, “uma mão agarra o pacote moribundo pela pele do pescoço, sacode-o e o devolve brutalmente à primeira pessoa do singular” (NOTHOMB, 2003, p. 138). Após o resgate, Amélie acordou no hospital com um buraco na cabeça que ela tentou, com diversas perguntas, recobrir. Mas, como a linguagem, nem tudo recobre, a menina termina com uma admirável cicatriz na cabeça e com a ideia de que a salvação, assim com a vida, não passa de um atalho.

Em sua resenha, também sobre a *Metafísica dos tubos*, Bernardino (2006) discute a obra de Nothomb sob o viés do autismo e, ao final, se pergunta se a autora faz sinthoma. Não sei dizer se faz sinthoma, mas concordo com a autora, ela faz metapsicologia.

REFERÊNCIAS

- BERNARDINO, L. M. F. Da Metafísica à Metapsicologia. Sobre o livro: *Metafísica dos tubos*, de Amélie Nothomb. In: *Estilos da clínica*, 2006, Vol. XI, no. 21, 224-227.
- FREUD, S. (1914). Introdução ao Narcisismo. In: *Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, S. (1923). O eu e o id. In: *O Eu e o Id, “Autobiografia” e Outros Textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, S. (1919). *O estranho*. Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Vol. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 2006
- LACAN, J. (2007). *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Originalmente publicado em 1975-1976).
- NOTHOMB, Amélie. *A metafísica dos tubos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- NOTHOMB, Amélie. *Fear and trembling*. St. Martin's Griffin Publisher, 2002.

NORMAS

A revista **LETRAS & IDEIAS** recebe trabalhos de qualquer membro da comunidade acadêmica de Letras e áreas afins.

Os originais encaminhados devem seguir as normas vigentes da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT):

- NBR 6022 - Apresentação de artigos de publicações periódicas
- NBR 6023 - Referências bibliográficas
- NBR 6024 - Numeração progressiva das seções de um documento
- NBR 6028 - Resumos
- NBR 10520 - Apresentação de citações em documentos

O sistema de submissões aplica a avaliação cega pelos pares. Por essa razão, o(s) nome(s) do(s) autor(es), a afiliação institucional, titulação e e-mails de cada autor não devem constar identificados no trabalho.

Os artigos devem ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 25 (vinte e cinco) páginas, incluindo ilustrações e referências bibliográficas. O conteúdo dos artigos deve explicitar, sempre que possível: objetivos, revisão da literatura, metodologia, resultados, conclusões, perspectivas do estudo e referências. As resenhas (de até dois anos de publicação) deverão ter, no máximo, 6 (seis) páginas e as entrevistas deverão ter de 4 (quatro) a 20 (vinte) páginas.

Os **quadros** e **tabelas** devem ser enviados em preto-e-branco e sem sombreamentos. Os **gráficos** e **ilustrações** podem ser enviados em escala de cinza ou coloridos. Todos devem acompanhar legendas, créditos e/ou fonte. Essas figuras e dados tabulados incorporados de outros programas, por precaução, devem ser enviados como documentos suplementares no ato de submissão. As **imagens** digitais (fotogramas, recortes e/ou detalhes) devem possuir uma resolução mínima de 300 d.p.i. e, nos casos em que haja excesso delas que comprometa o tamanho máximo do arquivo submetido, devem ser encaminhadas em separado e devidamente identificadas em formato JPG, PNG ou TIF. O uso de quaisquer imagens é de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e deve ser devidamente autorizado. Caso se faça uso de **fontes especiais** para vernáculos estrangeiros de grafia distinta ao teclado brasileiro QWERTY/ABNT2 (grego, japonês, chinês, coreano, hebraico, árabe, etc) ou para símbolos, o documento suplementar de apoio à leitura deve ser enviado para que a Editoria proceda o registro no arquivo interno e a anexação em todas as etapas de avaliação e diagramação.

As **páginas** não devem ser numeradas. As **notas de rodapé** só devem ser usadas quando extremamente necessário, para informações complementares ao texto. Elas devem ser inseridas

no final da página correspondente, em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaçamento simples, sem recuos e sem saltos entre elas, e com alinhamento justificado.

FORMATAÇÃO BÁSICA

Dimensões do papel em A4 (210 x 297 mm)

Margens: superior = 3,0 cm; inferior = 2,0 cm; esquerda = 2,5 cm; direita = 2,5 cm

Tamanho máximo do documento: 5.000 KB (5MB)

Alinhamento: Justificado (exceto referências, conforme ABNT NBR 6023)

Idioma padrão: Português brasileiro (de acordo com o Novo Acordo Ortográfico de 1990)

Agradecimentos são opcionais e podem ser mencionados entre as conclusões e as referências.

RESUMO E ABSTRACT

Fonte: Times New Roman, tamanho 11

Espaçamento entre linha: simples, sem recuo

Número de palavras: mínimo de 100 e máximo de 200 (limite de 1.300 caracteres)

Conteúdo preferencial do resumo: definição clara do conceito ou do fenômeno trabalhado, justificativa, procedimentos utilizados: metodologia, contextualização teórica, principais obras e/ou autores, etc; principais debates em torno do objeto de estudo, resultados alcançados e/ou conclusões encontradas

O texto em inglês do abstract deve ser revisado

Incluir até cinco palavras-chaves, preferencialmente de acordo com o Tesouro Brasileiro de Ciência da Informação (IBICT), resguardado o uso de termos específicos de cada área caso não sejam contemplados pelo tesouro. Após o abstract devem constar as keywords correspondentes.

TEXTO DO TRABALHO

Fonte: Times New Roman, tamanho 12

Espaçamento do corpo do texto: 1,5 cm entre linhas, sem espaçamento antes ou depois entre parágrafos, com recuo padrão de 1,25 cm no início de cada parágrafo

O título do trabalho deve ser apresentado já na primeira linha do documento, centralizado, em maiúsculas e negrito, seguido de uma linha em branco e da sua tradução em inglês na mesma formatação

Caso se enumere as seções conforme à ABNT NBR 6024, não aplicar a regra para a introdução, nem para as conclusões/considerações finais e tampouco para as referências bibliográficas

Corpo das citações diretas curtas: até 3 linhas, entre aspas duplas

Corpo das citações diretas longas: mais de 3 linhas, recuo de 4,0 cm, tamanho 11, espaçamento simples entre linhas

Palavras estrangeiras: usar itálico sem aspas

Títulos de obras: usar itálico sem aspas

Capítulos ou partes de obras: usar aspas duplas

Números ordinais até vinte: escrever preferencialmente por extenso

Números ordinais de 21 em diante: escrever preferencialmente o algarismo, caso se volte a análises quantitativas presentes no próprio texto

Abreviaturas/siglas: quando da primeira vez, a expressão deve vir por extenso seguida da abreviatura/sigla entre parênteses. A partir de então, só a abreviatura/sigla se torna necessária.

Em caso de dúvidas ou outras definições não listadas acima, consultar e obedecer às normas da ABNT.