

(DES)ENCONTROS COM O TEMPO: SEMIOSES DA FANTASIA LITERÁRIA

Hermano de França Rodrigues (UFPB)¹

RESUMO:

Distanciando-se de elucubrações biológicas e religiosas, a psicanálise freudiana compreende a fisiologia do tempo a partir de forças que estimulam e contornam as ações do indivíduo, quais sejam: a pulsão de vida e a pulsão de morte. A primeira compreende os movimentos de junção que estabelecemos com o mundo, com as outras pessoas e com nós mesmos. A última liga-se à repetição, à disjunção e à agressividade, suscetíveis, outrossim, de atingir tanto o próprio *eu* quanto o *outro*. Esse caráter hostil e destrutivo pode envolver, a depender do entorno psicosemiótico do sujeito, percursos passionais de dor, sofrimento e frustração, vividos como incidentes, fatalidades ou fortuna. Eis o corolário poético presente no poema *Motivo*, de Cecília Meireles, que pretendemos examinar a partir de constructos teóricos da semiótica psicanalítica.

Palavras-chave: Psicanálise – Pulsões – Cecília Meireles

ABSTRACT

Distancing himself from biological and religious musings, the freudian psychoanalysis Freudian understands the physiology of time from forces that stimulate and circumvent the actions of the individual, namely: the life drive and the death drive. The first comprises the movements junction we have with the world, with others and with ourselves. The latter binds to repeat, the disjunction and aggression, susceptible, moreover, to achieve both the self and the other. This character can engage hostile and destructive, depending on the subject's surroundings psychosemiotic, passionate paths of pain, suffering and frustration experienced as incidents, fatalities or fortune. Here is the corollary poetic in this poem *Motivo*, Cecilia Meireles, we intend to examine the theoretical constructs from psychoanalytic semiotics.

Keywords: Psychoanalysis - Instincts - Cecília Meireles

1. Preliminares

Aprendi com as primaveras / a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira (Desenho, p.96, 2008). Com esses versos, o eu lírico despe aos seus leitores um dos atributos da existência – o movimento de repetição. Mas, por que retornamos? Nos meandros de um dos mais célebres textos homéricos, Ulisses, o herói expatriado, confronta-se com a hostilidade da natureza, rivaliza-se com os deuses, insurge-se contra si mesmo e, tomado pelo desejo, regressa ao berço de origem, sem, talvez, restituir-se, verdadeiramente, entre os pares. A volta jamais é absoluta; é sempre condicional, rarefeita e inconclusa. Doravante, delineia um percurso contínuo rumo a reencontros desconhecidos. O retorno transforma-se, assim, em um

¹ Doutor em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa da mesma Universidade.

ritual catártico, da ordem do *prazer* e *desprazer*, capaz de desentranhar os enigmas inquietadores do *eu*, os quais se refugiam no território ameaçador da inconsciência, ou melhor dizendo, para lá são banidos. A nostalgia que assalta o protagonista da Odisseia impõe-lhe um contato sintomático com a dor, o desespero e a angústia, deixando visíveis os efeitos dilaceradores da perda – o mais fiel dos tripulantes. É um estado que resgata a melancolia que aflige, pelo trauma, à condição humana. Nas rasuras do mito, o obstinado guerreiro não busca apenas o colo da saudosa esposa, ou o convívio com o filho. Estes, inclusive, não foram impeditivos para a arquitetura da viagem. O exílio faz emergir o anseio de enraizamento, de fixidez do tempo, de tornar-se história, abandonando as vestes da natureza numa tentativa de suplantar o instinto.

As preleções míticas traduzem, ao mesmo tempo extrapolam, os sentidos não só da existência humana, mas, sobretudo, deixa às escâncaras as funções pelas quais o homem constrói e devora a imagem de objetos internos e externos, como estratégia necessário ao equilíbrio psíquico. As moções pulsionais, sexuais ou de autoconservação, descarregam-se mediante a conversão em estruturas languageiras. Estas condensam, bem como deslocam, incidentes violentos, amiúde reprimidos, que se manifestam segundo a plasticidade do símbolo. A linguagem, a língua, a fala, o corpo, todos constituem sistemas simbólicos em íntima relação com os códigos mobilizados pela cultura. O herói nostálgico de Homero move-se numa estrutura fantasmagórica e, nesse receptáculo emblemático, nega tempo e espaço. Soçobra-os, esvazia-os, de tal modo que o texto (enquanto corpo, como fala) medra aquilo que foi renunciado. Esse expediente, semiótico em suas bases, esteia-se nas vicissitudes do evento literário, cujas “leis” permitem dessecar o indivíduo em seu próprio cotidiano, em meio a acanhadas vitórias e pródigas derrotas. Reside, nessa *performance*, o gesto psicanalítico capaz de extrair da Literatura verdades flutuantes, motivações inconscientes, imaginações libidinais que encobrem, em todas as direções e setores discursivos, sentidos denegados.

A arte, independentemente do suporte semiológico que a engendra, mantém vínculos estreitos com a psicanálise. Não estamos nos referindo ao fato de que o mestre vienense tenha adotado, em muitos casos, a ficção para explicar grande parte de suas descobertas. O excepcional dessa relação recai sob o poder da linguagem, na apropriação desse instrumento que nos arremessa ao campo do desejo invariante, do gozo sem plena satisfação, instituindo-nos, à revelia do Ego, a falta. A faculdade de representar, ausente nos espécimes animais, opera a descentralização do sujeito ao desalojá-lo de sua identidade, ao promover-lhes outras identidades, de modo a privá-lo permanentemente de sua herança autóctone. As teias da comunicação instituem uma repressão que cinge a subjetividade, tornando o homem um prisioneiro da palavra. Em contrapartida, o signo que aprisiona é, também, o algoz da liberdade. A narrativa homérica, aqui trazida a palco, nos auxilia a compreender, dentre muitos enigmas oportunos ao ser, os estímulos que assentem a dor de retornar. São excitações desencadeadas desde o nascimento e que carregam em seus flancos a tristeza intrínseca à condição normal/patológica de todo aquele que conquista, ao suportar a vida, a humanidade. Existem em cada um de nós impulsos suscetíveis a restaurar um estado anterior de coisas – lugar da falta – de onde se irrompe a volição de satisfazer-se plenamente. Todavia, para o nosso bem, ou não, esse percurso só conduz, inadvertidamente, a um ponto de recomeço, a um desprazer catalizador, cujo fim é um prazer parcial e contingente.

A nostalgia, enquanto emoção ligada à perda (a volta instaura um objeto perdido, bem como a busca por possuí-lo), está atrelada, ou mesmo se confunde, a um mal mais primitivo, fonte de uma solidão existencial peculiar a todos os indivíduos. A consternação, o descontentamento, a amargura, parecem coexistir em nós, de tal sorte que nos sentimos acoçados por essas casualidades em todos os espaços de atuação. Subsumem em categorias que matizam porções de nosso caráter, imprescindíveis para a ilusão de consistência tão cara

ao *Ego*. Tributária da linguagem, a perda nos impinge um vazio resultante de um exílio neurótico numa realidade assaz “(des)acolhedora”, de igual modo atraente, que nos faz sentir a ausência de uma genealogia ignota e, paradoxalmente, familiar. Esse corolário traduz, quiçá, a fragmentação do indivíduo frente às inúmeras separações fundantes de sua vivência. Quem sabe a angústia da perda esteja relacionada à tão propalada, nos meios terapêuticos, disjunção com o objeto materno. Ou, indo mais à frente, quem sabe não seja a mãe uma figura avante da psicobiologia, isto é, uma mãe-raiz, mãe-inspiração, mãe-dom, mãe-ser. Sem uma resposta definitiva, é preferível assumir o legado. Herdeiros do desamparo, buscamos em algum lugar, em outrem, em situações ou coisas, substitutos legítimos, inobstante arbitrários, para suportar a falta. Nesse sentido, a criação artística se mostra o alento prófugo da vida, elemento de união, elo tácito entre o *eu* e o *Outro*. Convém não olvidar que a Literatura, enquanto sistema de transcodificação de formas e conceitos, suprime e elimina, em repetidos instantes, os referentes (não infrequente, representantes de objetos coarctados) para dar lugar aos significantes, sob os quais se erigem mundos escondidos. Esse louvor aos ditames da experiência poética – experiência de linguagem e de vida – ressoa, de forma retumbante, na poesia de Cecília Meireles, a ilustre *moradora das areias, de altas espumas (Beira Mar, p.57, 2008)*.

O efeito sedutor da lírica meireliana encontra-se na profusão de imagens e sons que emanam de versos delineados ao labor da emoção e do apuro formal, perspicazes na orquestração de uma sensibilidade vaticinadora sobre os incidentes anômalos da existência. Senhora de uma vasta obra, rica e híbrida, Cecília celebra, como poucos poetas, o caráter estruturante e desagregador da tessitura literária. Constrói, a partir da escrita, realidades dispersas, ilusões definidas, retratos perdidos e memórias que não podem ser esquecidas. De espírito inquieto, *que oscila, invisível, pelo ar (Pedido, p.106, 2008)*, busca reencontrar entre os pastos da imaginação o viço da aurora; anseia pelo canto sonoro dos majestosos sabiás, sufocado pelas muralhas de cimento hostil; sonha com o movimento vivo, simples e belo dos insetos – indefesas criaturas numa terra de gigantes. À parte, outras nuances tingem o mar sublime de uma das vozes mais expressivas da poesia brasileira. Deparamos, extasiados, com uma Cecília que faz da dor de existir as velas de um barco poético inabalável ante a constante ameaça de naufrágios. Nessa vertente, sobressai a imagem triunfante da solidão, de uma profetiza que prediz as desilusões da vida, das quais se embebe para contornar as graves meditações a respeito da finitude, do sofrimento e do desengano. A perda é, afinal, vivida como companheira, transforma-se em espera e debalde caminha para o fencimento.

A crítica tradicional, por muito tempo, tentou compreendê-la mediante rótulos ou tendências. Chamam-na insistentemente de neo-simbolista, neo-romântica e mesmo surrealista. Todavia, Cecília Meireles mostra-se imune a essas classificações que somente apontam, obliquamente, para certos espelhos onde jazem algumas de suas múltiplas faces. Embora tenha vivido sob a influência do Modernismo, ostenta heranças de estéticas literárias precedentes e técnicas que foram consolidadas somente em momentos posteriores, razão pela qual a sua poesia rompe, de forma sutil, o *topos* e o *cronos*. Numa linguagem de soberba musicalidade e de grande expressão semântica, desvela, frente ao leitor, uma melodia de grande requinte que ultrapassa, em definitivo, o discurso exótico, paródico, excêntrico, bastante notório em sua contemporaneidade. Confidencia, em *Contemplação* (2008, p.19), o incômodo penoso e resignado de habitar cenários que lhe são indóceis, estranhos, íngremes. Neste, interroga-se *quem [a] deseja ouvir, nestas paragens / onde todos somos estrangeiros?* Grande parte do mundo meireliano é assim, erguido de rochas frias, de paredes descoloridas pela cal amarga dos desapontamentos, repleto de paisagens cáusticas, efêmeras e, por conseguinte, impróprias. A exterioridade atroz retira-lhe os vínculos, aparta-lhe os afetos, desapossa-o dos amores. Sobram-lhe, então, os danos os quais não lhe são, fortunamente, forasteiros.

Como Penélope, a esposa tecelã da mitologia homérica, Cecília tece, com aferro, uma lírica da nostalgia, enredada por fios que coalescem o *desejo de volta* e o *gozo da ausência*. Em seus versos, renuncia a si mesma, persiste por si própria, cede às expectativas e, com gestos tímidos de costureira, subjuga a esperança. Costura, com as mais profícuas palavras, um *velo de ouro* com o intento de protegê-la e aquecê-la. Na condição de *breve deusa de silêncio* (Comunicação, 2008, p.235), tece para cuidar da solidão e, ainda que espere por um Ulisses (ou algo semelhante), não tece porque espera, tece o isolamento, o sentimento de abandono, de orfandade e rejeição. Enquanto espereira o seu arbítrio, desfaz os pontos ancestrais, cria outras figuras, novas matizes à procura de si mesma. A espera, dor de uma volta que faz voltar a/dor, é uma contagem regressiva da esperança que Cecília coloca nos laços e nós de sua poesia. A árdua trama das palavras, do desencontro das linhas e da combinação dos sentidos, tanto nos reporta aos acontecimentos da própria existência, tecidos por uma dolorosa memória, como nos fala de criação, invenção e possibilidade de admitir, por intermédio da produção literária, outros caminhos.

Nosso estudo, antes projeto de comunicação e diálogo, diligencia um intercâmbio entre a semiótica greimasiana e as psicanálises freudiana e kleiniana. O contato visa avocar mecanismos hermenêuticos passíveis de desvelar, no poema *Motivo*, de Cecília Meireles, os sentidos de uma enunciação marcada, interiormente, por uma pulsão de morte, a partir da qual a voz poética modela a sua identidade, ou melhor, vocifera, por entremeio de jogos simbólicos, uma aprendizagem dolorosa, por vezes violenta, do ato de existir. Serviram de respaldo às reflexões, aqui delineadas, os trabalhos de Melanie Klein (1991), acerca dos fenômenos de cisão e fantasia e, em especial, o artigo *Além do princípio de prazer*, compilado pelo Pai da Psicanálise. O eu lírico, na referida peça, reverbera uma condescendência ao desgosto, à ausência e ao nada. Adota, sobremaneira, uma postura de abnegação diante da morte, fruto de uma consciência amordaçada pela percepção de uma vida esfacelada pela transitoriedade da vida. O *nostos* (= retorno) transfigura-se numa trajetória de reflexão a respeito do estar no mundo, em que a dualidade vida/morte constitui um elemento fulcral para se compreender o descentramento do sujeito quando este se questiona sobre a sua presença no mundo.

Cumprido dizer que, conquanto o nosso itinerário possa sugerir um percurso de valorização da *energia de Eros* em prejuízo da pulsão de morte, alertamos para a necessidade de uma leitura mais conciliatória. Nos anos 20, em sua teoria final das pulsões, Freud postulou o caráter fusional e ambivalente dos impulsos. Acreditava que esse conflito tornava evidente todos os outros eventos psíquicos, refletindo-se não só na patologia ou nos sonhos, mas nas mais diversas esferas da cultura, em seu entorno individual ou de grupo. A dualidade pulsional, em sua origem, exprime-se desde a mais tenra infância em relação aos objetos primitivos, o que não é necessariamente uma manifestação doentia. Na verdade, faz parte da imbricada rede de relações que compõem a natureza humana. Vista sob esse ângulo, a capacidade de experimentar ambivalência é uma realização fundamental, um novo passo para a integração dos sentimentos e de objetos cindidos,² e para o reconhecimento da realidade, ao mesmo tempo tão gratificante quanto frustradora.

2. A dor e suas razões: percorrendo as linhas de *MOTIVO*.

² Também denominada clivagem do objeto ou ainda *splitting* do objeto. Segundo Klein (1991), a cisão do objeto é um mecanismo do ego que precede, e em certa medida determina, o tipo de repressão. Constitui a defesa mais primitiva contra a ansiedade. O objeto, alvo das pulsões eróticas e destrutivas, cinde-se em objeto "bom" e objeto "mau", que terão destinos independentes no jogo das introjeções e das projeções.

Com feições de projeto literário, *Motivo*, um dos mais conhecidos poemas do livro *Viagem* (publicado em 1939), exalta a ambiguidade da figura do poeta: uma voz pacificadora, hábil em amainar as agruras da vida e, por outro lado, impotente frente à iminência do silêncio. Em tom confessional, semiologicamente metalinguístico, Cecília desnuda para si mesma, bem como para seus cúmplices, os fios de sua poesia e, sobretudo, os sortilégios que lhe são doados pela escrita poética, a partir dos quais consegue criar, refazer e fantasiar, num confronto desequilibrado entre razão e desejo, as mais sôfregas e excitantes experiências. Numa “autopsicografia”, semelhante àquela elaborada por Fernando Pessoa, o eu lírico traceja, no texto em foco, uma escrita automática da própria alma, deixando escapar vestígios inconscientes sobre os motivos, possivelmente os legítimos, de uma dor que não se nomeia, que se oculta, mas que, transfigurada em palavras, teima em ser sentida. A poesia revolve-se, sintomaticamente, em acontecimento doloroso, mas provido de uma exultação prazerosa em virtude do despejo, pela palavra, de uma túrgida ansiedade, cuja causa remonta à iminência da morte. A sujeição ao verbo, à expressão, encerra uma *função preliminar destinada a preparar a excitação para sua eliminação final no prazer da descarga* (Freud, 2006, p.34). Uma vez que a vazão total de energia é falha, desenvolve-se, como consequência, uma estrutura neurótica marcada pela repetição, ou seja, pela reprodução do sintoma.

A condição de poeta surge, assim, como uma defesa, um fingimento para mascarar um estado de angústia mais perturbador, de intensa excitação e desprazer, que reclama a libertação. Como bem assenta o psicanalista austríaco, o impulso reprimido *nunca deixa de esforçar-se em busca da satisfação completa, que consistiria na repetição de uma experiência primária de satisfação* (2006, p.26). Seria essa experiência, em *Motivo*, a viagem de retorno a um tempo de conjunção com o objeto amado? Um momento anterior a perda de entes queridos? Uma estação na qual o tempo ainda não ceifou os seus habitantes? Nessas intercorrências, o efeito devastador do tempo se institui como o causador de infortúnios e, porventura, por isso, apresenta-se como um elemento, insistentemente, negado. Aliás, no primeiro verso do poema, somos confrontados com a razão pela qual o sujeito enunciante faz germinar a *sua canção*, o seu fazer poético: a existência do presente. É essa referência temporal, inclusive, a ordenadora das construções verbais, com exceção de uma apenas, que sequenciam suas ações, aprisionando-o num metadiscorso situacional, como se o tempo se transformasse em grãos de areia presos numa ampulheta, na qual são impedidos de seguir o seu curso. Confinados, prestam-se às vontades do poeta que os retêm, com zelo extremo, em suas cautelosas mãos.

Ao dar primazia ao *instante*, a voz lírica instaura uma enunciação paralela de onde emerge um dizer sobre um passado inominável, não obstante capaz de provocar frustração e agonia. O outrora constitui, nesse jogo, o lugar da perda; é a instância da nostalgia posta em cena pelo presente fingido e passageiro, que garante, por seu efeito, a invenção de uma vida absoluta e completa. Entretanto, essa plenitude só existe na condição de espectro, de projeção quimérica, de via de escape, porquanto consente ao seu idealizador afastar-se de uma realidade considerada, pela denegação, lúgubre e cinzenta. O trajeto, na verdade, é dúbio. A tentativa de fuga intensifica a onipresença de seu carrasco que detém o instrumento possível para abreviar-lhe o *canto* e, consecutivamente, destituí-lo do motivo pelo qual tolera viver. Semelhante às cigarras, o eu lírico *desenrola de dentro do tempo a [sua] canção* (Aceitação, 2001, p.20), e de igual modo às temporárias criaturas, retira desse ato sublimatório o alento de que tanto necessita. É por essa possibilidade que diz viver; é, inconscientemente, por esse meio que anseia, também, morrer. Chega-se, então, à arrematação de que a vivência real, reino da transitoriedade, traduz-se em imagem persecutória da finitude, formada a partir da fantasia de uma existência prevista e calculada. Observemos a estrofe que segue:

Eu canto porque o instante existe

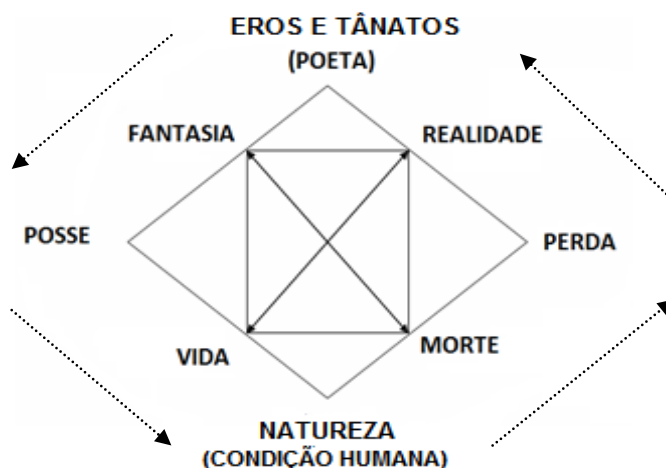
*e a minha vida está completa.
 não sou alegre nem sou triste
 sou poeta*

O ato poético é, para o eu lírico, a garantia presente de continuar existindo, mesmo de maneira vã, em face de um fim irremediável, de um retorno esperado, da certeza de um momento final. Não há, como se poderia conjecturar, uma tentativa de negar a vida ou de afirmar a morte. Busca-se tão somente aplacar a vida, fazendo-a entregar-se, na obliquidade da linguagem, ao fim. Mitigar aquela implica, na referida estrofe, desapegar-se de forças libidinais, próprias à estrutura humana, responsáveis por inscrever, no mundo real, as relações de posse. A alegria corresponde a um estado de euforia proveniente da aparição ou aquisição de um objeto cobiçado. O sujeito alegre tende a percebê-lo como uma totalidade, embora jamais o seja. Em contrapartida, a tristeza implica uma espécie de recusa, de abandono de responsabilidade. Tudo permanece, então, *'inconcluso'*, pois o sujeito triste retira de si o encargo do *querer fazer*, substituindo-o por um *'desejar fazer algum dia'*. É possível que o eu lírico, ao abdicar de tais experiências, esteja, sem saber, relutando em aceitar as perdas, as quais não são nomeadas, mas o incomodam ao ponto de não delas falar. O desapego ao *Outro* é tamanho e sobremaneira significativo que o conteúdo negado é reconduzido ao poeta que passa a ser, numa leitura mais profunda, o único reservatório das pulsões. A identificação entre o eu lírico e o poeta acarreta um deslocamento catéxico, gerador de uma ansiedade, suscetível de proporcionar ao primeiro um consolo, sobrevivente da ilusão de desligamento com uma exterioridade que não lhe apraz.

Assumindo-se poeta, o eu lírico adota a fantasia como destino e, deixando-se nortear pelos símbolos, propõe-se a apagar lembranças de eventos ofensivos, os quais, mais uma vez, não são falados. Ficam circulando e, em rápidos vislumbres, conseguem ser ligeiramente percebidos, quando se desarticulam e se espessam no entorno semântico dos signos que, por negação, sugerem o reprimido, o doloroso. Nessa perspectiva, as fantasias passam a mecanismos de defesa, por meio das quais o eu lírico esconde o passado e anima os seus decretos íntimos. A fantasia é uma barreira interpondo-se entre a memória e a imaginação, entre a realidade humana e a convicção do poeta. Deixando-se guiar por uma verdade ideal, a voz lírica se joga à comunhão com tudo que se desprende facilmente e passa. Tal qual um *marinheiro de regresso / com seu barco posto a fundo (Desejo de Regresso, 2008, p. 38)*, suspende o prazer e abre mão do desespero, o que a leva, sob a força dos desígnios, a um exílio de si mesma. De imediato, a indiferença toma lugar e traz de volta os resquícios da falta. Explica-se, desse modo, a irmandade com o tempo, com aquilo que desvanece rapidamente, sem, contudo, desaparecer-se por completo. Não estamos nos referindo ao tempo concreto, rígido das lembranças, mas ao tempo transitório do esquecimento, capaz de sufocar as dores. Senhor de sua história – habitada por imagos de renúncia e medo – o eu enunciante controla as estações do tempo, atravessando-as com uma naturalidade que beira a resistência. É nítida a posição de defesa ante as emoções propulsoras da vida. Tal qual a raposa de Esopo, o eu meireliano desdenha a suculência agre da vida e, por isso, evoque, sem saber, a morte, cujos *cachos sedutores*, não podem (talvez não queiram e/ou não devam) ser abandonados. Eis a estrofe abaixo:

*Irmão das coisas fugidias,
 não sinto gozo nem tormento.
 Atravesso noites e dias
 no vento.*

A comunhão com o fugidio, conferida pelo travestimento poético, vergasta o temor às perdas, de modo que o eu lírico sente-se distante da inevitável passagem do tempo rumo à extinção de si, de sua identidade. A escrita artística permite-lhe, pois, sublimar o desejo de afastamento e de consolação. Se esse artifício, por um lado, torna serena a angústia do *eu*, por outro, expõe os itinerários de um logro, cujos desdobramentos açoitam o psiquismo. Alhures, o gozo e o tormento estão associados às figuras do artista e do louco, considerados representantes fidedignos dos desvios suscitados pelas paixões e pelas fraquezas de caráter. O sujeito insano, alheio à razão, reclama alternadamente o gozo e o tormento, sem diferenciá-los. De espírito irreverente, mas lúcido, o poeta equaliza-os, subvertendo cada *pathos* aos seus interesses estéticos/subjetivos. Possivelmente, estamos diante de um questionamento sobre a postura daquele que trabalha, com arte, a palavra. O poeta meireliano seria, então, a voz ponderada e suave, hábil em manusear as emoções, em representá-las por meio de signos apropriados, sem que transbordem em realidades puras e abstratas. Para além de tal leitura, atrevemos em dizer que a interconexão entre as instâncias do gozo e do tormento reforça a temporalidade provisória característica do prazer e da aflição, que os torna, simultaneamente, repulsivos, como se sua presença recordasse a finitude, impusesse a condição mortal, pelo simples fato de sabermos que, um dia, *a chama se extinguirá*. A linguagem fantasia, assim, a vida, desviando o poeta da morte que a natureza lhe orchestra e, por outro lado, conduzindo-o à destruição que, inconscientemente, deseja. Notemos a diagramação seguinte:



Nessa ilustração, o poeta meireliano comunga das propriedades unificadoras de *Eros* e dos predicados destrutivos de *Tânatos*, capazes de equilibrar, mediante a efabulação, o antagonismo entre a estrutura da fantasia e as construções da realidade. Com esse poder, consegue recolher as ilusões perdidas, reconstituindo, no silêncio frio e angustiante de seu mundo interior, as histórias desfeitas, as falas ainda não ditas, o medo esquecido, de forma a convertê-los em tortuosos caminhos para uma experiência sem dor, um estado de anestesia da alma decorrente da criação artística. O mundo exterior passa, com efeito, a contradizer o próprio ato de existir, posto que assume a ordem de instância preterida, onde os efeitos do tempo histórico tornam inevitável a brevidade do ser, ou seja, anuncia a presença da morte. A fantasia, nesse jogo, implica *uma ideia de satisfação de desejo que entra em ação quando a realidade externa é frustrante* (SEGAL, 1975, p.31). Vincula-se, pois, ao princípio de prazer e estabelece, a partir desse movimento, uma ligação com a vida. A catexia³ erótica do poeta

³ Termo extraído por Sigmund Freud do vocabulário militar para designar uma mobilização da 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.

imputa ao eu lírico a posse, somente aparente, de uma ambiência ideal, reino do amparo que se transmuta em escudo contra as recordações. A estratégia de defesa logo falha, porquanto o percurso de fuga deixa marcas do/no real. Essas pistas dessexualizam a imago libidinal do poeta que passa, então, a ser investida pela pulsão de morte e, com isso, retorna a sua busca pela aniquilação de suas perdas, o que, em termos psicanalíticos, será alcançado pelo naufrágio de si mesmo.

A tensão entre *vida* e *morte*, conscrita na base do octógono semiótico, conduz-nos a uma representação da natureza, como posição ou experiência humana vivida por um *eu* que padece na linguagem do Outro e pela linguagem que perpassa seu próprio corpo. Não confundamos essa linguagem com aquela utilizada pelo poeta, capaz de libertá-lo dos enredos do cotidiano. É preciso ter em mente que, nesse ponto, o eu lírico apresenta sua fraqueza diante das intempéries da existência, resignando-se. O sentimento de incompletude sustém-lhe, inclusive, a travessia de *dias e noites no vento*. É arremessado a um espaço que existe independentemente de sua vontade, realidade estranha da qual tenta escapar e, por razões sufocadas, arrisca-se em negar. Ao testificar a vida mediante a dimensão fantasística da arte, a voz poética diligencia uma performance em direção à sobrevivência a partir do distanciamento da realidade. No contrassenso ou lógica desse movimento, o sujeito jamais goza de uma liberdade absoluta, enquanto corpo submetido ao *mal-estar da civilização*⁴. No patamar da visualidade, percebemos que o processo de identificação com o artífice da palavra não acontece de forma permanente, de tal modo que as posições *eu* e *outro* se permutam num percurso cíclico, evidenciando o conflito neurótico de um sujeito cindido pela adversidade de sua história.

A expressão *no vento*, provavelmente, dadas as coordenadas semióticas em questão, situa-se no território semântico do esquecimento, posto que o sujeito enunciante encontra-se imerso numa conjuntura de constante negação de uma determinada realidade. Deixar-se levar pelo sopro do tempo (o vento) denota uma estratégia de defesa, com a finalidade de enredar-se num estado amnésico que lhe garanta, quem sabe, reelaborar a angústia de divisão do ego. Como diz Klein (1991, p.46), *é em fantasia que [o sujeito] cinde o objeto e o self; porém, o efeito dessa fantasia é bastante real, porque faz com sentimentos e relações (e, mais tarde, processos de pensamento) fiquem, de fato, isolados uns dos outros*. Assim, a entrega ao vento não endossa um caráter passivo por parte do eu lírico que, sem ânimo, assumiria uma posição contemplativo-oscilatória. Pelo contrário, descobre-se inquieto, confrangido, fixo a uma ideia de distância e separação. Luta, insistentemente, para manter-se longe de um prazer que só se viabiliza, em laivos céleres, acompanhado da dor. Presume-se, portanto, que o objetivo do eu poético é tentar adquirir, manter dentro e identificar-se com o objeto ideal (ser poeta), que ele vê como algo que lhe dá vida e como algo protetor e, com isso, manter fora o objeto mau (o mundo externo) que contém a pulsão de morte. *Eros* comparece, então, como antídoto para a morte. O engenho é falho, pois a cisão faz reviver o culto inconsciente a *Tânatos*.

Em *Motivo*, o eu meireliano se apresenta numa polaridade entre o idealizado e o vivido, entre a criação e a destruição. Esse conflito se espargue numa manifestação repetitiva, neurótica, oblíqua, marcada por um jogo languageiro de reparação e aniquilamento de si, que se irrompe, com maior intensidade, na terceira estrofe: *Se desmorono ou se edifício,/ se permaneço ou me desfaço/ – não sei, não sei. Não sei se fico/ ou passo*. Perdido numa atmosfera que lhe nega a alteridade, a voz poética esforça-se para, novamente, abrigar-se no

⁴ Livro de Sigmund Freud publicado em 1930, sob o título *Das Unbehagen in der Kultur*. Nesta obra, o autor apregoa que a vida humana se caracteriza pelo fato de que os objetivos do princípio de prazer, a busca do gozo máximo e a evitação da dor, não podem ser atingidos, em razão da própria “ordem do universo”. Decorre daí que o homem está muito mais apto a vivenciar a infelicidade: aquela que lhe é infligida pelo sofrimento do corpo, pela hostilidade do mundo externo e pela insatisfação que lhe proporcionam as relações com os outros.

fazer artístico que passa, agora, a acalantar suas dúvidas. O enfático processo de negação e imprecisão sobre sua identidade alega uma predominância de experiências más sobre experiências gratificantes, o que impulsiona o *eu* a uma fuga em busca do objeto ideal, à projeção de uma imago unificada, em detrimento do objeto persecutório (a dor de existir), o qual, devido a sua natureza, teima em reaparecer. Cada reticência sobre seu estado vivente – expectativas que demonstram a ligação da libido com o objeto perdido – confronta-se com o veredicto de realidade. Em consequência, o *ego* é persuadido pela soma das satisfações narcísicas, decorrentes do status de poeta, a romper sua ligação com a instância da dor. Essa tentativa de ruptura, como podemos perceber nos versos finais da estrofe, estampa um grande malogro em virtude da recusa do eu lírico em renunciar o sofrimento, em projetar-se, solidamente, no mundo exterior, de forma que a pulsão de morte impera sobre a pulsão de vida.

Torna-se imprescindível, nesse momento, engendrarmos uma reflexão. É factível que os impulsos de morte, como os de vida, buscam a satisfação. Aqueles, nas palavras de SILVA (1984, p. 46), *desvencilhados da morte biológica, encontram o gozo nos perímetros da dor*. Em termos de criação estética, a experiência literária é, antes de tudo, superação da fúria, do desprezo e do desespero. O ímpeto de *Tânatos*, seduzido pela angústia, pelo vazio e pela perda, impulsionam o sujeito insatisfeito à agressividade reparadora, da qual resulta a criatividade, o encontro com o novo e as várias decifrações do desconhecido. O gênio meireliano apropinqua desses fluidos e, de forma inaugural, projeta uma arte que se ergue como recriação inconsciente de um mundo perdido. Ao revisitar a alegoria proustiana, somos induzidos a considerar a obra literária, independente de sua expressão e de seus autores, um *grande cemitério onde sobre a maior parte das lápides não se podem mais ler os nomes desbotados* (PROUST, 2004, p. 92). É o fato de os objetos e o passado estarem perdidos que promove a desestabilização do *eu* e, com efeito, gera a necessidade de restaurá-los. Somente quando renunciamos àquilo que amamos é que podemos restituí-los e, nesse contexto, a arte define-se como um ato maníaco de reparação, um produto acabado que carrega intermitentemente os traços da incompletude.

Em síntese, a conexão entre o *fazer criador* e os mecanismos de subjetivação estética reside na memória inconsciente de um universo interno harmonioso e com a experiência de sua destruição. As pulsões de vida e de morte estão, assim, acopladas. A literatura (e as demais manifestações artísticas) busca recuperar e transcodificar os significantes reprimidos. As estratégias para alcançar tal proeza dizem respeito *ao equilíbrio entre os elementos “feios” e elementos belos, de modo que possam evocar no receptor uma identificação com esse processo* (SEGAL, 1998, p.103). O julgamento estético do receptor envolve, pois, um empreendimento psíquico e não se relaciona, como se poderia imaginar, a um puro entretenimento ou prazer sensorial. Na semiótica da comunicação, o interlocutor não apenas se identifica com o criador, experienciando sentimentos mais profundos (algo que não poderia realizar sem o Outro), mas também sente que lhe é dada a incumbência de ofertar à obra o complemento de que esta reclama.

Inevitavelmente, algumas paisagens epistemológicas nos roubam a atenção. Entretanto, retornemos ao nosso percurso analítico. Deslocando-se na fantasia inconsciente, onde *tudo é feito de acabar-se* (Serenata, 2008, p.218), o eu lírico tenta encarar sua incapacidade de proteger *aquilo* que não consegue designar em sua travessia humana por um *mar* [que] *é só mar, desprovido de apegos* (Mar Absoluto, 2008, p.14). Sua realidade psíquica inclui a percepção do desastre interno criado por seu sadismo e a consciência de que seus afetos e desejos de reparação são insuficientes para preservar o objeto que tanto cobiça, para quem incessantemente retorna, a quem não permite morrer (talvez por já não gozar mais da vida),

resignando-se à palavra, por meio da qual suporta a desolação, o desespero e a culpa⁵. Esses processos envolvem dores e tensões intensas que, em parte, caberia ao luto⁶ resolver. Todavia, a identificação com o poeta está associada ao desejo de preservação da vida e essas instâncias estão tão inextrincavelmente ligadas que a voz poética não admite que possa sobreviver se os seus objetos fantasiosos não estiverem sob o seu domínio. A tarefa de luto – reelaboração das perdas –, portanto, não pode ter prosseguimento e o envolvimento com o fazer poético torna-se, pois, fundamento para continuar a viver. Debrucemo-nos sobre o excerto que segue:

*Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
– mais nada.*

As incertezas cedem, nesse momento, espaço à convicção de que a poesia – a escrita esteticamente criativa – constitui a razão para o engenho da vida. O aparelho perceptual do eu lírico projeta, no tom brumal dos versos, uma imagem de acolhimento narcísico, na medida em que, defensivamente, a fim de suportar as condições de sua humanidade, preserva uma parte do ego – a máscara de poeta – capaz de alimentar e estabelecer um objeto (a escrita) suficientemente bom, em relação ao qual outros processos subjetivos, como, por exemplo, a resignação, possam ser realizados. O sujeito enunciante defronta-se com o trabalho de expelir e manter uma imago ideal *protegida dos efeitos devastadores de sua identificação projetiva* (SEGAL, 1975, p. 70). Ou seja, o distanciamento da realidade, a negação das paixões, o apego à transitoriedade, todos esses mecanismos constituem empreendimentos semióticos com vistas a conservar a identidade de poeta. O discurso simbólico, nessa última estrofe, encerra o posicionamento consciente de um *eu* que detém um breve *não-lugar* no mundo e, portanto, esforça-se para conformar-se diante do inevitável: a morte. Para fustigá-la, compreendê-la, explica para si mesmo que, *um dia*, quando dela avizinhar-se, quando dela se apoderar, será obrigado a suspender o seu gesto poético.

Conclusão

A obra de Cecília Meireles é essencialmente um culto às paisagens, raramente primaveris, que compõem a tela da existência humana: herbários ignorados porque deles brotam, com frequência, corpos falecidos, palavras de desgosto e profecias à morte. O que seria do homem sem o seu caráter mortal? O discurso meireliano, nesse contexto, rompe com padrões ideológicos conservadores, ainda persistentes em nossa hodiernidade, que tracejam um mundo onde os sujeitos e suas ações seccionam-se em duas categorias: o bem e o mal. Esse maniqueísmo, há muito tempo, serve de sustentáculo para a perpetuação de uma concepção distorcida da morte, e conseqüentemente, da vida. É comum, por questões religiosas, compreendermos a vida como um dom e a morte como um castigo. A psicanálise, em sua cartografia das pulsões, ofertou-nos uma interpretação menos controversa desses

⁵ Klein (1996) descreve a formação do sentimento de culpa como consequência direta das pulsões sádico-destrutivas, acompanhado das fantasias inconscientes de ter atacado e danificado objetos de que se necessita.

⁶ 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.

fenômenos e, quando a “lançamos” sobre a poética de Cecília Meireles, descobrimos como o componente humano obedece aos princípios eróticos (performances ligadas à pulsão de vida que visam à união, à junção, à reparação) e às forças destrutivas (semióticas relacionadas à pulsão de morte que abrigam afetos como angústia, tristeza e desolação, fazendo surgir desejos de separação e aniquilamento).

Em *Motivo*, o sofrimento derivado do caráter hostil da realidade e os impulsos reparadores desenvolvidos pela identificação com o poeta constituem a base da criatividade e da sublimação que tecem o poema. As atividades reparadoras são dirigidas tanto ao objeto fantasiado (poeta) quanto ao próprio *eu*. Realizam-se, possivelmente, em decorrência da culpa sentida pelo eu lírico em relação às perdas prescindidas, pelo desejo de evitá-las, no intuito, quiçá, de proteger o(s) objeto(s) amado(s) em silêncio. Ao mesmo tempo, seu desejo de poupar tais objetos, leva-o a sublimar seus impulsos destrutivos: na condição de artífice da palavra, apara-lhe as emoções, resigna-se ante a morte, submete-se às atrocidades do tempo. Nesse ponto, podemos perceber a gênese da formação simbólica do *eu* meireliano. A fim de distanciar-se da dor, a voz poética inibe seus impulsos desagregadores e, em parte, desloca-os ou os substitui. A sublimação, porém, não é totalmente eficaz. Sentidos inconscientes burlam a censura e escapam, delineando um percurso nostálgico rumo à falta, à incompletude, às dores que não são reconhecidas.

Em resumo, a efabulação, a criatividade, a palavra artística, representam para o eu lírico a resolução gradual de sua ansiedade persecutória (a iminência da morte). O apego ao canto, como única forma de sobreviver à angústia da vida, implica, no universo semiótico em tela, o enfrentamento de seus medos e, inconscientemente, uma forma de não deles se desprender, de não abandoná-los, pois acredita que compõem um só corpo, uma só entidade, um só sujeito. Da impossibilidade de elaborar o luto, envolve-se num estado melancólico que consiste em negar aquilo que podia ser salvo: o *eu*. O fracasso de uma relação satisfatória com um continente externo submete-o, pois, a fantasias – arranjos inconscientes – como solução para resistir ao sofrimento psíquico.

Referências

- BRITTON, Ronald. *Crença e Imaginação – Explorações em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.
- FREUD, Sigmund. Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KING, Pearl, STEINER, Riccardo. *As controvérsias Freud-Klein*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- KLEIN, Melanie. *Amor, culpa e reparação – e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KLEIN, Melanie. *Inveja e Gratidão – e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *O Gênio Feminino – A vida, a loucura, as palavras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- MAHONY, Patrick. *Psicanálise e Discurso*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto / Retrato Natural*. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2008.
- PETOT, Jean-Michel. *Melanie Klein I*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- PETOT, Jean-Michel. *Melanie Klein II*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – Obra Completa*. São Paulo: Ediouro, 2004.
- RODRIGUES, Hermano de F. A enunciação: (in)consciência e significação. In: *Acta Semiotica et Linguistica*. Vol. 16 – Ano 35. João Pessoa: Editora Universitária, 2011.
- SEGAL, Hanna. *Introdução à Obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- SEGAL, Hanna. *Psicanálise, Literatura e Guerra*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- SEGAL, Hanna. *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SILVA, Valmir Adamor da. *Psicanálise da Criação Literária – As neuroses dos grandes escritores*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SIMON, Ryad. *Introdução à psicanálise: Melanie Klein*. São Paulo: E.P.U., 2005.
- SPILLIUS, Elizabeth Bott. *Melanie Klein Hoje – Artigos predominantemente técnicos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- SPILLIUS, Elizabeth Bott. *Melanie Klein Hoje – Artigos predominantemente teóricos*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- WILLEMART, Philippe. *Os processos de Criação – na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.