

e-ISSN 2595-7295

# **LETRAS & IDEIAS**

v. 2, n. 2  
julho / dezembro 2018

Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

**Universidade Federal da Paraíba**

Reitora: Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz  
Vice-Reitora: Bernardina Maria J. F. 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: Magdiel Medeiros Aragão Neto  
Vice-Chefe: Margarete von Mühlen Poll

**Departamento de Letras Estrangeiras Modernas**

Chefe: Ana Berenice Peres Martorelli  
Vice-Chefe: Betânia Passos Medrado

**Coordenação do Curso de Letras  
(Presencial)**

Coordenador: Cirineu Cecote Stein  
Vice-Coordenadora: Angélica Araújo de M. Maia

**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: Hermano de França Rodrigues

**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. 2, n. 2, p. 131-235, jul./dez. 2018.

© UFPB CCHLA 2018

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

#### **Comitê editorial**

Aristóteles de Almeida Lacerda Neto – IFMA  
Vanalúcia Soares da Silveira – IFPB  
Carlos Augusto de Melo – UFU

#### **Equipe de assessoramento**

Aysha Adab Santos Cavalcante  
Jose Eider Madeiros

#### **Editoração, diagramação e revisão gráfica**

Jose Eider Madeiros

#### **Consultoria bibliotecário-documentalista**

Elane Cristina Madeiros

#### **Capa**

Giorgi Vasari. (1570-71). *São Marcos*. Óleo sobre tela (detalhe).

**Bases de dados de indexação:** Google Scholar; Livre: Revistas de Acesso Livre do Centro de Informações Nucleares; PKP Index: Public Knowledge Project Index.

## SUMÁRIO

### EDITORIAL

RETINAS NÃO FATIGUEM AO OLHAR A ARTE NO MEIO DO CAMINHO ..... 131-132

### ARTIGOS

UMA ANÁLISE DO TRÍPLICE CONCEITO DE MITO

AN ANALYSIS OF THE TRIPPLICATE CONCEPT OF MYTH

*Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro* ..... 133-145

A (DES)CONSTRUÇÃO DO SELF EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*: TRAVESSIAS  
MELANCÓLICAS

THE (DE)CONSTRUCTION OF THE SELF IN *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*: MELANCHOLIC CROSSINGS

*Vanalucia Soares da Silveira* ..... 146-159

A MULHER TRAÍDA: UMA LEITURA DE *DOM CASMURRO* E *NADA A DIZER*

THE WOMAN WHO WAS CHEATED ON: A READING OF *DOM CASMURRO* AND *NADA A DIZER*

*Dayse Cristina de Moura Galdino* ..... 160-167

REESCRITA DE SI FACE AO INQUIETANTE: O DUPLO COMO SINTOMA ATRAVÉS  
DO DESEJO EM *A ALMA TROCADA*, DE ROSA LOBATO DE FARIA

REWRITING OF THE SELF IN VIEW OF THE UNCANNY: THE DOUBLE AS A SYMPTON THROUGH  
DESIRE IN ROSA LOBATO DE FARIA'S *A ALMA TROCADA*

*Eider Madeiros* ..... 168-180

CANTARES DE LAMENTO E SAUDADE: A LÍRICA NEOTROVADORESCA NA  
POESIA DE HILDA HILST

CANTARES OF MOURNING AND OF MISSING: THE NEOTROUBADOURESQUE LYRISM AT HILDA  
HILST'S POETRY

*Letícia Simões Velloso Schuler* ..... 181-191

O SEXUAL COMO IMPOSSÍVEL DE SUPORTAR

THE SEXUAL AS IMPOSSIBLE TO BEAR

*Suele Conde Soares* ..... 192-204

O TRÁGICO REVISITADO EM *CLOSER*, DE PATRICK MARBER

THE TRAGIC REVISITED IN *CLOSER*, BY PATRICK MARBER

*Leonardo Monteiro de Vasconcelos* ..... 205-223

CIRANDA, CABOCOLINHO E A INTERDISCIPLINIDADE LITERÁRIA

CIRANDA, CABOCOLINHO AND LITERARY INTERDISCIPLINITY

*Manuela Xavier Ribeiro de Souza* ..... 224-233

**NORMAS** ..... 234-235

## RETINAS NÃO FATIGUEM AO OLHAR A ARTE NO MEIO DO CAMINHO

A revista **LETRAS & IDEIAS** dá continuidade ao seu projeto de retomada e obtém êxito na trajetória focada em trazer diversidade nos trabalhos que publica em torno dos estudos da Literatura, das Artes e das Linguagens. Esta breve jornada de 2018 já se anuncia com outros novos desafios perante a conjuntura política que se reflete nos campos dos saberes das Humanidades com evidenciado receio neste final de segundo semestre. Todavia, é do modo como operam a representação estética e o pensamento artístico que a própria sociedade se conforma em sua estrutura de corpo, corpo político, corpo de manifestações plurais, corpo de desejos. O nosso desejo persiste no afrontamento desses obstáculos e por meio da esperança, de que tempos árdus exigem ideias, liberdades e produções ainda mais múltiplas.

Em *Uma análise do tríplice conceito de mito*, Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro nos traz uma rica análise de contornos históricos e filológicos para discutir os estudos clássicos de Aristóteles – com encontros junto ao arsenal platônico – sobre o mito, em suas origens e reverberações de grafia no grego, “μῦθος”, no transliterado, “*mythos*”, e no português ortográfico, “mito”. A análise se dedica ao predomínio do mito no simbólico e no discurso humano, em especial por sua recorrência ao imaginário e à fabulação que não seguem limites.

De modo ousado, ao mergulhar na tarefa de analisar o *Self* de G.H., Vanalucia Soares da Silveira nos apresenta uma prolífica leitura da melancólica protagonista lispectoriana, por meio de lentes psicanalíticas e pós-estruturalistas. As travessias pelas fronteiras aporísticas revelam uma escrita sensível que transborda poeticidade e que vale uma leitura atenta.

Ao realizar uma leitura pontual e breve, Dayse Cristina de Moura Galdino faz um ensaio em torno da questão feminina e do machismo, pelo viés dos papéis de gênero na sexualidade da mulher oitocentista em contraste com a contemporânea em *A mulher traída: uma leitura de Dom Casmurro e Nada a dizer*; obras dos cariocas Machado de Assis e Elvira Vigna, respectivamente. Com um olhar crítico e objetivo, a autora nos revela mudanças na perspectiva das narrativas, em virtude do empoderamento das mulheres para com a conjugalidade sexual e as rupturas do desejo.

Iniciando as três contribuições com relações bastante unidas à Psicanálise neste número, Eider Madeiros parte das breves contribuições sobre o “duplo” e o “inquietante” nas clínicas de Otto Rank e Sigmund Freud para nos dar indícios sobre a identidade em percurso com o desejo em *Reescrita de si face ao inquietante: o duplo como sintoma através do desejo em A alma trocada, de Rosa Lobato de Faria*. Em seguida, Letícia Simões Velloso Schuler nos traz uma proposta de leitura pontual sobre a melancolia, pelo prisma freudiano, em versos do poema

hilstiano “VIII” em *Cantares de lamento e saudade: a lírica neotrovoadoresca na poesia de Hilda Hilst*. Para encerrar com propriedade a tríade, a psicanalista Suele Conde Soares nos apresenta uma análise bastante perspicaz sobre o gozo em *O sexual como impossível de suportar*, a partir da conjunção preciosa entre Freud e Lacan em leitura da obra dramática *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues.

Para apresentar ainda mais a sua multiplicidade de ideias, o presente número ainda traz a contribuição dos estudos literários do drama, a partir do texto de Leonardo Monteiro de Vasconcelos, com *O trágico revisitado em Closer, de Patrick Marber*, em que a pós-modernidade e a linguagem se destacam como categorias analíticas da cena teatral contemporânea, mas sempre e já resgatadora de conceitos clássicos dos estudos aristotélicos sobre a tragédia – desde então fortemente elucidativos da inescapável complexidade das relações humanas na arte dramática e na vida.

Outro texto de abordagem objetiva e representativa da diversidade conceitual do literário, é o que encerra o presente número, com Manuela Xavier Ribeiro de Souza unindo tradição popular e literatura oral em *Ciranda, Cabocolinho e Interdisciplinidade literária*, em sua cativante apresentação das práticas culturais pernambucanas que se tornaram patrimônio cultural brasileiro, por meio do trabalho de Lia de Itamaracá.

Agradecemos a todas e todos que colaboraram com a concretização da revista e, mais uma vez, desejamos uma leitura proveitosa.

*O Editor*

# UMA ANÁLISE DO TRÍPLICE CONCEITO DE MITO

## AN ANALYSIS OF THE TRIPLICATE CONCEPT OF MYTH

Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro<sup>i</sup>

**RESUMO:** A proposta deste trabalho centra-se em analisar uma perspectiva triangular do conceito de mito, apresentada sob três formas de exposição do termo, a saber, *mythos*, μύθος e mito. A grafia latina *mythos* designará, em linhas gerais, o constructo do pensamento primitivo imbuído de sacralidade, compreendido na pesquisa a partir de excertos das obras homéricas e hesiódicas. Depois será observada, na *Poética* de Aristóteles, como essa noção desenvolveu-se dando margem para o surgimento do conceito aristotélico de μύθος (grafia grega), elemento constitutivo da composição literária, a fabulação, e, por fim, o termo mito (grafia portuguesa) será percebido como a unidade entre os dois conceitos anteriores, definido como uma narrativa ficcional cuja base foi desencadeada nos primórdios.

**Palavras-chave:** *Mythos*. Μύθος. Mito. Sacralidade. Fabulação.

**ABSTRACT:** The purpose of this paper is to analyse a triangular perspective of the concept of myth, presented under three forms of exposition of the term, namely, *mythos*, μύθος and myth. The Latin script *mythos* will designate, roughly, the construct of the primitive thought imbued with sacredness, understood in the research from excerpts of the Homeric and Hesiodic works. Then, in Aristotle's *Poética (Poetics)*, it will be observed how this notion was developed by giving rise to the Aristotelian concept of μύθος (Greek script), a constitutive element of literary composition, and, finally, the term myth (*mito* in Portuguese script) will be perceived as the unity between the two previous concepts, defined as fictional narrative whose base was triggered in the early days.

**Keywords:** *Mythos*. Μύθος. Myth. Sacredness. Fable.

Submetido em: 21 jun. 2018

Aprovado em: 10 ago. 2018

---

<sup>i</sup> Doutoranda em Letras na Universidade Federal da Paraíba (PPGL, UFPB).  
E-mail: cianef2005@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

O mito faz parte das bases da humanidade, pois é, desde sempre, a narrativa mais eficiente no sentido de ordenar e compreender a natureza e o homem, bem como os aspectos imanentes ao si que não podem ser explicados racionalmente. No mito, existe uma ἀρχή<sup>1</sup> em pleno movimento na voz do poeta, que não foi partícipe da origem das coisas, mas através de uma relação sagrada, revive e reconta fatos primordiais por meio de cantos. Em nenhuma outra parte da terra, como diz Otto (2006, p. 50), e em nenhum outro momento da história, foi atribuída tamanha importância ao canto e à linguagem elevada como no mito grego. “A essência do mundo se consuma no cantar e no dizer”. (OTTO, 2006, p. 51).

Então, por sua influência e por sua origem, as noções de mito, que temos dos gregos como herança viva, habitam em uma tradição intrínseca ao pensamento ocidental e têm sido alvo de grandes especulações no âmbito científico.

A busca por métodos de interpretação, para decifrar as conhecidas “narrativas absurdas”, deliberou uma série de perspectivas do seu conceito. O mito então passa a ser visto como um modo de expressão do pensamento humano com sua linguagem e com suas particularidades. Um primeiro elemento, como postula Vernant (2003, p. 171), que deve ser levado em consideração, é o passo dado a partir da tradição oral para diversos tipos de literatura escrita. Mas os estudos acerca de seu conceito ganharam largas dimensões, indo desde o âmbito histórico e religioso, como apresentam os estudos do antropólogo Eliade (1969, 1972, 1979, 1989, 2008), até os influxos do mito sobre as competências psicológicas do homem, consoante Jung, Campbell (1990, 1991, 1997), Mardones (2000), que trarão bases para nossa discussão.

Tendo em vista a pluralidade de olhares sobre o mito, serão tratadas neste capítulo do trabalho, três compreensões desse conceito que estão intimamente relacionadas, a partir de uma leitura dos teóricos e do aparato literário greco-latino (maior fonte da essência do mito), para a obtenção da percepção desse elemento tão importante no mundo antigo que não se perdeu no tempo.

Para um maior esclarecimento das ideias e para melhor sistematização da reflexão que será desenvolvida aqui, estabelecemos uma grafia específica designada a cada definição elucubrada no corpo do texto. Em primeiro lugar, usaremos da grafia latina *mythos* para indicar as narrativas que refletiam os primórdios das concepções humanas do mundo e de si e,

---

<sup>1</sup> O termo ἀρχή, de acordo com Chantraine (1968, p. 119) tem como sentido mais antigo a ideia de “ter iniciativa de”, configura o sentido de “algo primeiro que foi fixado”, e por isso, “origem”, “princípio”.

por isso, carregada de sacralidade. Essa compreensão será percebida nos textos homéricos e hesiódicos por se assentarem como os textos literários mais remotos do mundo ocidental. Em segundo plano, através da grafia grega μῦθος, será exposta a ideia de *enredo* ou *fabulação*, desenvolvida no âmbito do pensamento aristotélico como parte integrante da construção literária. Por fim, atribuiremos à escrita portuguesa, mito, a relação das duas perspectivas traçadas anteriormente, a definição que parte desde sua natureza ontológica até a sua estrutura ficcional, deduzindo que o mito, em linhas gerais, corresponde à busca de uma sistematização do universo caótico do pensamento e da própria condição humana a partir da criação literária.

## 1 O MYTHOS E SUA ORIGEM

O *mythos* foi gerado com o homem e não há como determinar sua cronologia, tampouco apontar os elementos que o trouxeram à existência. Seus ditames perpetuaram-se de geração em geração solidificando-se como a pedra bruta e sendo substância constitutiva do imaginário humano. A concepção primeira de *mythos* está amalgamada na “*sancta simplicitas* del genero humano”<sup>2</sup>, na visão de Cassirer (1968, p. 9), e, por ser parte integrante do homem, é um elemento inerente a sua essência, que se mantém em completa harmonia com sua realidade, pois é praticado e vivenciado.

Conforme Malinowsky (1948, p. 36), o *mythos* cumpre, dentro da cultura primitiva, uma função indispensável. Ele expressa, dá vigor e codifica o credo, salvaguarda e reforça as morais de um povo, é a voz eficiente do rito e contém regras práticas para a orientação humana. Basta observarmos o temor e respeito com que o indivíduo primitivo cinge a natureza e seus fenômenos de modo geral, com os quais interage, e os retoma diariamente, dando a cada elemento um caráter sobrenatural e divino. Um exemplo disso é a figura de Zeus – reconhecido senhor das manifestações do relâmpago e do trovão – na religiosidade grega, que representa a ordenação do cosmo, de onde parte o bom funcionamento da vida, ou Apolo, mestre da clarividência, personificação das potências iniciadoras na profecia. Quando o assunto é a agricultura, a deusa Deméter representa a produção e a fertilidade da terra, é ela a responsável pelas boas colheitas. Isso porque a sociedade primitiva está profundamente ligada às estruturas orgânicas da natureza, como bem aponta Cassirer:

---

<sup>2</sup> Cassirer considera o *mythos* em seu valor ontológico como sendo mais uma expressão da emoção do que um pensamento racional. O filósofo traduz *sancta simplicitas* como *Urdummheit*, que evoca a ideia de uma ingenuidade primitiva.

Cuando estudiamos ciertas formas muy primitivas de pensamiento religioso y mítico – por ejemplo, la religión de las sociedades totémicas – nos sorprende descubrir hasta qué grado la mente primitiva siente el deseo y la necesidad de discernir y dividir, de ordenar y clasificar los elementos de su contorno. Apenas hay nada que escape a este apremio constante de clasificación. No sólo se divide a la sociedad humana en diferentes clases, tribus, clanes, que tiene diferentes funciones, costumbres y deberes sociales. La misma división aparece en todas partes en la naturaleza. El mundo físico es, a este respecto, el duplicado exacto y la contrapartida del mundo social. Plantas, animales, seres orgánicos y objetos de naturaleza inorgánica, substancias y cualidades, todos quedan igualmente afectados por esta clasificación<sup>3</sup>. (CASSIRER, 1968, p. 22).

A própria organização social do indivíduo dos primórdios ocorre mediante sua percepção de uma ordenação de “leis” cósmicas e nas atividades divinas<sup>4</sup> e é esse funcionamento de caráter superior que o espírito primitivo visava repetir. Suas ações cotidianas eram embasadas em ações arquetípicas *ab origine* realizadas pelos deuses e heróis *in illo tempore*<sup>5</sup> (ELIADE, 1969, p. 47)<sup>6</sup>. Os ritos, portanto, configuravam-se como a manutenção e preservação dessa verdade transcendental vivenciada pelo espírito primitivo<sup>7</sup>.

Diante dessas breves considerações, é possível perceber o abismo que distancia a nossa percepção de mundo e do ser, da sensibilidade e harmonia de pensamento do homem

---

<sup>3</sup> “Quando estudamos certas formas muito primitivas de pensamento religioso e mítico – por exemplo, a religião das sociedades totémicas –, nos surpreendemos em descobrir até que ponto a mente primitiva sente o desejo e a necessidade de discernir e dividir, ordenar e classificar os elementos de seu contorno. Não há quase nada para escapar dessa constante restrição de classificação. Não só divide a sociedade humana em diferentes classes, tribos, clãs, que tem diferentes funções, costumes e deveres sociais. A mesma divisão aparece em toda a natureza. O mundo físico é, a este respeito, a duplicação exata e a contrapartida do mundo social. Plantas, animais, seres orgânicos e objetos de natureza inorgânica, substâncias e qualidades são igualmente afetados por esta classificação”. Todas as traduções dos textos usados no corpo do trabalho e em notas de rodapé são de nossa inteira responsabilidade.

<sup>4</sup> O mundo dos Seres primordiais é o universo onde todas as ações aconteceram pela primeira vez, por isso, é a partir dessa dimensão, reflexo da profunda harmonia de fenômenos cósmicos, que o homem primitivo é constituído. O mundo dos deuses e dos heróis, a partir de seus símbolos, torna-se o modelo exemplar da sociedade. A título de exemplo, temos a *Teogonia* de Hesíodo que narra como aconteceu a origem de todas as coisas e a ordem cósmica a partir de Zeus.

<sup>5</sup> As expressões *ab origine* e *in illo tempore*, usadas por Eliade, podem ser traduzidas respectivamente, como “desde a origem” e “naquele tempo primordial”.

<sup>6</sup> Expressões e termos gregos e latinos no interior de citações diretas de teóricos apresentados na discussão serão traduzidos em nota. Já aqueles retirados do *corpus* literário greco-latino poderão vir no interior do trabalho entre parênteses.

<sup>7</sup> O rito é um solene proceder e um elevado atuar que coloca o homem em uma esfera superior. Sobre essas práticas, diz Eliade: “La repetición de un ritual por los Seres divinos trae consigo la reactualización del Tiempo original, cuando el rito se celebró por primera vez. He ahí la razón por la que el rito es eficaz: participa de la plenitud del Tiempo sagrado, primordial. El rito actualiza el mito. Todo o que el mito narra acerca del *illud tempus*, los ‘*tiempos bugari*’, el rito lo reactualiza, lo propone como realizándose ahora, *hic et nunc*.” (ELIADE, 2008, p. 21). Tradução: “A repetição de um ritual pelos Seres divinos traz consigo a reatualização do Tempo original, quando o rito foi celebrado pela primeira vez. É por essa razão que o rito é eficaz: participa da plenitude do Tempo sagrado, primordial. O rito atualiza o mito. Tudo o que o mito diz sobre *illud tempus*, os ‘*tempos de bugari*’, o rito o reatualiza, o propõe como sendo realizado agora, *hic et nunc*.”

primitivo, fato que permite o empobrecimento e o distanciamento desse sentido primeiro do *mythos*, fundindo-o com o folclore, ritos populares, contos, dentre uma sumidade de conceitos atuais em que esse encarna o papel de simples ficção e, até mesmo, de mentira.

É bem verdade que o desmembramento de sentido teve seus primeiros suspiros nos séculos VI e V a.C., como nos lembra Vernant (1992, p. 115), com o desenvolvimento da história e do pensamento filosófico. Contudo, toda a herança grega, afirma ainda o estudioso (p. 170), manteve, na senda do tempo, a permanência da essência do *mythos* da cultura ocidental a que ainda se tem acesso; o que nos leva a inferir a participação crucial e relevante da literatura na efetivação dessa transmissão. Além de nos informar seu valor como narrativa elevada, a tradição literária nos dá acesso a toda uma construção social, histórica e cultural de momentos do pensamento humano. É o meio mais cabível da presentificação dessa mentalidade antiga.

Essa expressão do indivíduo, materializada em narrativas tradicionais, serviu também de fonte para o advento da composição literária. Como resultado disso, temas, imagens e significados desses relatos absurdos, ambíguos e vivos, adquirem forma e ordenação, fundamentam-se como a estrutura basilar da ποιήσις<sup>8</sup>. Nesse sentido, o *mythos*, como arte e literatura, reflete para nós um caráter simbólico e alegórico, não possuindo necessariamente qualidades místicas, mas promovendo tramas e ações que sugerem valores e padrões de moral e conduta na sociedade grega.

O termo μῦθος<sup>9</sup>, como bem conceitua Chantraine (1968, p. 718), corresponde à uma sequência de palavras que constrói um discurso, sinônimo de ἔπος que significa *palavra, discurso, forma*, (cujo radical designa o termo *epopeia*) distinguido pelo *conteúdo, opinião, intenção e pensamento*. Essas últimas noções são sentidos mais arcaicos herdados, provavelmente, da raiz *\*meudh/mudh* do indo-europeu, segundo Stahlin (1942, p. 772). Essa raiz, posteriormente, é associada ao verbo *muttire*, no latim, cujo significado literal de *-mu-*, segundo Ernout e Meillet (2001, p. 426), corresponde ao ato de *insuflar palavras*. Vernant aborda, em linhas gerais, a ideia de *palavra formulada* referindo-se ao sentido de *mythos*:

---

<sup>8</sup> O termo ποιήσις, manifestado diversas vezes no *corpus aristotelicum*, em linhas gerais, pode ser traduzida por produção tendo em vista o sufixo -σις, responsável pela carga de uma ação em processo impressa no verbo. Mas, na *Poética* do referido autor, capturamos na ideia do termo o sentido de composição artística, pois, segundo Chantraine (1968, p. 923) o termo ποιέω é geralmente considerado como um denominativo da parte de \*ποιός mas esse \*ποιός não é atestado e não figura senão nos compostos dos tipos κλινοποιός, λογοποιός, dentre outros” O que nos leva a inferir no valor do termo uma ideia de qualificativo. Em linhas gerais, o processo de atividade no verbo ποιέω aspira uma qualidade no produto.

<sup>9</sup> Uso da forma μῦθος nesse momento, surge na nossa discussão como forma de abordar os valores etimológicos do termo. Nas páginas precedentes a forma será usada como meio de nominar a perspectiva aristotélica, como bem pontuamos no tópico introdutório de nossa pesquisa.

Em grego, *mýthos* designa uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa, de um diálogo ou da enunciação de um projeto. *Mýthos* é então da ordem do *legein*, como o indicam os compostos *mythologeîn*, *mythologia*, e não contrasta inicialmente com os *logoi*, termo cujos valores semânticos são vizinhos e que se relacionam às diversas formas do que é dito. Mesmo quando as palavras possuem uma forte carga religiosa, quando elas transmitem a um grupo de iniciados, sob forma de narrativas concernentes aos deuses ou aos heróis, um saber secreto interdito ao vulgo, os *mythoi* podem ser também qualificados de *hieroi logoi*, discursos sagrados. Para que o domínio do mito se delimite em relação a outros, para que através da oposição de *mýthos* e *lógos*, dali em diante separados e confrontados, se desenhe a figura do mito da própria Antigüidade Clássica, foi preciso toda uma série de condições, cujo jogo, entre o oitavo e o quarto séculos antes de nossa era, fez cavar, no seio do universo mental dos gregos, uma multiplicidade de distâncias, cortes e tensões internas. (VERNANT, 1992, p. 172)

Portanto, de acordo com essa colocação do helenista, é possível afirmar que o *mythos* possui íntima relação com a linguagem dadora de instruções cívicas e lições de religiosidade, e possui a sua retoricidade, não deixando de ter seu valor racional (apesar do caráter irracional vívido em suas narrativas) e garantindo um constructo social. A maior marca dessa organicidade do *mythos* é a própria transmissão oral, aspecto forte e determinante nos fundamentos da tradição literária.

A noção de *mythos* como *narrativa formulada*, percebida nas entranhas do texto literário, com o passar do tempo e através da intervenção do pensamento filosófico, é concebida com uma nova face na literatura, ab-rogando do termo seu forte sentido religioso e enfatizando o valor de composição de discurso, que será abordada com severidade e eficiência por Platão e Aristóteles. Diante disso, buscaremos então observar como o *mythos* assumiu uma posição de conceito principal na composição do texto literário.

## **2 AS FACES DO MYTHOS: UMA PERSPECTIVA DO MITO DE PLATÃO AO Μῦθος DE ARISTÓTELES**

A grande ruptura existente entre *mythos* e *logos*, tão preconizada pelos estudiosos, está claramente assentada na supremacia do pensamento filosófico sobre o pensamento mítico. Essa assertiva deixa claro que o universo e a realidade do homem, a partir dos pensadores pré-socráticos, não são mais vistos como uma sucessão de eventos aleatórios, de caráter superior aos domínios humanos constatado no *mythos*, pois, através do intelecto, o indivíduo pode investigar e compreender a regularidade e o sistema que rege o mundo. Isso significa que não

há mais a procura de uma explicação para as coisas em elementos externos ao mundo inteligível, como é o caso da figura das divindades. Gaia e Hefestos, como exemplifica Morgan (2000, p. 32), passam a ser racionalizados e designados apenas como “terra” e “fogo”, perdendo o sentido simbólico, a dualidade de significados, e convertem-se em apenas signos. O *mythos*, dessa forma, deixa de ser o solo onde se fundamentam historicamente, religiosamente e institucionalmente todas as explicações das verdades do homem. Não que a filosofia estaria prestes a banir o *mythos* da sociedade grega, mas, como pontua Vernant (2003, p. 186), tentaria reintegrá-lo, desmitificando-o e dessacralizando-o, com o intento de reformular a mesma verdade que o *mythos* apresentava, expressando-a, no entanto, debaixo dos contornos de um relato alegórico.

Vernant afirma que o *mythos*, com o advento da filosofia, passa a ser uma forma análoga de dizer o que o *lógos* afirma. Por ser constituído de modo diferente, assume uma nova participação na sociedade:

De hecho, éstos no rechazaron sin más el mito, en nombre del logos, arrojándolo a las tinieblas del error y a las quimeras de la ficción. No dejaron de utilizarlo literariamente, como el tesoro común del que debía alimentarse su cultura para permanecer viva y perpetuarse. Más aún, desde la 'edad arcaica reconocieron al mito un valor de enseñanza, aunque de enseñanza oscura y secreta; le atribuyeron un valor de verdad, aunque de una verdad no formulada directamente, de una verdad que, para ser entendida, necesitaba ser traducida a otra lengua de la que el texto narrativo no era más que la expresión alegórica.<sup>10</sup> (VERNANT, 2003, p. 185).

Platão possui uma relação ambígua com o mito. Na *República* (VII, 514α - 517γ), por exemplo, o mito assume uma *persona* alegórica<sup>11</sup>, dirigida de acordo com a expressividade do pensamento dialético e ético evidenciados nos diálogos platônicos, conforme Cassirer (2004, p. 60). Vernant (2003, p. 187) ainda diz que o filósofo utiliza o mito para expressar o que está além de uma linguagem filosófica, como uma espécie de metalinguagem para comunicar o

---

<sup>10</sup> “De fato, eles não rejeitaram, sem mais, o mito, em nome do logos, arrojando as lâminas do erro e as quimeras da ficção. Não deixaram de utilizá-lo literariamente, como o tesouro comum do que devia alimentar sua cultura para permanecer viva e perpétua. Mais ainda, desde a época arcaica reconheceram o mito um valor de ensino, embora de ensino obscuro e secreto; lhe atribuíram um valor de verdade, apesar de uma verdade sem formulação direta, de uma verdade que, para ser entendida, precisava ser traduzida a outra língua do que a do texto narrativo não era mais que expressão alegórica.”

<sup>11</sup> “A alegoria é um procedimento retórico que pode eliminar-se, logo que realizou o seu trabalho. Depois de termos subido a escada, podemos, em seguida, descer. A alegoria é um procedimento dialético. Facilita a aprendizagem, mas pode ignorar-se em qualquer abordagem directamente conceptual.” (RICOEUR, 1976, p. 67).

incognoscível<sup>12</sup>. O Ser e o Devir, por exemplo, não podem ser objetos de um saber verdadeiro a não ser por meio de uma crença, *pistis*, de uma opinião, *doxa*.

Contudo, Platão segue a concepção dos pré-socráticos, cuja depreciação do mito não está na sua potencialidade transcendental, mas na percepção dos deuses e heróis contida nas obras dos poetas. O diálogo *Eutifron* demonstra que Sócrates, quando trata a respeito de sua condenação, esclarece que não nega a existência dos deuses, mas repugna as atitudes negativas que os poetas atribuem a eles (6α-ε). Dessa forma, em linhas gerais, o discípulo de Sócrates rechaça e descaracteriza o pensamento mítico do seu sentido essencial à luz de sua filosofia.

Em sua obra, a *República*, através do diálogo de Sócrates e Adimantos, o filósofo levanta questões sobre a forma ideal da *pólis*. No livro II, passa a analisar qual o modelo mais apropriado de educação dos guardiães da cidade, levando em consideração a formação já proposta na educação tradicional grega, a saber, ginástica para o corpo e música para a alma (*República*, 376δ - 376ε). No percurso do diálogo fica claro que, para Platão, o mito, muitas das vezes, em sua função poética, é negativo para a estrutura social da cidade (*República*, II, 377δ - 382ε), tanto no ponto de vista estético, quanto do ponto de vista ético, pois as obras, segundo Jaeger (2001, p. 781)<sup>13</sup>, quanto “mais poéticas, menos as devem escutar as crianças e os homens que pretendem ser livres, para que tenham mais a servidão que a morte”.

A importância ao mito dada pelo pensamento platônico está na sua funcionalidade, pois o produto de sua enunciação deve promover benefícios para o ouvinte. É aqui que se fixa a *aletheia* do mito, na condição de formador de realidades concretas na alma do homem, que, consoante Platão, deve plantar boas sementes morais no caráter pueril. Por esse fator, na condição de fundador de cidade com Adimantos, Sócrates critica calorosamente o mito criado e contado na poesia, sobretudo nas homéricas e nas hesiódicas.

Enquanto Platão levanta indagações a respeito do valor temático do mito, percebe-se que por baixo dessa construção jaz, majoritariamente, a necessidade de uma esquematização que elabore esse mito da melhor maneira possível. Quem trará, de fato, essa abordagem é

---

<sup>12</sup> Temos essa percepção de Vernant contemplada em algumas obras platônicas como: *Protágoras*, com a versão platônica do mito de Prometeu (320ε - 324δ), *A República* e o mito de Er (X, 614β - 621β), e *Crítias* e a Atlântida de Platão (113α - 121γ)

<sup>13</sup> O confronto entre as duas grandes funções da poesia, o prazer estético e a modelação ética da alma, é, pelo nosso espectro, um dos grandes motivos da crítica platônica, pois, precisamos no seu discurso que o poeta não deve centrar-se na construção estética em detrimento dos valores éticos, mas, de forma equilibrada articular ambos os elementos, a fim de promover uma formação pura e delimitada pelos quatro pontos cardeais defendidos pela teoria platônica: a piedade, a valentia, o domínio de si e a justiça, como dita Jaeger (2001, p. 778).

Aristóteles em sua obra *Arte Poética*, onde encontra-se as bases da nossa segunda conceituação da subdivisão do *mythos* que nos cabe aqui.

É válido acrescentar que nosso intuito não cerca uma pesquisa que exponha a noção metafísica do mito trazida por Aristóteles para o universo grego. Contudo, sua perspectiva de μῦθος será observada como conceito técnico da composição poética, marca e marco da sua obra, *Arte Poética*.

O mito compartilha com os domínios poéticos uma característica que equivale a um *tópos* de discurso. Tal como o mito, segundo o que já está exposto aqui, o μῦθος definido como fabulação, é uma μίμησις<sup>14</sup>, cuja principal função está focada na representação de ações.

No primeiro capítulo da *Poética*, quando o filósofo estagirita apresenta a μίμησις como a mola propulsora e ponto de interseção de todas as artes, concretiza seu pensamento afirmando que estas vão diferir em três aspectos: nos *meios* de representação, nos *objetos* representados, e no *modo* de representar (1447α, 13-16).

Em suma, por *meios*, podem ser classificados os componentes materiais e técnicos através dos quais a composição é articulada. Por *objetos*, entende-se a representação dos agentes, e por *modo*, aponta-se aquilo que Platão discerne entre narrativa simples e μίμησις no livro III da *República* (392δ - 394δ) e, Aristóteles denomina como, narrativa, drama ou composição mista.

A par do poético, o μῦθος é uma das categorias quantitativas da composição artística que está diretamente ligado ao *objeto*, pois este elemento está embasado na ideia de μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας (os personagens representam os que agem – 1448α):

[...] ο μῦθος<sup>15</sup> é a representação das ações, digo, pois, ser o próprio μῦθον a composição dos atos [...].

[...] ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ, μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὲν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων [...]. (*Po.*, 1450α).

<sup>14</sup> Aristóteles não apresenta uma definição concreta de μίμησις, apenas expõe esse conceito como a essência de todas as artes. É um processo em que se desenvolvem diversos tipos de expressões artísticas com meios diferentes, objetos diferentes e de modos diferentes. Algumas artes utilizam cores e figuras, por conseguinte, outras representam com a palavra, o ritmo e a harmonia, aliados ou dissociados. Nesse primeiro momento da sua poética, onde ele discrimina os meios, obtemos as primeiras tipologias de gênero que servirão de paradigma e nomenclatura na divisão das criações poéticas.

<sup>15</sup> Optamos por não traduzir o termo μῦθος a fim de manter a linearidade de nossa proposta em que na forma da palavra μῦθος temos um sentido distinto daquelas, anteriormente vistas, em *mythos* e em mito.

Detendo-nos neste excerto do *corpus aristotelicum* aqui assentado, observamos que, ao μῦθος, Aristóteles dá duas perspectivas de definições que se correspondem. Compreendamos como elas se entrelaçam.

Há, na língua grega, dois importantes sufixos, que se contrastam em suas nuances semânticas aplicadas a substantivos provenientes de verbos. São eles o -σις - que designa o processo de ação, dinamismo, como elucidada Soares (2006, p. 76), e o -μα- como o resultado da ação, objeto estático. Observa-se que Aristóteles atribui a cada um desses sufixos a raiz *πραγ-*. No primeiro caso, *μίμησις πράξεως* corresponde à representação das ações dos homens, o processo de representação de acordo com a atuação humana viva, por natureza, em seu dinamismo e interação correspondente a uma assertiva de caráter universal. Antes de refletir uma conjunção de atos, o μῦθος sugere a reprodução artística de uma disposição natural do homem de pôr movimento e gerar resultados no percurso da vida. Isto é passível a qualquer tipo de composição literária. A *μίμησις πράξεως* é o ponto fulcral de toda a produção da arte expressa pelo μῦθος através de um encadeamento discursivo-narrativo. Após essa afirmativa, Aristóteles afunila seu conceito, apontando para o outro viés da sua abordagem, o μῦθος em uma composição de ações: *σύνθεσιν τῶν πραγμάτων*. Embora o termo *πραγμάτων*, carregando o sufixo -μα-, retrate as ações como objetos estáticos, produto da ação (vale salientar que entra em contraponto ao *πράξεως*), encontramos em *σύνθεσιν* o sufixo -σις- de modo a nos impelir à compreensão de que, o μῦθος não é só um sistema de representação de ações. Dentro desse sistema há uma articulação através da qual interagem os atos sempre de forma que promova uma unidade no μῦθος. É nesse sentido que Aristóteles diz: *μῦθος δ' ἐστὶν εἶς*; Uno é o μῦθος. (*Po.*, 1451α).

Essa unicidade é exequível no μῦθος no momento em que o ποιήτα representa o que é possível e passível de acontecer através da verossimilhança ou da necessidade (*τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον – Po.*, 1451α). São esses dois elementos os elos que conectam as ações de modo que, sendo um deles deslocado, se mude toda a estrutura da *σύνθεσιν τῶν πραγμάτων* (1451α). A boa escolha de ações propícias bem interligadas, de sorte que crie um μῦθος uno e completo, é ajustada pela “ordenação das ações” (*σύστασις τῶν πραγμάτων – Po.*, 1450β).

O corolário dessa análise nos dá o cabedal para dizer que a *σύστασις* é o processo pelo qual o poeta recorta as ações em um determinado mito tradicional para formalizar a *σύνθεσιν* como um μῦθος uno e completo, tendo princípio, meio e fim (*Ὅλον δ' ἐστὶ τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν – Po.*, 1450β) segundo o objetivo da sua criação. A *πράξις*, portanto, para Aristóteles é um objeto bifacetado que cabe em dois movimentos, como objeto de representação e ao mesmo tempo o instrumento que deriva no processo de representação

através da πόησις. É a πράξις o elemento primordial do μῦθος. O mito, por isso, é o palco onde os homens vislumbram suas πράξεις representadas pelas imagens divinas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante as considerações feitas, compreende-se a mutabilidade das percepções acerca da construção do *mythos*, mas não a descaracterização de sua essência. Os conceitos de *mythos*, mito e μῦθος, elencados aqui, são interdependentes e se vinculam exatamente, por meio do valor arquetípico presente nessas definições.

Em um olhar menos atento, a πράξις, representada no mito, difere da composição poética visto que cada um carrega um objeto distinto de representação. O mito mostra a ação de deuses e seres superiores, já na μίμησις aristotélica, o μῦθος é a representação de ações humanas. Contudo, entende-se que o discurso aristotélico na *Poética* apenas desintegra da explicação técnica do μῦθος o seu valor simbólico. Pois, apesar de o mito construir-se sobre a imagem de entidades sobrenaturais, os poetas pincelam a narrativa com ações humanas, de modo a manter uma unidade entre o natural e o sobrenatural. Isto quer dizer que os mitos representam deuses e heróis por meio do espectro da μίμησις da πράξις humana, que se expressa simbolicamente, fato tão combatido por Platão. Todo mito tem um μῦθος, e se esse mito é uma narrativa simbólica, logo, o μῦθος é também simbólico, possui uma relação intrínseca com o conteúdo mítico produzido nos primórdios.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BURKERT, Walter. *Religião grega na época arcaica e clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CAMPBELL, Joseph. *Las máscaras de Dios: mitología primitiva*. Traducción: Isabel Cardona. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASSIRER, Ernest. *El mito del Estado*. Traducción: Eduardo Nicol. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire de mots*. Paris: Klincksieck, 1968.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Ideas; Éditions Gallimard, 1989.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Artes e Letras; Arcadia, 1979.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1969.

ELIADE, Mircea. *Tratado da História das Religiões*. Tradução: Fernando Thomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 2001.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução: Artur M. Pereira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KITTEL, Gerhard; FRIEDRICH, Gerhard. *Compendio del diccionario teológico del nuevo testamento*. Traducción: Carlos Alonso Vargas y el equipo de la Comunidad Kairós de Buenos Aires. Michigan: Libros Desafío, 2003.

MALINOWSKY, Bronislaw. *Magia, ciencia y religión*. Traducción: Antonio Pérez Ramos. Barcelona: Planeta-Agostini, 1948.

MARDONES, José Maria. *El retorno del mito: la racionalidad mito-simbólica*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

MORGAN, Kathryn. A. *Myth and philosophy from the Presocratics to Plato*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000.

OTTO, Walter Friedrich. *Teofania: o espírito da religião dos gregos antigos*. Tradução: Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2006.

PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLATÃO. *Eutifron, Apologia de Sócrates e Críton*. Tradução: José Trindade Santos. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1993.

PLATON. *Timée, Critias*. Traduction: Luc Brisso. Paris: G. F. Flammarion, 1999.

REALE, Giovanni. *Pré-socráticos e orfismo*. Tradução: Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012. (História da filosofia grega e romana; v. 1)

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.

STAHLIN, G. Mythos. In: KITTELL, G. *Theologisches Worterbuch zum Neuem Testament – IV*. 2. ed. Stuttgart: Kohlhammer, 1942. p. 769-803.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

## A (DES)CONSTRUÇÃO DO *SELF* EM A *PAIXÃO SEGUNDO G.H.*: TRAVERSAS MELANCÓLICAS

### THE (DE)CONSTRUCTION OF THE SELF IN A *PAIXÃO SEGUNDO G.H.*: MELANCHOLIC CROSSINGS

Vanalucia Soares da Silveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** A busca para ser engendra o enredo do romance *A Paixão segundo G.H.*, da autora brasileira Clarice Lispector. A protagonista, de identidade abreviada, desemboca em um processo de des(construção) do *Self*, despertado pelo fenômeno de identificação projetiva com uma barata, na tentativa de encontrar um significante para si. G.H. faz travessias melancólicas, mergulha em um desabamento interior, dismantelando-se em um jogo entre ausência e presença, verdade e falsidade, com o fito de nomear a Coisa que habita o seu *Self*. Nisso, desliza-se sucessivamente, constrói-se, desconstrói-se e reconstrói-se na fantasia do retorno às origens, para sempre perdidas, percorrendo, assim, um movimento narcísico de incapacidade de superação do luto arcaico. G.H. desloca-se incessantemente, arremessa-se ao abismo melancólico, à presença do Nada, do Vazio; em seu seio letal, em núpcias com a Morte, luta para nomear o seu transbordamento de dor. Em suplência dessa voz, que não escutamos, e com as contribuições teóricas, sobretudo, de Freud (2016), Klein (1996; 1974), Gomes (2017), Kristeva (1989) e Derrida (1981; 2002), objetivamos analisar as travessias esteticamente melancólicas de G.H. em seu processo de (des)construção do *Self*. Para tanto, deslizamos pelos conceitos de melancolia, *Self*, desconstrução e sustentação. Destarte, a proposta não é buscar um significante para a Coisa, dar-lhe um lugar, mas compreendê-la no terceiro espaço, nos interstícios, na zona fronteira, onde o *Self* continuamente se movimenta.

**Palavras-chave:** Melancolia. *Self*. Des(construção). Coisa. Terceiro Espaço.

**ABSTRACT:** The quest to be begets the plot of the novel *A Paixão segundo G.H. (The Passion according to G.H.)*, by the Brazilian author Clarice Lispector. The protagonist, with an abridged identity, ends in a process of the de(construction) of the *Self*, awakened by the phenomenon of projective identification with a cockroach, in an attempt to find a signifier for herself. G.H. makes melancholic crossings, sinks into an interior collapse, dismantling herself in a game between absence and presence, truth and falsehood, with the purpose of naming the Thing that inhabits her *Self*. In this, she slides successively, builds, deconstructs, and reconstructs herself in the fantasy of returning to her origins, forever lost, thus traversing a narcissistic movement of inability to overcome archaic mourning. G.H. hovers incessantly, jumps towards melancholy abyss, claims the presence of Nothing, of the Void; by her lethal bosom, in nuptials with Death, struggles to name her overflow of pain. As a substitute for this voice, which we do not listen to, and with the theoretical contributions, especially from Freud (2016), Klein (1996, 1974), Gomes (2017), Kristeva (1989) and Derrida (1981; 2002), this paper aims to analyze the melancholic crossings of G.H. through her process of (de)construction of the *Self*. For this, we will give a glimpse of the concepts of melancholy, *Self*, deconstruction and sustentation. Hence, the proposal is not to seek a signifier for the Thing, to give her a place, but to understand her in the third space, in the interstices, in the border zone, where the *Self* continually moves itself.

**Keywords:** Melancholy; *Self*; De(construction); Thing; Third Space

Submetido em: 25 maio 2018

Aprovado em: 21 dez. 2018

<sup>1</sup> Docente de Língua Portuguesa do Instituto Federal da Paraíba (IFPB, Sousa). Doutoranda em Letras na Universidade Federal da Paraíba (PPGL, UFPB). E-mail: vanalucia.ifpb@gmail.com

## INTRODUÇÃO

A suplência por um nome para a Coisa<sup>1</sup> indica a condição ambivalente do Eu e a natureza paradoxal do signo: concomitantemente ausência e presença, falsidade e verdade, em um jogo infinito de repetições sucessivas, habitam um mesmo signo, o qual se desliza sucessivamente, de modo a não ser capaz de barrar a significação. O significante para nomear a Coisa se perde na busca incessante pela origem. Quanto mais se procura dar forma à Coisa mais essa Coisa se escapa: “O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa”. (LISPECTOR, 2009, p. 140). Pensar em um nome revela a instância pré-humana do ser, o desejo pela volta ao asqueroso, ao inóspito, à matéria crua. E isso é tedioso, demonstra, grosso modo, um amor pelo tédio, e, ao mesmo tempo um ódio a ele.

A procura pela Coisa pressupõe uma agressividade por parte daquele que se investe nesse desabamento, peculiar aos anseios destrutivos arcaicos (KLEIN, 1996, 1974). O drama vivido corresponde a uma retroação às primeiras relações entre mãe e infante e se manifesta como um movimento narcísico, ao dizer de uma incapacidade de superação de luto, portanto, não-nomeável, ao que se pode denominar de melancolia. O estado da melancolia caracteriza-se por ser estruturante, por constituir um luto eterno, ininterrupto. O indivíduo desaba na sua dor de amar, na acusação do “[...] impossível amor, do jamais tocado, sempre em outro lugar, como as promessas do nada, da morte”. (KRISTEVA, 1989, p. 19). Esse indivíduo fora para sempre deserdado do que ele sequer sabe o que é, o que perdera não tem representação, não pode ser dito, não obstante, existe. A melancolia seria, desse modo, o luto pelo inominável, pela Coisa, pelo que se deslizou, pelo que se escorreu no intervalo entre as duas mãos: a da mãe e a do filho (FREUD, 2016). Nessa correnteza, este se afoga, desprende-se daquela mão e fica sem sustentação (GOMES, 2017). Sua armadura dilui-se nas águas do Nada, no grande buraco, e a dor do abandono se instala, cria hospedagem no interior do que não é. Enquanto esqueleto sem carne, não pode haver uma pele para indicar um limiar: há uma implosão existencial, o magma se forma e (ir)rompe sempre que as “placas tectônicas” se chocam.

É o que acontece com a narradora-personagem de *A Paixão segundo G.H.*, da autora brasileira Clarice Lispector. O seu encontro com a barata demarca exatamente esse momento. Ao se esbarrar com o inseto, a explosão do *Self*<sup>2</sup> vem à tona. Mas o fenômeno acontece,

---

<sup>1</sup> A Coisa refere-se a *Das Ding*, de Freud, àquilo que não se pode nomear (FREUD, 2016).

<sup>2</sup> Neste artigo, empregamos *self* e *Self*. O primeiro é empregado no sentido comum, dividido em *self* verdadeiro e *selvies* falsos. Já o segundo é empregado para referir-se à dimensão mais profunda do *self*, ou real, o que estaria

porque forças centrípetas e centrífugas reúnem-se de modo a provocarem a erupção vulcânica: antes da epifania de G.H., há o encontro de si mesma com a empregada pela via da identificação projetiva. Partes daquela são depositadas nesta e vice-versa, criando-se, assim, um dismantelamento na estrutura interna daquela que reúne o duplo indizível, entendendo-se que no meio das duas mãos, agora, o Eu e o Mim, está o Nada, o para sempre perdido, a Coisa e, nesta, o *self*. G.H. arremessa-se no abismo melancólico, em uma corrida narcísica, em uma seara indefinível, assim como seu próprio nome, que está por se (in)completar, em busca de um significante para si. Para tanto, desaba na in(certeza) de quebrar um invólucro, de abortar seu *self* para fazê-lo nascer. É que G.H., como qualquer ser humano, é mãe de si mesma, comporta o duplo; e eis que é necessário uma mão segurar a outra para sustentar as duas vidas.

Não obstante, duas mãos ainda são insuficientes. Urge-se uma terceira mão sempre. E G.H. não se cansa de clamar por essa terceira mão, ao sempre trazer estas invocações ao leitor: “escuta”, “ouve”, “Dá-me a tua mão”, que, na verdade, já são a metáfora do múltiplo, de muitos outros que precisam (des)fazer correntes para fortalecer o seu *self*. Em socorro a esse grito, propomo-nos com outros, a quem podemos denominar de suporte teórico, juntar-se a tantas mãos – que também já podem ser pernas, ouvidos –, para desembarcar com essa Coisa que se dilacera, grita, geme, suplica, invoca um atravessamento pela matéria crua, pelo bizarro, por searas outras, mas sempre entre a vida e a morte. Em suplência dessa voz, que não escutamos, e com as contribuições teóricas, sobretudo, de Freud (2016), Klein (1996, 1974), Gomes (2017), Kristeva (1989) e Derrida (1981, 2002), objetivamos analisar as travessias esteticamente melancólicas de G.H. em seu processo de (des)construção do *Self*. Para tanto, esta pesquisa deslizar-se-á pelos conceitos de melancolia, *Self*, desconstrução e sustentação. Destarte, a proposta não é buscar um significante para a Coisa, dar-lhe um lugar, mas compreendê-la no terceiro espaço, nos interstícios, na zona fronteiriça, onde o *Self* continuamente se desloca.

---

entre o *self* verdadeiro e os *selvies* falsos; seu lugar, portanto, seria o dos interstícios, da aporia, da indecibilidade, consoante concepção desconstrucionista derridiana.

## O ABORTAMENTO DO *SELF* E A TERCEIRA MÃO: A ILUSÃO EPIFÂNICA DE G. H RUMO À AUTONOMIA

A epifania é um recurso estético muito característico da obra lispectoreana, empregado para mostrar a travessia de um personagem do seu gozo genuíno para o gozo do detalhe (FIGUEIREDO, 2014), a saber, suas personagens, em sua atitude panóptica desinteressada, seriam fisgadas por um elemento banal da natureza, como o *flâneur*, de Charles Baudelaire, em *As Flores do Mal*, que o colocaria no lugar do não-lugar, ao retirá-lo de uma experiência para colocá-lo em outra completamente estranha, nova, mas ao mesmo tempo familiar, por estar apenas oculta, inconsciente, o que produz o efeito inquietante<sup>3</sup>, assustador e ser da ordem do duplo, por ir na “[...] direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto” (FREUD, 2010, p. 340). Essa experiência estética diante do objeto revelaria um desejo de recuperar a originalidade da expressão pelo desvio da estranheza. O estranhamento não viria do deparar-se com o desconhecido, mas com o que nos é pertinente, porém inacessível, por ser da instância inconsciente e nos colocar diante de uma situação angustiante e tensa. Contudo, a epifania que ocorre com G.H. parece ser ilusória, no sentido de que a revelação que lhe é proporcionada pelo esmagamento da barata somente empurra cada vez mais a personagem ao desconhecido.

A barata metaforicamente seria a morfologia do *self*, em sua dimensão binária: o abdômen representaria o verdadeiro *self*, e as asas, os falsos *selvies*. Estas seriam evaginações daquele, sendo tão necessárias à sobrevivência da espécie, que sem as mesmas sucumbiria sem vida. O *Self* toma a letra aqui de Müller Granzotto e Müller Granzotto (2012, p. 26-43), que leva em consideração o lugar do outro, ou dos outros. Esse outro não é apenas o transcendental nem o simbólico, é o outrem que habita na intersecção desses dois outros. O *Self* desempenha a função *Id*: designa o fundo de hábitos, as inatualidades, que são as experiências repetidas, que estão no domínio dos rastros ou poeira do passado. O *Self* remete ao outrem que na realidade é um eu transcendental demandado pelo meio social para ser.

Ao ter sido esmagada, a úmida substância branca da barata é lançada fora, restando intactas as secas asas. Pela identificação projetiva, G.H. retroage aos tempos arcaicos em busca da identidade perdida, do filho que ela, enquanto mãe de si mesma, teria abortado e/ou sido abortada. O que ela vivencia parece ser uma epifania ilusória, porque imagina ter dado

---

<sup>3</sup> O inquietante [*Das Unheimliche*] é o familiar reprimido. Sem o prefixo *un-* [*Heimliche*] é, ou seja, o que um dia fora familiar, mas que sofrera repressão, e por ter sido reprimido, permanece animado, mas oculto, secreto. O inquietante é um efeito causado pelo retorno do mesmo. Portanto, *Unheimliche* é *Heimliche*, um duplo, dada a sua condição contígua e simultânea, ambígua. (FREUD, 2010).

nome ao grande enigma do ser, ter se reconhecido profundamente, quando, na verdade o desencadeamento interno está é cada vez mais criando um grande intervalo entre ela e o minarete. Nisso, ela goza intensamente, em um contato incomunicável consigo mesma:

Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava também inexpressivo. Este – apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma? O meu maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora sei. (LISPECTOR, 2009, p. 24).

G.H. parece convicta do reencontro com sua identidade, mas, ao mesmo tempo duvida disso, questiona a mudez desse contato, a visão alargada diante do objeto esteticamente contemplado. A personagem vivencia o drama melancólico de estar diante de um espelho sem moldura, diluindo-se na imagem perdida de si, invisível, de uma imagem outra, estranha a si mesma, cuja coerência interna é a própria desorganização, a saber, a sustentação interior efetua-se basicamente por ritmos, sons, lembranças vagas, pela poesia muda das imagens pré-verbais (LAMBOTE, 1997). Essas imagens são elaborações inconscientes do bebê, que remontam às suas primeiras relações com a mãe, traduzindo os laços afetivos entre eles (DOLTO, 2015). Para Winnicot, conforme postula Gomes (2017), essas imagens pré-existem à linguagem, constituem uma comunicação silenciosa entre o par mãe-infante, sendo, portanto, pré-simbólica, vivenciada somente pelos sentidos, através da percepção, porque a fala ainda é inalcançável. Por esse ângulo, por mais que G.H. se esforce para nomear o seu transbordamento de dor, jamais alçará seu núcleo. Ora, as larvas do magma melancólico desarranjam o núcleo e varrem cascas e dejetos inimagináveis em uma fragmentação esquizoide da qual o que se pode depreender é o desejo intenso de defender-se da morte, a angústia de ter perdido o objeto amado e, por conseguinte, de ter se perdido, já que sua existência não passa de uma regra de três: está diretamente em função desse objeto, na condição de protozoário, embora aquele não esteja para este em relação de completa dependência (KLEIN, 1996). Importante frisar, desse modo, que o que o melancólico vivencia é a angústia de ser privado de morrer, porque já morrera:

No seio do seu oceano letal, a melancólica é esta morta que sempre foi abandonada dentro de si e que jamais poderá se matar fora de si. Pudica, mutica, sem elo de palavra ou de desejo para com os outros, ela se consome aplicando-se golpes morais e físicos que, contudo, não lhe proporcionam prazeres suficientes. Até o golpe fatal – núpcias definitivas da Morte com a Mesma, que ela não matou. (KRISTEVA, 1989, p. 34-35).

O grande medo é o do reencontro com a Morte e a grande angústia é a da impossibilidade de ser capaz de morrer, de revelar o rosto de Narciso: “a sombra lançada sobre o ego frágil, mal dissociado do outro, precisamente pela *perda* do outro necessário. Sombra do desespero”. (KRISTEVA, 1989, p. 13). Sem coesão interna, o sujeito melancólico busca a unidade do Um, o acoplamento com o seio materno (KLEIN, 1996), ou do Todo, pela erotização do sofrimento, e vivencia um gozo fusionante com a Coisa arcaica (KRISTEVA, 1989, p. 22-26). Para tanto, desmantela-se, desintegra-se, desconstrói-se para voltar a ser o que nunca fora, para integrar-se. Ou seja: o melancólico vive a ilusão de um dia resgatar o que nunca tivera, o que não sabe o que perdera, apenas quem perdera; imagina que sua tristeza o ligará ao objeto perdido, atuando, pois, como a mão substituta a segurar-lhe, prender-lhe, sufocá-lo em seu âmago de prazer (FREUD, 2016).

A erotização do sofrimento melancólico revela a fragmentação do desejo, o desmoronamento do *Self*, a fragilidade do significante (KRISTEVA, 1989; LAMBOTE, 1997). Sem um lugar para repousar, o eu flutua em uma nave desconhecida, de extremidade a extremidade; preambula nas zonas intersticiais, no terceiro espaço, no entre-lugar, ou além-lugar; ocupa as fronteiras, os intervalos, buscando sempre uma negociação com o outro numa articulação agonística entre as partes, como diz Bhaba (2010), embora para falar da condição do deslocado cultural. De forma análoga, o melancólico vive solto, desregrado, deslocado, buscando negociar o que não se sabe, mas que perturba, desmantela as continuidades, as linearidades, o verdadeiro, como diria Foucault (2009), ao reverberar a filosofia nietzscheana acerca das descontinuidades e elipses históricas.

Na mesma linha de pensamento de Bhabha (2010) e Foucault (2009), Derrida demarca o terceiro lugar como o encontro de duas mãos, o lugar-além:

O além do fechamento do livro não deve ser esperado nem encontrado. Está *lá* mas *além*, na repetição mas evitando-a. Está lá como a sombra do livro, o terceiro entre as duas mãos que seguram o livro, a diferencia no agora da escritura, a distância entre o livro e o livro, essa outra mão... (DERRIDA, 2002, p. 81).

O número três indica a junção que é a quebra, o buraco, a elipse. Ele nasce de um jogo, de substituições infinitas em um campo marcado pela falta, ou seja, por um centro que impossibilita o jogo das substituições. O terceiro espaço representa a ausência de origem, o movimento da suplementaridade:

Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como suplemento. O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado. (DERRIDA, 2002, p. 245).

No mundo dos signos, a relação suplementar se concretiza como um jogo onde as substituições deslocam o centro. Na lógica melancólica, esse centro deslocado precisa ser recuperado, porque sem ele o sujeito desmorona, o que significa que o melancólico não suporta ser suplemento, é preciso ser centro junto com a mãe. Para este, é inaceitável a condição da alteridade, de ser soma, uma adição a outro, é necessário ser parte integrante, o que, aqui, assemelha-se a ser suplemento. Isso porque o melancólico encontra-se na posição esquizoide, fusionado à figura materna, não admitindo a separação (KLEIN, 1974). O melancólico é um egoísta, recusa a diferença, porque acredita que a presença lhe é suficiente, a saber, nega a ausência e isso o coloca em uma situação instável, haja vista o sujeito só se sustentar na relação dialógica<sup>4</sup> entre a presença e ausência, verdade e falsidade, causa e efeito, centro e periferia, eu e outro. Nessa lógica, qualquer um pode ocupar a posição superior ou inferior, e a origem, o lugar desejado, não é mais originária, ela passa a ser, na verdade, uma função. (DERRIDA, 2002, p. 232).

A ilusão do melancólico o leva a (des)construir-se, imaginando, assim, poder novamente dividir o mesmo centro com a mãe, ser um signo só a dividir um duplo ambivalente, como pensa Derrida (2002), ao desenvolver o método da Desconstrução enquanto estratégia que possibilita interpretar objetos pela lógica da contiguidade e da simultaneidade, ao invés da oposição e da sucessividade, a saber, os opostos podem dividir concomitantemente o mesmo espaço, desafiando a lógica da Física. Isso porque um elemento está sempre em suplência do outro, isto é, são partes interdependentes, cada signo ocupa um duplo paradoxal, cujos lados formam uma ponte, onde o meio é o lugar da indecibilidade, do vazio, do encontro silencioso entre as duas mãos. O centro é o nome de um buraco, o limiar, portanto, um grande labirinto. (DERRIDA, 2002, p. 78-79).

A suplência pelo Outro, ecoada por G.H., é recorrente na narrativa, sendo que a outra mão que a narradora-personagem busca não passa de um substituto para a Mão-Mãe, a sustentadora e a que faz o manejo da vida do infante. Utilizando-se dos conceitos de *holding*

---

<sup>4</sup> Cf. BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

(segurar, sustentar) e *handling* (manejar), o psicanalista Winnicott decreta a sentença de “morte do filho” na falha da ambientação materna, que consistiria justamente na incapacidade de a mãe saber sustentar e manejar o novo ser em seus primeiros meses de vida, incluindo o período de gestação (GOMES, 2017). No caso de G.H., aqui uma metonímia do melancólico, ela simboliza esse “filho morto” e reverbera a falha da ambientação. Agora não é fortuito sublinhar o trocadilho entre os significantes “falha” e “filho”: na ausência do fonema /a/ nas duas sílabas da palavra “falha” faz-se presente os fonemas /i/ e /o/, formando, assim, a palavra “filho”, sugerindo que, se a falha não aparecer, o filho nasce. Para Saussure, em seu *Curso de Linguística Geral*, essa substituição de um fonema por outro desencadeia a diferença na cadeia da significação, ou seja, o surgimento da alteridade. Já para Platão, em *A República*, o jogo das substituições é o que faz desaparecer a origem, a presença, o *logos*, que é pensado como discurso oral. (DERRIDA, 1981).

Por outro lado, o abortamento de G.H. pode não ter decorrido apenas da falha da Mãe-ambiente, mas da elaboração insatisfatória do seio materno por parte de si mesma, consoante pensamento kleiniano (KLEIN, 1974). É possível que G.H. também tenha sido um bebê muito ansioso, que em sua voracidade destrutiva, invejosa, não tenha conseguido elaborar um seio bom, ter conseguido separar-se da mãe, imaginá-la como um outro, com identidade própria. Por isso, demonstra-se presa à fase oral, à imaginação canibalesca, apaixonada por manter dentro da boca “[...] o outro intolerável que tenho vontade de destruir para melhor possuí-lo vivo” (KRISTEVA, 1989, p. 18).

Nesse sentido, sua personalidade não teria ultrapassado a posição esquizo-paranoide de forma satisfatória, o que a colocaria em uma condição de precariedade, de falência afetiva, de sentimento de abandono. É provável, portanto, que ela não tenha sabido vivenciar o luto arcaico, próprio da posição depressiva, a saber, ela não tenha sabido lidar com a alteridade, com o reconhecimento da diferença, com a formulação do seio bom. Se não há a elaboração de uma mãe boa, a imagem inconsciente dessa mãe é a de um monstro, de um seio materno negativo, odioso. Nesse sentido, não existe mãe boa nem mãe má, existe a mãe que o filho elaborou (DOLTO, 2015).

Nessa agonística dialética, acreditamos que a constituição do *Self* de G.H. pode ser compreendida, observando-se os dois lados, como propõe o método desconstrucionista derridiano, isto é, levando-se em consideração tanto a falha da Mãe-ambiente quanto a elaboração negativa do seio materno via processo de introjeção desse seio pelo infante. Nesse sentido, não objetivamos apontar quem largou a mão de quem, preferimos considerar que o

abandono fora de mão dupla, e, sendo de mão dupla, concordamos que o melancólico não expressa apenas as suas falências, o ódio por si, mas também as erínias de uma mãe:

“Eu me odeio” e “Ela me odeia” são duas proposições intercambiáveis, representando uma única e mesma indizível unidade no ódio. Assim, respectivamente, é partir da dor da separação instaurada pelo nascimento que este ódio passa a garantir uma ligação à toda prova com aquela da qual nascemos [...] O ódio nasce com o objeto, e “a sombra do objeto caiu sobre o ego”, de onde a depreciação de si. Desde o dia de meu nascimento, o ódio de minha mãe caiu sobre mim; eu me odeio. (STEIN, 1988, p. 47).

Destarte, a melancolia expressa um ódio infundável pela mãe, a imagem perseguidora perversa que habita no “filho morto”. Sob esse prisma, quando G.H., na solidão, em seu quarto, vê a barata abortando a massa pastosa branca, na verdade, retroage ao passado, à cena original do abortamento de seu *Self*, a da separação umbilical, a do abandono primeiro de si.

Como a barata que é cortada entre a porta do guarda-roupa e a perna da cama, G.H. sente o corte da lâmina original e, similar ao estrangulamento do inseto, reconhece-se saindo clandestinamente do guarda-roupa, simbolicamente a sua pele pequena para o tamanho de sua armadura, deixando emergir de seu interior, larvas de um *Self* fragmentado, pedaços de um eu desconhecido, que estão ali, agora, prestando contas de uma existência, cujo saldo negativo não zera, porque ela se engana com o gozo da ilusão epifânica: G.H. desemboca na fantasia do resgate de sua identidade, pelo reencontro da morte com a Morte.

Pela cegueira melancólica, ela se projeta na barata, deposita suas dores, fantasias e falências, ao mesmo tempo em que introjeta as dores desse inseto, passando, assim, a se comportar, também como inseto a descamar seus *selvies* falsos para deixar transbordar a sua essência vital.

No contato canibalesco com a barata, sua dor mais profunda força a palavra, rasga o couro de suas valises, que é a sua capa frágil com as iniciais de seu nome que são, na verdade, apenas as abreviações do seu eu, a indicação de um fim antes de começar a ser, como indica o ponto final após maiúsculas que sequer existem, dada a condição imprópria de ser, a realidade de uma vida abortada antes de vingar.

Vale levantar a hipótese de que a falta de nome para a personagem pode decorrer da falta de um sobrenome, indicativo da identidade familiar.

O “H” soa mudo e esse mutismo pode ter apagado a existência do “G”, o pré-nome. O que restara a G.H.

[...] foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. 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 e minha pior descoberta é 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, 2009, p. 20).

O horror de G. H. fora deparar-se empaticamente com a verdade: a Vida, ela que estava morta, e que agora era agredida com a consciência de que existe, de que olhou, foi vista e teve o olhar reconhecido, conforme máxima winnicottiana: “Quando olho, sou visto, logo existo.” (GOMES, 2017, p. 99). Seu horror era de perder o medo do feio, da morte, e quando se perde o medo da morte, passa-se a ter medo de viver: “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.” (LISPECTOR, 2009, p. 22). Era difícil para G.H. estar compreendendo a vida, ela que “[...] fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão” (LISPECTOR, 2009, p. 23), que era matéria opaca, vazia, sem moldura, substância amorfa, destituída da “massa pastosa branca”, da matéria que jorrava diante de si, que a engolfava em “vagalhões de mudez”, a mesma massa que um dia, possivelmente, jorrara, em forma de jatos de leite do seio de sua mãe, ou ainda, de uma boca fálica e que, agora, ali, simplesmente era seu objeto estético. G.H. sentia-se bofeteada, porque “Eu comia delicadamente o meu, e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo” (LISPECTOR, 2009, p. 31). O que ela comia? O objeto engolido é omitido, retirado pela vírgula que aparece depois do determinante “meu”. Quando engole a barata, G.H. perde a noção de si mesma, entrega-se ao Nada, deixa-se ser engolida pelo que abocanha. O objeto oculto provavelmente seria seu próprio *Self*, o que ela desconhecia por completo, que se escondia em seu inconsciente e que agora pouco a pouco ia se revelando para si, tal qual uma erupção vulcânica em que apenas partes do magma são lançadas fora, depois de anos de silêncio no interior da terra. Quanto mais ela mastigava, destruía, seu estômago crescia e a vida se alargava, porém o alargamento provocava uma desorganização nas profundezas do seu ser, de sorte que quando G.H. achava estar se descobrindo, na verdade, estava mergulhando na escuridão de seu eu, estava voltando ao oceano letal. Esse movimento de ir e voltar, similar ao *fort da* freudiano, é assinalado, na narrativa, pelo recurso estilístico enfático da figura semântica intitulada anadiplose<sup>5</sup>: o final de um capítulo é o início do segundo, e o início do romance é o fim: começa e termina de modo semelhante, empregando seis travessões, sugerindo o meio, a zona intersticial, a linha contínua, e enfatizando a incapacidade de entender o que vivenciou na solidão criativa de seu quarto, na companhia da barata.

<sup>5</sup> *Anadiplose*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/linguistica/anadiplose/>. Acesso em: 21 maio 2018.

Para Dolto (2001, p. 450), “[...] a solidão criativa pode consistir em exprimir o que sente”, em excrementar o que perturba o mais ínfimo da dor de amar<sup>6</sup>. Essa solidão é estruturante, ao permitir que o sujeito não a vivencie como isolamento, mas como momento de fazer travessias a partir de experiências de sofrimento. É um momento de apaixonamento narcísico, tal qual o de G.H., quando a personagem mergulha na procura pela imagem perdida de si, do outro. É quando o tempo é só passado e presente; o futuro seria apenas o terceiro, o porvir desse encontro, mas que nele o Senhor de tudo seria mesmo o pretérito imperfeito, o tempo das memórias, das lembranças primeiras, habitadas não só pela linguagem, mas também por imagens pré-verbais, de comunicação silenciosa, segundo Winnicott (GOMES, 2017). A solidão de G.H. corresponderia ao estado de humor do melancólico da tradição hipocrática, situado entre a *distemia* (estado de ânimo baixo) e a *taraxia* (humor sem movimento, perturbação) (LOBO, 2015, p.31-43). O que a personagem estaria vivendo, portanto, seria um momento de grande paralisia das pulsões corporais e uma entrega ao desequilíbrio das emoções. Só vale frisar, contudo, que situamos a causa desse desequilíbrio na desorganização das forças interiores, e não, decorrente de disfunções orgânicas, físicas, provenientes do desequilíbrio da bÍlis negra, como pensavam os hipocráticos.

A identificação entre o início e o fim do romance, entre o final e o início de cada capítulo vem ressaltar o próprio ciclo da existência, em que a vida e a morte estão sempre lado a lado, concedendo o terceiro lugar para o espaço da formação de nosso *Self*, ele próprio constituído também no movimento dos interstícios, na articulação agonística entre verdadeiro *self* e falsos *selvies*. Ser seria uma questão de indecibilidade, de pertencer ao desconhecido, a uma terceira mão, a quem se pode fazer uma entrega real:

E entregando-me com confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real [...] O mundo independia de mim – esta era a confiança que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - - (LISPECTOR, 2009, p. 179).

Para G.H., qualquer tentativa de querer nomear a experiência vivenciada seria mentir para si mesma, seria diminuir o comboio de suas emoções e escorregar-se da verdade. Mas

---

<sup>6</sup> A dor de amar, aqui, refere-se à dor de não superar o luto pelo objeto amado arcaico, como assevera Nasio (2007).

que verdade? G.H. já não se cabe dentro de si e, quando imagina estar alcançando a verdade, é sacudida pela volta ao labirinto existencial e só podia sentir, sob a pele de uma bebê que ainda não adentrou no mundo da linguagem, que ainda não sabe dar nome as coisas. O que sabe é simplesmente sentir a Vida, crua, porque para ser parte dela é preciso provar do asqueroso, do inóspito, do insosso. É necessário voltar às entranhas do *self*, olhar de novo, mas não mais como olhar de humano, e sim, com um olho outro, que seja incapaz de envelopar o eu, “[...] pois não quero me confirmar no que vivi - na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.” (LISPECTOR, 2009, p. 9). O real aparece, aqui, como um gozo insuportável, por isso G.H. prefere não barrar a significação, aliás, ela não se atreve, porque sabe que a origem é só uma questão de volta infinita, e fazer parte de um infinito significa que existem muitos finitos, o que, a torna infinita em sua fragmentação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A (des)construção do *self* em G.H. traduz travessias melancólicas, compreendidas sob a ótica do desconstrucionismo derridiano, ao efetuarem-se no plano da aporia, da indecibilidade, entre as duas mãos, onde seu desejo de sustentação alça o gozo assim como o anfíbio Anura, que com sua grande língua, engole a brasa da ponta do cigarro para sustentar seu instinto devorador de inseto. G.H. necessitou engolir a barata, em sua natureza fria, crua, inóspita, bruta, para provar das entranhas de seu eu, para atingir as profundezas de seu *Self*. Quase perto do insuportável real, sente que, engolindo o inseto era engolida, do mesmo modo que, no carretel, a lata amarrada à corda que desce, transbordando de água, com a força de atração, puxa aquele que segura a corda para o fundo do poço. A lata d’água derruba o puxador, este despenca até o fundo do buraco e se afoga em seu labirinto. Mas é possível de que dele brote nova vida, se a experiência permitir que o sujeito faça nado e tenha fôlego o suficiente para olhar a água que brota da terra submersa. Não obstante, submergir sempre depende de uma terceira mão, de um outro para sustentar. Resistir à bomba atômica, como a barata; ser forte como o “capim vagabundo<sup>7</sup>”, como “A terceira lâmina<sup>8</sup>”, “Como a dura

---

<sup>7</sup> “Capim vagabundo” é um predicativo empregado pelo narrador Rodrigo S. M. em *A hora da estrela*, para caracterizar a protagonista Macabéa. Em *A Paixão segundo G. H.*, o significante “capim” aparece novamente e com o mesmo sentido de resistência, para caracterizar a protagonista G.H.

<sup>8</sup> *A Terceira Lâmina*. Zé Ramalho. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ze-ramalho/49360/>. Acesso em: 21 maio 2018.

semente/que se prende no fogo [...] Na fundura do poço/na garganta do fosso”,- significa, portanto, para G.H., que: “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Não vai ser em vão/ Que fiz tantos planos/ De me enganar/ Como fiz enganos/ De me encontrar/ Como fiz estradas/ De me perder/ Fiz de tudo e nada/ De te esquecer”<sup>9</sup>.

## REFERÊNCIAS

A TERCEIRA LÂMINA. Zé Ramalho. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/ze-ramalho/49360/>. Acesso em: 21 maio 2018.

ANADIPOSE. Disponível em: <https://www.infoescola.com/linguistica/anadiplose/>. Acesso em: 21 maio 2018.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

DERRIDA, J. Plato's Pharmacy. In: DERRIDA, J. *Dissemination*. Tradução: Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago, 1981. p. 61- 171.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DOLTO, F. *A imagem inconsciente do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DOLTO, F. *Solidão*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIGUEIREDO, L. C. *Cuidado, Saúde e Cultura: trabalhos psíquicos e criatividade na situação do analisante*. São Paulo: Escuta, 2014.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FREUD, S. Luto e Melancolia (1917 [1915]). In: FREUD, S. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 170-194.

FREUD, S. O inquietante (1919). In: FREUD, S. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 279-292. (Obras completas; v. 14)

---

<sup>9</sup> *Sabiá*. Chico Buarque. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/chico-buarque/sabia>. Acesso em: 21 maio 2018.

- GOMES, S. *A Gramática do silêncio em Winnicott*. São Paulo: Zagodoni, 2017.
- KLEIN, M. Amor, culpa e reparação. In: KLEIN, M. *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 346-384.
- KLEIN, M. *Inveja e gratidão*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LISPECTOR, C. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LAMBOTE, M. C. *O discurso melancólico*. Tradução: Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- LOBO, A. M. C. A melancolia entre os antigos: entre a distemia e a ataraxia. In: LOBO, A. M. C.; FONSECA, A. C. M. (org.). *Corpos deslocados: cartografias da loucura*. Curitiba: Juruá, 2015, p. 31-49.
- MÜLLER-GRANZOTO, M. J.; MÜLLER-GRANZOTO, R. L. *Psicose e sofrimento*. São Paulo: Summus, 2012.
- NASIO, J-D. *A dor de amar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- SABIÁ. Chico Buarque. Disponível em: <https://www.letras.com.br/chico-buarque/sabia>. Acesso em: 21 maio 2018.
- STEIN, C. *As erínias de uma mãe: ensaio sobre o ódio*. Tradução: Nelson da Silva Jr. São Paulo: Escuta, 1988.

## A MULHER TRAÍDA: UMA LEITURA DE *DOM CASMURRO* E *NADA A DIZER*

### THE WOMAN WHO WAS CHEATED ON: A READING OF *DOM CASMURRO* AND *NADA A DIZER*

Dayse Cristina de Moura Galdino<sup>i</sup>

**RESUMO:** “As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios”. Assim diria a poeta e tradutora brasileira Ana Cristina Cesar (1999) sobre a condição na qual se enquadram as mulheres historicamente: consideradas como objetos frágeis e/ou covardes perante a “grandeza” das coisas, do universo e dos homens; estes últimos sempre tidos como os heróis da pátria e da existência humana. Ledo engano. Propomos nesse trabalho uma leitura comparada entre duas obras literárias que retratam um mesmo tema – a traição – sob as narrativas de dois narradores em dois momentos literários diferentes, sendo um masculino (*Dom Casmurro*, Machado de Assis) e outro feminino (*Nada a dizer*, Elvira Vigna). Alinhamos as construções literárias sob um olhar crítico embasado nas teorias literárias de Antonio Candido (1997) e Alfredo Bosi (2001). O resultado foi a constatação de uma literatura representativa de uma generalização que envolve o imaginário coletivo da sociedade, inclusive aí o da/o leitora/or que depreende os referidos livros.

**Palavras-chave:** Traição. Mulher. Machado de Assis. Elvira Vigna. Literatura comparada.

**ABSTRACT:** “Women and children are the first to give up shrinking ships.” Thus would the Brazilian poet and translator Ana Cristina Cesar (1999) say about the condition in which women are historically framed: considered as fragile and/or cowards before the “greatness” of things, of the universe and of men; the latter always regarded as the heroes of the homeland and of human existence. Foolish mistake. We propose in this paper a comparative reading between two literary works that portray the same theme – the conjugal cheating – under the stories of two narrators in two different moments, one being masculine (Machado de Assis’ *Dom Casmurro*) and the other being feminine (Elvira Vigna’s *Nada a dizer* [*Nothing to say*]). We align the literary constructions under a critical eye based on the literary theories of Antonio Candido (1997) and Alfredo Bosi (2001). The result was the finding of a literature representative of a generalization that involves the collective imaginary of society, including the one of the reader who apprehends those books.

**Keywords:** Cheating. Woman. Machado de Assis. Elvira Vigna. Comparative literature.

Submetido em: 03 abr. 2018

Aprovado em: 10 ago. 2018

---

<sup>i</sup> Graduanda em Letras, Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: daysemoura@hotmail.com.br

## INTRODUÇÃO

Elvira Vigna (1947-2017) e Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) são escritores brasileiros nascidos no Rio de Janeiro, porém com a diferença temporal de um século. Mais conhecido por seus dois últimos nomes, o autor Machado de Assis é considerado como um dos maiores nomes da literatura do país, tendo feito de sua obra uma vasta produção que passeia por praticamente todos os gêneros literários. Elvira Vigna, também carioca, foi escritora e desenhista. Assim como Machado em sua época, Elvira é considerada uma das mais instigantes escritoras da literatura contemporânea, tendo publicado uma dezena de livros infantis, e juvenis, muitos outros ilustrados, traduções, textos teóricos, ainda deixando três livros a serem publicados postumamente.

O presente trabalho visa traduzir as construções do discurso em *Dom Casmurro*, datado de 1899 (século XIX) e publicado pela Livraria Garnier originalmente. Um clássico do cânone tupiniquim que transcorre as impressões masculinas e narradas por Bento de Albuquerque Santiago (ou Bentinho, como o mesmo também é apresentado), que ao denominar as trilhas dos seus próprios caminhos e dilemas, perseguido de memórias e recorrendo-se destas, traz à tona a figura de Capitolina (ou Capitu, como ficou mais conhecida), mulher pela qual este é supostamente devastado de amores (o que se confunde com invasões de ciúmes, tamanha a obsessão que se prolonga do início ao fim).

Ainda aqui, pretende-se relacionar tais apreciações à obra *Nada a dizer* que foi finalista do prêmio *Portugal Telecom* e ganhou o prêmio de melhor livro de ficção da Academia Brasileira de Letras, obra de Elvira Vigna, autora referida anteriormente. A história é uma espécie de relato em que a narradora descreve sua vivência de mulher traída citando o marido e sua amante, (não)nomeada de N.

Com o desenrolar da trama machadiana, uma traição seria a causa de grande inquisição, no que tange a Ezequiel de Sousa Escobar, aquele que não tardaria a ser melhor amigo do narrador Bentinho – o Dom Casmurro. Escobar e Capitu seriam “acusados” de manter uma relação amorosa sob encontros às escondidas, sob aquilo que fala perante o inaceitável socialmente da época (e ainda em tanto dos nossos tempos), sob aquilo que a obra pode gerar no dispositivo no imaginário popular (sobretudo em apontamentos específicos de atos, olhares e silêncios das personagens...).

Aqui, se mantém curso com pauta às fronteiras e vozes entre as obras dos dois autores nacionais imersos em diferenças, mas também em convergências conectivas, nas quais seus assuntos pregam-se dialogicamente, embora não se concordem absolutamente.

Ambas montam imagens que são feitas em retrato e execução das mulheres em seus discursos, opiniões e expressões genéricas sobre papéis de gênero, traição em relacionamento amoroso e sociedade julgadora onde isso chega aos dias atuais pelos mais variados motivos.

### **AS MULHERES TRAÍDAS: APENAS LITERATURA?**

Em *Nada a dizer*, acontecem várias narrativas consecutivas. A principal delas é a traição contada por uma tradutora de idade avançada cometida pelo seu marido Paulo. Ele tem um caso com N., misteriosamente nomeada apenas por uma letra. (Seria uma forma de preservar sua identidade?). Paulo vive em torno de uma situação desequilibrada: deseja amorosamente sua esposa, porém não a quer sexualmente. Ao passo que deseja ardentemente sua amante, mas não a ama.

Nesse ponto, estabelecemos uma relação metafórica com a realidade da imagem da mulher “virgem e casta” – aquela que merece ser amada mas não pode ter vida sexual (pelo menos não declaradamente) –, com a imagem da “puta e libertina” – aquela que satisfaz apenas pelo seu sexo e jamais poderá viver o sentimento do amor. Assim está organizado o pensamento machista generalizado na estrutura social.

De outro modo, mas sem fugir da temática, ainda em *Nada a dizer*, a narradora inverte os papéis anteriormente destacados: é uma mulher com idade na casa dos 60 anos que vem, a saber, sobre a infidelidade do seu cônjuge. Esta cena vem acompanhada da peregrinação e transformação pelos seus próprios limites e descobertas emocionais, quando decide que permanecer e aceitar pode exercer a mesma mágoa de romper a si, provocando uma espécie de autodescoberta.

Ao conciliar um balanço do que tem sido se relacionar com alguém até ali, o que tem sido se doar e se entregar a alguém e o quanto isso é uma necessidade ou opção, a mulher, na medida em que vive, vai traçando pistas sobre o que seria uma generalização do perfil de mulheres que se encontram na mesma situação, mas que requer atenção cuidadosa de quem lê. Seria essa história motivo de credulidade ou problematização? A dupla eu-lírica estaria intencionada em qual nível? Seria esse um tema apenas ficcional? Até que ponto?

Como alguém pode achar que uma experiência forte, como a de um relacionamento sexual-amoroso, não modifica seus participantes diretos e não afasta deles os que dele são excluídos? Como alguém pode achar que

esconder uma coisa importante de alguém que lhe é importante não fará com que essa pessoa importante fique menos importante? (VIGNA, 2010, p. 39).

Sob ângulos e perspectivas diametralmente contraditórias, as duas obras atuam no alicerce de formação de perspectivas da mulher, aquela inicialmente vista imersa em um percalço de desvio comportamental, já que é a ela dada a autoria de traição, da influência negativa, do remorso, devido à margem e ao vácuo conclusivo entre sanidade e moral, que Machado de Assis enseja a Bento Santiago, concedendo vazão a julgamentos e argumentos dos mais intitulados posicionamentos.

*Nada a dizer* rebate isso, mesmo sem se prestar direcionadamente a seu conterrâneo carioca, quando a mulher, sim, é a traída, e ela, sim, pode ter a última palavra, quando acompanhou e absorveu as mudanças dos relacionamentos durante toda a época em que esteve junta de alguém e o quanto a instituição do casamento, por exemplo, pôde limitá-la.

Agora era a hora de, neste relato que faço principalmente para mim mesma, assumir um papel de detetive. Entregar meus pensamentos para algum modelo masculino, desses entojados, cheio de cacoetes, mas que dominam tudo, tomam a palavra. (VIGNA, 2010, p. 160).

Na obra de Vigna (2010), embora o lapso de épocas a tenha tomado rédeas e escolhido o que aceitar ou rejeitar do seu parceiro, a mulher é situada e dotada de uma vontade e autonomia partindo de seu lugar no mundo e refletindo um empoderamento, causado por fenômenos sociais de um tempo que se equipara, por exemplo, ao feminismo. A autora nos aponta uma situação comum à vida das mulheres, ora na figura da mulher traída, ora na figura da mulher amante.

Elvira Vigna possui em destaque entre seu arsenal, por exemplo, o *magnum opus* *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), em que narra o inusitado encontro entre homem e mulher, até então totalmente esquisitos um ao outro, no qual buscas diversas juntam os personagens pelos rumos da existência e do acaso da vida, em uma sala. Ele sente nela o agradável ambiente para fazer suas confissões mais íntimas, narrando seus encontros com prostitutas, em que a margem de pensamento e imaginação do leitor é amplamente liberada nesta ficção, numa trama que se desenvolve.

A autora se utiliza das seguintes palavras para descrever seu feito, interligando as minúcias do gênero e da voz de representatividade feminina: “[...] alguém botar a manchete ressaltando o fato de sermos mulheres é diminuir a ideia de que o livro possa ser bom por si mesmo”, adverte. Em trecho interno do livro, podemos encontrar o seguinte enveredamento,

que não deixa de partir do pressuposto da crítica do julgamento que inúmeras vezes é dado às mulheres (ficcional ou real), no caso, as que vivem juntas se tornam alvos precisos do discurso masculino e de suas premissas:

Meus vinte e poucos anos. Tenho vinte e poucos anos e moro com Mariana, fato do conhecimento do João, que deduz, a partir daí, que sou lésbica. Sendo lésbica, ele também deduz, sou uma pessoa vivida, que saberá como são os fatos da vida. E sendo uma pessoa vivida que saberá como são os fatos da vida, sei sem dúvida apreciar a vida dele, João, que não é que seja uma vida legal apesar de ele ter feito programas com garotas de programa sua vida inteira. A vida dele é uma vida legal porque ele fez programas com garotas de programa sua vida inteira. Não apesar de. Porque. Sublinha o porque. E eu sou capaz de entender isso. Porque tem dessas coisas. Não é? (VIGNA, 2016, p. 35).

Machado de Assis, também autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), criara passagens de envolvimento amoroso, como Marcela, prostituta fatal que nutre amor adolescente, fruto das insinuações machadianas. Brás Cubas, o bom e sortido moço, que cita sua “paixão de aluguel” como: “[...] corpo esbelto, ondulante, alguma coisa que nunca achara nas mulheres puras” e ainda diria que “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis, nada menos”. (ASSIS, 2003, p. 43).

Os autores engendram os mesmos emblemáticos temas: mulheres e prostituição, tabus e polêmicas, porém com abordagens distintas e separadas. Uma flerta com o pós-modernismo latente da ficção mais atual e o outro sempre constante da vanguarda realista atrelada ao romantismo, embora não fosse retido apenas a estes.

As obras reintegram as classes dominantes politicamente e aos autores, uma circunstância literária de época deveras modificada, também pelo que integraram individualmente suas inserções, não somente pelo extrato fiel da época, mas também pelas intenções comportamentais que são dadas às mulheres.

Em Vigna, a mulher é mais libertina, entretém nisso uma espécie de discussão de gênero e relações humanas, de narração e estopim para alcançar novas histórias. Na façanha de Machado de Assis, a figura da mulher é uma redução do seu valor humano e social que, se assim é inscrita, assim decidiu ser adotada e, assim sendo, é motivo de acusações, das sutis às mais vulgares.

Em ambas as obras, a mulher é levada à condição de culpa que transcende toda a existência do ser humano. Imagem essa construída desde que o mundo é mundo, perpetuada na literatura bíblica, nas estruturas sociais e no sistema de organização política que se iniciou com o surgimento da burguesia e se estende até hoje.

Em *Dom Casmurro* ocorre um grande conflito que se disfarça de “poesia envenenada” (SCHWARZ, 1997, p. 9). De uma linda história de amor adolescente que cresce com o tempo, porém culmina em um fim trágico – apenas para a mulher. Com um tom tendencioso para se proteger, o narrador-personagem se diz corrompido e malquerido pela traição da sua companheira Capitu, a mulher dos “olhos de ressaca” (ASSIS, 1996, p. 47).

Assim, depois de encantar várias gerações, o lirismo de *Casmurro* começa a mostrar aspectos dúbios, para não dizer odiosos – com grande vantagem para a qualidade do romance. Nascida da antipatia a prerrogativas de marido, de proprietário ou de detentor da palavra, essa viravolta na leitura torna eloquentes as passagens opacas do livro, que a outra interpretação forçosamente passava por alto. (SCHWARZ, 1997, p. 11).

Qual o valor da mulher, sob a narrativa de uma voz masculina, supostamente dona da razão, não trazendo outro ponto de vista? Podemos afirmar de plano que em *Dom Casmurro* a mulher tem sua história contada a partir de uma opinião alheia à sua, vinda do sexo contrário ao seu, sem que possa insurgir contra o que está ali e/ou tenha sua capacidade reduzida de discernir e atestar, participando apenas como uma personagem fadada a aceitar e não questionar o que se impõe tal qual um teatro, o que, metaforicamente, serviria de pano de fundo para o retrato fiel das mesmas. Sobre o autor, Bosi (2001, p. 32) afirma:

Machado teve mão de artista bastante leve para não se perder nos determinismos de raça ou de sangue que presidiriam aos enredos e estofariam as digressões dos naturalistas de estreita observância. Bastava ao criador de *Dom Casmurro*, como aos moralistas franceses e ingleses que elegeu como leitura de cabeceira, observar com atenção o amor-próprio dos homens e o arbítrio da fortuna para reconstruir na ficção os labirintos da realidade. Pois, se a reflexão se extraviasse pelas veredas da ciência pedante do tempo, adeus aquele humor de Machado que joga apenas com os signos do cotidiano.

Não resta espaço para a mulher se defender. Ao contrário, sua única saída fora fugir, ao ponto de precisar deixar seu país com o filho agora também rejeitado. O autor constrói através dos fatos da narrativa uma realidade muito comum (nunca aceitável) de como a mulher possui a obrigação de manter papéis sociais historicamente perpetuados por uma cultura naturalizada de misoginia e machismo.

Seria, então, o autor também machista? Não há como afirmar. Visto que o eu-lírico é um componente da ficção pertencente ao autor, porém não necessariamente reflete sobre a vida ou opinião de quem o utiliza.

Isso posto, Capitu não é Capitu só porque pensa com a própria cabeça. Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio. O encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista. É como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógrado comportasse um fim feliz, uma brecha risonha por onde se solucionassem a injustiça de classe e a paralisia tradicionalista, algo como a versão local da “carreira aberta ao talento”. (SCHWARZ, 1997, p. 18).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem da mulher traída é posta, nos livros apreendidos, como “o lado mais fraco e sofrido” das relações românticas. Na literatura é possível perceber que isso está presente nas histórias a partir de fatos corriqueiros à vida real, objeto de projeção e reflexo da ficção. Em *Elvira Vigna* e Machado de Assis compreendem-se obras colocadas em paridade devido a abordagem de um mesmo tema: a traição.

*Dom Casmurro*, embora lançado há mais de um século, continua sendo uma grande obra da literatura brasileira a ponto de ainda ser bastante vendida mesmo depois de entrar em domínio público. *Nada a dizer*, ainda que muito atual, se mostra um livro bastante intrigante e pertinente para a reflexão e o debruçar da/o leitor/a mais atenta/o.

Se por um lado o livro do autor se utiliza da traição para traçar um conflito subjetivo que envolve o comportamento de Capitu e, mais ainda, a forma como seu marido lida com suas suspeitas infundadas de fatos dúvidas e obsessões; por outro, o livro da autora enfrenta todo esse discurso do livro anterior com outro olhar ainda mais clínico e ácido, descrevendo as cenas do adultério realmente comprovado com ações. A grande sacada é que a voz dessa história vem da mulher traída. É ela quem narra (e se responsabiliza) pela própria dor de ser enganada. Alguém que compreende a sua existência com todas as implicações que a cometem. Livre de toda a lamúria da culpa ou do peso que Bentinho assume. A mulher que rompe com o histórico que sempre se repete em obras literárias, científicas, sociais, humanas...

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio. *A formação da Literatura Brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 9-41.

VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VIGNA, Elvira. *Nada a dizer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**REESCRITA DE SI FACE AO INQUIETANTE: O DUPLO COMO SINTOMA ATRAVÉS DO DESEJO EM A ALMA TROCADA, DE ROSA LOBATO DE FARIA**

**REWRITING OF THE SELF IN VIEW OF THE UNCANNY: THE DOUBLE AS A SYMPTON THROUG DESIRE IN ROSA LOBATO DE FARIA'S A ALMA TROCADA**

Eider Madeiros<sup>1</sup>

**RESUMO:** No enfrentamento à afirmação erótica de seu desejo homossexual, tanto íntimo quanto social, Teófilo, personagem central do romance *A alma trocada*, expressa reflexões que vão desde dualidades metafísicas que justificassem a gênese de seu ser interior, passando por monólogos que tentam solucionar um suposto *self* dual que lhe é inescapável, nas tensões entre alteridade e identidade, até lidar com a persistência dos padrões duplos na tradição familiar que lhe força a laços conjugais heteronormativos. Partindo das contribuições psicanalíticas de Rank (2013 [1914]) e Freud (1996 [1919]) que articulam os conceitos de duplo e de inquietante, nossa leitura se dedica a pensar sentidos outros ao desejo, a partir da presença de um sintomático intruso na trama e diante dos vestígios que o protagonista lança em sua trajetória de redescoberta de si.

**Palavras-chave:** Literatura portuguesa. Homoerotismo. Psicanálise. *Der Doppelgänger*. *Das Unheimliche*.

**ABSTRACT:** By confronting the erotic affirmation of his own homosexual desire, both intimately and socially, Teófilo, the main character of *A alma trocada* [*The shifted soul*], expresses thoughts ranging from metaphysical dualities that would justify the genesis of his inner being, also through monologues that try to solve a supposed dual *self* from which he can't escape, in his struggles between alterity and identity, until duties before the persistence of double standards in his family tradition which, by the way, forces him to heteronormative conjugal ties. From the standpoint of psychoanalytical contributions of Rank (2013 [1914]) and Freud (1996 [1919]) that articulate the concepts of the double and the uncanny, our reading looks forward to thinking other senses to desire, from the presence of a symptomatic intruder in the plot and in front of the vestiges that the protagonist leaves in his trajectory of self rediscovery.

**Keywords:** Portuguese literature. Homoerotic. Psychoanalysis. *Der Doppelgänger*. *Das Unheimliche*.

Submetido em: 15 out. 2018  
Aprovado em: 21 dez. 2018

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB, PPGL). Colaborador em Projeto de Pesquisa do Programa Institucional de Voluntários de Iniciação Científica (PIVIC-UFPB, CNPq). E-mail: eidermadeiros@gmail.com

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

*É a alma, portanto, que nos recomenda conhecer quem nos apresenta o preceito: Conhece-te a ti mesmo.*

(Platão)<sup>2</sup>

*A verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito. Pois, tal como ele é, não é capaz de verdade. Acho que esta é a fórmula mais simples porém mais fundamental para definir a espiritualidade. Isto acarreta, como consequência, que deste ponto de vista não pode haver verdade sem uma conversão ou sem uma transformação do sujeito. [...] [É] a verdade que ilumina o sujeito, a verdade é o que lhe dá beatitude; a verdade é o que lhe dá tranquilidade de alma.*

(Foucault)<sup>3</sup>

Pensar a escrita de si em literatura é pressupor um valor indiscutível ao diálogo, e à abertura a este, na tarefa de compreender a primazia da subjetividade e o dinamismo das relações humanas, quando expostas através da palavra traçada em escritos. É também perceber que os limites da realidade e da ficção são sempre e constantemente esmaecidos, possibilitando à literatura horizontes desafiadores ao estabelecimento de suas próprias fronteiras.

Podemos considerar, entre tantos, a narrativa do trauma, a autoficção testemunhal da barbárie e a incursão pelos recônditos das árduas experiências da vida, da memória e dos desejos, como exemplos de literaturas que ao mergulharem no si, revelam um *ethos* que busca cuidar desse si mesmo, reconhecendo a profundidade dos motivos que o impulsionam à criatividade da linguagem e promovendo um autoconhecimento que, junto à existência, é uma prática, um cuidado, e também uma estética.

A alma do autor, ao mesmo tempo que se impregna em seus próprios relatos, pode também se evadir da tarefa de denunciar suas imperfeições, transferindo ao outro da leitura a responsabilidade de compartilhar e entender o desafio de mostrar-se como verdadeiramente é. Em *A alma trocada*, a trajetória do protagonista Teófilo joga com essa dualidade metafísica, apresentando nas suas reminiscências tanto a escrita de si (*ética*) como o ofício de escritor (*estética*), sendo ambos dotados de experiências de doação, envolvimento e potencial sublimação da verdade, por sua vez, aventura ímpar de cada sujeito no mundo.

<sup>1</sup> Uma outra versão resumida do presente trabalho foi submetida para apresentação oral no IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura – CINABEH, em Fortaleza-CE.

<sup>2</sup> PLATÃO. *Fedro, Cartas, O primeiro Alcibiades*. Belém: EdUFPA, 2007. p. 279.

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 20-21.

Entretanto, esse percurso não ocorre de maneira pacífica e termina por operar uma infinidade de experiências caracterizadas por tensionamentos comumente indecifráveis à primeira vista.

A dúvida e a reação perante o inquietante desconhecido podem vir a se materializar momentos antes de toda e qualquer síntese, produto dessa relação dialética entre o geral e o particular dos mundos que coabitam a vida e a verdade de cada um, por sua vez, inserida no mundo dos vivos. Entre a afirmação e a confirmação de si, dispositivos de ordem psíquica podem tanto se manifestar somaticamente pelo corpo, como incorporarem-se na feitura de outras soluções, estas já possíveis de ser experimentadas como resultantes do artífice que o humano se torna juntamente à arte; seja ela sublimação, seja modo de existência, seja sintoma.

Nesse pequeno lugar em que a soberania do si se certifica, a literatura surge como autorreflexo da fuga à solidão, trazendo a inquietude do contato com o outro e a virtualidade do duplo na ausência de um outro que urge presença como aberturas para a escrita.

Em *A alma trocada*, nos deparamos com tais questões, interpostas pela autoria em terceira potência (Rosa Lobato de Faria escrevendo sobre Teófilo que também escreve porquanto se inscreve), e nos colocamos, por meio da ficção, no intermédio dessa ontologia de busca e encontro com o eu particular.

Complexificada que se torna a narrativa, pela presença bifurcante da erótica da homossexualidade masculina, empreendemos uma leitura embasada em algumas contribuições da Psicanálise e da Teoria Literária que articulam os conceitos de inquietante e de duplo, com o propósito de se dedicar a pensar sentidos outros ao desejo, a partir da presença de um sintomático intruso na trama e diante dos vestígios que o protagonista lança em sua trajetória de re-descoberta de si.

Nas palavras da própria autora da obra em análise, a homossexualidade masculina é um “tema corrente<sup>4</sup>”, que ao não se esgotar, pode capturar, com as distinções que lhe cabem, um retrato das diversas formas de autoconhecimento.

O presente ensaio faz uso, assim, de uma metodologia de fluxo contínuo, buscando abordar as duas vertentes de análise sobre o si em paralelo com o campo de saber literário, e visando atrelar um diálogo entre literatura e realidade que reforce nosso pensar de que, desde aqui mesmo, a reflexão sobre a arte se exemplifica em como o objeto literário pode ser ponto de partida do gozo e espaço de desejos até para nós mesmos, analistas.

---

<sup>4</sup> Expressão da própria autora. Cf. PORTAL da Literatura. *Folheando com... Rosa Lobato de Faria*. 30 nov. 2007. Disponível em: <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=15#ixzz1j8cVe1A7>>. Acesso em: 04 ago. 2015.

## 1 RE-ESCRITA DE SI E AUTONOMIA ERÓTICA

O caminho percorrido por Teófilo apresenta trilhas substancialmente representativas das inquietações de uma existência homossexual masculina contemporânea. Existência dada a si ainda nos tempos da infância, o protagonista se depara com as aflições que constituem, de maneira quase unânime, as passagens comuns pelo mundo do desejo sexual, as quais se atrelam de imediato aos dispositivos ideológicos do senso comum, do dogma espiritual e da normalidade sobre os prazeres.

Seus primeiros esboços se registram na premissa de que, concebido exatamente enquanto seu avô materno transcendia para o além, sua existência estaria atrelada a um infortúnio teologônico de troca de almas. Esse desencontro de si próprio motivaria saudades de seu eu mesmo, pensamentos vazios, a desoras para sua incompletude. Tal vacância ou torpor na alma seria o amálgama para suas fraquezas e covardias (*causa*), ainda que também magnetismo para as singularidades de sua personalidade litigável (*efeito*). Um desses consequentes pormenores de sua alma dual se encontra na experiência de descoberta erótica vivida ainda na infância com Tinito, personagem que é reduto e contradição dos questionamentos protagonizados pelo sentido do amor e do desejo.

Não sabendo responder a si mesmo qual sequência de fatos ou ideias precederam umas às outras, nem cogitando trazer ao plano do concreto a responsabilidade para com elas, uma vez que não sabe nem se está na/com a alma certa, Teófilo se esquiva da realidade imperfeita que lhe foi reservada, mergulhando em seu eu incerto e construindo uma narrativa de memórias e ruminções, que ilustram de maneira satisfatória o quanto o erotismo e a sexualidade se tornam centrais no questionamento e na metamorfose de si.

Adiante, surge a tessitura de um livro autorreferencial intitulado “O traficante de almas” que parece ter sido plagiado por um duplo, a metade desconhecida de si, uma alma encarnada que pode ser a versão ou a parte original da sua alma primeira, *self*, o outro possível do encontro e do fim de suas aflições. Além disso, Teófilo amplia seu leque de conflitos no enfrentamento social de ter se livrar das amarras de um projeto de vida tradicional, heteronormatizado e bastante familiar e moralista. Em última instância, enquanto se esquiva de si e de sua realidade imperfeita, o protagonista se vê diante de mais um paradoxo íntimo – seus pais querem impô-lo um casamento sem afeto, mas aparentemente perfeito –, em que a coragem e a covardia para romper laços e enfrentar as consequências de suas ações são postas em xeque no jogo de se equilibrar a construção de sua própria verdade.

Diante do exposto, o encerramento dessas intermitências na psique de Teófilo se torna uma motivação satisfatória acerca da autonomia erótica em contraste com a autonomia espiritual, e da decorrente junção dessas duas possibilidades como reflexo de paradigmas e marcos bem evidentes da contemporaneidade do erótico, da psicanálise e da fruição poética mediada pela ficção, ao mesmo tempo em que esta mesma se amarra à constância de temáticas da realidade, revisitando-as e proporcionando-as novos olhares.

Conceitualmente, toma-se de empréstimo a compreensão de “autonomia erótica” de Sousa Filho (2014), o qual pontua:

As explicações aceitáveis sobre o que é homossexualidade terminam restabelecendo-a como anormal, incompreensível, e algo a ser visto como um infortúnio no caminho de gays, lésbicas e pessoas transgênero: um infortúnio genético, fisiológico e psicológico [fatalista]; nunca oriundo de cada liberdade de desejo, liberdade de escolha e *autonomia erótica*. Ser um homossexual ainda é uma situação que inspira preocupação ou cuidado, algo incerto quanto a sua existência, precisão e legitimidade. (SOUSA FILHO, 2014, p. 40-41, grifos nossos, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Nesse sentido, destaca-se um trecho da obra que sintetiza oportunamente um ponto-chave da narrativa de *A alma trocada* consoante com nossos apontamentos. Enquanto corrobora sozinho determinada reflexão sobre sua personalidade, Teófilo medita, fazendo referência a seu namorado:

Como diz Hugo, não podemos passar a vida a ser quem não somos e, nessa tentativa, confundirmos as coisas. Quem sou eu afinal? Por que é que sou tão infeliz? Hoje em dia todos sabem que se nasce homossexual como se nasce canhoto. *Não é uma escolha*. É até um lugar dizer-se que, se fosse, *ninguém escolheria o caminho mais difícil*. (LOBATO DE FARIA, 2007, p. 26, grifos nossos).

Com efeito, a elucubração de Teófilo apresenta transparentemente o debate da liberdade como algo determinante para o alcance da felicidade, sobremaneira quando isto depende única e exclusivamente da escolha possível e lógica de cada indivíduo em oposição ao que faz sofrer.

Todavia, essa coexistência, entre liberdade de escolha e felicidade naturalizada pela nulidade do sofrimento, mostra a face oculta dos meios pelos quais tramita a compreensão

---

<sup>5</sup> “The acceptable explanations on what is homosexuality end up resituating it as abnormal, incomprehensible, and something to be seen as a mishap on the way of gays, lesbians and transgender people: a genetic, physiological and psychological mishap; never coming from one’s freedom of desire, freedom of choice and erotic autonomy. Being a homosexual is still a situation that inspires concern or caution, something of which the existence, accuracy and legitimacy is uncertain.”

psicossocial do que é viver. Pela ótica do cuidado de si, o trabalho sobre si mesmo, sobretudo naquilo que implica a homossexualidade, é um exercício filosófico e um processo de via dupla entre o sujeito e o outro, como afirma Foucault (2004) através das artes da existência.

Estas devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmo regras de conduta, como também buscam transformar-se. Modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra. (FOUCAULT, 2004, p. 198-199).

Ainda nesta crítica à procedência imutável da condição sexual, postula Ferrari (2005, p. 187) que “para que o homossexual e a homossexualidade existam é necessário dizer o que é ser homossexual, de forma que esses discursos produzam sua natureza”.

Em aparte a essa abordagem em defesa de cada sujeito na elaboração de si, o caráter de *Bildungsroman* que Lobato de Faria (2007) concede à narrativa, a torna menos superficial ao plano da crítica discursiva na medida em que percorre a metafísica do que constitui Teófilo, além e aquém de sua homossexualidade. O protagonista pode se valer dessa constituição imutável e facilitada dos caminhos naturais da homossexualidade em inicial negação ao embate discursivo que os produzem, mas não deixa de ponderar tal valia à persistência do medo, da incerteza e da sabotagem na sua autodescoberta, intrínsecas ao que une de idiossincrático a psicanálise e a literatura face ao desconhecido.

Era como se, aos poucos, fosse descobrindo em mim uma verdade desconhecida e o mundo que até ali me fora tão limitado fosse agora todo meu [...]

Abraçou-me e, como sempre, eu senti-me bem naquele abraço protector que, acima de tudo, me protege de mim [...]

Ninguém deve querer ser diferente do que é, mas apenas desenvolver as suas qualidades e vencer os seus defeitos. E glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. (LOBATO DE FARIA, 2007, p. 47; 96; 102).

Desses excertos, é possível apreender que não há uma abnegação da sorte de viver, mas uma inconstância de humores e referenciais – mais definidoras da própria dinâmica da subjetividade, impossível!

Ao introduzir um histórico da perversão na literatura erótica, Roudinesco (2009) ensina bem acerca da permanência desses elementos axiológicos, dessa primazia da subjetividade como algo que só se cristaliza nela mesma mediante às inconstâncias de um desvio que se faz presente, ainda que devesse ser ausente, enquanto facilitação. Isso se

manifesta, em especial, quando tomamos como gênese moral o sagrado e o profano na espiritualidade cristã a qual Teófilo faz alusão e se apresenta imerso, dentro das relações de força que constituem o tempo das narrativas obscuras de nós mesmos.

Apesar de vivermos em um mundo em que a ciência tomou o lugar da autoridade divina, quer o corpo da alma, e quer o desvio do pecado, a perversão é ainda, gostemos ou não, sinônimo da perversidade. E qual seja a forma que tomou ou qual seja a metamorfose que sofreu, ela ainda é relacionada, como sempre foi, com uma espécie de imagem negativa de liberdade: aniquilação, desumanização, ódio, destruição, dominação, crueldade e *gozo* (ROUDINESCO, 2009, p. 4, grifo da autora, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Compreendendo já a pertença de *A alma trocada* como literatura de romance erótico e unindo a esse cenário a instabilidade produtiva da ficção, pode-se inferir a criatividade do romance como representação da realidade, valorando-o também, a partir da visão integralista de Mignolo (2003, p. 305) “como produção de conhecimento teórico; não como [apenas] ‘representação de algo’, [de] sociedades, [de] ideias, mas como reflexão à sua própria moda sobre os problemas de interesse humano”.

Com essa prerrogativa, cabe destacar que a estrutura de *A alma trocada* contém três momentos de divisão que são a subsunção de fases bem marcadas, tais sejam: o árduo autoconhecimento, a experiência de quase-morte e a superação das inseguranças de Teófilo sobre si. Não pretendemos adentrar tais fases de maneira aprofundada, mas inferimos que esse conjunto de etapas oferece primeiramente uma exemplificação narrativa sobre a autonomia erótica e a liberdade de escolha na sexualidade (SOUSA FILHO, 2009, 2014), inseridas em um contexto de desencontro e conflito intrapessoal, e secundamente o debate sobre os dispositivos da heteronormatividade conjugal, os princípios de moralidade e a performatividade de gênero (BUTLER, 1990, 2004).

Em seguida, intermediamente, o romance envolve o leitor, entrementes o próprio narrador-protagonista, na reflexão sobre o cuidado de si (FOUCAULT, 2004), sobre a subjetividade e sobre a existência homossexual (RICH, 2010), os quais são transversais aos jogos de poder que se estabelecem na parceria afetivo-sexual e na descoberta e construção dos prazeres, mesmo que tidos como pecaminosos ou pervertidos (FOUCAULT, 1984, 1985).

---

<sup>6</sup> “Although we live in a world in which science has taken the place of divine authority, the body that of the soul, and deviancy that of sin, perversion is still, whether we like it or not, synonymous with perversity. And whatever form it takes and whatever metamorphoses it has undergone, it still relates, as it always has done, to a sort of negative image of freedom: annihilation, dehumanization, hatred, destruction, domination, cruelty and *jouissance*.”

Pela derrocada da morte e sua proximidade imprevisível, e, portanto, da consequente sensação de finitude, Teófilo se vê na urgência de autoproclamar-se, de celebrar a amizade como modo de vida (FOUCAULT, 2010, 2011), de encontrar a redenção de si mesmo, seu *eros* e sua verdade, de vasculhar seu interior no intuito de resgatar, por conta própria, a tal alma esfarrapada, transpondo suas inquietações através de um equilíbrio, ainda que tácito, entre ser autor de si, e ser livre por meio da experimentação de todo o seu potencial erótico, já melhor delineado ao lado de sua espiritualidade menos onipotente.

## 2 O INQUIETANTE DUPLO ENQUANTO SINTOMA DO DESEJO

Para além dessa perspectiva estruturada pelas vias do psicossocial, fomos capazes de notar, também, que o inconsciente demonstrava sinais patentes na maneira pela qual Teófilo protagoniza suas angústias. Lidar com o desconhecido, é lidar com o dual – e na Psicanálise esses elementos são constitutivos da nossa psiquê desde nosso contato primal com o outro, com o espelho e com os nossos sonhos.

Não por menos, é nas sombras de *O homem de areia*, de Hoffmann, que Freud ressoa, além de muitos outros, suas teorizações sobre o inconsciente, e mais especialmente sobre *Das Unheimliche*. Este termo, para Freud, e de variada tradução para o português, foi tomado por “estranho”, por “inquietante estranheza” e por “infamiliar”<sup>7</sup>, e busca, em poucas palavras, significar em uma palavra-conceito aquilo que está no interior do que angustia e amedronta (FREUD, 1996 [1919]).

Ao lado disso, para ilustrar *Der Doppelgänger*, ou “o duplo”, não temos apenas o mesmo Hoffmann em *Os elixires do diabo*, tido por Rank (2013 [1914], p. 7) como o “criador clássico do duplo”, mas Dostoiévski, com *O duplo*, Gógol, com *O retrato*, Calvino, com *O visconde partido ao meio*, Saramago, com *O homem duplicado*, Wilde, com *O retrato de Dorian Gray*, entre tantos outros. Nesses exemplos da literatura, o duplo assume diversas facetas, como a do sócia, a do gêmeo, a da personalidade bipolar, e da sombra.

Esses dois conceitos se amarram na narrativa de Teófilo, produzindo, em termos psicanalíticos, um sintoma. Se valendo disso, é ao se debruçar de forma mais analítica neste romance, que notamos, além do que já lemos previamente, a presença de “problemas de interesse humano” bastante contemporâneos na escrita de si de Teófilo e nas suas relações

---

<sup>7</sup> Respectivamente, tais escolhas se referem às traduções da obra freudiana no Brasil pelas Editoras Imago, Companhia das Letras e Autêntica, esta última ainda no prelo.

interpessoais, seja mediante a diversidade de posicionamentos que ele transgride, com a lógica noção do duplo que lhe é estranho (FREUD, 1996 [1919]), seja ao mesmo tempo em que se subjugua, com sua crença transcendente em formas inteligíveis.

Apesar da conotação patológica que o duplo assume no trabalho freudiano, a possibilidade de haver um argumento interpretável à luz da psicanálise, que não apenas o da transcendência divina, sobretudo pela maneira instável, ainda que consistente, com que a voz narrativa lida com a razão e o absurdo de suas próprias deduções, torna possível compreender que a alusão de traços de insanidade em si, como a noção do duplo, significa uma ruptura distanciada de seus próprios comportamentos e uma chance de interpretação menos sentimental de seus traumas.

Isso, pois, no que carrega de patológico o *pathos* ingênuo de Teófilo em não ter forças para se deparar com a realidade de um possível plágio ou roubo ao seu manuscrito, mas preferir aludir ao refúgio de sua própria inquietude junto à dualidade autoinflingida aos recônditos de sua alma, mostra uma solução tal que se organiza relativamente doentia, contudo, evidentemente inescapável ao seu próprio deciframento de si.

É por conta dessa angústia persistente, e alheia a outras “soluções”, que consideramos empatia para com o protagonista, desde que ele se mantém ancorado nos sacrilégios patéticos de sua ideia de “alma trocada”.

Sim, esta é a primeira ideia apaziguadora que me ocorreu em toda a noite, tenho que me organizar para pensar nisto com calma, o Basílio Santana tem a minha alma, é disto que o livro trata e está a acontecer na vida real, é claro que não falei disto, iam crucificar-me de troça, mas foi o que ficou a martelar-me na cabeça, ele algum dia havia de aparecer, e vai ficar atônito quando souber que um outro sujeito escreveu o livro dele como ele escreveu o de outro sujeito, como irá lidar com isto, com espanto, com aceitação, com repúdio, mas agora é fácil conhecê-lo, vai ser bom conhecê-lo, vai ser são quase sete da manhã, abraço-me ao Hugo que começa a mexer-se, a ver as horas no relógio luminoso, a decidir que vale a pena dormir até às tantas, a enrolar-se de novo, e eu nele, e adormeço. (LOBATO DE FARIA, 2007, p. 25)

Ainda que nomeado Basílio Santana, esse duplo não aparece concretamente na obra, mas serve de estopim para contínuas reminiscências a Teófilo, pois parece atender bem a expectativa de resposta a suas aflições, como a pessoa que vive verdadeiramente a sua vida, duplicada para além do próprio Basílio, pois duplicada com suas sombras, seu lado obscuro, sua incapacidade de revelar-se na verdade de si.

Ou seja, o inquietante (*Das Unheimliche*) é justamente percebido na intermediação com o duplo (*Der Doppelgänger*), embora o primeiro seja justa e familiarmente estranho, e confortável em sua própria presença, visto que, ainda que repudiável, não passa de um sintoma situacional que busca projetar sua divisão interna, de uma vida dupla – bastante comuns nos padrões duplos de uma vida homossexual configurada entre a continuidade ou a saída do armário.

Rank (2013 [1914], p. 37) reforça nossa conjectura, quando afirma que o duplo, acompanhado do medo do confronto, é “o sintoma mais evidente desse estado psíquico [e] parece ser um forte senso de culpa que obriga o herói a não assumir a responsabilidade de certos atos do seu ego, mas sim transferi-la a um outro Eu, um duplo [...]”.

Entretanto, cabe salientar que a homossexualidade, demarcada pelas datas originais de nossos dois principais articuladores teóricos da psicanálise do desabrochar do século XX, está cercada de noções de neurose narcísicas que nos indicam uma maior preocupação em sublimá-la, talvez mais em voga à época. O desafio de considerar as contribuições de Freud e Rank está em situá-los historicamente, sem deixar de perceber que, de modo geral, o duplo e o inquietante podem ser vistos em Teófilo, sem que ele se diferencie de outro herói literário heterossexual que seja, sobretudo por não se encaixar na etiologia homossexual da paranoia persecutória de defesa ao objeto inicialmente mais amado (pela mãe) vertido em amor à própria imagem (da mãe), nem por ser menos ou igualmente perverso como qualquer sujeito sexuado contemporâneo.

Sua angústia se direciona mais a um estado de consciência, que o distancia do Eu-ideal e se culpabiliza, sem perder sua perspectiva neurótica e narcísica, mas em conflito com o próprio imperativo de autoafirmação, de encontro com o desejo, diante de imprevisibilidades.

Por fim, e principalmente, ao reagir de maneira bastante autoconfiante ao descobrir que Basílio Santana foi invenção de sua noiva, tão infeliz e fingida quanto o próprio Teófilo, com o propósito de vingança pela indiferença no relacionamento, ele supera o episódio e descobre, após ser atropelado por uma moto, que o cuidado de si passa pelo reconhecimento de suas próprias projeções junto aos outros e dos outros para com ele. Assim, sua autonomia será sempre múltipla, ou plena de dubiedades, afinal, é de linguagem de sua carreira e sua vida se sustentam – a escrever para dizer o que nem sabia.

As epígrafes que ilustram a apresentação desta proposta de trabalho são bastante estratégicas no que concerne ao método de leitura que se considerou para a interpretação de *A alma trocada*. Valendo-se de uma antinomia que se estabeleceu em Platão (2007) sobre a beleza e as faculdades da alma, donde se via uma presença erótica (*eros*) da amizade

masculina e dos desejos (*philia*), e que fora resgatada, com inevitável salto histórico e contextual, por Foucault (2006) em sua genealogia dos mecanismos de discurso e da iminência do governo de si para a vida e para a relação com os outros na hermenêutica do sujeito (*ascese*), percebe-se na vida de Teófilo uma fuga e uma inconstância representativas da homossexualidade do protagonista com seus questionamentos pessoais imbricados de antagonismos.

A homossexualidade e sua autonomia erótica ascética se dá, na contemporaneidade, em uma confluência de elementos de prazer, em que a ordem do estranho se ressignifica e a do duplo se pulveriza virtualmente, diante de um reforço ao que Maffesoli (2009, 2010) designa por “socialidade”, via imagens e prazeres. O desejo, nesses moldes, se expande ainda mais, e cria uma abertura para a necessidade de fazê-lo evidente, a ir e vir pelas decifrações da linguagem e do inconsciente.

Se atendo a esses *insights* que padecem a alma do protagonista e possibilitam a hipótese de arbitrária troca divina em oposição a sua autonomia como sujeito, entendemos não apenas a estrutura literária da narrativa, mas também a realidade que ela evoca, a partir das descrições, relações interpessoais e pensamentos de Teófilo.

Essas conexões evidenciadas no texto serão apreendidas a partir da análise da prosa e seus princípios (MOISÉS, 2007), com passagem ao que contribui esta prosa mesma ao universo da abstração que reside nas memórias e no simbólico que retroalimenta o cotidiano e a realidade da escrita de si (MIGNOLO, 2003; FOUCAULT, 1992).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bem além da trajetória do protagonista do romance, a homossexualidade como tema e problemática vem se tornando frequente na literatura portuguesa contemporânea (PITTA, 2003). A autora Rosa Lobato de Faria, inserida na qualidade de romancista de um lugar-comum na tradição derradeira do século XX, compartilha dessa sensibilidade qualificada em descrever tais labirintos da homossexualidade. Como destacaria Bourdieu (2012) acerca da potencial similitude homossexual masculina para com a intuição feminina, e vice-versa, já que envolvidos na heteronorma, Lobato de Faria trata do drama que envolve os egos e os conflitos de si neste viés sensível, subtraindo-o de um quadro de opressões androcêntricas, e se expressando de tal maneira que se pode inferir autoridade a ela em apropriar-se do tema da homossexualidade, retratando-o com tamanho zelo e sem incoerências. Isto é, ser mulher e

escrever a homossexualidade masculina não constitui um obstáculo intransponível na fidelidade de representação, mas uma característica diferencial da experiência narrativa.

Apreciada pelos lusos por seu ecletismo artístico como cancionista, poetisa, guionista, contista e atriz, a escrita de Rosa Lobato de Faria se funde à sua carreira diversificada como arauto de uma geração moderna e privilegiada da cultura lisboeta. No que se assemelha ao Brasil, na distinta medida da centralidade no drama e no romance por meio das novelas, a homossexualidade vem sendo produto da exploração inspirativa de teledramaturgos de perfil similar ao de Lobato de Faria sobre as problemáticas da sociedade, e também vêm roteirizando histórias de descoberta, bem como da contrapartida resistência simbólica à visibilidade dos LGBT em suas tramas. Assim, pela relevante inserção no campo das letras, dentre outros “desde cientistas sociais aos de direito, passando pelos médicos e psicólogos, até os profissionais da comunicação social” (QUINTAS, 2008, p. 3), das temáticas homo/gay/queer na contemporaneidade de Portugal, Rosa Lobato de Faria e *A alma trocada* se mostram também como um satisfatório recorte de pesquisa para os estudos junto ao objeto literário lusitano, podendo este ensaio *in memoriam* contribuir igualmente a tais desígnios.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. In: BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 13-67.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Nova Iorque: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. Nova Iorque: Routledge, 2004.

FERRARI, Anderson. Quem sou eu? Que lugar ocupo?: grupos gays, educação e a construção do sujeito homossexual. 2005. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, SP, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida. In: FOUCAULT, Michel. *Repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 348-353. (Ditos e Escritos, VI)

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992. (Coleção Passagens)
- FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, política e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 192-217. (Ditos e Escritos, V)
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, [1919] 1996. p. 273-318. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, v. XVII)
- LOBATO DE FARIA, Rosa. *A alma trocada*. Lisboa: Edições Asa, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. *O mistério das conjunções*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- PITTA, Eduardo. *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- PLATÃO. *Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Belém: EdUFPA, 2007.
- QUINTAS, Pedro Manuel Pereira. Introdução. In: QUINTAS, Pedro Manuel Pereira. Heteronormatividade no contexto dos cuidados da saúde: atitudes dos profissionais de enfermagem em razão da orientação sexual do utente. 2008. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Bioética, Faculdade de Medicina da Universidade do Porto, Porto/Lisboa, 2008. p. 1-11.
- RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, [1914] 2013.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, 2010.
- ROUDINESCO, Élisabeth. *Our dark side: a history of perversion*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- SOUSA FILHO, Alipio. A política do conceito: subversiva ou conservadora? crítica à essencialização do conceito de orientação sexual. *Bagoas*, Natal, v. 3, n. 4, p. 59-78, 2009.
- SOUSA FILHO, Alipio. The ideology of compulsory heterosexuality and the abiding pathologization of homosexuality: is it possible to have authentic recognition without the concepts of freedom and choice? *LES Online*, Lisboa, v. 6, n. 1, p. 38-44, 2014.

## CANTARES DE LAMENTO E SAUDADE: A LÍRICA NEOTROVADORESCA NA POESIA DE HILDA HILST

### CANTARES OF MOURNING AND OF MISSING: THE NEOTROUBADOURESQUE LYRISM AT HILDA HILST'S POETRY

Letícia Simões Velloso Schuler<sup>i</sup>

**RESUMO:** Com o advento da psicanálise, no fim do século XIX, a melancolia ganha novos ornamentos em relação aos estudos realizados ao longo da história, inscrevendo-se no catálogo de estruturas clínicas, e sendo caracterizada como uma psicose maníaco-depressiva. Sigmund Freud, o fundador desse campo de saber, foi um dos estudiosos que promoveu escritos mais relevantes nessa área. A partir disso, o presente trabalho, numa conexão entre literatura e psicanálise, pretende examinar, no poema “VIII”, que compõe a coletânea *Cantares de perda e predileção*, publicado em 1983, da escritora brasileira Hilda Hilst, o discurso e as imagens que possibilitam a sustentação de uma estética da melancolia, marcada pela fragmentação do eu-lírico. O texto selecionado compõe um movimento literário que tem como principal característica a referência e o resgate de tradições historicamente consolidadas, o trovadorismo, que nas últimas décadas foi retomado pelo neotrovadorismo. Baseando-nos em sua estética, percebemos que o poema nos remete à certa melancolia presente nas cantigas de amigo, um dos gêneros mais significativos que compunha essa tradição durante a primeira fase da literatura portuguesa.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst. Literatura. Neotrovadorismo. Psicanálise.

**ABSTRACT:** With the advent of psychoanalysis, at the end of the nineteenth century, melancholia gained new adornments in relation to studies carried out throughout history, registering itself to the catalog of clinical structures, and being characterized as a manic-depressive psychosis. Sigmund Freud, the founder of this field of knowledge, was one of the scholars who promoted more relevant writings in this area. From this, the present work, in a connection between literature and psychoanalysis, intends to examine, in the poem “VIII”, that composes the collection *Cantares de perda e predileção* [*Cantares of loss and predilection*], published in 1983, by the Brazilian writer Hilda Hilst, the discourse and images that make possible the support of an aesthetic of melancholy, marked by the fragmentation of the lyrical self. The selected text composes a literary movement that has as main characteristic the reference and the rescue of traditions historically consolidated, the troubadourism, that in the last decades was taken up again by neo troubadourism. Based on its aesthetics, we see that the poem refers to a certain melancholy present in cantigas de amigo [songs of fondness], one of the most significant genres that formed this tradition during the first phase of Portuguese literature.

**Keywords:** Hilda Hilst. Literature. Neotroubadourism. Psychoanalysis.

Submetido em: 29 jul. 2018

Aprovado em: 10 ago. 2018

---

<sup>i</sup> Graduanda em Letras, Português, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bolsista em Projeto de Pesquisa do Programa Institucional de Voluntários de Iniciação Científica (PIVIC-UFPB, CNPq).  
E-mail: leticiaschuler6@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Derivado do latim *melancholia*, cujo significado se refere à “bílis negra”, o termo tem sua origem a partir da teoria dos quatro humores, daquele que é considerado o pai da medicina, Hipócrates de Cós (460-377 a.C.). Com o passar dos séculos, as indagações acerca desse fenômeno permearam os meios científicos, sociais e religiosos, com o objetivo de entender as causas desse sentimento caracterizado pela dor de existir, por uma permanente busca pelo sentido.

Nosso trabalho, alicerçado nas teorias da psicanálise freudiana, debruça-se sobre o discurso melancólico construído pelo eu lírico do poema “VIII”, da escritora Hilda Hilst, publicado em sua coletânea intitulada *Cantares de perda e predileção* (1983). Especificamente, procuramos elucidar a angústia sentida pela voz do poema em não conseguir reintegrar a imagem do objeto amado. Além disso, nos deteremos à uma característica do *corpus*, a fim de evidenciar o seu caráter neotrovadoresco, aspecto este que se refere à primeira fase da literatura portuguesa, a trovadoresca, que tem início em meados do século XII.

Desse modo, dividimos nossa discussão em três momentos: primeiro, dedicamo-nos a um breve percurso histórico referente à temática a ser analisada no poema escolhido, tendo como base as conclusões obtidas em épocas específicas acerca da melancolia. Em seguida, numa abordagem mais psicanalítica, apresentamos o entendimento de Sigmund Freud (1856-1939) acerca de tal fenômeno, cujo estudo tem como base a comparação entre o luto e a melancolia. Por fim, após detalharmos e explicarmos a teoria utilizada, recorreremos ao texto literário, com o objetivo de perceber como os dizeres do eu lírico refletem na teoria freudiana, e ao contexto histórico em que sua estética lírico-amorosa está inserida.

Pois, conforme concluiu Jean Bellemim-Nöel (1978), em sua obra *Psicanálise e Literatura*, acreditamos que a teoria psicanalítica é, dentre várias, uma peça essencial no processo de compreensão do texto literário, e entendemos que o processo se desenvolve com base na finalidade de “descrever os princípios e o leque de meios que a psicanálise colocou à nossa disposição para nos permitir ler melhor a literatura” (BELLEMIM-NÖEL, 1978, p. 13).

## 1 CONTEXTUALIZANDO A MELANCOLIA

A partir dos estudos realizados pelo grego Hipócrates (460-370 a.C.), que evidenciava o saber científico em seus trabalhos, baseados em observações empíricas, constatamos que durante aquela época, o século V a.C., o equilíbrio entre a mente e o corpo tinha importância e destaque em muitas explicações e constatações. Os distúrbios mentais estavam diretamente relacionados aos quatro humores, o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra, e ao desequilíbrio entre eles, já que, eles correspondiam aos temperamentos humanos. Dessa forma, caso a bile negra apresentasse uma alteração quantitativa, o quadro melancólico estaria instalado no indivíduo, sendo considerado o mais patológico.

Para o médico, havia duas formas de manifestação daquilo que na época era caracterizado como uma doença, a melancolia endógena, que, sem razão aparente, o indivíduo se torna soturno e busca pela solidão, e a melancolia exógena, que se desenvolve a partir de um trauma externo. Em síntese, quando não somos mais capazes de encontrar sentido na vida e a morte torna-se uma aspiração, a melancolia é uma realidade em nosso organismo.

Contemporâneo a Hipócrates, Aristóteles (384-322 a.C.), teve grande influência na medicina durante muito tempo, contribuindo, inclusive, com ideias sobre a melancolia. O estagirita tece relações, em sua *Problemata 30*, entre a genialidade e a loucura, questionando-se o motivo pelo qual filósofos, poetas, políticos e artistas possuíam um pensamento melancólico. Ele entende que a melancolia teria sua origem a partir de uma predisposição natural do organismo, ou seja, o caráter patológico cede lugar à própria natureza do ser humano, seu *ethos*.

Assim, percebemos uma certa ambiguidade ao nos referimos ao termo melancolia, pois, de um lado temos “um humor natural e não necessariamente patogênico e, por outro lado, uma doença mental produzida por um excesso ou desequilíbrio dos humores” (PERES, 2003, p. 15).

Após as constatações reunidas durante o período da Grécia Antiga, nos séculos posteriores, tempo compreendido pelo surgimento da Idade Média, percebemos que ainda prevalecia a ideia dos quatro temperamentos diferentes, a teoria dos humores, que dividia os indivíduos em: melancólicos, relacionado à bile negra, coléricos, bílis amarela, sanguíneos, sangue e os fleumáticos, que apresentavam alteração quantitativa na água.

Como consequência de todos os acontecimentos históricos ocorridos durante o período conhecido como “Idade das Trevas”, principalmente na primeira metade, constata-se um gradativo esquecimento dos pensamentos relacionados à medicina e à ciência, desenvolvidos

pelos gregos. O conhecimento médico era confinado sob o domínio dos religiosos, únicos que eram letrados. Mas, os textos remanescentes, como por exemplo, os hipocráticos, permitiram o estabelecimento do vínculo entre a teoria dos humores e a astrologia. Assim, conclui-se que Saturno é o astro que deposita sobre o melancólico sua força mais fatídica, que o governa, referenciando o espírito e o pensamento. A visão renascentista mantém a significação para essa dualidade.

Ainda no mesmo período, constatamos o aparecimento de um novo termo que estava relacionado a uma profunda melancolia: acédia ou acídia. Essa designação era conferida a maus espíritos, sendo vinculada aos indivíduos que viviam solitários, principalmente os monges, que eram contrários aos serviços internos dos mosteiros.

Em 1621, o médico Robert Burton publica um panorama sobre a melancolia, projeto este que é considerado sua obra máxima, *A anatomia da melancolia*. O autor apresenta a história antiga da melancolia, com referência a Homero, Virgílio, Santo Agostinho, à Bíblia Sagrada e Shakespeare. Posteriormente, em 1623, Jacques Ferrand, médico francês, postula que a melancolia estaria relacionada às paixões.

Phillipe Pinel foi o responsável por, em fins do século XVII, período em que as perturbações mentais passaram a constituir um ramo da medicina, e baseando-se na observação clínica, agrupar sintomas em síndromes. Assim, a melancolia é então apontada como um comportamento que é dirigido sobre um objeto, acompanhado de um abatimento. Em 1819, Esquirol, discípulo de Pinel, define esse estado em que um indivíduo pode desenvolver, como uma monomania, que seria uma “tristeza, abatimento, ou desgosto de viver que se fazem acompanhar muito frequentemente de um delírio sobre uma ideia fixa” (PERES, 2003, p. 18).

Durante o século XIX, tal fenômeno passa a ocupar a categoria de doença mental, sendo direcionada a área da psicose e da neurose. Com isso, a teoria dos humores e a designação de melancolia perdem seu espaço, e a expressão “monomania triste” ou “lipemania”, ganha terreno com a influência de Jean-Étienne Esquirol (1772-1840). A partir da completa descrição do quadro clínico da psicose maníaco-depressiva, desenvolvida por Emil Kraepelin, a psiquiatria alcança destaque ao perceber uma alternância de acessos maníacos e acessos depressivos, que em situações mais leves, podem apresentar uma inibição psíquica e uma baixa de humor:

O fim desse século e o início do seguinte é marcado por uma nova maneira de pensar a doença mental, baseando-se em leituras psicanalíticas e da psiquiatria biológica. Sigmund Freud, que abre o campo da psicanálise, colabora de maneira bastante significativa e

expressiva ao comparar a melancolia ao afeto normal do luto. Tendo como base seus postulados, ela passa a ser estudada como uma categoria psíquica, que tem como causa, a perda do objeto amado.

## 2 UMA ABORDAGEM FREUDIANA

A contribuição trazida pela psicanálise introduz uma nova forma de pensar o sofrimento psíquico. Sigmund Freud, a partir de seus estudos do inconsciente, central em sua teoria, possibilita a valorização da subjetividade de cada indivíduo, enfatizando a importância de seu discurso, da sua linguagem, da palavra, para a compreensão do sofrimento.

Pertencente ao campo das psicoses, mais especificamente à categoria das neuroses narcísicas, a melancolia é introduzida, de forma mais detalhada, na obra do psicanalista paralelamente ao afeto do luto, o que permite o entendimento da constituição do eu. Porém, ainda em 1895, com a publicação do “Manuscrito G”, Freud nos apresenta as primeiras postulações acerca da melancolia, e inicia seu estudo a partir do estabelecimento de uma relação com a neurose de angústia e a neurastenia, que são provocadas devido a uma vida sexual insatisfatória. Contudo, alguns conceitos apresentados nesse trabalho foram reformulados em registros posteriores, assim, a leitura feita dos seus primeiros textos sofre atuação da evolução posterior desse campo de saber, a psicanálise.

Ao refletimos sobre a melancolia, somos rapidamente remetidos a uma insuficiência constitutiva, a um sentimento de vazio, consequências de uma má estruturação do eu. Seguindo essa perspectiva, em 1915, é publicado “Luto e Melancolia”, momento em que Freud assinala a relação entre essas duas características psíquicas, já que, em ambas, veremos o anseio por algum objeto perdido. De acordo com o psicanalista, nesses dois estados, há a coincidência de que as causas são provenientes de interferências da vida, ou seja, temos como questão central, a perda.

O luto é desencadeado a partir de uma perda real, seja a morte de uma pessoa amada ou de uma abstração que preencha esse lugar, é algo que ocorre conscientemente e não é considerado como um estado patológico. São comportamentos que exibem traços em comum, mas durante o processo de luto, o indivíduo não tem sua autoestima afetada.

Na melancolia, o interesse pela vida, pelo mundo exterior, se finda. O melancólico “sabe *quem*, mas não *o que* perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em

que nada é inconsciente na perda” (FREUD, 2010, p. 175). A perda desconhecida irá absorver o próprio eu, o que acarretará na inibição; o que para Freud é algo enigmático, visto que, não é possível aferir o que absorve o doente. Há ainda o rebaixamento da autoestima, autorrecriminação, delírio de inferioridade que causam o seu empobrecimento. Assim, inferimos que no luto, o mundo se torna pobre e vazio, enquanto que na melancolia, é o próprio eu.

A partir do rompimento da relação entre o indivíduo e o objeto, o que demonstra que esse investimento objetal era pouco resistente, a libido, ao invés de ser deslocada para outro objeto, volta-se para o eu. Assim, a identificação é estabelecida, entre o eu e o objeto perdido. Freud conclui que.

[...] a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação. (FREUD, 2010, p. 181).

A partir dessa constatação, percebemos que a escolha do objeto por parte do melancólico é de caráter narcísico. A teoria do narcisismo irá ser desenvolvida em estudos posteriores. Dessa forma, é possível concluir que “a melancolia toma uma parte de suas características do luto e outra parte da regressão, da escolha de objeto narcísica para o narcisismo” (FREUD, 2010, p. 183). Ela se assemelha ao luto, diante da perda real de um objeto amoroso, mas, além disso, transforma-o em patológico, ou seja, ela tem algo a mais no conteúdo que o luto normal.

### **3 A MELANCOLIA NA LÍRICA NEOTROVADORESCA**

Para que possamos entender a relação que será estabelecida entre esse campo de saber que descrevemos anteriormente e a poesia de Hilda Hilst, faz-se necessário uma breve contextualização acerca do período que antecede uma das principais características encontradas na obra da escritora. Perspectiva essa que irá dialogar com a nossa análise, a fim de que se tenha uma melhor compreensão do contexto em que sua produção poética está relacionada.

O trovadorismo, primeira fase da literatura portuguesa, tem início por volta do século XII. Esse período histórico ficou conhecido como Baixa Idade Média e é caracterizado pela

grande produção artística, que envolve as cantigas trovadorescas, os textos historiográficos e as prosas de ficção. Eram os fidalgos trovadores os responsáveis pelo ofício de produzir as trovas, que eram composições populares, de versos curtos, denominados redondilhas. Os gêneros dessas produções eram as cantigas de amigo, cantigas de amor, além das cantigas de escárnio e maldizer, cuja diferenciação se baseia nas temáticas, gênero do eu-lírico e sua ambientação.

Essa literatura nacional teve sua origem a partir da oralidade, visto que, naquela época ainda não havia a circulação de uma produção escrita. Ao serem produzidas, deveriam ser cantadas ou dançadas, ou seja, a poesia trovadoresca era de caráter coletivo. Além disso, é interessante destacar outro elemento importante nessa manifestação cultural: a performance, pois, durante essas apresentações, era comum o uso de instrumentos musicais para acompanhar o trovador. Naquela época, a associação entre música e poesia esteve sempre presente.

As cantigas de amigo possuem algumas características relevantes que merecem destaque, principalmente para que nosso trabalho tenha uma melhor compreensão e desenvolvimento. Esse gênero reflete a vida campesina e urbana, longe da corte, tem como protagonista a voz feminina e o tema principal está relacionado ao amigo, que, seria o namorado ou amante; por isso, que em muitas das líricas trovadorescas podemos encontrar monólogos de uma mulher apaixonada, que demonstram os sentimentos de saudade e lamento advindos da partida do amado, da sua ausência.

Dessa forma, é nítido que essas cantigas representam as situações amorosas vividas pelas mulheres daquela época, carregadas de confidências, possíveis abandonos, juras, enfim, situações de suas vidas sentimentais.

A partir dessa breve contextualização histórica acerca desse processo de construção da literatura portuguesa, é relevante destacar que nas últimas décadas, houve uma retomada desse estilo tão próprio desse período. O neotrovadorismo, termo citado pela primeira vez em 1933, surge como uma possibilidade de diálogo entre uma tradição antiga tão consolidada e a liberdade de escrita e novas representações e (re)leituras que a literatura permite.

Alguns autores optaram por se inspirar e recriar a estética das cantigas trovadorescas em muitas de seus escritos. Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Hilda Hilst são alguns dos nomes que se destacam nesse processo. Em algumas produções dessa última, podemos encontrar algumas referências a esse movimento literário, mais especificamente à temática da mulher diante de seu lamento amoroso. “Cantares de perda e predileção”, publicado em 1983, e “Cantares do sem nome e de partidas”, de 1995, que posteriormente, em 2002, foram

reunidos em um único volume, intitulado “Cantares”, trazem poemas que nos permitem estabelecer uma proximidade com as cantigas medievais.

Vale ressaltar que antes da publicação das obras anteriormente citadas, é possível perceber que Hilst já havia feito essa retomada às cantigas de amigo. Em “Trovas de muito amor para um amado senhor”, publicada em 1961, destacamos o poema “XIII”, que canta um diálogo entre uma moça e um rapaz a respeito das vaidades dela. Além disso, o uso de certos elementos, comprovam essa constatação, como por exemplo, as palavras: flores, rendas, cetins e boca rosada, que são comumente encontradas nas líricas trovadorescas da Idade Média.

No primeiro livro, a epígrafe são duas passagens escritas por Sórora Juana Inés de la Cruz, freira mexicana, nascida no século XVII, que se dedicou à poesia barroca. Tais trechos fazem referência a um amor que não foi correspondido e nem houve doação na mesma intensidade, um cantar de um amor antigo, mas que ainda traz lembranças. É nítido, portanto, que Hilda Hilst tinha conhecimento da lírica trovadoresca e a toma como base durante a produção de seus textos, voltados para a estética neotrovadoresca.

Com base nas referências explicitadas, optamos por selecionar um dos poemas publicados em seu segundo livro, “Cantares de perda e predileção”. A partida do amado e a esperança do seu breve retorno, tema recorrente nas cantigas de amigo, é a premissa básica para adentrarmos no discurso melancólico do eu-lírico do poema “VIII”.

Seguindo as coordenadas da imprecisão, do ilusório, do onírico, a voz do texto narra a angústia de não conseguir reintegrar a imagem do objeto amado. Devido a partida do amigo, a fragmentação e o estilhaçamento do eu-lírico são inevitáveis, o que demonstra a sensação de vazio e empobrecimento do eu, características psíquicas desenvolvidas a partir de uma perda inconsciente, de alguém que sabe quem perdeu, mas não sabe o que perdeu, traços recorrentes na melancolia.

Percebemos que o eu-lírico ocupa uma posição de entre-lugar, não sabe se quer o amado perto ou longe de si, o que ocasiona um sofrimento nas duas instâncias. Mas, no final, decide esperar por ele. Tal constatação nos remete ao fato de que, quando o sujeito de se encontra em estado melancólico, tal sintoma permite que essa distância física ocasione o gozo pela ausência. O fato de não saber o que se perdeu, na verdade remete a uma perda de si, ou seja, a lacuna deixada pelo objeto amado diz de uma falta própria do melancólico. Em alguns versos, é possível perceber essa caracterização: “Eu nunca mais sentiria/ Teu nome de hostilidade” e “Meu nome é que ficaria/ Amor na tua eternidade” (HILST, 2017, p. 359).

Em “A dor de amar”, o psicanalista argentino J.-D. Nasio, discorre acerca dessas dinâmicas referentes aos afetos próprios da melancolia, ao afirmar que ao se encontrar diante de tal situação, “[...] o eu fica inteiramente ocupado em manter viva a imagem mental do desaparecido. Como se ele obstinasse em querer compensar a ausência real do outro perdido magnificando sua imagem” (NASIO, 2007, s/p.).

Dando continuidade a leitura do poema, verificamos que o eu-lírico canta a dissolução de suas ações e de si mesmo, o que, em termos psicanalíticos, reverbera a condição de precariedade subjetiva do melancólico, que se sustenta em seu fazer poético, tal como: “Me vinha:/ Se desfizesse/ O que já trançado tinha” (HILST, 2017, p. 359).

Nas últimas estrofes, há um jogo retórico entre os termos “sóis” e “vinhas”, que, no contexto, ganham os sentidos de solidude e retornos, e ao mesmo tempo, traduzem o outro lado de clareza e luxúria: “Então teci/ Sóis e vinhas:/ Ouro-escarlate-paixão” e “E consumida de linhas/ Enovelada de ardência/ Te aguardo às portas da minha cidade.” (HILST, 2017, p. 359). E, finalmente, o sujeito entrega-se ao gozo mortífero do desejo.

O poema remonta a uma outra tradição, ainda mais antiga, a do herói grego Ulisses. A ideia de tecer a fim de lembrar o amor e sua compaixão e caridade, nos leva à astúcia de Penélope ao enganar seus pretendentes e decidir esperar pelo marido. Uma espera consumida e envolvida por sentimentos puros e desejo, uma voz que está enovelada de ardência e esperança pelo retorno.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da história, as particularidades que recobrem a origem e as causas da melancolia, foram de grande interesse para as áreas da medicina, mais especificamente, à psicanálise. Dessa forma, ela deixa de ser analisada com base na teoria nos humores e passa a ser interpretada como uma categoria psíquica, como algo paralelo ao afeto do luto, permitindo, assim, o entendimento da constituição do eu e uma compreensão de seus sofrimentos.

Partindo dessa premissa, nos propusemos a adentrar e explicar a teoria freudiana acerca da melancolia, de modo a compreender suas constatações para uma posterior relação com o texto literário. Em “Luto e Melancolia” (1915), percebemos que o melancólico perde total interesse pelo mundo exterior, pela vida, a partir da perda inconsciente do objeto amado.

Antes de explicarmos nosso entendimento e estabelecermos relações no *corpus* escolhido, optamos por situar historicamente as características estéticas tão evidentes nele, de tal modo que retornamos à Idade Média e à literatura produzida durante aqueles séculos, o Trovadorismo. Para isso, destacamos as principais características que envolvem essa manifestação cultural. Prosseguimos a discussão evidenciando que, posteriormente, surge o neotrovadorismo, cujo objetivo se volta para retomar e renovar a produção e tradição desenvolvida pelos trovadores, como por exemplo, as cantigas de amigo, de amor, de escárnio e maldizer.

Finalmente, após a contextualização, apresentamos o poema selecionado, o “VIII”, da escritora brasileira Hilda Hilst, que, como pudemos perceber dedicou parte de seus escritos para estabelecer esse diálogo entre o antigo e o inovador. Assim, a fim de tecer relações entre a literatura e a psicanálise, analisamos o discurso melancólico cantado pelo eu-lírico, a voz feminina que lamenta a ausência do amado e espera pelo seu retorno, com sentimentos e desejos que colaboram na construção do poema.

## REFERÊNCIAS

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CORDÁS, Táki Athanássios; EMILIO, Matheus Schumaker. *História da melancolia*. Porto Alegre: Artmed, 2017.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios sobre a metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LEITE, Jonathan Lucas Moreira. *Um canto de amor e saudade: o neotrovadorismo na poesia de Vinícius de Moraes*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Unesp, 2017.

NASIO, Juan-David. *A dor de amar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

OLIVEIRA, Verônica Barbosa de. *Tradição e recriação trovadorescas em Amanhecência de Stella Leonardos*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RIBEIRO, Renata Rocha; CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. Canto compassado: os cantares de amigo e os cantares de Hilda Hilst. *Revista Eletrônica Via Litterae*, Anápolis, v. 2, n. 1, p. 249-264, jan./jun. 2010.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

# O SEXUAL COMO IMPOSSÍVEL DE SUPORTAR

## THE SEXUAL AS IMPOSSIBLE TO BEAR

Suele Conde Soares<sup>i</sup>

**RESUMO:** O presente artigo, a partir da obra *O beijo no asfalto: tragédia em três atos* de Nelson Rodrigues, aborda conceitos psicanalíticos de Freud e Lacan a fim de estabelecer um diálogo entre a psicanálise e a literatura. O beijo entre dois homens é o pivô que faz girar toda a trama desvelando afetos e verdades, fazendo aparecer o desejo e o gozo, este último como o insuportável que um sujeito rechaça no outro e a si mesmo. A sexualidade, ou ainda a suposta homossexualidade de um dos personagens provoca toda sorte de intrigas e confabulações tendo a mídia e a polícia como principais articuladoras da tragédia. O ato de beijar um homem morto, ato decidido e sem sentido, convoca o sujeito a dizer daquilo que, para Lacan, não há palavras, pois, o ato já contém em si sua própria significação.

**Palavras-chave:** Literatura. Psicanálise. Sexualidade. Gozo. Ato.

**ABSTRACT:** This paper, based on the Nelson Rodrigues' *O beijo no asfalto: tragédia em três atos* [*The asphalt kiss: tragedy in three acts*], approaches psychoanalytical concepts of Freud and Lacan in order to establish a dialogue between psychoanalysis and literature. The kiss between two men is the pivot that turns the whole plot revealing affections and truths, making desire and joy appear, the latter as the unbearable one refuses in the other and himself. Sexuality, or even the supposed homosexuality of one of the characters, provokes all sorts of intrigue and conspiracy with the media and the police as the main articulators of the tragedy. The act of kissing a dead man, a decided and meaningless act, summons the subject to say of what, for Lacan, there are no words, for the act already contains in itself its own signification.

**Keywords:** Literature. Psychoanalysis. Sexualidade. Jouissance. Act.

Submetido em: 19 jun. 2018

Aprovado em: 10 ago. 2018

---

<sup>i</sup> Psicanalista e psicóloga. Mestre em Linguística e Psicanálise pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL, UFPB). E-mail: [sueleconde@gmail.com](mailto:sueleconde@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

A obra de Nelson Rodrigues não passa despercebida aos seus leitores, críticos ou admiradores. Sua obra pode causar espanto, indignação, comoção, asco, menos indiferença. A psicanálise, particularmente, encontra terreno fértil nas obras rodriguianas. Nelson Rodrigues nos coloca frente a fantasias, cruzezas e mazelas próprias da vida humana. Por meio de suas obras nos faz acessar o que se esconde, o que está por trás, aquilo que não se revela à luz do dia, ou ainda, como nomeia o pai da psicanálise – Freud – o recalcado. Ao expor sem censura e sem pudor suas obras e seus personagens, Nelson Rodrigues desmascara os afetos, colocando em carne viva os leitores desavisados.

Considerado o maior dramaturgo brasileiro do século XX foi teatrólogo, jornalista, romancista, folhetinista e cronista. Apesar disso, suas obras foram classificadas de imorais, obscenas e vulgares. Escreveu dezessete peças teatrais que se dividem em tragédias, peças psicológicas e peças míticas, dentre as tragédias cariocas encontra-se nosso texto de trabalho “O beijo no asfalto”.

A peça *O beijo no asfalto – tragédia carioca em três atos*, narra a história de Arandir, casado com Selminha, que beija um homem morto no asfalto, após ser atropelado por um bonde. A imprensa, representada pelo jornalista inescrupuloso Amado, distorce os fatos a fim de tirar proveito do incidente e acusa Arandir de ter traído sua mulher com um desconhecido que agonizava no chão. O sogro de Arandir, Aprígio, vendo toda a cena o acusa de traição, traição com um homem. Aprígio aconselhando a filha a se separar esconde na verdade seu real desejo – o amor que sentia pelo genro.

Em mãos de tais significantes – beijo, desejo, sexualidade – encontramos ecos para um trabalho interlaçado entre literatura e psicanálise. O que da obra rodriguiana se pode colher para fins clínicos e teóricos psicanalíticos e o que a psicanálise freudiana e lacaniana pode vir a contribuir para o campo da literatura, é o que pretendemos apresentar.

## A VERDADE NUA E CRUA

Falar em notícia, reportagem, jornalismo são termos que remetem diretamente ao campo do visual, daquilo que veicula uma verdade. Em se tratando, todavia, de tempos modernos o jornalismo passa por uma queda em sua veracidade. O que não é sem consequências.

O repórter da peça -Amado- desvela todo o mau-caratismo e leviandade com que a mídia é capaz de distorcer fatos, não sem a intromissão “necessária” da polícia que também se apresenta de forma fraudulenta. É esse, portanto, o meio em que a cena do beijo ganha notoriedade. Do contrário, não passaria de um acontecimento banal.

Temos, então, que a cena que faz girar toda a trama não poderia ser tomada enquanto acontecimento se não fosse o ato de Amado que, manipulando os fatos, forja uma matéria para o seu jornal que estava com os dias contados. Todavia, a manipulação e distorção do ocorrido nos revela, em certa medida, o que gira em torno do fato de um homem beijar outro publicamente, sem o menor pudor: o insuportável do gozo do outro.

Lacan (1972-73) nos aponta acerca do gozo que este é sempre da ordem do intolerável, aquilo que não reconhecendo em mim julgo ser do outro e, portanto, estrangeiro. E, como tal, deve ser eliminado, pelo fato de ser outro, algo que não reconhecendo atribuo ser o “mal”. (MILLER, 2011).

O gozo é sempre estranho, nos dirá Lacan. O que é do significante é possível ser atribuído ao sujeito, tomado em sua cadeia simbólica enlaçando demais significantes e produzindo sentido. Ao contrário, o que é do gozo não pode ser incorporado e, portanto, resta fora, sem significado. O que exige do sujeito um outro tratamento que não o sentido, já que este não dá conta.

Seria o ato, o ato de Arandir, um modo de lidar com o gozo? Essa é uma questão que podemos averiguar.

Nesse ponto, cabe questionar se o uso indevido e distorcido do repórter pode vir a ser considerado um ato no que esse termo comporta de valor para a psicanálise?

O ato para a psicanálise lacaniana vem acompanhado de outros termos, tais como, acting out, passagem ao ato e ato analítico. Não é à toa que Lacan em um de seus seminários<sup>1</sup> se debruça sobre o Ato. Todavia, não iremos aqui abordar as nuances desse termo, mas pôr o ato como o que é da ordem do sujeito e, que, portanto, tem a ver com o desejo que lhe causa, o que não parece ser o caso de Amado que se utilizando do lugar da voz do povo, como seria próprio do jornalista, age de modo vil desconsiderando a ética que rege sua profissão.

Gabriel Lombardi (1993), nos diz que o neurótico depende da demanda para sustentar seu desejo. E o faz por meio da insatisfação, dos sonhos, ou do tentar atender a demanda do

---

<sup>1</sup> O Ato Psicanalítico, livro 15, ainda não publicado. Tal Seminário ministrado em 1967 foi marcado por questões políticas, marcadas pela greve geral dos estudantes e trabalhadores na França. O ato para a psicanálise lacaniana tem a ver com a palavra e com o sujeito. “O ato psicanalítico pode ser considerado como criador do sujeito do desejo.” Fonte: <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio149.pdf>

outro a todo custo. A psicanálise aponta que o sujeito pode vir a sustentar seu desejo sem o recurso da fantasia<sup>2</sup>, ou seja, sustentar o desejo a partir de seu ato, não com sua fantasia.

O ato é o que termina com a indeterminação do sujeito, no ato o sujeito encontra sua certeza. “No ato se joga com algo da ordem de um rechaço do inconsciente, nesse ponto, portanto, não há nada o que interpretar, não há nada que interpretar porque não há um uso latente da demanda além do que já está manifesto”<sup>3</sup> (LOMBARDI, 1993, p. 41).

O ato em si, não há o que interpretar. Diante das perguntas insistentes do delegado e do repórter pelo sentido de um homem beijar outro na boca, Arandir fica atônito, pois não havia o que explicar. Havia simplesmente beijado um desconhecido atendendo a seu último pedido. Todavia, o que tal ato provoca nos demais personagens é o que faz girar toda a engrenagem que põe em ação os afetos, por ora, velados.

“O ato é da ordem de um “quero isto!”, proferido no mesmo momento em que o sujeito se apodera do que diz que quer, sem voltas nem latência.” (LOMBARDI, 1993, p. 41).

O jornalista ao assumir o lugar daquele que tem como dever cívico e moral veicular a verdade dos fatos, age em nome de uma lei que lhe orienta ao campo da realidade, deixando a ficção de lado.

A verdade é sempre meia verdade. Há sempre um meio dizer, nos dirá Lacan (1953). Ela é sempre não -toda, pois em se tratando da linguagem, desde que se cai nesse mundo de palavras, o mal-entendido está posto e há que se a ver com isso, com os imbróglios causados pela palavra.

Ao dar à cena do beijo um lugar de acontecimento, Amado faz girar elementos antes escondidos. O afeto que antes se apresentava como ódio, desaprovação ou rivalidade pelo amor da filha, aos poucos, vai se configurando num amor não revelado de Aprígio por Arandir. A “verdade” começa a tomar outros formatos. Os afetos dos sujeitos em cena vão preenchendo toda a trama.

A indignação, revolta e desaprovação de Aprígio pelo genro chega a pôr em cheque a masculinidade de Arandir. Interrogando a filha sobre “conhecer” o marido, Aprígio põe em dúvida a sexualidade do marido para Selminha que, a princípio diz “confiar” no cônjuge atribuindo como prova sua “felicidade”, a qual se fia na irmã como garante de tal felicidade, já que a mesma morando junto com o casal pode assegurar tal fato.

---

<sup>2</sup> Termo elaborado por Lacan, a partir do grafo do desejo, para explicar a sujeição do sujeito ao Outro. Relação que sustenta a pergunta, sem resposta, do sujeito ao Outro: Che vuoi? (Que queres?). (ROUDINESCO; PLON, 1998).

<sup>3</sup> Tradução livre.

A trama se desenrola levando demais personagens a revelarem suas paixões e afetos escondidos. Como é o caso de Dália, irmã de Selminha, que nutria desejo pelo cunhado. A polícia, representada na figura de Cunha, o delegado, cujo envolvimento em armações feitas junto a imprensa, culmina na cena final em que Aprígio revela a paixão que alimentava pelo genro e a mágoa por este ter beijando um “desconhecido”.

*O beijo no asfalto* tem como desfecho a revelação de Aprígio, tendo como ápice a morte de Arandir ao ser baleado pelo sogro que não mais podendo pronunciar seu nome, desde que supostamente descobriu-se apaixonado, o chama pelo nome no mesmo ato em que lhe atira no peito.

“Um crime também é um ato, um ato irreversível, que muda o estatuto do sujeito que o cometeu, se se pode dizer assim, porque depois da passagem ao ato o sujeito não é o mesmo.” (LOMBARDI, 1993, p. 47). Antes do ato, pode-se dizer, o sujeito está na ordem de um *não saber*. O que resulta desse ato, Lacan vai dizer, é uma espécie de atravessamento, marcando um antes e um depois. Nas palavras de Lombardi (1993), “[...] a ação do homem sempre implica algo deste atravessamento, desta cruz de Rubicão em que se expressa o desejo que se camufla atrás da inibição quando não se chega ao ato [...]” (p. 47-48).

*Tragédia em três atos* compõe o título do livro de Nelson Rodrigues – *O beijo no asfalto*. Se no primeiro ato temos a cena do beijo de Arandir no corpo de um homem morto, no terceiro e último ato se encerra também com uma morte, todavia, sem a condolência do outro ao se furtar um último ato de amor, contido num beijo.

## O BEIJO

Aparentemente, um beijo é algo banal. As pessoas se cumprimentam beijando, enviam beijos via mensagens, WhatsApp, bebês são ensinados a mandar beijinhos com as mãos, as canções, os poemas que falam de amor têm no beijo o objeto desejado.

Toda cena de amor termina com um beijo. O beijo sela uma espécie de acordo entre duas pessoas, o beijo dos amantes, o beijo na face entre os grandes mafiosos, etc. O beijo também vem como adeus. Beija-se aquele a quem se deseja ou aquele de quem se despede. De todo modo, o beijo serve a diversas representações.

Arandir ao ver o corpo estendido no chão se debruça sobre o mesmo e beija-o na boca, diante dos olhos atentos do repórter e da figura atônita do sogro, dando assim início a toda sorte de confabulações e conspirações por parte de Amado e Cunha, mídia e polícia.

Arandir, diante da insistência de Amado e de Cunha em atribuir algum sentido a seu ato de beijar um homem morto, diz que o fez somente para atender ao último pedido do morto – um beijo. Tal fala, todavia, não pode e não é compreendida, pois o dito de Arandir revela o absurdo, o sem sentido presente em seu ato, beijar um homem morto. Ou, ainda, um homem beijar outro homem. O que seria mais absurdo, beijar um morto, ou um homem que beija outro homem, na boca?

Arandir com seu ato dignifica o morto ao dar-lhe um beijo, algo da ordem do humano. Dignifica o corpo do morto que, por ser um desconhecido atropelado na rua movimentada, diante de diversos olhares como testemunha, marca esse corpo na carne como o significante marca o corpo do vivente.

Lacan (1957) nos diz que a palavra marca o corpo do falasser. Uma vez no campo da linguagem todo vivente é atravessado pela brasa de língua, a língua materna. Língua que marca o corpo de todo sujeito, inserindo-o no campo da linguagem, ou seja, no campo do simbólico.

Se a palavra é da ordem do simbólico, isto quer dizer que a palavra sexualiza, tornando vivo o corpo de todo aquele que por ela é atravessado.

Freud (1901-1905), em Três ensaios sobre a sexualidade, fala que o corpo é feito de zonas erógenas. O corpo do bebê é sexualizado através dos cuidados e estímulos da mãe e, para além do toque, pelas palavras desse Outro primordial. É a linguagem do Outro que vem animar esse corpo, tornando as partes que, a princípio são separadas, numa Gestalt, num todo uniforme. As zonas erógenas classificadas por Freud seriam a boca, o ânus e os genitais. A cada uma dessas corresponde uma fase que, necessariamente, não corresponde ao desenvolvimento da criança. Tais fases se estruturam e se desorganizam ao longo da vida de todo sujeito.

Freud (1905), em seu texto *A sexualidade infantil*, fala da escolha de objeto referindo-se a escolha sexual do sujeito.

Pode-se considerar como ocorrência típica que a escolha de objeto se efetue em dois tempos, em duas ondas. A primeira delas começa entre os dois e os cinco anos e retrocede ou é detida pelo período de latência; caracteriza-se pela natureza infantil de seus alvos sexuais. A segunda sobrevém com a puberdade e determina a configuração definitiva da vida sexual. [...] A escolha de objeto da época da puberdade tem de renunciar aos objetos infantis e recomeçar como uma corrente sensual. A não confluência dessas duas correntes tem como consequência, muitas vezes, a impossibilidade de se alcançar um dos ideais da vida sexual – a conjugação de todos os desejos num único objeto. (FREUD, 1996, p. 188-189).

Quinet (2013), partindo de Freud, discorre acerca da homossexualidade em sua diversidade:

Qualquer teoria que generalize a homossexualidade é falsa [...]. O homossexual não existe, existem homossexuais: patentes, latentes ou sublimados. [...] Freud chegou a considerar a homossexualidade como um ‘mistério’, na medida em que a vida sexual é o resultado da combinação de três fatores: as características sexuais físicas (homem ou mulher), as características sexuais mentais, ou seja, a posição sexuada, e a escolha de objeto (homem ou mulher). (QUINET, 2013, p. 90).

Seguindo com Lacan, Quinet (2013) afirma, ainda, que o sexo é da ordem do real, “Trata-se de um real do corpo incontornável” (p.90) e, como tal, não é definido nem pela anatomia ou por qualquer teoria que se pretenda definidora da sexualidade humana. Dizer que o sexo é da ordem do real consiste em tomar a sexualidade do falante como, fundamental e primordialmente, desnaturalizada, ou seja, a linguagem, ao contrário dos animais, vem perverter a ordem natural do funcionamento dos órgãos.

O “real do corpo” é da ordem do incontornável, todo sujeito terá que se a ver com seu corpo – fluidos, ereção, detumescência, menstruação, gravidez – esse corpo que por vezes se apresenta como estrangeiro. Tais fluidos corporais, no entanto, nada podem afirmar acerca do ser homem ou ser mulher. Para a psicanálise, o sexo por não ser definido pelo biológico e orgânico, deixa ao sujeito os emaranhados próprios da linguagem, ou seja, a desfuncionalização dos objetos, aquilo que não é para o que serve. Isso lança o falante no ter que se arranjar com a sexualidade. O que é da ordem da invenção. O falasser há que saber inventar com seu sexo e com o sexo do Outro que, é sempre outro sexo, seja este homo ou heterossexual.

Ainda com Quinet (2013):

Freud encontrou a homossexualidade como prática sexual em todas as estruturas clínicas: na neurose (histeria, obsessão e fobia), na psicose (esquizofrenia, paranoia e melancolia) e na perversão (voyeurismo, fetichismo, sadismo, masoquismo, etc). A homossexualidade, na prática sexual, não é, desse modo, um sintoma neurótico, não é uma perversão e nem é indício de loucura. A homossexualidade é transestrutural. Ela é uma escolha de gozo do sujeito que se encontra em neuróticos, perversos e psicóticos. (QUINET, 2013, p. 91).

Desse modo, a homossexualidade colocada nesses termos sai definitivamente de uma possível patologia, perversão ou sintoma clínico. A homossexualidade assim como a

heterossexualidade é um dos modos de se arranjar com o sexo nos falantes. Assim como nos tempos atuais tem-se outros modos de lidar com a sexualidade e com o amor.

## O DESEJO

*Um duende travesso que nos prega peças.<sup>4</sup>*

ARANDIR: “Querem que eu duvide de mim.../ Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo/ É lindo beijar quem está morrendo/ Ali, no beijo no asfalto eu fui bom, pela primeira vez. [...] APRÍGIO: Escuta! Vim aqui saber! Escuta! Você conhecia esse rapaz? ARANDIR (desesperado) — Nunca vi. APRÍGIO — Era um desconhecido? ARANDIR — Juro! Por tudo que há de mais! Que nunca, nunca! APRÍGIO — Mentira! ARANDIR (desesperado) — Vi pela primeira vez! APRÍGIO — Cínico! (muda de tom, com uma ferocidade) Escuta! Você conhecia o rapaz. Conhecia! Eram amantes! E você matou. Empurrou o rapaz! [...] APRÍGIO: “Eu perdoaria tudo. Só não perdo o beijo no asfalto. Só não perdo o beijo que você deu na boca de um homem!” (RODRIGUES, 2012).

O desejo não é um instinto, como ocorre nos animais. Ele não é pré-determinado, não segue um roteiro ou se preocupa com a sobrevivência, daí ser algo que nos desnorteia, nos sacode. Por isso, as tentativas de domesticá-lo ou enquadrá-lo falham sempre.

Miller (2013), psicanalista herdeiro das obras de Lacan, em entrevista diz que o desejo se aloja na passagem da necessidade em demanda, ou seja, isso aponta que há um outro. A demanda como pedido que vem do outro para o sujeito, e que este pode atendê-lo. É aí, nessa tentativa de atender à demanda do outro que o desejo do sujeito aparece. E, como nunca é um encontro da ordem da complementariedade o sujeito ao se deparar com o seu desejo se angustia e se embaraça.

Falar em desejo, na psicanálise, remete diretamente à noção de objeto *a* termo cunhado por Lacan a partir do *objeto perdido* de Freud, nomeado *das Ding*, a Coisa.

No cerne da sexualidade humana, reside uma falta de objeto, designado por Freud como o objeto perdido, que está sempre no centro da busca desejante do sujeito. Freud chegou a falar do desejo enquanto eminentemente indestrutível, na medida em que o objeto do desejo não é jamais alcançado. O desejo é, assim, movido pela falta de objeto que, como tal, opera como sua causa – objeto causa do desejo. (JORGE, 2013, p. 141).

---

<sup>4</sup> Definição de Lacan para o desejo. (MILLER, 2013).

O conceito de objeto *a*, considerada a contribuição mais importante de Lacan, percorre todo o seu ensino, modificando-se ao longo de sua obra, não de modo a que uma elaboração substitua a outra, mas de modo a que cada nova conceitualização enriquece a anterior e faz avançar na compreensão clínica e teórica acerca do objeto *a*. De todo modo, não é possível entender o conceito de objeto *a* sem remeter à época e a que Lacan se encontrava às voltas. Como falar de objeto *a* exigiria não um artigo, mas todo o trabalho de uma tese, vamos nos deter ao que de tal conceito nos servira para a obra de Nelson Rodrigues a qual estamos a nos debruçar.

Para marcar o objeto *a*, Lacan se utiliza da mesma grafia para se referir ao pequeno outro, que em francês se escreve *autre*. E isso não se trata de uma coincidência.

O *outro* é o primeiro objeto na vida de todo sujeito, ou seja, o falante toma o semelhante, o pequeno outro, como seu igual e rival ao mesmo tempo. É com ele que todas as relações ditas imaginárias irão acontecer. Portanto, o sujeito pode investir esse objeto de amor ou ódio.

As relações dos sujeitos são investidas de libido, se há identificação a libido que prevalecerá é o amor, o sujeito ama aquele que julga ser seu semelhante, se não há identificação e o sujeito acredita que o outro é diferente, prevalecerá o ódio (FINK, 1998).

De todo modo, a pequena diferença sempre se insinua, não é possível falar de qualquer relação entre os falantes sem levar em conta ambas as perspectivas, igual (amor), diferente (ódio).

Lacan, ao longo de seu ensino, vai delineando as relações de objeto, relações imaginárias, simbólicas e reais. O sujeito com seu rival/igual se encontra no campo do imaginário. No entanto, são as relações simbólicas as que melhor podem dizer acerca do objeto *a*, pois é nessa que se dá a relação do sujeito com o Outro.

Se pensarmos a relação entre objeto e desejo, veremos que desde Freud a escolha amorosa estava relacionada a um objeto, pois no amor haveria objeto (diferentemente do desejo, que é sem objeto, como veremos adiante). Para Freud, a escolha amorosa do sujeito tinha numa das figuras paternas (pai ou a mãe) a repetição na vida adulta acerca de suas relações afetivas, ou seja, se a criança se identifica ao pai irá imitá-lo e, portanto, amará uma outra mulher, como o pai ama a mãe. A criança se identifica a uma das figuras, escolhendo a outra como objeto de amor. “Ao falar em ‘escolha de objeto’, Freud a relaciona com a demanda repetitiva do sujeito pelo mesmo tipo de objeto de amor, ou pelo mesmo tipo de relação com esse objeto.” (FINK, 1998, p. 114).

Lacan, por sua vez, vai delineando sua teoria acerca do objeto *a*, perpassando os campos do imaginário, simbólico até chegar ao real. Se o objeto *a* tem a ver com o conceito de desejo, é por se tratar de que o desejo não tem nenhum objeto específico. O desejo é sem objeto. O que o move é a sua causa. Não há objeto do desejo, mas há causa. Tal afirmação coloca em planos diferentes demanda e desejo. Para a demanda há objeto, para o desejo há causa. Nas palavras de Fink (1998),

Na sua essência, o desejo é uma busca constante por algo mais, e não há objeto passível de ser especificado que seja capaz de satisfazê-lo, em outras palavras, extingui-lo. [...]. O desejo não tem 'objeto' como tal. Ele tem uma causa, uma causa que o traz ao mundo, aquilo que Lacan denominou objeto *a*, causa de desejo. (p. 116).

O desejo, portanto, na teoria lacaniana é o que atua na sua causa, o que o provoca. “O que causa o desejo na criança é o desejo do Outro, não a demanda do Outro, nem mesmo o desejo do Outro por esta ou aquela coisa ou pessoa específica.” (FINK, 1998, p. 116).

Dois objetos são destacados na teoria lacaniana como exemplos de objeto *a*, o olhar e a voz. Ambos não podem ser imaginados ou simbolizados, resistem a toda tentativa de apreensão seja pela imagem ou pela fala. É o que Lacan coloca na categoria de real, objetos que não são dialetizáveis.

A partir de Freud, com a noção de objeto perdido, Lacan segue em direção ao seu objeto *a*, objeto sem imagem e sem palavra. Da ausência de um objeto, Lacan com seu objeto *a* faz um recorte, atribuindo uma letra ao que nunca existiu, pois, o objeto perdido freudiano é mítico, sua existência se encontra atrelada ao fato do sujeito ter perdido tal objeto quando criança. O bebê haveria perdido seu objeto primordial, o seio materno, passando a querer reencontrá-lo. Todavia, é essa noção de perda do objeto que cria, no mesmo ato, o objeto enquanto tal, perdido para sempre e separado, fora do corpo da criança.

O beijo de Arandir na boca de um homem faz aparecer o desejo de outro personagem. Aprígio, ao longo da peça, vai tornando seu desejo por Arandir mais visível: “O meu ódio é amor”, diz Aprígio, atirando duas vezes em Arandir, por ter escolhido um desconhecido para beijar. “O desejo é um imã que nos atrai [...]. A lógica do desejo é ilógica. O inconsciente não respeita os princípios lógicos. Por isso o desejo é sempre perturbador, sempre um ponto de interrogação.” (PFEIL, 2013, p. 144).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tentar dizer de nossa escolha pela literatura e não outro saber para fazer um laço com a psicanálise, a frase de Cristine Angot<sup>5</sup> vem em nosso auxílio “A literatura mostra como o real se sustenta”. E ainda, “[A literatura] É dar uma forma mesmo ao que está vazio na cabeça, sem nada substituir a esse vazio, criando o estado de vacância total do espírito enquanto o corpo é tocado por um outro. [...]. Procurar as palavras que correspondam ao real e se virar para que essas palavras sejam visíveis é uma outra coisa.” (2013, s/p.).

A literatura, na fala de Angot, como aquilo que dá formato ao vazio sem que, no entanto, esse vazio deixe de existir. A literatura não vem ocupar o lugar do vazio, mas possibilita fazer algo com ele, através das palavras. Como a psicanálise que, possibilita aos sujeitos que se submetem a uma análise, fazer algo com o real que está para todo sujeito. “A psicanálise é um trabalho de abordagem desse impossível através da metáfora e da metonímia: ela visa o inominável. Numa análise mais vale ser poeta do que intelectual”. (PFEIL, 2013, p. 84).

É sabido, desde Freud, que a literatura possibilita ao psicanalista acesso ao inconsciente enquanto por meio de seu fazer com a linguagem. Os escritores, assim como os artistas, conseguem transpor a barreira que separa real e imaginário, fazendo vir à tona material semelhante àquilo que a psicanálise chama de formações do inconsciente (chistes, atos falhos, lapsos, sonhos, sintoma). Daí o interesse sempre fecundo dos analistas pelas produções literárias.

A psicanálise, por sua vez, imprimou na literatura mudanças marcantes, dado que a teoria freudiana marca que o “eu” não tem total controle sobre as ações dos sujeitos, aliás seu controle é mínimo. Freud desvela para a humanidade que o “eu” não está no comando e que nossas ações estão sempre atravessadas pelo inconsciente que age em favor próprio.

Tânia Rivera afirma que a constituição do sujeito, enquanto conceito psicanalítico, coincide com a origem da própria literatura. “A psicanálise e a arte do século XX nasceram na mesma época e não pararam de se atrair, se distanciar e se esbarrar, às vezes desastrosamente, até hoje.” (RIVERA, 2005, p. 7). Literatura e psicanálise dividem a queda do “eu” como centro, apresentando um “eu” totalmente fragmentado.

Na peça *O beijo no asfalto*, não tivemos a pretensão de interpretar a obra, o que tentamos foi produzir uma leitura dos fatos ocorridos na tragédia, apontando as agruras, afetos

---

<sup>5</sup> Christine Angot, romancista e dramaturga francesa. Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Christine\\_Angot](https://fr.wikipedia.org/wiki/Christine_Angot).

e angústias que atravessaram cada personagem. Longe de tentar fazer uma psicanálise aplicada, a teoria e a clínica, de Freud a Lacan, nos serviram de ponte, num diálogo proveitoso com a literatura.

Nelson Rodrigues, ao expor, diante dos olhos do leitor, as mazelas, maldades e crueldades nos conduz a que de fato se trata no humano: os afetos, sejam eles bons ou maus. A crueza com que Amado e Cunha abordam Arandir nos lança a questão, mais do que da banalidade do beijo a banalidade do mal, fazendo menção a Hannah Arendt. Nada mais banal do que a maldade humana e, ainda, com Lacan “o Outro é mal”.

Diante do “O beijo no asfalto” é impossível não ser atravessado pelas questões culturais, sociais e morais que giram em torno da sexualidade; dizendo mais, da homossexualidade. Pois, o que a peça acaba por denunciar é o quanto é insuportável, sem suporte a forma de desejar e amar do outro. O gozo do outro é sempre desagradável, difícil de aguentar, intolerável levando-nos à intolerância. O gozo do outro é sempre estranho, alheio e, por isso, não faz laço. O que, todavia, nos possibilita fazer laço é o amor. O amor como estrutura, ou seja, enquanto aquilo que dá sustentação, que compõe um corpo, que faz suporte. Como nos diz Lacan, “só o amor pode fazer o gozo condescender ao desejo”.

## REFERÊNCIAS

ANGOT, C. Non, non, non et non. *Lacan Quotidian*. n. 300. febr. de 2013. Disponível em: <http://www.lacanquotidien.fr/blog/wp-content/uploads/2013/03/LQ-300.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2019.

FINK, B. Objeto *a*: causa do desejo. In: FINK, B. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1901 -1905). *Obras completas*, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JORGE, M.A.C. De Freud a Lacan: do objeto perdido ao objeto *a*. In: QUINET, A.; JORGE, M. A. C. (org.). *As homossexualidades na psicanálise: na história da sua despatologização*. São Paulo: Segmento Farma, 2013.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1998.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1998.

LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. (1972-73). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

LOMBARDI, G. El saber y el acto. In.: La clínica del psicoanálisis – el sintoma y el acto. Buenos Aires, Argentina. Atuel, 1993.

MILLER, J. A. *Cuando el outro es malo*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

MILLER, J. A. Lacan, professor do desejo. *Opção lacaniana online*. ano 4, n. 12. nov. 2013. Disponível em: [http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_12/lacan\\_professor\\_desejo.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_12/lacan_professor_desejo.pdf). Acesso em: 05 fev. 2019.

PFEIL, C. *Diário de um analisando em Paris*. São Paulo: Zagodoni, 2013.

QUINET, A. *Homossexualidades em Freud*. In: QUINET, A.; JORGE, M. A. C. (org.). *As homossexualidades na psicanálise: na história da sua despatologização*. São Paulo: Segmento Farma, 2013.

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

RODRIGUES, N. *O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

# O TRÁGICO REVISITADO EM *CLOSER*, DE PATRICK MARBER

## THE TRAGIC REVISITED IN *CLOSER*, BY PATRICK MARBER

Leonardo Monteiro de Vasconcelos<sup>i</sup>

**RESUMO:** *Closer*, a peça mais famosa do dramaturgo inglês Patrick Marber, foi investigada pela crítica teatral dos anos noventa, e aclamada como sendo uma obra representativa das relações humanas no mundo contemporâneo, por retratar a fugacidade dos relacionamentos amorosos. A obra mostra a relação de quatro personagens que trocam de parceiros entre si, aparentemente sem motivo e/ou razão. *Closer* é uma peça pós-moderna por excelência, pois, além de sua temática e linguagem, ela está ligada diretamente ao movimento teatral chamado *In-Yer-Face Theatre*, que surgiu na Inglaterra nos anos 1990, com a finalidade de denunciar os problemas políticos, econômicos, sociais que o país estava enfrentando naquele período. Pretendemos, portanto, estudar a construção da ação dramática de *Closer*. Embora, a peça seja ambientada na contemporaneidade, ela apresenta elementos que remetem à estética aristotélica, permitindo-nos observar os elementos constitutivos de uma ação trágica inseridos num contexto pós-moderno.

**Palavras-chave:** *Closer*. Patrick Marber. In-Yer Face Theatre. Ação trágica. Maffesoli.

**ABSTRACT:** *Closer*, the most famous Patrick Marber's play, was studied by theater critique in the 1990s, and it was acclaimed to be a representative work of the human relations in contemporary world by portraying the transience of love relations. The play depicts the relationship of four characters who change partners between each other, apparently without cause and / or reason. *Closer* is a postmodern play par excellence not only due to language and theme, but also its connection to the so-called In-Yer-Face Theatre, which started back in the mid-90s in England, whose main goal was to report political, economic and social problems in that country. In this dissertation, we intend to study the construction of the dramatic action in *Closer*. Although, the play is set in a contemporary period, it presents elements which refers back to the Aristotelian *aesthetics*. So, we'll study the elements of a tragic action inserted in a postmodern context.

**Keywords:** *Closer*. Patrick Marber. In-Yer Face Theatre. Tragic action. Maffesoli.

Submetido em: 20 jun. 2018

Aprovado em: 10 ago. 2018

---

<sup>i</sup> Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL, UFPB).  
E-mail: leomonteiro.lmv@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Patrick Marber nasceu em Londres no ano de 1964, tem formação em literatura inglesa pela *Wedham College*, em Oxford. No seu currículo, Marber tem trabalhos como ator, diretor, dramaturgo e roteirista. Até o momento ele escreveu oito peças de teatro, a saber, *Dealer's Choice* (1995), *After Miss Julie* (1995), *Closer* (1997), *Howard Katz* (2001), *The Musicians* (2004), *Don Juan in Soho* (2006) (baseado em *Don Juan* de Molière), *The Red Lion* (2015) e *Three Days in the Country* (2015). Seu trabalho como roteirista para o cinema incluem três obras: *Closer* (2004), *Asylum* (2005) e *Notes on a Scandal* (2006). O drama *Closer* teve sua estreia em 1997 no *Royal National Theatre's Cottesloe*, em Londres. A peça obteve um grande sucesso de crítica e ganhou vários prêmios, dentre eles, *The Lawrence Olivier Award*, *The Critics' Circle Award* e *Time Out Award*. Dois anos seguintes, a peça foi adaptada na *Broadway* no *Music Box Theatre*.

*Closer* é agressivamente contemporânea, afirma o crítico Christopher Innes (2002, p. 433). No entanto, a base da estrutura dramática da peça segue os padrões aristotélicos, pois em termos de estrutura orgânica, respeita algumas regras da *Poética*, de Aristóteles. No entanto, embora formalmente observe os parâmetros desta obra para a construção de uma tragédia, a peça se aproxima mais dos modelos de uma “*well-made play*”<sup>1</sup>. De acordo com a *Encyclopædia Britannica*, uma *well-made play* é um tipo de peça cuja construção obedece certos princípios técnicos, dentre eles, a trama se desenvolve como um enredo superficial, cena(s) climática(s) e a resolução do(s) problema(s) (SIERZ, 2001; SAUNDERS, 2007; ROSENTHAL, 2007). A peça apresenta seu conteúdo descompromissadamente. A linguagem é coloquial e agressiva, no entanto, como afirma o próprio autor de *Closer*, Marber pretendeu utilizar uma “estrutura elegante” ao escrever sua peça, experimentando com a linguagem e encenação. (SIERZ, 2001; ROSENTHAL, 2007). Na obra há elementos de uma tragédia clássica, a saber, *anagnorisis*, *peripeteia* e *harmatia*.

A peça possui quatro personagens e o enredo se desenrola num período de quatro anos e meio. A obra é dividida em doze cenas e dois atos, seis cenas em cada ato. Embora nenhuma das cenas ocorra no mesmo lugar e os quatro personagens jamais se encontrem simultaneamente, a peça possui um equilíbrio formal e, dessa maneira, a peça apresenta uma construção orgânica simétrica:

---

<sup>1</sup>. Fonte: <http://www.britannica.com/art/well-made-play>. Acesso em: 11 nov. 2015.

A peça tem um equilíbrio formal que nos força a utilizar a dança como metáfora para descrevê-la[...] como uma quadrilha os personagens trocam de parceiros o tempo todo. Cada par de cena parece espelhar o par anterior, ou seja, nas primeiras duas cenas eles se encontram; nas duas seguintes eles iludem os parceiros” (SIERZ, 2001, p. 187. Tradução nossa)

A obra é ambientada em Londres na década de 1990 e tem como personagens principais Dan, Alice, Larry e Anna. As duas personagens masculinas, Dan e Larry, são psicologicamente longínquas uma da outra. O primeiro é jornalista de obituários e sua maior ambição é ser um escritor que ainda não encontrou a inspiração que lhe permita escrever um *best-seller*. Larry, ao contrário, é médico e extremamente seguro de si. Ambos se relacionam possessivamente em relação às mulheres. Larry, além da faceta possessiva, é também um homem com gosto pela vulgaridade quando se trata de erotismo. Do outro lado, Dan é o jovem que procura o prazer da paixão, mas sem refletir sobre o amor.

Logo em seguida, temos as personagens femininas, Alice e Anna, nas quais as personagens masculinas encontram seus referenciais. Aquela primeira é uma *stripper*, independente e sem raízes; move-se de acordo com suas necessidades. É a sua carência e seu estilo de vida que fazem com que Alice projete sua própria vulnerabilidade em Dan e possibilite que iniciem, então, um relacionamento. Por outro lado, Anna é uma mulher profissionalmente realizada, com valores provenientes de uma criação católica.

Observando estas características, temos um *quadro* amoroso: Dan e Alice; Larry e Anna. Dan procura em Alice aquele desejo por uma aventura amorosa e Anna encontra em Larry estabilidade emocional e financeira. Entretanto, esta simetria muda quando Dan e Alice se encontram com Anna numa sessão de fotografia. A partir desta cena, as traições entre os quatro personagens se fazem o fio condutor do *quadro* amoroso da peça.

Inicialmente, propomos uma investigação sobre a estrutura da peça. Em seguida, analisamos os diversos conceitos relacionados à *Poética* aristotélica e à estética hegeliana, como composição da ação dramática e elementos constituintes da ação trágicas apropriadas num contexto contemporâneo.

## 1 ESTRUTURA DA PEÇA

A fim de entendermos *Closer* como uma peça pós-moderna, precisamos resgatar o que Parick Marber disse em entrevista a Charles Spencer no *National Theatre Website*:

A ideia era criar algo que possuísse uma beleza formal na qual pudéssemos inserir toda essa raiva e fúria. Esperava que a força dramática da peça estivesse baseada na tensão entre uma estrutura elegante – o plano subjacente era que o espectador assistisse o primeiro e o último encontro de cada casal na peça - e uma emoção deselegante. (tradução nossa)

Na citação acima, o dramaturgo faz duas referências importantes à nossa análise. A primeira refere-se à estrutura elegante, cuidada, artificiosa, sendo relevante o fato de que o autor constrói o texto de tal forma que os quatro personagens nunca estão em cena. Essa referência a estrutura elegante está também associada à pertença da obra à tradição à qual nos referimos ao longo do segundo capítulo desse trabalho. Em sentido oposto à elegância formal, um aspecto importante a ser observado diz respeito as emoções “deselegantes”, utilizando as palavras do autor. Ora, como já detalhamos no primeiro capítulo da dissertação, *Closer* está inserida num período da dramaturgia inglesa na qual os escritores e artistas queriam protestar e chocar o público tanto na *performance*, quanto através do discurso. Estamos nos referindo ao *In-Yer-Face Theatre* e suas características.

Marber afirma ter desejado que cada cena de *Closer* possuísse em si uma carga emocional. (ROSENTHAL, 2007). Como dito anteriormente, a peça tem dois atos: o primeiro contém seis cenas, assim como o segundo. Cada cena tem sua profundidade e qualidade porque em cada cena o dramaturgo apresenta a crise que acabará cada relacionamento, temporariamente ou para sempre. Embora a peça não esteja dividida em três atos, ela apresenta o nascimento do conflito, o conflito e a resolução, como proposto por Hegel (2010) em sua *Estética*.

A peça é escrita de tal forma que demonstra como os personagens se relacionam entre si e como suas relações pessoais são frágeis. De acordo com Rosenthal (2007, p. xxix):

Marber construiu a peça como uma série de duetos ou danças. De fato, vários críticos da produção original descreveram a peça como sendo uma quadrilha, definida pelos dicionários como uma dança feita para quatro casais, contendo cinco seções, na qual cada uma apresenta sua complexidade. Aqui, cada dança irá ajudar a determinar a coreografia da peça.

Enquanto o espaço de tempo irregular e, geralmente, grande, entre uma cena e outra, são explícitos no texto escrito através da rubrica do dramaturgo, essa mudança temporal é apenas indicada pela *performance* ou pela fala dos personagens. A percepção do intervalo decorrido fica, portanto, a cargo do público. Tal estratégia, faz parte das características de uma peça do tipo *well-made*, pois, como vimos anteriormente, a maioria das cenas tem um final que envolve suspense deixando o leitor/público com perguntas que envolverão a vida amorosa dos

personagens: Será que eles ficarão juntos? Quem está com quem? Ou quem vai dormir com quem em seguida? Segundo Rosenthal (2007, p.xxvii), o nosso desejo em descobrir o que acontecerá em seguida faz com que essa peça centrada em quatro personagens seja tão atraente e/ou instigante quanto um romance policial, embora o tempo seja um elemento essencial em cada nova revelação, pois foi preciso que houvesse algum intervalo temporal para que um *affair* começado, pudesse ser interrompido e depois reatado. A ênfase da construção dramática recai sobre a ação, não sobre o tempo, o que condiz com a noção hegeliana segundo a qual “a unidade de ação” é a única inviolável da poesia dramática.

Patrick Marber usa a sexualidade como o tema principal da sua peça. O adultério tem um papel importante na obra, porque os quatro personagens se traem para realizarem suas necessidades sexuais. De fato, não é exposta de forma alguma a razão, se é que precisa existir alguma, para que os personagens cometam as traições. Entretanto, fica claro que as emoções são evanescentes, frágeis.

*Closer* é uma peça composta por quatro personagens principais, como inicialmente mencionado, a saber: Alice, Dan, Larry e Anna. Estes quatro personagens lidam com a questão da fluidez da identidade, mudam suas opiniões sobre si próprias ao longo de toda a obra. Tais mudanças ocorrem, principalmente, pelo impacto que os amantes têm entre si. O surgimento e o término do relacionamento de cada casal mudam o fluxo das ações dos personagens. A paixão e a necessidade de comprometimento entre um par podem, aparentemente, destruir o conhecimento que o homem e a mulher têm sobre si mesmos. Por exemplo, Dan, Alice, Larry e Anna acreditavam (eles falam isso abertamente) que jamais agiriam de uma determinada forma, somente para algum tempo depois serem flagrados quando se veem fazendo precisamente o que condenavam em relação aos outros. A identidade é escorregadia (*identity is slippery*), nas palavras de Marber.

Patrick Marber explora a ideia de que cada personagem tenta chegar mais perto (ou em inglês, *closer*) do outro, conhecê-lo mais profundamente, mas não conseguem.

## 2 A CONSTRUÇÃO DA AÇÃO DRAMÁTICA E A TRAGICIDADE REVISITADA

A primeira cena é ambientada num hospital londrino. Através da rubrica do dramaturgo o leitor/espectador irá perceber as estratégias adotadas pelo autor à construção dessa cena: Alice está sentada ao lado da sua mochila, na qual estão todos os seus pertences. Ao lado dela encontra-se uma pasta de couro. Ela percebe que tem um corte feio na perna ao retirar gazes do

ferimento. Após olhar seu corte, Alice olha para a pasta, abre-a e dela retira uma maçã verde e passa a comê-la. Neste exato momento, Dan entra em cena carregando duas bebidas quentes. Ele olha para Alice que, só um tempo depois, percebe sua presença. Tudo isso nos permite afirmar que quando flagramos os atores, a ação dá-nos à impressão de já está em curso, *Closer* tem início *in medias res*, ou seja, os personagens já tiveram um encontro inicial, num acidente que é recuperado através de suas falas:

ALICE: Obrigado por me tirar da rua.

DAN: Foi um prazer.

ALICE: Você é um cavalheiro.

*Dan olha para Alice*

DAN: E você uma dama. Por que não olhou antes de atravessar?

ALICE: Nunca olho para onde vou.

DAN: Paramos no semáforo. Olhei nos seus olhos e você atravessou a rua.

ALICE: E depois?

DAN: Você estava deitada no chão, olhou para mim e disse: “Olá, estranho.”

ALICE: Que puta.

DAN: Percebi que sua perna estava cortada.

ALICE: Você olhou para minhas pernas?

DAN: Possivelmente.

(MARBBER, 1997, p. 7, tradução nossa).

Nessa primeira cena, o leitor/espectador irá entrar em contato com as principais características dos personagens e suas visões sobre si mesmos. Dan, um jornalista cheio de princípios, e Alice, a jovem que se configura como uma viajante desprendida de bens materiais. “O que é o ser humano? Somos nossos empregos, nossas famílias, nosso sangue, nossos desejos?” (MARBBER apud ROSENTHAL, 2007, p.xxxii). Este questionamento, feito por Marber, é um dos temas centrais que engendram o enredo em *Closer* e nos ajuda a caracterizar a construção dos personagens na referida obra.

Como as concepções dos personagens sobre si mesmos mudam durante toda a peça, só podemos defini-los quando pensamos em termos de fluidez/mutabilidade em suas caracterizações: “nenhum dos personagens são o que parecem ser.[...]O desenvolvimento dos personagens na peça é mostrado [...] de forma escorregadia” (SAUNDERS, 2012, p. 21). Os personagens sofrem mudanças nas suas identidades de acordo com o parceiro com quem estão envolvidos no momento.

Dan, Alice, Larry e Anna muitas vezes declaram abertamente que não são o tipo de pessoa que tomaria determinado tipo de ação – roubar o parceiro de um homem ou mulher, atender pacientes particulares e viver numa casa

elegantemente mobiliada, permitir um amante deixá-los – para se pegarem fazendo precisamente isso. Podemos nos submeter a paixão, a peça pergunta, e permanecer verdadeiros a quem nós somos, ou quem achávamos que éramos? (ROSENTHAL, 2007, p.xxxii).

As características individuais, que inicialmente parecem ser sólidas, são extremamente alteradas pelas relações sexuais. Em outras palavras, o que parece ser estável na superfície, é somente uma expressão momentânea de uma identidade que é sempre modificada ou problematizada: “no coração da peça há uma ideia [...] de que até as pessoas de quem você é mais íntima, [...] é difícil conhecê-las plenamente?” A fala de Dan “Vivemos como um sonho, sozinhos, é crucial” (MARBER apud ROSENTHAL, 2007, p. xxxii) representa essa característica.

Ademais, a vida profissional dos personagens também é uma forma que o dramaturgo encontrou de representar essa fluidez em suas caracterizações: Dan é um escritor de obituários, Alice uma *stripper*, Anna uma fotógrafa e Larry um dermatologista. Ora, essas profissões vivem da construção ou transformação de imagens ou até mesmo de identidade por meio de texto, do corpo, foto ou pele. Considere-se ainda que esses profissionais somente têm um contato superficial com seus clientes.

Excetuando-se Alice, a *persona* trágica por excelência na feitura da trama, Dan é aquele que sofre maiores mudanças na sua construção identitária. No início da peça, Dan é altamente adaptado às convenções sociais. Por exemplo: após levar Alice para o hospital na primeira cena, ele justifica seu comportamento cavalheiro ao dizer: “isso é o que as pessoas fazem nessas situações”. Em seguida, quando Alice pede para ele tirar um dia de folga e ficar com ela, ele diz que não pode por causa de seu trabalho, atitude que leva Alice a chamá-lo de “*pussy*” ou “*mole*”, em português coloquial. No geral, Dan define sua identidade profissional e privada em termos do que ele não é. Seu discurso é carregado por uma retórica negativa, pelo menos no início da peça, na cena 1. Ele se define como não tendo nenhum talento ou voz (MARBER, 2007, p. 6, 9, 14), pois se acha incapaz de escrever um romance e, portanto, trabalhar como um escritor de obituários num jornal é uma alternativa possível a falta de talento. Além disso, ele jamais tiraria folga do trabalho só para ficar com uma garota que ele acidentalmente conheceu e jamais trairia sua, então, namorada.

Dan inicialmente namora uma linguista chamada Ruth e Alice simplesmente quer ser amada. É bem perceptível o uso de uma linguagem coloquial na qual se expressa o erotismo latente. Já no primeiro contato, Patrick Marber deixa claro um dos temas que percorrerá toda a obra, que é a transitoriedade da vida humana. Os personagens se utilizam do erotismo, do sexo

descompromissado, do prazer instantâneo como forma de burlar essa sensação da finitude humana.

É também na primeira cena, ainda no hospital, que os leitores entram em contato com Larry, médico dermatologista. Logo de início, através das rubricas do dramaturgo, percebemos como Larry se comporta ao ver uma mulher.

*Larry passa de jaleco branco. Dan o pára.*

DAN: Com licença, estamos esperando já faz um bom tempo.

LARRY: Desculpe-me, não é meu....

*Ele está para sair. Olha brevemente para Alice. “Garota Bonita”. Ele pára.*

O que aconteceu?

ALICE: Fui atropelada por um carro.

DAN: Ela ficou inconsciente por dez segundos.

LARRY: Posso?

*Ele olha a ferida e examina a perna dela com interesse.*

Consegue sentir os dedos?

ALICE: Sim.

LARRY: O que é isso?

Larry passa a mão numa cicatriz na perna dela.

ALICE: É uma cicatriz.

LARRY: Sim, eu sei que é uma cicatriz. Como a conseguiu?

ALICE: Na América. Caminhão.

*Larry olha para a cicatriz.*

LARRY: Trabalho terrível.

ALICE: Foi no meio do nada.

(MARBBER, 2007, p. 11-12).

A primeira cena ajuda a entender como essa dança entre os personagens irá ocorrer. Primeiramente, Dan e Alice se apaixonam, pois Dan vê na parceira características e/ou traços psicológicos que ele não tem, a saber, a autoconfiança. Oposto ao personagem de Dan, o leitor/espectador irá se deparar com Alice. O acidente de Alice, na cena 1, irá espelhar sua morte na última cena que ocorreu de forma bastante semelhante: ela morrerá devido a um atropelamento. Isso introduz um certo fatalismo na construção da ação, mas ao sinalizar, a partir de um *flashforward* o que se cumprirá fatalmente depois é uma estratégia que só se realiza na leitura em retrospectiva, quando a morte efetivamente atingir a personagem. Mesmo assim, pode-se começar a perceber a tragicidade implicada na ação.

Em geral, a primeira cena é caracterizada por um tom sarcástico, começando por Alice, quando esta questiona Dan sobre seu emprego de escritor de obituários e pergunta se ele “cresceu num cemitério” (MARBBER, 2007, p. 6). Ele responde que sim, no subúrbio, o que não deixa de ser irônico em dois sentidos: por um lado, a alusão ao cemitério indica morte, por outro, igualar o subúrbio a um cemitério é ironizar os espaços de exclusão da sociedade. Outros

exemplos que se referem à finitude humana podem ser encontrados ainda através do discurso de Alice quando ela diz que a idade de Dan, 35 anos, é metade do caminho para a morte, ou que visitar o *Postman's Park*, que é um cemitério para homenagear as pessoas que morreram de forma heroica no período Vitoriano, é um símbolo da mortalidade humana. Até mesmo Dan relaciona o tabagismo de Alice à morte, pois a mãe de Dan morreu por causa do cigarro. Ironicamente, devido à influência de Alice, Dan começa a fumar também. O cigarro é tratado na obra como um suicídio lento por Larry: “Prazer e autodestruição, o veneno perfeito” (MARBER, 2007, p. 39).

Alice é a personagem oposta a Dan. Aparentemente, sua autoconcepção é baseada na falta de regras e no desprendimento de possessões materiais. Por exemplo, ela não hesita em acender o cigarro em um hospital e carrega as poucas coisas que possui numa mochila (MARBER, 2007, p. 12-13). No que diz respeito a relacionamentos, o leitor/espectador toma ciência do comportamento da personagem em relação a seus parceiros:

ALICE: É o único jeito de partir: “Eu não te amo mais, adeus”.

DAN: Supondo que você ainda os ama?

ALICE: Você não deixa. (MARBER, 2007, p. 13)

Entretanto, na cena 6, o princípio básico de Alice é testado e ameaçado. A partir do momento que a infidelidade de Dan coloca seu relacionamento em jogo, Alice vê a possibilidade de deixá-lo, mas é incapaz de fazer isso porque ainda o ama: “Alice: Por que o amor não é suficiente? Sou eu que devo partir[...]” (MARBER, 2007, p. 54-55). De sua reação podemos concluir que “Dan despedaçou a noção que ela tinha dela mesmo, Alice abandona Dan recorrendo ao seu código inicial: ‘Eu não te amo mais. Adeus’” (ROSENTHAL, 2007, p.xxxv). Confrontado com o raciocínio inicial, do tipo “quem ama não abandona”, essa afirmativa de Alice pode deixar espaço para outras interpretações: ela realmente não ama mais Dan ou age agora como forma de autopreservação para não se machucar mais? Marber explica que “relacionar a pergunta que Dan fez a Alice na cena 1: ‘você nunca deixou alguém que ainda ama?’ Ela responde que não, mas eu acho que a jornada dela na peça irá obrigá-la a fazer isso. (MARBER apud ROSENTHAL, 2007, p.xxxv). Note-se, então, a fluidez do pensar, do falar, do agir, a instabilidade do “ser”.

Ao longo da peça, é gradualmente revelado que Alice é a personagem que melhor incorpora/expressa a questão da fluidez/mutabilidade em termos de identidade. Ela adota informações contraditórias sobre si, encarnando uma “série desconcertante de arquétipos femininos”, nas palavras de Saunders (2007, p. 22). Alice utiliza da identidade de uma sem-teto

vitoriana, uma amante leal, mulher sedutora e vítima. Em termos simbólicos, de acordo com Saunders (2007), a misteriosa e mutante identidade assumida pela personagem é representada pela cicatriz em sua perna, que tem um formato de ponto de interrogação, sendo ainda importante considerar como ela obteve essa marca: em um acidente de caminhão associado a uma batida de carro na qual os pais dela morreram (MARBER, 2007, p. 11, 41). Essa história já é revelada para o leitor na cena 1. De acordo com Sierz (2012, p. 193), essa cicatriz “sugere uma mutabilidade infinita de estórias que contamos sobre nós mesmos e as cicatrizes emocionais que sempre carregamos”. Uma outra explicação altamente significativa é dada por Larry, que se refere a uma “*dermatitis artefacta* [...] que é um distúrbio mental manifestado na pele” (MARBER, 2007, p. 95). De acordo com Larry, Alice se machucou depois da perda de seus pais e como isso tornou-se vulnerável e mentalmente fraca. A partir dessa perspectiva, ela não pode estar totalmente no controle de sua “verdadeira” identidade, o “verdadeiro eu”, se é que tal peça poderia, em algum sentido, corroborar qualquer noção essencialista do ser. A todo o tempo, Marber parece dizer que a ação e a contextualização se impõe sobre o agente. O fato é que Alice sequer é o nome verdadeiro da personagem que mudou o seu nome de Jane Jones para Alice Ayres, o nome de uma heroína Vitoriana que sacrificou sua vida para salvar crianças (MARBER, 2007, p. 112).

Além disso, devemos lembrar que Dan produziu sua própria “versão” narrativa sobre Alice. O romance que Dan escreverá é baseado na vida de Alice. Tal criação artística permite Larry confrontar a jovem nos seguintes termos:

LARRY: É sobre você, não é?  
ALICE: Uma parte de mim.  
LARRY: Oh? O que ele omitiu?  
ALICE: A verdade.  
(MARBER, 2007, p. 39-40)

Assim como Dan configura sua versão escrita sobre Alice, Anna tenta capturar a essência de Alice em um ensaio fotográfico intitulado “Jovem mulher, Londres” (MARBER, 2007, p. 38). Dessa forma, Anna não somente se apropria de parte da identidade de Alice para compor seu trabalho artístico, mas também quer transformá-la num ícone da sociedade contemporânea. Apesar de adotar um nome de uma heroína, note-se que Alice se recusa a ser identificada com um ideal heroico. Sentindo-se enganada por todos que estão por perto, ela comenta sobre sua foto na cena da exibição:

ALICE: É uma mentira. É um bando de estranhos fotografados lindamente e todos os ricos que apreciam arte dizem que é bonito porque é isso que eles querem ver. Mas as pessoas nas fotos estão tristes e sozinhas, mas as fotografias as tornam bonitas. Então, a exibição é tranquilizadora o que a torna uma mentira, e todo mundo adora uma bela mentira. (MARBBER, 2007, p.38).

Os papéis parcialmente escolhidos por Alice, e parcialmente designados pelos outros dão um alto grau de “indeterminância”. O neologismo citado é um termo que abrange duas tendências centrais constituintes do pós-modernismo: “uma delas é indeterminação e a outra é imanência. As duas tendências não são dialéticas, pois não são necessariamente antíteses, nem tendem a ser uma síntese. Cada uma contém sua própria contradição e alude a elementos da outra” (HASSAN, 2001, p.122). Indeterminância é um referente complexo, remetendo a conceitos que ajudam a delinear o pós-modernismo e suas principais características, a saber, ambiguidade, descontinuidade, pluralismo, revolta, perversão e deformação.

É esse termo, criado por Ihab Hassan, que melhor expressa essa mutabilidade que torna Alice tão atraente para Dan e Larry. Embora Alice constantemente tente esconder seu eu mais profundo, Larry sabe como conseguir tirar prazer sexual do jogo implicado na complexa identidade da jovem: as mulheres tendem a alimentar sexualmente a imaginação do homem e influenciar o seu comportamento sexual, de acordo com Larry. Vejamos:

LARRY: Mas vocês nos dão algo: vocês nos dão imagens e fazemos o que quisemos com elas. Se vocês mulheres pudessem ver um minuto de nossos vídeos caseiros – a merda que nos peça pela cabeça todos os dias – você nos penduraria pelas nossas bolas, vocês o fariam. (MARBBER, 2007, p. 72).

O trabalho de Alice envolve o corpo num sentido muito particular, já que pessoas estariam somente interessadas em seu aspecto exterior, e não na sua vida emocional. Como *stripper*, é extremamente proibido demonstrar sentimentos, o erotismo sendo a marca que recobre toda a sua *persona* no âmbito profissional. Isso talvez explique, parcialmente, porque Alice precisa desesperadamente de alguém fiel, com quem ela possa se tornar íntima, emocional e fisicamente. Ironicamente esse personagem será Dan. Note-se que, ainda que o seu trabalho como *stripper* permita que ela brinque com a questão da identidade sem revelá-la, ela termina por jogar com os desejos dos homens, assumindo qualquer identidade que os satisfaça. A peruca que utiliza na cena 10, no clube de *strip-tease*, funciona como uma espécie de proteção contra possíveis invasores de sua vida pessoal. Larry critica ferozmente essa estratégia. Ele até mesmo se recusa a acreditar que o nome verdadeiro de Alice seja Jane Jones, provavelmente devido ao comportamento manipulador de Alice, o que impede Larry distinguir entre “verdade” e

“invenção”, e até paga mais dinheiro para saber o seu nome verdadeiro, insistindo que Jane Jones é um pseudônimo:

LARRY: Todas as garotas neste inferninho; os robôes pneumáticos, mulheres cheiradas e, você não é diferente. Você utiliza de ‘nomes de palco’ para fingir que é outra pessoa, só para não se sentirem com vergonha quando mostram suas bucetas e rabos para completos estranhos. (MARBBER, 2007, p. 69).

Em resumo, a pseudoidentidade de Alice é apenas uma das várias estratégias que inventa para reinventar-se como pessoa. Sua morte, no final da peça, elimina a possibilidade de encontrar qualquer “verdade” sobre Alice que permanece um enigma para o leitor/espectador, assim como para os personagens.

Ainda a respeito da precariedade e da provisoriedade implicada na vida das personagens neste drama, nota-se como desde primeiro encontro entre Dan e Alice que os sentimentos, como o amor, por exemplo, são tratados superficialmente. As consequências dos atos não são importantes, mas o prazer imediato que é oferecido.

DAN: O que você estava fazendo no meio do nada?  
ALICE: Viajando.  
Batida  
DAN: Sozinha?  
ALICE: Com um...macho.  
Batida  
DAN: e o que aconteceu com esse macho?  
ALICE: Não sei. Fugi.  
DAN: Para onde?  
ALICE: Nova Iorque.  
DAN: Simples assim?  
ALICE: É a única forma de partir: “Eu não te amo mais, adeus.  
(MARBBER, 1997, p. 12-13).

O *setting* da segunda cena é o estúdio de fotografias de Anna, e se passa um ano e meio após o encontro entre Alice e Dan. As convicções de Dan serão abaladas sob a presença de Anna. Na cena dois, a concepção negativa que Dan tinha sobre si e exposta na cena 1 é modificada completamente. Por exemplo, ele se transformou em um escritor de romances ao narrar a vida de Alice. Portanto, ele realmente explora as identidades e experiências multifacetadas de Alice como forma de compensar sua própria falta de personalidade. Para Anna, ele simplesmente “roubou” a vida de Alice. Dan legitima seu trabalho de arte dizendo: “Pedindo emprestado a vida dela. Estou dedicando o livro a ela, ela está satisfeita” (MARBBER, 1997, p. 17).

Se por um lado temos um Dan que assumiu uma “nova identidade” sob influência direta de Alice, temos Anna que, assim como Larry, parece estar totalmente certa sobre sua identidade privada, social e pessoal, apresentando-se como uma *persona* moralmente íntegra e honesta. Entretanto, a própria Anna se define através do uso de algumas negativas, assim como o Dan da cena 1. Por exemplo, ela não se considera bonita, não beija homens estranhos, não quer problemas com Alice e seria incapaz de “roubar” Dan (MARBER, 2007, p. 18, 20, 25). Ainda assim, como ocorre com os demais personagens, seu discurso se prova ser instável. Motivada por desejo e paixão ela fará exatamente o que inicialmente tinha afirmado.

A autoestima de Anna, que é considerada instável e volátil, pode ser interpretada como se manifestando em novas formas à medida que progride com a ação “ao longo da peça, ela tenta assumir controle de sua vida que até agora a colocou como vítima” (ROSENTHAL, p. xl). Depois de ser abandonada pelo seu marido, pois ele a deixou por uma mulher mais jovem (MARBER, 2007, p. 24) ela agora tenta tomar uma parte ativa e até mesmo agressiva em seus relacionamentos. No entanto, sua nova identidade, a de mulher forte, é destruída, pois Marber fecha um ciclo também com Anna. A partir do momento que Larry abandona Anna por uma mulher mais jovem, Polly, Anna é novamente colocada no papel de vítima.

Na sua vida profissional, como fotógrafa, Anna está preocupada em captar emoções momentâneas e expressões superficiais. Ela prefere fotografar estranhos que ela presumidamente não irá encontrar outra vez. Isso permite que ela, assim como os visitantes de suas exposições, projete qualquer característica identitária nos personagens das fotos. “É verdade que Anna tem problemas com intimidade e explora-os em seu trabalho. Ao fotografar estranhos, ela está explorando o vazio nela em seu trabalho e ela sabe disso.” (MARBER apud ROSENTHAL, 2007, p. xli).

Larry, inicialmente aparenta ser o personagem mais seguro de si, estável e forte emocionalmente, mas sua autoconcepção será abalada pela sua ansiedade no que diz respeito a classe, dinheiro e *status* social. Assim como a identidade de Dan é transformada sob a influência de Alice, o avanço social e profissional de Larry é promovido por Anna. Enquanto eles estão juntos, Larry se muda para uma área de maior prestígio em Londres e se vê atendendo no ramo privado para sustentar a sua nova posição social. Sua nova situação é confortável e o faz sentir-se como uma “Cinderela no baile” e um “vendedor” ao mesmo tempo. Apesar do fato de Anna aceitar a origem de Larry proveniente da classe trabalhadora, ela o chama de “camponês”. (MARBER, 2007, p. 46).

Durante toda a peça, Larry é caracterizado pelos seus “instintos promíscuos” (ROSENTHAL, 2007, p. xxxvii). Na cena 3, por exemplo, sua vida sexual o faz negligenciar

seu trabalho como médico. Na cena 12, ele irá se referir como um homem das cavernas. Há somente uma situação que iremos conhecer um Larry como um personagem empático, que é capaz de entender a vida emocional dos outros. Essa habilidade está diretamente relacionada ao seu trabalho de médico dermatologista. Obviamente, em sua profissão ele tem que lidar com a superfície do corpo humano, mas quando ele diagnostica Alice com “*dermatitis artefacta*” (MARBER, 2007, p. 95), fica claro que Larry não é um personagem superficial. Ele parece ser capaz de perceber por sob a pele a problemática interior das pessoas: “as fontes das doenças de pele podem estar escondidas abaixo da superfície e para entender e tratar os sintomas, Larry talvez precise sondar suas raízes como um psiquiatra.” (ROSENTHAL, 2007, p. xli).

Embora sua identidade seja a mais estável, se o compararmos aos outros personagens, Larry apresenta algumas mudanças temporárias que estão correlacionadas a seus impulsos sexuais: A citação de Patrick Marber poderá resumir bastante as características de Larry:

Sempre pensei Larry nessa pessoa que tem essa pequena viagem e mergulha no mundo da burguesia e no mundo do casamento e comprometimento e se queima novamente e retorna a ser aquele solteiro porra louca. [...] No final, é um tipo de derrota, reconhecimento de algum tipo de um eu pesaroso. (MARBER apud ROSENTHAL, 2007, p. xxxix, tradução nossa).

Na cena 4, ou na cena do aquário, o destino se fará presente, todo poderoso Destino e subvertendo a vontade do sujeito, orientando Larry e Anna no sentido daquilo que está escrito. É uma forma de predestinação. É o regresso do destino, negando o fundamento filosófico do ocidente moderno, pois fica posta em suspensão a questão da volição do livre arbítrio. É a estreita relação entre o *daimon* e o *tykhé* que ressurge nas sociedades contemporâneas que tão antigamente era celebrado nas sociedades clássicas, Fato é que, a despeito do que pretendia Dan, Larry encontra a verdadeira Anna no aquário londrino.

LARRY: Não. Nos falamos na *NET*, mas agora que você me viu você não...tudo bem. Não irei ficar chateado.

ANNA: Então porque você está chateado?

LARRY: Não estou, estou frustrado.

ANNA: Eu nem tenho um computador, sou fotógrafa.

*Larry considera*

LARRY: Onde você estava entre às 17h45 e 18h, ontem?

ANNA: Eu estava num café...um encontro.

LARRY: Alice Ayres.

LARRY: A natureza do negócio.

ANNA (*surpresa*): Assuntos fotográficos. Onde você estava nesse horário?

LARRY: Na *net*, conversando com você

ANNA: Não.

LARRY: Bem, eu estava conversando com alguém.

ANNA (*percebendo*): Fingindo ser eu.  
 Você estava conversando com Daniel Wolf  
 LARRY: Quem?  
 ANNA: Ele é o namorado de Alice. Ela me disse ontem que ele prega piadas na *internet*. É ele.  
 LARRY: Não, eu estava conversando com uma mulher.  
 ANNA: Como você sabe?  
 LARRY: Porque...acredite em mim, ela era uma mulher. Eu tive uma grande...Ela era mulher.  
 ANNA: Não, não era.  
 LARRY: Não era, era?  
 ANNA: Não.  
 LARRY: Que vaca...  
 ANNA: Sou crescida, xingue.  
 LARRY: Obrigado. Este...cara.  
 ANNA: Daniel Woolf.  
 LARRY: Como você o conhece?  
 ANNA: Eu não o conheço realmente, tirei uma foto para um livro que ele escreveu.  
 LARRY: Espero que afunde sem deixar vestígios.  
 ANNA: Já está a caminho.  
 LARRY: Existe justiça no mundo. Como é chamado?  
 ANNA (sorriu). "*The Aquarium*".  
 LARRY: Que piada. Ele está promovendo! Por que? Por que ele pretendia ser você?  
 ANNA: Ele gosta de mim.  
 LARRY: Jeito engraçado de demonstrar que gosta de alguém, porque ele não pode enviar flores?  
*Ele retira uma rosa amassada do bolso e entrega a Anna.*  
 (MARBBER, 2007, p. 32-33).

Na cena 5, os casais já estão formados. Temos o casal Dan e Alice, e Larry e Anna. Entretanto, Dan não consegue esquecer Anna e percebe o erro que cometeu. Ele ficará conhecido como o cupido, pois ajudou Larry e Anna a ficarem juntos. No entanto, ele deseja a fotógrafa, sem querer, empurrou para os braços de outro. Mais uma vez a temática da morte aparece, e Dan se utiliza dessa prerrogativa como forma de satisfazer seus desejos sexuais. Vejamos:

DAN: Sim...Eu te amo. Eu preciso de você. Não penso. Não trabalho. Não respiro. Nós vamos morrer. Por favor, me salve. Olhe para mim.  
*Anna olha para Dan.*  
 DAN: Me diga que você não está apaixonada por mim.  
*Batida*  
 ANNA: Não estou apaixonada por você.  
*Pausa.*  
 DAN: Você mentiu. Me veja na próxima semana. Por favor, Anna...Estou implorando. Sou seu estranho...salte.  
*Silêncio. Eles estão muito próximos. Larry entra, ele está olhando para os dois.*  
*Dan o vê e sai de cena.*

ANNA: Sua mala.  
*Dan retorna. Pega sua mala e sai.*  
*Pausa*  
 LARRY: Olá...estranha.  
 ANNA: Olá.  
 LARRY: Conversa intensa?  
*Batida.*  
 ANNA: O pai dele morreu. Você estava espionando?  
 LARRY: Observando amavelmente ... com um telescópio.  
 (MARBER, 2007, p. 44-45).

O segundo espaço de tempo implicado na construção da ação cobre o terceiro ano, que abrange da cena 6 a 10. Como será demonstrado, acreditamos que, particularmente, as cenas 6 e 8 transmite uma impressão de flexibilidade temporal a partir da noção de fluidez de tempo e espaço. Assim como há uma grande carga emocional, logo, dramática, investida nessas cenas. Na cena 6, o palco é dividido em dois cenários intercalados. Um cenário mostra Dan contando a Alice sobre seu *affair* com Anna: “Estive com Anna, estou apaixonado por ela. Nós estamos nos vendo há um ano” (MARBER, 2007, p. 48). Somente algumas falas depois, através do recurso de cenários paralelos que o público é informado do casamento de Anna e Larry: “Eu quero me lembrar desse momento para sempre: a primeira vez que atravesso a porta, retornando de uma viagem de negócios, para ser saudado pela minha esposa”. Ironicamente, *O affair* entre Dan e Anna é revelado antes do casamento ser mencionado. Logo em seguida, Anna confessa que ela tem um caso com Dan desde a exibição de suas fotografias no ano anterior, informando que irá deixar Larry (MARBER, 2007, p. 48, 56). É nessa cena que ocorre a *peripeteia*, simultaneamente à *anagnorisis* que, em termos aristotélicos, refere-se ao reconhecimento de alguma verdade desconhecida. Logo, através desses recursos, esta cena possibilita um forte efeito dramático:

LARRY: Você gozou?  
 ANNA: Por que você está fazendo isso?  
 LARRY: Porque eu quero saber.  
 ANN: Sim, gozei.  
 LARRY: Quantas vezes?  
 ANNA: Duas vezes  
 LARRY: Como?  
 ANNA: Primeiro ele me chupou e depois fodemos.  
 LARRY: Quem estava onde?  
 ANNA: Eu estava em cima, depois ele me fudeu por trás.  
 LARRY: E foi aí que você gozou pela segunda vez?  
 ANNA: Por que isso é tão importante?  
 LARRY: Porque eu sou um homem das cavernas, porra. Você se tocou enquanto ele lhe fodia?  
 ANNA: Sim.  
 LARRY: Você bateu punheta pra ele?

ANNA: Algumas vezes.  
LARRY: E ele fez?  
ANNA: Nós fazemos tudo o que pessoas que fazem sexo faz.  
LARRY: Você gosta de chupá-lo?  
ANNA: Sim.  
LARRY: Você gosta do pau dele?  
ANNA: Eu amo.  
LARRY: Você gosta quando ele goza na sua cara?  
ANNA: Sim.  
Larry: Tem gosto de que?  
ANNA: Tem o gosto como o seu só que mais doce.  
LARRY: Esse é o espírito. Obrigado. Obrigado pela sua honestidade. Agora foda-se e morra. Sua vadia.  
(MARBBER, 2007, p. 60-61).

Seguindo o conceito aristotélico de ação complexa, em oposição à ação simples, podemos observar a mudança de fortuna em cena, quando ocorre inversão da situação (*peripeteia*). Ora o tratamento dramático de inversão da situação configura-se como uma estratégia que ajudará a amplificar o efeito trágico. Luna (2012, p. 256) afirma que a ação trágica deste tipo pressupõe um trabalho artisticamente elaborado do ponto de vista estrutural, ou seja, “há uma ruptura com a inércia da expectativa”. Nas palavras do próprio Aristóteles, podemos definir peripécia como sendo “a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente” (LUNA, 2012, p. 258). É na cena 6 que ocorre a mudança de fortuna nos personagens.

ALICE: O que?  
*Batida*  
DAN: Isso vai doer. Estive com Anna. Estou apaixonado por ela. Estamos nos vendo há um ano.  
*Silencio.*  
*Alice se levanta e sai de cena.*  
(MARBBER, 2007, p. 84).

É importante lembrar que a peça por ter um tratamento pós-moderno em seu conteúdo e/ou estrutura, ela utiliza da paródia como elemento revisitor do passado, subvertendo a própria noção de concentração de efeito trágico mas também pode-se observar atentamente que cada cena que se inicia e termina, temos vários elementos de *anagnorisis*, *peripeteia* e *harmatia* diluído a cada cena. Pois em cada cena há uma preparação para o término, início e retorno de um novo relacionamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os conceitos aristotélicos foram cruciais para entendermos a construção da ação trágica em *Closer*, pois esta apresenta elementos de *anagnorisis*, *peripeteia* e *hamartia*, atualizados numa obra contemporânea. Além dos estudos sobre a tragédia clássica, percebemos a importância dos estudos hegelianos acerca da tragédia moderna, pois o filósofo alemão utilizou os conceitos clássicos e os atualizou para um contexto moderno, dando uma nova interpretação às formulações de Aristóteles em um outro período histórico.

*Closer*, como vimos, é uma obra que trabalha a questão da fugacidade das relações amorosas contemporâneas. Ela se utiliza dos elementos de uma tragédia ática para dar tom ao seu conteúdo pós-moderno, ou seja, os fundamentos propostos por Aristóteles estão presentes na obra, mas se encontram “diluídas”. O leitor/espectador irá perceber que *Closer* não possui uma única instância concentrada numa cena de *anagnorisis* ou *peripeteia*, mas sim há uma diluição desses conceitos. Em diversos momentos da obra, iremos perceber que há instantes trágicos. Não seria essa uma das principais características da paródia pós-moderna? Revisitar o passado e subvertê-lo?

Acreditamos que *Closer* é trágica justamente por parodiar a forma trágica. A obra apresenta um herói pós-moderno onde encontra seu final após um movimento cíclico. Suas ações são ditadas pelo parceiro que estão presentes, então eles iniciam a peça, passam por transformações identitárias ao longo da obra e percebem a tragicidade de suas vidas ao notar que eles “terminaram” sua trajetória do mesmo jeito que começaram. Alice, ironicamente, morre de um acidente de carro, Dan termina voltando ao ramo de obituários, Larry está namorando uma enfermeira, mas não é o amor da sua vida e Anna está sozinha morando com um cachorro. Esse movimento cíclico que encerra essa dança de parceiros que os quatro personagens experimentaram mostrando a transitoriedade da vida e a presença simbólica da morte como maior temática da peça. Importante lembrar que os personagens, em vários níveis, desejam escapar desse sentimento de finitude humana através do sexo e da traição. Embora, cada dimensão de relação passa a ser aqui enquadrada como morte.

A percepção da verdade, identidade, tempo e a autenticidade das relações humanas são suspensas, o que ocorre é que a verdade é colocada sempre em questão e esta é subvertida em todos os níveis. Nenhum personagem chega a conhecer o outro, embora cheguem perto demais (*closer*). Ciente disso, a personagem Alice sugere que a verdade é impossível de ser alcançada ou não existe de forma alguma: “Tudo é uma mentira, nada importa” (MARBER, 2007, p. 89). *Closer* é por isso mesmo trágica e irônica.

**REFERÊNCIAS**

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução: Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção os Pensadores)
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção os Pensadores)
- ARISTÓTELES. *Poetics*. Translated with a commentary by George Whalley. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.
- HASSAN, Ihab. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Ohio: Cybereditions, 2001.
- HEGEL, G.W.F. A poesia dramática. In: HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. Tradução: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 200-276.
- INNES, Christopher. *Modern British Drama: the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. 2. ed. João Pessoa: Ideia, 2012.
- MARBER, Patrick. *Closer*. Comentários e notas de Daniel Rosenthal. London: Methuen Drama, 2007.
- ROSENTHAL, Daniel. Comentários e notas. In: MARBER, Patrick. *Closer*. London: Methuen Drama, 2007.
- SAUNDERS, Graham. *Patrick Marber's Closer* (Modern Theatre Guides). London: Bloomsbury, 2012.
- SAUNDERS, Graham; D'MONTÉ, Rebecca (org.). *Cool Britannia? British political drama in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- SIERZ, Aleks (org.). *Modern British playwriting: the 1990s*. London: Methuen Drama, 2012.
- SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama today*. London: Faber and Faber, 2001.
- SPENCER, Charles. Interview with Patrick Marber. Syndicated Press Interview. Disponível em: <http://www.nationaltheatre.org.uk/discover-more/platforms/platform-papers/patrick-marber>. Acesso em: 27 maio 2013.

# CIRANDA, CABOCOLINHO E A INTERDISCIPLINIDADE LITERÁRIA

## CIRANDA, CABOCOLINHO AND LITERARY INTERDISCIPLINITY

Manuela Xavier Ribeiro de Souza<sup>i</sup>

**RESUMO:** O presente artigo visa mostrar um leque de possibilidades de trabalhar com a Ciranda e Cabocolinho em sala de aula, já que ela faz parte da Literatura Popular Brasileira, e trazer, assim, uma gama de conhecimentos em suas letras e representações. A Ciranda é um gênero oral e é difundido nas regiões litorâneas e da Zona da Mata do Estado do Pernambuco e da Paraíba. As letras das canções trazem referências a religião, negritude, amor, além dos temas referentes ao mar, à natureza e ao cotidiano dos “brincantes”. Hoje, há a necessidade de uma escola completa, esférica e que forme o ser para se tornar cidadão em sua completude. Sendo assim, nada deveria ser deixado de lado nas aulas, muito menos o que vem de fora para dentro da escola, como é o caso da Ciranda, que pode ser utilizada como forma de conscientização da formação da cultura do povo das regiões citadas.

**Palavras-chave:** Ciranda e Cabocolinho. Arte. Literatura Popular.

**ABSTRACT:** The present article aims to show a range of possibilities for working with Ciranda and Cabocolinho in the classroom, since it is part of Brazilian Popular Literature, by bringing a range of knowledge in its letters and representations. Ciranda is an oral genre and is widespread in the coastal regions and the Mata Zone of the State of Pernambuco and Parahyba. The lyrics of the songs bring references to religion, negritude, love, besides the themes referring to the sea, the nature and the daily life of the “players”. Today there is a need for a complete, spherical school that could form citizens in their completeness. So that, nothing should be left aside in the classroom, much less that it comes from outside to the school, as is the case of Ciranda, which should be used as a way of raising awareness of the culture of the people of the regions mentioned.

**Keywords:** Ciranda and Cabocolinho. Art. Popular Literature.

Submetido em: 23 out. 2018

Aprovado em: 21 dez. 2018

---

<sup>i</sup> Mestranda em Letras pelo Proletras da Universidade Federal da Paraíba.  
E-mail: manuelinhax@gmail.com

## INTRODUÇÃO

A Base Nacional Curricular Comum (2018, p. 63) trata as questões de leituras literárias e de suas interdisciplinaridades, diante de alguns propósitos, como:

1. Compreender as linguagens como construção humana, histórica, social e cultural, de natureza dinâmica, reconhecendo-as e valorizando-as como formas de significação da realidade e expressão de subjetividades e identidades sociais e culturais.
2. Conhecer e explorar diversas práticas de linguagem (artísticas, corporais e linguísticas) em diferentes campos da atividade humana para continuar aprendendo, ampliar suas possibilidades de participação na vida social e colaborar para a construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva.
3. Utilizar diferentes linguagens – verbal (oral ou visual-motora, como Libras, e escrita), corporal, visual, sonora e digital –, para se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos em diferentes contextos e produzir sentidos que levem ao diálogo, à resolução de conflitos e à cooperação.
4. Utilizar diferentes linguagens para defender pontos de vista que respeitem o outro e promovam os direitos humanos, a consciência socioambiental e o consumo responsável em âmbito local, regional e global, atuando criticamente frente a questões do mundo contemporâneo.
5. Desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, inclusive aquelas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade, bem como participar de práticas diversificadas, individuais e coletivas, da produção artístico-cultural, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas.

Em um país com uma diversidade cultural abrangente e demasiadamente valorativa, o que tentou se fazer, por muitos anos, foi, justamente, uma “podação”<sup>1</sup> dessa heterogeneidade cultural, histórica e ideológica, deixando de lado riquezas que não eram consideradas ideais, ou que não tinham o privilégio social, estabelecidas por apenas poucos que obtiveram prestígio de classe. Na escola, por muitos anos, repetiu-se apenas o que era considerado certo e “puro”, por meio do conhecimento de uma minoria que impunha seus saberes à maioria que era, por sua vez, inevitavelmente, excluída. E assim, foi com todos os aspectos da vida social, na literatura, na política, nas religiões. É importante deixar claro que, nossa perspectiva de interdisciplinaridade percorre além das paredes da unidade escolar e traz à tona toda uma gama de conhecimentos que, exteriores às paredes desta sala de aula, transbordam como

---

<sup>1</sup> Termo usado no sentido de retirada.

caldeirão em pleno ápice de sua população, com suas diferentes conotações e antagonismos do ser em estado de constante transformação e desenvolvimento.

A escola como lugar de educação formal que é, não pode mais, em tempos atuais, ignorar os conhecimentos trazidos pelos alunos, para que não continue a existir uma perpetuação do pensamento egocêntrico de que só o que se aprende na escola e nos livros é o ideal ou o utilizável à vida. Faz-se necessário mais reflexões e mais (re)definições, por parte dos atores, sobre o que deve ser valorizado e vivificado na escola, para que os conhecimentos trazidos pelos estudantes, tornem-se base para outros conhecimentos, e a escola obtenha o título de democrática.

Há autores que dizem que a escola deve trazer aquilo que não é comum aos alunos para a possibilidade de aumento do capital cultural, tornando-se um lugar desafiador, trazendo o novo e a ajuda na compreensão do dia a dia da sua essência. Saviani (1997) diz que, “o ponto de partida do conhecimento escolar deve ser a cultura popular que já se encontra no cotidiano dos alunos, o que ocorrerá, muitas vezes, é que os alunos tenham que ser despertados por ela”. Acreditamos que está havendo uma invasão na indústria cultural material a partir de outras culturas, e que cooptaram especificidades da cultura popular, transformando-a em simples mercadoria.

Sendo assim, a escola deve partir dos saberes trazidos pelos estudantes e levá-los a outros saberes, e não dizer o que deve ir mais longe, pois essa definição não cabe dentro de uma escola, ou pelo menos, não deveria caber; “afinal saberes se constroem num entorno social, com o que está dentro e fora da escola” (GONSALVES, 2014, p. 17).

A questão aqui não é apenas de saber/aprender ou não a ler, saber/aprender ou não escrever, saber ou não fazer o próprio nome – tudo isso é fundamental, mas não só –, faz-se necessário dar valor aos conhecimentos que não estão na escola, que não estão nos livros, que não são considerados “letramentos”, embora, saibamos que os são.

Os usos sociais da língua em suas diversas funcionalidades podem e devem ser aproveitados pela escola para ampliar os repertórios de conhecimentos trazidos pelos estudantes. Ora, quem sabe quais conhecimentos devem e podem ser valorizados, pensados, estimulados? Muitas vezes são apenas alguns educadores, apenas alguns poucos, que respeitam e buscam validar e (re)significar as diversidades de identidades, de gênero, de etnias, de culturas, de religião, tal como propõe Hall (2015), no que tange à constante mutabilidade de nossa similitude. Também não se está dizendo aqui que não se deve trabalhar conteúdo dos livros, conteúdos tidos como “essenciais” ou tradicionais.

Mas é preciso alhear e buscar o lugar das interdisciplinaridades, das múltiplas formas de se mediar conhecimentos dentro da escola. É preciso resistir à prática do “pronto” e dar ouvidos, aos saberes desprezados ou negados; ao respeitar os conhecimentos vindos de populações indígenas, quilombolas, praieiras, por exemplo. Todos esses saberes são altamente relevantes e fazem parte da nossa identidade cultural, histórica e, por conseguinte, literária, e devem ser trabalhados em sala de aula e fora dela também, ou, como diz Saviani (1997), a partir dela, ou de outras dependendo de qual contexto a escola está inserida.

A escola é o lugar onde deve se usar as diferenças para aprofundar conhecimentos e diversificar os saberes, sem ocultá-los ou ranquear os que são mais ou menos relevantes. Gêneros textuais variados e diversos assuntos devem ser trazidos à escola de forma instigadora e reflexiva. Isso pode ser feito de maneiras diferentes, de acordo com o ambiente escolar, os educandos e a proposta do planejamento escolar.

## 1 CIRANDA E CABOCOLINHO COMO LEITURAS LITERÁRIAS

Escolhemos os gêneros literários que quase nunca são vistos nas salas de aula, exceto, na educação infantil, como uma “brincadeira de criança”: a Ciranda e o Cabocolinho; que são gêneros literários da modalidade oral acompanhada por dança e música no Estado de Pernambuco. Tal posição, pode servir como um levante para acepção do lugar de pescadores e suas famílias dentro da escola, dos negros, dos índios, da posição da mulher e sua importância para a sociedade como um todo, já que o primeiro gênero possui uma amplitude temática mais acentuada. No que se refere ao Cabocolinhos, embora a temática autóctone, por exemplo, eles ainda resistem ao tempo e lutam bravamente para salvaguardar as agremiações que são compostas por homens e mulheres trajando vistosos cocares, saias, adereços nos braços, tornozelos e colares.

Em Pernambuco, diversas cidades preservam a cultura indígena, em especial Goiana e Recife (Capital do Estado). No que se refere à cidade de Goiana, que tem 450 anos e faz parte da história de Pernambuco, traz elementos históricos e políticos significativos até a presente data, por sua importância política e econômica para o Estado, e é considerada “Terra dos Cabocolinhos”, já que essa terra era habitada por índios, antes da “colonização”. O título foi recebido no ano de 2015, mesmo vivendo esse fenômeno cultural/identitário há muitos anos. Com encontro anual de Cabocolinho, ressaltando e mantendo a cultura indígena na cidade, esse título tem sido ameaçado pela falta de “cuidado” do poder público local. Mesmo assim,

as agremiações/tribos têm lutado bravamente para preservar seus estandartes. O Recife participa com louvor dos movimentos para a salvaguarda dessa manifestação cultural.

As formas que dançantes de cabocolinho tem de se apresentar à população é por meio de desfiles que acontecem em filas fazendo evoluções ao som dos estalidos secos das preacas, abaixando-se e levantando-se com agilidade e ao mesmo tempo rodopiando e apoiando-se na ponta dos pés e calcanhares, com pequenas flechas e arcos nas mãos. A figuração é formada pelos seguintes elementos: cacique, mãe-da-tribo, pajé, capitão, tenente, porta-estandarte, pêros (que são os meninos e as meninas), caboclos-de-baque, cordão de caboclos e cordão de caboclas. O cordão musical geralmente é formado por quatro artistas que usam como instrumentos o pífano, caraxás ou mineiros, tarol e surdo. Não esquecendo dos Estandartes, que são “carro chefe” das agremiações/tribos, cada uma das agremiações possui o seu estandarte de fabricação própria, montado pelos integrantes da manifestação cultural, que deveria ser tratada para muito além de uma parte do momento das festas regionais, mas também como parte do folclore, da cultura, da literatura, seu devido lugar.

Por isso, é válido ressaltar que entendemos a literatura, em sua primazia, conforme Candido (1989), sendo um direto social humanizador que se manifesta universalmente através do ser humano, em todos os tempos. O autor propõe que a literatura seria tudo aquilo que tem toque poético, ficcional ou dramático nos mais distintos níveis de uma sociedade, em todas as culturas, num sentido mais amplo e aberto. E defende a ideia de que não há um ser humano sequer que viva sem alguma espécie de fabulação/ficção, pois ninguém é capaz de ficar as vinte quatro horas de um dia sem momentos de entrega ao “universo da fabulação”. A literatura seria um sonho acordado (CANDIDO, 1989, p. 112). Na escola, por sua vez, não deveria ser diferente, já que a literatura tem papel de instrumentação e educação como ele mesmo salienta:

[...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 1989, p. 113).

Na página do IPHAN, encontramos a seguinte definição para o Cabocolinho:

O Cabocolinho foi reconhecido, em 24 de novembro de 2016, como Patrimônio Cultural do Brasil e inscrito, pelo Iphan, no Livro do Registro

das Formas de Expressão. A manifestação cultural dos grupos de Caboclos, ou Cabocolinhos, recebeu o registro de bem cultural imaterial por suas atividades no carnaval pernambucano desde o final do século XIX. Simboliza a memória do encontro cultural e da resistência, sobretudo das populações indígenas e também dos povos africanos escravizados, que reverberam profundamente na história do Nordeste rural brasileiro.

Um dos nossos questionamentos é justamente o fato de os cabocolinhos apenas terem espaços na cidade em momentos como o Carnaval ou festas juninas, reduzindo tal vertente da identidade de um povo a sazonalidades. É importante pôr em pauta que as casas que servem como base para se reunir e fazer os adereços, os estandartes são, geralmente, as residências dos mestres.

A Ciranda e o Cabocolinho são temas que podem ser abordados de maneira interdisciplinar em variadas disciplinas na escola, história, língua portuguesa, matemática, geografia e artes, podendo assim contribuir de sobremaneira a valorização da cultura/literatura local; e, como parte a nossa literatura não deve estar do fora da sala de aula. No caso desta, a qual nos debruçamos, acredita-se que ela seja originada mais precisamente na Ilha de Itamaracá, litoral norte de Pernambuco, através das mulheres de pescadores que cantavam e dançavam esperando-os chegarem do mar, e desembarcou com os nossos colonizadores portugueses, há quase 500 anos. De lá para cá, acabou sofrendo inúmeras modificações ao longo dos anos. Ela caracteriza-se, hoje, pela formação de uma grande roda, geralmente nas praias ou praças, onde os integrantes dançam ao som de ritmo lento e repetido.

O ritmo, quaternário simples, lento, com o compasso bem marcado por um toque grave da zabumba (ou bumbo) na cabeça do compasso e toques abafados nos outros tempos, acompanhado pelo tarol, o ganzá, o maracá, é coreografado pelo movimento dos cirandeiros. São utilizados basicamente instrumentos de percussão. Na marcação da zabumba, os/as cirandeiros/as pisam forte com o pé esquerdo à frente. Num andamento para a direita na roda de ciranda, os dançarinos dão dois passos para trás e dois passos para frente, sempre marcando o compasso com o pé esquerdo à frente. Os passos podem ser simples ou coreografados. Esse movimento remete as ondas do mar e as mãos dadas remetem a importância de todos os lados, não sendo ninguém mais importante na roda, todos têm a mesma função e o mesmo valor. (RABELLO, 1988, p. 57).

As coreografias, quando há, são individuais. O dançarino pode aumentar o número de passos e fazer coreografias com as mãos e o corpo, sempre mantendo a marcação com o pé esquerdo à frente. A Ciranda é uma dança coletiva que não tem preconceito quanto ao sexo, cor, idade, condição social ou econômica dos participantes, assim como não há limite para o número de pessoas que dela podem participar. Começa com uma roda pequena que vai

aumentando, à medida que as pessoas chegam para dançar, abrindo o círculo e segurando nas mãos dos que já estão dançando. Tanto na hora de entrar como na hora de sair, a pessoa pode fazê-lo sem o menor problema. Quando a roda atinge um tamanho que dificulta a movimentação, forma-se outra menor no interior da roda maior. A letra da Ciranda é improvisada, de melodia simples e normalmente com estribilho, para facilitar o acompanhamento pelos participantes, e é entoada pelo mestre acompanhada pelos tocadores e pelos dançarinos.

O/A mestre cirandeiro (a) é o/a integrante mais importante da ciranda, cabendo a ele/ela "tirar as cantigas" (cirandas), improvisar versos, tocar o ganzá e presidir a brincadeira. Ele utiliza um apito pendurado no pescoço para ajudá-lo nas suas funções. O contra-mestre pode tocar tanto o bombo quanto a caixa e substitui o mestre quando necessário. As músicas podem ser as já decoradas, improvisadas ou até canções comerciais de domínio público transformadas em ritmo de ciranda. Pode-se destacar três passos mais conhecidos dos cirandeiros: a loa ou onda, o sacudidinho e o machucadinho. Alguns dançarinos criam passos e movimentos de corpo, mas sempre obedecendo a marcação que lhes impõe o bombo. Não há figurino próprio. Os participantes podem usar qualquer tipo de roupa e pode ser dançada durante todo o ano. (RABELLO, 1988, p. 57).

Esses são alguns dos conhecimentos que não transitam com facilidade nas escolas, já que se tem a ideia de que se deve aprender apenas aquilo que algumas poucas pessoas consideram como certo, ou ideal, como em:

[...] nem todos os integrantes de uma sociedade têm acesso a todas as variedades e muito menos a todas os conteúdos referenciais. Somente uma parte dos integrantes das sociedades complexas, por exemplo, tem acesso a variedade "cultura" ou "padrão", considerada geralmente a língua [...]. A língua padrão é o sistema comunicativo ao alcance reduzido dos integrantes de uma comunidade. (GNEREE, 1985, p. 6).

De toda a história de colonização de "deculturação" do país, ainda pensamos e formamos professores e alunos que pensam que conhecimento válido é aquele que está nos livros e revistas, de maneira impressa, dita como correta pelas elites brancas e de poder econômico elevado.

Em Pernambuco, a Ciranda tomou uma nova conotação com Lia de Itamaracá, como ficou conhecida a filha de um agricultor e de uma empregada doméstica, que nasceu e se criou na Ilha, ao lado de seus treze irmãos. Seu nome de batismo é Maria Madalena Correia do Nascimento, e é considerada Patrimônio Cultural Vivo de Pernambuco desde 2016. Desde a

década de 1980, trabalhou como cozinheira de escola municipal na Ilha de Itamaracá. Gravou o CD *Ciranda de ritmos* (2008), o CD *Eu sou Lia* (2000) e o LP *A rainha da ciranda* (1977).

O intrigante é que a referida cirandeira não possui nada anotado, todas as músicas de sua autoria, são “gravadas” na memória, já que ela é semialfabetizada. Isso não a impediu de viajar o mundo levando a Ciranda para diversos lugares da Europa. Uma das canções que Lia de Itamaracá interpreta foi gravada em 1977 em “Rainha da Ciranda” e diz assim:

Eu sou Lia da beira do mar  
Morena queimada do sal e do sol  
Da Ilha de Itamaracá;  
quem conhece a Ilha de Itamaracá  
Nas noites de Lia  
prateando o mar  
Eu me chamo Lia e vivo por lá  
Cirandando a vida na beira do mar  
Vejo o firmamento,  
Vejo o mar sem fim  
E a natureza ao redor de mim  
Me criei cantando  
Entre o céu e o mar;  
Nas praias da Ilha de Itamaracá  
(DE ITAMARACÁ, 1977)

As canções interpretadas por Lia de Itamaracá, são letras que engrandecem a negritude, as origens do mar e o ritual dos pescadores, a valorização da sua cultura pesqueira; muito eficazmente ela ressalta o valor de momentos simples do cotidiano de onde ela está inserida. A obra de Lia, traz em suas letras a simplicidade e valoram amores vividos, ideais de paz, de coletividade, uma obra que busca inspiração do mar para poder tornar real questões referentes ao (re)conhecer-se a si e ao outro, além de tratar de questões da juventude e da religiosidade em seu sentido mais amplo e complexo que seja. Embora, aparentemente simples, com versos curtos e repetidos, sua poesia ensina a valorização do que é trivial, e que na vida, nada conseguimos fazer sozinhos.

Estes também deveriam ser conhecimentos sólidos e passados de geração em geração. Assim, como a Ciranda, temos em Pernambuco, o Cabocolinho, e tantas outras manifestações culturais em gêneros orais que podem ser elevadas a categoria de literatura/manifestação cultural para construção de saberes diversos que compõem a sociedade pernambucana em todos os lugares do Estado, e fora dele, bem como em todas as escolas, sejam elas, públicas ou privadas. Como dissemos anteriormente, as letras podem ser improvisadas; pode-se, depois de uma imersão, na forma como se faz “Ciranda”, pedir que os alunos formem suas rinhas de

ciranda. A intensão, não é que os discentes sejam “especialistas” em cantar ciranda, mas que conheçam, mergulhem nesse gênero e entendam que existem diversas formas de questionamento e saberes diversos, que não são apenas, aquelas que estão nos livros didáticos, ou aquelas que passam nos canais de TV.

Vale ressaltar, mais uma vez, que não estamos querendo dizer que todos precisam conhecer infinitamente todos os textos, mas que, diante de diversas possibilidades de valorizar os saberes populares locais/regionais de maneira interdisciplinar, entendemos ser uma barbárie escanteá-los e continuar contribuindo com certa opressão velada, e ao não colaborar com a preservação de um gênero literário tão significativo para seus pertencentes.

Por fim, consideramos válido, entender a Ciranda e o Cabocolinho, como uma das formas instigantes para ampliar o poder das aulas de literatura, para que os discentes entendam que ser letrado, não é apenas saber decodificar, mas também, prezar os diversos tipos de conhecimentos que, por vezes são excluídos das pautas dos livros; os saberes sociais são infinitamente valorativos e podem ajudar o conhecedor desse gênero a se posicionar no mundo como ser autônomo. Ambas as manifestações literárias, fazem parte de uma (re)significação de identidades, por isso devem ser estudadas, conhecidas, valorizadas e principalmente respeitadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Ciranda bem como o Cabocolinho podem ajudar os indivíduos a conseguirem ver sua cultura como parte de grande relevância e importância para a literatura, a partir do momento em que se consegue vislumbrar esse artefato como instrumento de empoderamento e libertação social. Instrumentos estes que colocam o povo no centro da necessidade de seus (re)conhecimentos. Tornar conhecidos, a Ciranda e o Cabocolinho, embora de maneira concisa, ainda sim, pode ajudar a encontrar caminhos nunca antes desbravados, permitindo-nos conhecer mais de nossas origens, nossa transitoriedade humana e nossa incapacidade de solidão eterna. Ambos os gêneros nos permitem uma (re)tomada de visão do que é literatura e da sua amplitude dimensional.

É fundamentalmente importante (re)guardar, (re)significar tais manifestações culturais, a começar pela escola, já que lá é um espaço de alguns brincantes e de maior abrangência coletiva para a culminar em um novo olhar para os movimentos que hoje, são vistos apenas como parte do folclore do nosso país, e embora sendo, não apenas o são. É

preciso, pois, tornar tais manifestações culturais em instrumentos de conscientização literária e de capacidade de entender a interdisciplinidade inocuada até aqui.

## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. *Direitos Humanos e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DE ITAMARACÁ, Lia. *A Rainha da ciranda*. [S.l.]: Tapeçar, 1977.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, discurso e poder*. São Paulo; Martins Fontes, 1985.
- GONSALVES, Elisa Pereira. *Educação e curva pedagógica*. Campinas, SP: Alínea, 2014.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- IPHAN. *Caboclinho*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1600>. Acesso em: 22 mar. 2018.
- RABELLO, Evandro. Ciranda. In: SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar. (org.). *Antologia Pernambucana de folclore 1*. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1988. p. 55-61.
- SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. 6. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 1997.

## 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 trabalhos devem ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 20 (vinte) 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.

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 = 3,0 cm; direita = 2,0 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 numere 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 nove: escrever preferencialmente por extenso

Números ordinais de 10 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.