



Reginaldo Oliveira Silva
(Org.)

EXPERIMENTOS LITERÁRIOS COM A PSICANÁLISE E A FILOSOFIA



Universidade Estadual da Paraíba
Prof^a. Célia Regina Diniz | *Reitora*
Prof^a. Ivonildes da Silva Fonseca | *Vice-Reitora*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba
Cidoval Morais de Sousa | *Diretor*

Conselho Editorial

Alessandra Ximenes da Silva (UEPB)
Alberto Soares de Melo (UEPB)
Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB)
José Etham de Lucena Barbosa (UEPB)
José Luciano Albino Barbosa (UEPB)
Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB)
Patrícia Cristina de Aragão (UEPB)



Editora indexada no SciELO desde 2012



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

**Reginaldo Oliveira Silva
(Organizador)**

Experimentos literários com a psicanálise e a filosofia



Campina Grande - PB
2024



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa (*Diretor*)

Expediente EDUEPB

Design Gráfico e Editoração

Erick Ferreira Cabral
Jefferson Ricardo Lima A. Nunes
Leonardo Ramos Araujo

Revisão Linguística e Normalização

Antonio de Brito Freire
Elizete Amaral de Medeiros

Assessoria Técnica

Carlos Alberto de Araujo Nacre
Thaise Cabral Arruda
Walter Vasconcelos

Divulgação

Danielle Correia Gomes

Comunicação

Efigênio Moura

Depósito legal na Câmara Brasileira do Livro - CDL

E96 Experimentos literários com a psicanálise e a filosofia [recurso eletrônico] / organização de Reginaldo Oliveira Silva. – Campina Grande : EDUEPB, 2024.
172 p. ; 15 x 21 cm.

Os experimentos literários resultam das disciplinas Literatura e Filosofia e Literatura e Psicanálise ministradas em 2023 no Programa de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

ISBN: 978-65-87171-67-8 (Impresso)
ISBN: 978-65-87171-68-5 (3124 KB - PDF)
ISBN: 978-65-87171-66-1 (3914 KB - Epub)

1. Ensaio Literários. I. Silva, Reginaldo Oliveira. II. Título.

21. ed. CDD 808.84

Ficha catalográfica elaborada por Lêda Cristina Diniz Andrade – CRB-15/1032

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9,610/98.

Talvez, ó meu leitor!, você passe a acreditar então que nada é mais prodigioso e absurdo que a vida real, e o poeta somente pode apreendê-la na forma de um embaçado reflexo de espelho mal polido

E. T. A. Hoffmann, *O homem de areia*.

...toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para outra ordem, que lhe agrada

Sigmund Freud, *O poeta e o fantasiar*.

SUMÁRIO

SOBRE OS EXPERIMENTOS LITERÁRIOS: APRESENTAÇÃO, 9

Reginaldo Oliveira Silva

A TRANSITORIEDADE EM CAIO FERNANDO ABREU E SIGMUND FREUD, 17

Kinno Alves Cerqueira

REFERÊNCIAS, 35

A VIDA E A MORTE ATRAVÉS DO LUTO NA OBRA *MORRESTE-ME* DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO, 37

Emanoelle Maria Brasil de Vasconcelos

REFERÊNCIAS, 54

A INSTÂNCIA METAFÓRICA NA POÉTICA DE ANA CRUZ: SUBSTITUIÇÕES E SINGULARIDADES, 57

Márcia Kaenia da Silva Farias

REFERÊNCIAS, 72

SADE: UM OPERÁRIO DAS RUÍNAS, 76

Daniel Rodas Ramalho

REFERÊNCIAS, 86

O PASSADO REMOTO DE GIOVANNI PAPINI – ENTRE MULTIDÃO E FLÂNERIE, 87

Nalberty Medeiros Santos

REFERÊNCIAS, 97

A AURA E A NARRATIVA NORDESTINA EM *CARRO DOCE*: UMA LEITURA BENJAMINIANA, 99

Ewerton José de Medeiros Torres

REFERÊNCIAS, 111

UMA LEITURA DA OBRA *VOLTO SEMANA QUE VEM*, DE MARIA PILLA À LUZ DO CONCEITO DE LIMIAR, DE WALTER BENJAMIN, 114

Simone Caetano de Melo

REFERÊNCIAS, 124

O PROCESSO JURÍDICO E EXISTENCIAL: A EXPERIÊNCIA KAFKIANA DO LIMIAR, 126

Chrisllayne Farias da Silva

REFERÊNCIAS, 138

O ÚLTIMO ARTISTA: UM ESTUDO SOBRE *PRIMEIRA DOR* E O *ARTISTA DA FOME*, DE FRANZ KAFKA, 140

Erik Aquilles Xavier de Lima

REFERÊNCIAS, 151

A DETERMINAÇÃO SIGNIFICANTE EM “A CARTOMANTE” DE MACHADO DE ASSIS, 154

Reginaldo Oliveira Silva

REFERÊNCIAS, 166

SOBRE OS AUTORES, 168

SOBRE OS EXPERIMENTOS LITERÁRIOS: APRESENTAÇÃO

Reginaldo Oliveira Silva

PODE PARECER FORA DE LUGAR EMPREGAR “EXPERIMENTO” PARA DESIGNAR um conjunto de ensaios sobre textos literários, a considerar que o termo faz parte do léxico das chamadas ciências duras, embora também se empregue no campo do social. Mais comumente empregado na atividade científica, “experimento” é um método de investigação cujo propósito consiste em testar hipóteses e acercar-se da verdade de determinados fenômenos, a fim de melhor explicar o mundo observado. Restrito à prática de laboratórios, mesmo que também se possa fazer experimentações em campo, segue premissas de controle e abordagem bem definidas, e rege-se pela relação de causa e efeito, de modo a tornar segura a confirmação ou não de uma teoria.

Embora muito já se tenha dito sobre os riscos da aplicação de métodos científicos ao domínio das obras do espírito, entre as quais se inclui o fazer literário, querela que remete ao século XIX e às discussões iniciais em torno da hermenêutica moderna, não parece de todo equivocado pensar uma atividade literária em termos de experimento, apenas se exigiria maior atenção ao que se pretende com um desvio desta monta, e assim experimentar estender ao ramo literário aspectos que estariam na base do fazer científico que zela pela exatidão.

Se ali se trata de seguir uma hipótese e cercar os objetos de modo a confirmá-la ou não; se está em jogo a observação de causas para as quais os efeitos são associados e, nesta direção, estabelecer a ligação entre um conjunto de eventos; se ali parte-se de uma teoria a qual será confirmada ou infirmada pelas conclusões dos cientistas e suas notas

precisas – a aplicação à literatura, segundo a ideia aqui proposta, de pelo menos nomear certo modo de aproximar-se dos textos literários, de neles penetrar e fazer cintilar o sentido, não dispensa que, da definição de “experimento”, se possa manter algumas nuances, ainda que não seja pretensão retomar a já caduca disputa de métodos entre ciências naturais e ciências do espírito.

A abordagem de um texto literário, quando dele não se espera apenas entretenimento, logo, quando a ele se estende a postura crítico-reflexiva, também requer método e definição de procedimentos-guia, bem como com ele também se pode trabalhar segundo o regime das hipóteses. E aqui, uma teoria se torna o ponto de partida de aproximação, senão para a confirmar, talvez para ter um norte que torne possível fazer saltar do papel o sentido do texto, mesmo que se compreenda que não há segurança quanto ao alcance total do que um texto literário, como outros de natureza semelhante, que se colocam a serviço da tradução da vida humana, possa permitir.

Se, como atividade acadêmico-reflexiva, a ocupação com a literatura se vale de métodos, procedimentos e teorias, dela não se pode esperar a certeza e exatidão que parece em princípio animar as ações dos cientistas em seus laboratórios ou no trabalho de observação no campo. É este o sentido aqui empregado de “experimentos literários”, como exercício de aplicação de uma teoria à leitura ou exame de um conto ou um romance, mas também a um aspecto da vida de um escritor que permitiria indagar a motivação por trás da sua escrita. No entanto, a considerar que o experimento científico visa a confirmação de uma teoria ou de uma hipótese, para a qual muitas vezes o cientista assemelha-se ao torturador em face do objeto, o significado aqui empregado para experimento literário segue direção oposta.

Em vez de confirmar a exatidão de uma teoria, faz-se da teoria o caminho para explorar o universo de sentido por vezes velado de um texto literário, face ao qual a teoria é colocada a serviço da compreensão e interpretação, sob a perspectiva de que dela se torna possível, mais que penetrá-lo, também com ele criar e produzir sentido. Os ensaios aqui publicados são experimentos desta ordem, os quais se servem da psicanálise e da filosofia. Trata-se de, com base no manejo do método de investigação do inconsciente ou na construção das ideias

ou interpretações do mundo na filosofia, experimentá-las no exame de textos literários, “testar” até onde é possível ir ao lançar mão das investigações psicanalíticas e das elaborações filosóficas.

Hoje muito explorada, a relação entre psicanálise e literatura talvez tenha seu início quando em 1908 Freud afirma ser o escritor um parceiro imprescindível para a sua ainda recente descoberta. O *Dichter* é um conhecedor da alma humana, e em muito se antecipa àquilo que o psicanalista busca desvendar a partir das falas e associações dos seus pacientes, a saber, os desejos reprimidos. Segue-se daí uma série de estudos do alemão, cujo objetivo consistiria em fazer agitar as suas descobertas com a literatura. Numa alternância entre ampliar, com o auxílio dos textos literários, o saber em construção ou mesmo investindo numa interpretação de obras e escritores, os laços entre psicanálise e literatura se estreitam.

O interesse de Freud pela literatura não se esgota em textos como “Sonho e delírio na *Gradiva* de Jensen”, “Dostoievski e o parricídio” ou “Uma lembrança de infância em *Poesia e verdade*”, em que mais diretamente aborda escritores e suas obras, também está presente em boa parte das suas investigações. O que se destaca nos textos acima é que, para além da curiosidade voltada para o gênio do escritor e sua capacidade de antecipação à ciência, vai-se desenhando certa maneira de, da psicanálise, aproximar-se dos textos literários. Se de início interessava a Freud “experimentar” em textos literários a sua ciência, a fim de ampliar o alcance dos conceitos por ele criados, também é digno de nota que ele legava, nas tarefas que empreendeu, uma maneira de ler, com a psicanálise, obras literárias. De tal maneira que, se a psicanálise nutre interesse pela literatura, porque nela encontra uma compreensão da alma humana que se antecipa à compreensão do psicanalista, ao empreender os seus exercícios de aplicação, permite virar a atenção da literatura para a psicanálise

Os experimentos literários com a psicanálise têm o sentido de fazer esta inversão, a saber, do olhar interessado da psicanálise pela literatura, lançar da literatura olhar semelhante, em que a crítica investe no saber fazer com a psicanálise e melhor servir-se dos métodos de conhecimento e investigação do inconsciente e dos conceitos dele derivados, a fim de fazer falar os sentidos, ora explícitos ora escondidos, dos textos

literários. A favor deste exercício, a proximidade já acima indicada, ambos os saberes são produtos da linguagem, e se o desejo do escritor se expressa por meio das palavras, são estas também que animam a relação entre analista e analisando. Um aprendizado que a princípio se adquire com o estudo do manejo de Freud ao mesmo tempo com as suas pesquisas e com a literatura. Mas também, quando a curiosidade do crítico se volta para os incrementos introduzidos por Jacques Lacan, com a engrenagem dos significantes e destes com as significações, às vezes possíveis noutras impossibilitados, dadas aos indivíduos para uma cadeia de associações a ele desconhecida, mas nele atuante.

Se com Freud o estudioso da literatura conta com o gênio de quem soube fazer com a psicanálise para compreender o texto literário, a aproximação do inconsciente com a linguagem, que Lacan soube melhor pontuar, os experimentos literários ganham nova dimensão. A linguagem é o campo de trabalho do escritor e do psicanalista, mas também é onde os personagens habitam, assim como todos os demais humanos, reais ou inventados por um escritor. Tal dimensão diz respeito ao fato de a dinâmica de investigação do significante, da cadeia que, anterior, determina cada um, é também a que determina as personagens de um romance. Se o esquema das neuroses, a relação entre recalque e inconsciente, as formações do inconsciente e a maneira de deste acercar-se permitem lançar-se sobre os textos literários, a teoria dos significantes a estes aplicada surge como perspectiva outra no auxílio do exame crítico-literário.

O escritor não apenas melhor conhece a alma humana e assim seria um grande auxiliar da ciência criada por Freud, ele também habita um mundo comum dominado pela linguagem e, por conseguinte, a cadeia significativa que a todos determina, em suas escolhas, no modo como lidam com o seu desejo. Mas este mundo comum também partilha o escritor com o filósofo, quem, além de se valer da linguagem, também se determina pelas formas de vida que, atadas ou não aos significantes, aproximam aqui a literatura e a filosofia, e desta torna possível recolher outra perspectiva da lida com o mundo imaginado pelos escritores.

Daí que experimentos literários também podem ser empreendidos com a filosofia – embora, pela própria natureza do literário, se possa jogar com a literatura a partir de qualquer área do conhecimento –. Se

o escritor tem em comum com a psicanálise a pertença à linguagem, logo, ao jogo dos significantes e das significações, com o filósofo ele partilha o que Wilhelm Dilthey nomeou mundo da vida ou concepções de mundo, para se manter neste âmbito da relação entre literatura e filosofia. Um solo comum partilhado pelo escritor e pelo filósofo, do qual este desenvolve suas visões de mundo e aquele as reproduz por meio de personagens e acontecimentos. Se o filósofo, em face do mundo a sua volta, deste colhe as ideias centrais e as eleva a uma cosmovisão, o escritor, atento aos mesmos pensamentos da vida cotidiana, as cristaliza de forma ficcional. O mundo elevado às ideias é o mesmo mimetizado na pena do poeta.

Torna-se possível, nesta linha, pensar em conjunto ou a partir das filosofias que circulam numa época, mas não se restringe a esta perspectiva, e os escritos que surgem na mesma época. A filosofia se torna, neste sentido, um importante meio para adentrar o texto literário, podendo o crítico da literatura dela se servir no propósito de pensar e examinar as produções de um escritor ou a literatura de um período específico, segundo as ideias que circulam na época em que um conto ou um romance surgiu, de tal maneira que se torne plausível associar o imaginado pelo escritor a um período histórico sob a mediação do pensado pelo filósofo.

Os experimentos literários aqui publicados são resultado das disciplinas Literatura e filosofia e Literatura e psicanálise ministradas em 2023 no Programa de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Um esforço conjunto cujo objetivo reside em trazer a público os resultados dos estudos então empreendidos, os quais se deram sob a perspectiva acima indicada, a de saber fazer com a psicanálise e a filosofia na crítica de textos literários. Circunscritos à proposta para aquele ano, a qual consistiu em fazer da psicanálise e do método de investigação do inconsciente, com Freud e Lacan, e da noção de concepção de mundo, recursos crítico-metodológicos à interpretação e compreensão de textos literários, são textos que em menor ou maior medida seguem tal direcionamento.

Entre os experimentos literários com a psicanálise, dois abordam a problemática do luto na literatura. “A transitoriedade em Caio Fernando Abreu e Sigmund Freud”, escrito por Kinno Cerqueira, traz a

difícil, mas necessária reflexão sobre a brevidade da vida, numa análise sensível do conto “A morte dos girassóis” do escritor brasileiro desde as reflexões do pai da psicanálise, mas não sem apontar semelhante vivência para uma perspectiva futura. De autoria de Emanuelle Maria Brasil de Vasconcelos, “A vida e a morte através do luto na obra *Morreste-me* de José Luís Peixoto” examina a narrativa da experiência de luto do escritor português, sob a compreensão de que, com o auxílio da psicanálise, tornar-se possível perceber “a complexidade do luto e a forma como a literatura poder enriquecer nossa compreensão das experiências emocionais e psicológicas associadas à perda e à morte”.

Sempre no propósito de traçar os fios que costuram a relação entre literatura e psicanálise ou na perspectiva do exercício crítico dos textos literários, completa esta primeira rodada dos experimentos o texto de Márcia Kaenia da Silva Farias. Intitulado “A instância metafórica na poética de Ana Cruz: substituições e singularidades”, onde a autora articula os dois saberes na esteira da noção de significante em Jacques Lacan, a fim de examinar dois poemas da escritora mineira, a saber, “Pode ficar com a casa” e “Não utilize novamente o manual”. Um esforço voltado tanto para o fortalecimento das pesquisas de literaturas produzidas por mulheres quanto para indicar as estratégias poéticas utilizada pela poetisa.

A seção dedicada aos experimentos com a filosofia inicia com “Sade: um operário das ruínas”. Uma análise da obra do divino Marquês, como provocativamente os surrealistas denominaram o escritor e filósofo francês, produzida por Daniel Rodas Ramalho. Além do escritor ambivalente, dividido entre Eros e Tanatos e de situá-lo no contexto das transformações das Luzes, Daniel o apresenta como um “legado poético-libertário de ruptura, a erguer, das ruínas das antigas certezas, um ‘novo mundo’”. Na continuidade, a filosofia de Walter Benjamin dá a cadência dos estudos, seja na perspectiva de conceitos como “aura”, “reprodutibilidade técnica”, “rastros” e “flânerie” seja na das reflexões por ele empreendidas sobre Franz Kafka.

Nalberty Medeiros Santos, em “*O passado remoto* de Giovanni Papini – entre multidão e *flânerie*”, faz um paralelo entre a *flânerie* do filósofo alemão e os passeios do escritor italiano, em que o estilo das passagens de Benjamin é acionado para uma reflexão sobre a descrição

da vida, praças e monumentos da Florença no limiar entre o século XIX e o século XX, ao evidenciar os rastros e testemunhos de uma época. Ewerton José de Medeiros Torres, em “A aura e a narrativa nordestina em *Carro Doce*: uma leitura benjaminiana”, situa o escritor Romeu de Carvalho dentro na “tradição narratológica muito influenciada pela Geração de 1930”, utilizando-se das problematizações feita por Benjamin sobre a narrativa.

Os ensaios de Simone Caetano de Melo, Chrisllayne Farias da Silva e Erik Aquilles Xavier de Lima destinam-se à compreensão de três diferentes aspectos da obra de Franz Kafka. A primeira, em “Uma leitura da obra *Volto semana que vem*, de Maria Pilla, à luz do conceito de limiar de Walter Benjamin”, analisa a escrita memorialística da escritora brasileira desde a concepção do limiar, a fim de indicar a dificuldade de elaboração do passado traumático daqueles que enfrentaram a ditadura. A segunda, em “*O processo* jurídico e existencial: a experiência kafkiana do limiar”, situa *O processo* no contexto do esvaziamento da lei e da experiência do totalitarismo. Erik Aquilles Xavier de Lima encerra a coletânea com “O último artista: um estudo sobre *Primeira dor* e *O artista da fome*, de Franz Kafka”, com o qual visa compreender os contos do escritor tcheco como vestígios do passado, rastros que exprimem o pensamento de Kafka frente ao seu tempo.

Por fim, na seção “Mais um”, escrito por Reginaldo Oliveira Silva, “A determinação do significante em A cartomante de Machado de Assis”. Uma proposta de interpretação do conto do escritor brasileiro sob o olhar de lince de Jacques Lacan, cuja pretensão consiste em analisar a trama ali narrada como efeito da incidência do significante, tanto na perspectiva das ações individuais quanto na das relações intersubjetivas das personagens.

...com a psicanálise

Como não me lembrar da distribuição da casa. A sala de jantar, um aposento com gobelins, a biblioteca e três grandes quartos de dormir ficavam na parte mais recuada, a que dá para a Rodríguez Peña. Apenas um corredor, com a sua porta maciça de carvalho, separava essa parte da ala dianteira, onde havia o banheiro, a cozinha, nossos quartos e o living central, com o qual se comunicavam os quartos e o corredor [...] que levava à parte mais recuada; avançando pelo corredor se transpunha a porta de carvalho e depois dessa porta começava o outro lado da casa [...] Quando a porta estava aberta, dava para perceber que a casa era muito grande; quando não estava, tinha-se a impressão de que era um desses apartamentos que se constroem hoje em dia, que mal dão para a pessoa se mexer [...] Irene e eu quase nunca passávamos para o outro lado da porta de "carvalho"

Julio Cortázar, *A casa tomada*.

Mas esses dois esclarecimentos, de que a vida instintual da sexualidade não pode ser inteiramente domada em nós, e de que os processos mentais são inconscientes em si e apenas acessíveis ao Eu através de uma percepção incompleta e suspeita, equivalem à afirmação de que *o Eu não é senhor em sua própria casa*

Sigmund Freud, *Uma dificuldade para a psicanálise*.

A TRANSITORIEDADE EM CAIO FERNANDO ABREU E SIGMUND FREUD

Kinno Alves Cerqueira

A HISTÓRIA DOS ESTUDOS LITERÁRIOS – E, EM GRANDE MEDIDA, DA própria produção literária – é a história de uma busca incessante por novos modos de ler. A linguagem verbal sempre esteve exposta a novas experimentações hermenêuticas. A rigor, a leitura, substantivo vulgar e corriqueiro, sempre foi hermenêutica, termo técnico e heurístico. A busca de sentidos latentes, escondidos ou pouco evidentes na literatura e a procura por estratégias outras de significação sempre estiveram na agenda dos que tomaram a literatura como objeto de amor, de estudo.

É por demais curioso o fato de que os estudos literários – expressão mais lata, menos precisa e, a meu ver, menos arriscada do que teoria da literatura ou teoria literária – nunca tenham conseguido definir seu objeto e seu método. O significante literatura continua abertíssimo, mais deslimitado que delimitado, e seu método anda longe de ser um ou uno, o que só tende a crescer nesses tempos de *inter* e *trans* disciplinaridades. Levantam-se sérias dúvidas quanto a se os estudos literários formam, de fato, um campo disciplinar. Ao contrário do que se vê na Linguística, na Semiótica e na Análise do Discurso Francesa, os estudos literários continuam sem regramento, mais ainda sem aquele regramento piedoso que haure seus postulados, possibilidades e limites do ortodoxo binômio objeto-método.

Se, por um lado, esse desregramento acarreta desorientação perturbadora e riscos de fragilidade científica, nota-se que, por outro lado, os estudos literários encontram-se em posição privilegiada face a outros

campos disciplinares. Cada “cientista da literatura” é fatalmente vocacionado a construir discursivamente seu objeto e seu método, assim como a estabelecer os limites e esboçar os alcances de sua empreitada. O resultado não seria outro: a desconfiança das ciências ortodoxas para com os estudos literários e a altivez dos estudos literários frente a essas ciências; estas, com acentuada frequência, encontram seu tema – no duplo sentido músico-discursivo: motivo e assunto – na literatura. É o caso da Psicanálise.

O Édipo Rei, de Sófocles; a Bíblia dos hebreus; as peças de Shakespeare; *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski; *O homem da areia*, de Hoffman; a *Gradiva*, de Jensen – eis algumas, apenas algumas, dentre tantas outras obras literárias nas quais Freud buscou, e encontrou!, em personagens e tramas, a plasticidade, o visco, as condições de demonstrabilidade da então nascente Psicanálise. Se a Psicanálise tem apenas um pai,¹ certamente tem muitas mães. Não foram poucas as vezes em que o Dr. Freud deitou seu sêmen na literatura. A literatura é, portanto, parte constitutiva da Psicanálise, essa filha de mil mães.

Quando se toma o comentário de Freud à *Gradiva* ou a *O homem da areia*, por exemplo, tem-se a impressão de que a literatura é uma boa égua e Freud, um hábil montador; e que o quadro geral é o de um hipismo de arrancar aplausos. Porém, por mais que pareça, não se trata disso. É certo que Freud foi um leitor da mais alta envergadura – um genuíno polímata, o Aristóteles do século XIX e o inaugurador do século XX – e, como tal, estava habilitado a proceder a diversos tipos e níveis de associação entre a literatura e a teoria do inconsciente sobre a qual estava debruçado, o que ele fez aliás com profunda criatividade e alto rigor. Todavia, quando acompanhamos cuidadosamente seus escritos sobre a *Gradiva* e *O homem de areia*, encontramos enunciados com as marcas de um enunciador que alternou a montaria com a literatura, não raras vezes sendo montado por ela ao invés de montá-la. A literatura não se reduziu ao papel de dócil égua de Freud: ela foi, também e sobretudo, aquela que lhe apontou o caminho a seguir. Se a dúvida persistir, que se vá a *O poeta e o fantasiar* (1908), texto no qual Freud declara sua paixão – quase sua idolatria – para com o poeta e

1 Freud rejeitava qualquer parceria na produção da filha, lembra Garcia-Roza (2009, p. 21).

suas fantasias. E não era para menos: afinal, quem não faria uma ode a um ser como o poeta, que, segundo as palavras do próprio Freud, “nos permite desfrutar nossas próprias fantasias sem qualquer recriminação e sem pudor” (Freud, [1908] 2014, p. 236).²

A questão da análise leiga: diálogos com um interlocutor imparcial é um interessantíssimo texto de Freud. Escrito em 1926, é por demais elucidativo e didático com respeito a vários aspectos da Psicanálise, como se fosse o testamento de Freud. Importam, aqui, duas de suas considerações. A primeira é que a instrução analítica “também abrange matérias distantes da medicina, com as quais o médico não tem contato em sua atividade: história da civilização, mitologia, psicologia da religião e *literatura*” (Freud, [1926], 2014, p. 168, grifo meu). A segunda é que Freud tinha consciência de que a Psicanálise, como teoria do inconsciente psíquico, não se limitaria a ser empregada unicamente no campo da terapia:

Na condição de “psicologia profunda”, de teoria do inconsciente psíquico, ela pode se tornar imprescindível para todos os saberes que se ocupam da gênese da cultura humana e de suas grandes instituições, como arte, religião e organização social. Creio que ela já lhes prestou ajuda considerável na solução de seus problemas até agora, mas tais contribuições ainda são pequenas, comparadas ao que se pode alcançar quando historiadores da civilização, psicólogos da religião, *estudiosos da linguagem* etc. aprenderem a manejar por si mesmos o novo instrumento de pesquisa colocado à sua disposição. O emprego da análise na terapia das neuroses é apenas uma de suas aplicações; o futuro talvez mostre que não é a mais importante (Freud, [1926], 2014, p. 170, grifo meu).

A literatura constitui a Psicanálise; a formação psicanalítica requer o estudo da literatura; a Psicanálise, enquanto teoria do inconsciente

2 Desde que não se diga o contrário, o ano entre colchetes é o da publicação original e, fora de colchetes, o da edição citada.

psíquico, é um instrumento de pesquisa a ser manejado por estudiosos da linguagem. A primeira é uma constatação, as duas últimas são proposições do próprio Freud, e as três são importantes como perspectiva de leitura para a Psicanálise e para a literatura.

Se Freud busca na literatura elementos para compreender e elucidar o inconsciente e seu funcionamento, o campo dos estudos literários, por outro lado, pode servir-se da Psicanálise para compreender e elucidar a literatura e seu funcionamento. Tal como assinalado alhures, a literatura é um objeto inespecífico somente até que seja construída discursivamente; em seu estado bruto, a literatura é tudo e seu contrário, mas, uma vez declarada uma palavra sobre ela, torna-se um objeto específico, com contornos que a distinguem inclusive de si mesma. “É o ponto de vista que cria o objeto”, insistia Saussure ([1916], 2006, p. 15), e a Psicanálise, pode-se dizer sem receio, permite uma singular inflexão dos pontos de vista sobre a literatura. Ler Shakespeare depois de Freud não é o mesmo que seria ler Shakespeare antes de Freud. Houve alteração na materialidade linguística da obra shakespeariana? É claro que não. O olhar, o ponto de vista, foi isso que mudou, e, com ele, o objeto. O objeto não é a coisa, é a visão sobre a coisa, a visão sobre a coisa tal como aparece no discurso e como é formulada na escrita. Sim, é o ponto de vista que cria o objeto, e a Psicanálise pode constituir um ou vários pontos de vista.

Não se trata – ou ao menos não se deveria tratar – de fazer ilações sobre os desejos inconscientes do autor de uma obra literária e usá-los como chave para destrancar os sentidos ocultos de sua obra. Estar-se-ia, mais uma vez, repetindo a obsoleta hermenêutica que professava fé na mente do autor como o lugar em que residia a verdade do texto literário e arrogava-se possuidora dos meios necessários para penetrar essa mente e desvendar seus segredos. Ao contrário, trata-se de mobilizar conceitos, noções e sensibilidades da Psicanálise em função de acompanhar com mais acuidade as peculiaridades que constituem a tessitura verbal do texto literário, inclusive seus silêncios e hesitações. Qualquer leitura que desconsidere a materialidade linguística do texto literário estará, *a priori*, descredenciada dos estudos literários.

É claro que os textos literários têm raízes no inconsciente, mas tomá-los como via de acesso ao inconsciente do autor é temerário e foge

à alçada dos estudos literários. O narrador – que não coincide necessariamente com autor – e suas personagens, aí, sim, podem até ter seu inconsciente transformado em objeto de análise, se bem que isso ainda possa resultar em disparate. Mas, mesmo aqui, a análise não é terapia e terá que privilegiar o dito, mesmo que seja para desvendar-lhe o não dito ou as estratégias sub-reptícias do esconder por meio do mostrar.

Mas que não se criem ilusões. Não é sem mais nem menos que se pode manejar a Psicanálise para a construção do objeto literário. A história testemunha que nem sempre foram bem acertadas todas as leituras de obras literárias a partir da Psicanálise. No século XX, no Brasil, procurou-se ler a obra de Machado de Assis a partir da Psicanálise. A tirar pela periodização apresentada por Cleusa Rios P. Passos (2009, p. 26-31), nessa empreitada, incorria-se frequentemente em dois equívocos: por um lado, confundia-se Psicanálise com Psicologia, às vezes tomando-se uma pela outra, mais esta por aquela; por outro, preponderava uma certa obstinação pelas supostas psicopatologias das personagens literárias, ainda com espaço para imiscuições no inconsciente do escritor. Movimentando-se entre a patografia e a psicobiografia, muitas dessas aventuras hermenêuticas pouco acrescentavam aos estudos literários, senão como provocação à necessidade de se buscar maior rigor no manejo da Psicanálise para a leitura de textos literários.

O que segue adiante é uma tentativa – ora malograda, ora exitosa – de manejar algo da Psicanálise no campo da linguagem literária. A empreitada é modesta e comedida, inclusive cautelosa, e ainda assim desafiadora e arriscada: ler *A morte dos girassóis* (1995), de Caio Fernando Abreu, em diálogo com um texto de Freud intitulado *A transitoriedade* (1916).

Trata-se de dois textos pequenos, e no entanto densos; separados pelo tempo e o espaço, e no entanto fundidos pela temática; vinculados a signos biográficos equidistantes, e no entanto semelhantes no tom e na percepção; patentemente distintos, e no entanto assustadoramente semelhantes. Duas obras “primas”: perfeitas e parentes.

A morte dos girassóis encontra-se no livro *Pequenas epifanias*. “Seleção de crônicas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, de abril de 1986 a dezembro de 1995, *Pequenas epifanias* foi editado pela primeira vez em maio de 1996, três meses depois da morte de Caio Fernando

Abreu” (Abreu, 2006, p. 11).³ *A morte dos girassóis* é de 18 de março de 1995, apenas alguns meses depois de ser diagnosticado com HIV (agosto de 1994) e a menos de um ano de sua morte em decorrência da doença (fevereiro de 1996). Esta crônica, que às vezes parece mais um conto fantástico, compõe um estrato singular de sua produção literária, o qual se alterna, sobretudo, entre cartas e crônicas, com poucos textos propriamente ficcionais.⁴ A leitura dessa crônica em particular não pode ser desvinculada de sua instância autoral, embora não se limite a ela e a transcenda; mas a isto se voltará mais tarde. Agora, à crônica; mais tarde, ao texto de Freud.

Anoitecia, eu estava no jardim. Passou um vizinho e ficou me olhando, pálido demais até para o anoitecer. Tanto que cheguei a me virar para trás, quem sabe alguma coisa além de mim no jardim. Mas havia apenas os brincos-de-princesa, a enredadeira subindo lenta pelos cordões, rosas cor-de-rosa, gladiolos desgrenhados. Eu disse oi, ele ficou mais pálido. Perguntei que-que foi, e ele enfim suspirou: “Me disseram no Bonfim que você morreu na quinta-feira.” Eu disse ou pensei em dizer ou de tal forma deveria ter dito que foi como se dissesse: “É verdade, morri sim. Isso que você está vendo é uma aparição, voltei porque não consigo me libertar do jardim, vou ficar aqui vagando feito Egum até desabrochar aquela rosa amarela plantada no dia de Oxum. Quando passar por lá no Bonfim diz que sim, que morri mesmo, e já faz tempo, lá por agosto do ano passado. Aproveita e avisa o pessoal que é ótimo aqui do outro lado: enfim um lugar sem baixo-astral” (Abreu, [1995] 2006, p. 112).

A crônica se inicia com uma anotação de tempo e de lugar. Não é

3 O texto aspeado consta na nota editorial do livro.

4 “Diagnosticado entre o final de julho e o início de agosto de 1994, CFA escreveu poucos textos de ficção até sua morte, em 1996. Apesar disso, escreve várias cartas e publica algumas crônicas em jornais” (Alves, 2020, p. 61).

tarde nem noite: anoitecia, ou seja, trata-se de um entretempo indefinível, de uma margem em que tarde e noite se interpenetram e se confundem e fundem. E o lugar é o jardim, imagem basilar da mitologia bíblica; o clima mítico torna-se mais evidente quando se tem presente que se diz em Gênesis 3,8 que Deus passeava no jardim por essas mesmas horas. Na sequência, a palidez de um vizinho e a revelação de sua causa levam o personagem-narrador a dizer – ou pensar em dizer ou de tal forma achar que devia dizer que é como se dissesse – que morrera e que o que o vizinho estava a ver se tratava era de uma aparição. Morrera em agosto do ano passado e voltara do outro lado (um lugar ótimo porque sem baixo-astral) pela razão de que não conseguia se libertar do jardim, e permaneceria vagando por ali até que desabrochasse certa rosa amarela plantada no dia de Oxum.

A circunscrição da morte em agosto do ano passado é reveladora. 16 de agosto de 1994, ano anterior à escrita de *A morte dos girassóis*, é a data de uma carta de Caio Fernando Abreu a Maria Lídia Magliani, da qual seguem algumas linhas:

Pois é, amiga. Aconteceu — estou com AIDS — ou pelo menos sou HIV + (o que parece + chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emilio Ribas, onde estou internado há uma semana...

[...]

Maria Lídia, nunca pensei ou *sempre* pensei: por contas e histórico infeccioso feito com o médico, tenho isso há *dez* anos.

E pasme. Estou bem. Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de *determinar prioridades*. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazuzu, Hervé Guibert, Cyrill Collard.

[...]

Chorei algumas vezes porque a vida me dá pena, e é tão bonita. Passeio pelos corredores da enfermaria e vejo cenas. Figuras estarrecedoras. Saio dessa mais

humano e infinitamente melhor, mais paciente — me sinto privilegiado por poder vivenciar minha própria morte com lucidez e fé (Abreu, [1994] 2002, p. 279-280).

Os fragmentos epistolares apresentados acima bastam para que se note uma relação inextrincável, o que não quer dizer simples, entre o narrador do relato e seu autor. A data da morte — “agosto do ano passado” — é a data em que Caio Fernando Abreu fora diagnosticado com HIV. Morreu naquele tempo, morrerá de diagnóstico. O que se seguiu a agosto de 1994 foi uma aparição. Quem vivencia a própria morte com lucidez e fé não conta mais entre os vivos. É uma aparição. E, curiosamente, na qualidade de aparição, aparece no jardim, do qual não consegue se libertar. A vida dá pena, e é tão bonita, sobretudo a dos jardins, metáfora maior da incontornável transitoriedade das coisas.

Acho que ele foi embora, ainda mais pálido. Ou eu fui, não importa.

Mudando de assunto sem mudar propriamente, tenho aprendido muito com o jardim. Os girassóis, por exemplo, que vistos assim de fora parecem flores simples, fáceis, até um pouco brutas.

Pois não são. Girassol leva tempo se preparando, cresce devagar enfrentando mil inimigos, formigas vorazes, caracóis do mal, ventos destruidores. Depois de meses, um dia pá! Lá está o botãozinho todo catita, parece que já vai abrir” (Abreu, [1995] 2006, p. 112).

A conjunção “ou” reaparece: ela parece estar a serviço de um efeito de esfumamento. A retirada de um ou de outro — não se sabe quem — engendra uma reflexão. A aprendizagem com o jardim: girassóis não são flores simples, nem fáceis, nem brutas; demandam tempo se preparando, crescem devagar enfrentando mil inimigos, e somente depois de meses é que mostram um botãozinho que indica uma abertura para

breve.

Mas leva tempo, ele também, se produzindo. Eu cuidava, cuidava, e nada. Viajei por quase um mês no verão, quando voltei, a casa tinha sido pintada, muro inclusive, e vários girassóis estavam quebrados. Fiquei uma fera. Gritei com o pintor: “Mas o senhor não sabe que as plantas sentem dor que nem a gente?” O homem ficou me olhando tão pálido quanto aquele vizinho. Não, ele não sabe, entendi. E fui cuidar do que restava, que é sempre o que se deve fazer (Abreu, [1995] 2006, p. 112-113).

O personagem-narrador contrasta, então, sua sensibilidade com o não-saber de um pintor. Voltando de uma viagem de verão, descobre sua casa pintada, inclusive o muro, e depara com vários girassóis quebrados. Sente raiva. Grita com o pintor, perguntando-lhe se não sabe que as plantas também sentem dor. A reação do pintor é análoga a do vizinho: queda-se pálido, e o personagem-narrador conclui que o pintor deveras não sabe que as plantas também sentem dor. Vai, então, “cuidar do que restava”, asseverando “que é sempre o que se deve fazer”. O jardim é transitório porque fragilíssimo. O jardim não é imponência incólume, é sempre algo que restou e que pede cuidado.

Porque tem outra coisa: girassol quando abre flor, geralmente despenca. O talo é frágil demais para a própria flor, compreende? Então, como se não suportasse a beleza que ele mesmo engendrou, cai por terra, exausto da própria criação esplêndida. Pois conheço poucas coisas mais esplêndidas, o adjetivo é esse, do que um girassol aberto (Abreu, [1995] 2006, p. 113).

O personagem-narrador chega, então, à cumeira da aprendizagem; com grande sensibilidade, deletreia a poética do jardim, depreende a filosofia dos girassóis: a beleza, tendo atingido seu esplendor, tem de morrer. Um girassol aberto está decretado a morrer, a haste que sustenta

a flor é frágil demais. Exausto da própria criação esplêndida, cai por terra.

Alguns amarrei com cordões em estacas, mas havia um tão quebrado que nem dei muita atenção, parecia não valer a pena. Só apoiei-o numa espada-de-são-jorge com jeito, e entreguei a Deus. Pois no dia seguinte, lá estava ele todo meio empinado de novo, tortíssimo, mas dispensando o apoio da espada. Foi crescendo assim precário, feinho, fragilíssimo. Quando parecia quase bom, crau! Veio uma chuva medonha e deitou-o por terra. Pela manhã estava todo enlameado, mas firme. Aí me veio a ideia: cortei-o com cuidado e coloquei-o aos pés do Buda chinês de mãos quebradas que herdei de Vicente Pereira. Estava tão mal que o talo pendia cheio dos ângulos das fraturas, a flor ficava assim meio de cabeça baixa e de costas para o Buda. Não havia como endireitá-lo (Abreu, [1995] 2006, p. 113).

O personagem-narrador foi cuidar do que restava, era o que havia por fazer. E amarrou alguns girassóis, com cordões, em estacas. Mas havia um ao qual, de tão quebrado, não deu tanta atenção. Não parecia valer a pena, e apenas apoiou-o numa espada-de-são-jorge com cuidado e entregou-o a Deus. E no dia seguinte a surpresa: estava lá todo erigido, tortíssimo, mas dispensando qualquer apoio. Seguiu crescendo precário, feinho e fragilíssimo, e quando parecia bom, prorrompeu uma chuva medonha que o fez cair por terra; pela manhã, figurava enlameado e, no entanto, firme. O personagem-narrador acede então à ideia de cortá-lo cuidadosamente e colocá-lo aos pés de um Buda chinês de mãos quebradas. Mas a haste, o talo, pendia por suas fraturas, e a flor pendia meio de cabeça baixa e de costas para o Buda. Que triste: não havia como endireitá-lo. O girassol, mesmo quando se reergue, é para voltar a morrer. É isso mesmo? O girassol de cabeça meio baixa e de costas para o Buda é muito sugestivo.

A palavra “Buda” (बुद्ध, em sânsc.) não significa “desperto”,

“iluminado”? E os girassóis: não são eles também despertos pela luz? O girassol dessa crônica não reverencia tanto o Buda quanto a posição do Buda: como este, está voltado para a luz: é a iluminação que ele busca. O girassol é um बुद्ध.

Na manhã seguinte, juro, ele havia feito um giro completo sobre o próprio eixo e estava com a corola toda aberta, iluminada, voltada exatamente para o sorriso do Buda. Os dois pareciam sorrir um para o outro. Um com o talo torto, outro com as mãos quebradas. Durou pouco, girassol dura pouco, uns três dias. Então peguei e joguei-o pétala por pétala, depois o talo e a corola entre as alamandas da sacada, para que caíssem no canteiro lá embaixo e voltassem a ser pó, húmus misturado à terra, depois não sei ao certo, voltasse à tona fazendo parte de uma rosa, palma-de-santa-rita, lírio ou azaleia, vai saber que tramas armam as raízes lá embaixo no escuro, em segredo (Abreu, [1995] 2006, p. 113).

Uma anotação de tempo principia o desfecho da crônica: na “manhã do dia seguinte”, o personagem-narrador depara com um acontecimento além de quaisquer expectativas: o girassol fizera um giro sobre seu próprio eixo e, com sua corola toda aberta e iluminada, estava voltado para o sorriso do Buda, como se o girassol de haste torta e o Buda de mãos quebradas sorrissem um para o outro. O girassol encontrara a iluminação. Agora podia se alegrar com o Buda, porquanto ambos despertos, iluminados. Mas eis que durou pouco: girassol dura pouco, uns três dias, diz o personagem-narrador. O girassol pode modificar a dinâmica de seu curso, mas não seu fim, que é morrer de tanta beleza. O aprendiz do jardim toma, então, o girassol, pétala por pétala, depois o talo e a corola, e joga-o entre as outras plantas do jardim, a fim de que voltasse a ser “pó, húmus misturado à terra”, numa alusão explícita a Gênesis 3,19: “Porque tu és pó e ao pó voltarás”. E, uma vez feito pó, húmus misturado à terra, o girassol possa retornar na constituição das outras plantas do jardim ou simplesmente ficar à mercê das misteriosas

tramas subterrâneas das raízes, em segredo impenetrado. A figura do jardim e, particularmente, do girassol, evoca o tema da transitoriedade, o que se passa a pontuar com algumas passagens do aludido texto de Freud.

Algun tempo atrás, fiz um passeio por uma rica paisagem num dia de verão, em companhia de um amigo taciturno e de um poeta jovem, mas já famoso. O poeta admirava a beleza do cenário que nos rodeava, porém não se alegrava com ela. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava condenada à extinção, pois desapareceria no inverno, e assim também toda a beleza humana e tudo de belo e nobre que os homens criaram ou poderiam criar. Tudo o mais que, de outro modo, ele teria amado e admirado, lhe parecia despojado de valor pela transitoriedade que era o destino de tudo (Freud, [1916] 2010, p. 186).

São linhas de um cronista sóbrio, sensível e penetrante; apenas adiante, mas não aqui, a narração cederá lugar a um estilo mais elucidativo e propositivo. Freud passara por uma rica paisagem de verão, em companhia de um amigo taciturno e de um jovem poeta. Este admirava a beleza do cenário, mas não podia alegrar-se com ela. Era-lhe perturbador saber que aquela beleza extinguir-se-ia no inverno. Aliás, tudo quanto ele amara e admirara parecia-lhe despojado de valor pela transitoriedade que era o destino de tudo. Não se sabe a reação do amigo taciturno; do jovem poeta, contudo, Freud evidencia sua perturbação e tristeza diante da inevitável transitoriedade à qual tudo estava destinado; tanto a paisagem que o circundava quanto toda a beleza humana e tudo de belo e nobre que os homens criaram ou poderiam criar – tudo estava destinado à transitoriedade e, por isso, esvaziava-o de qualquer contentamento. A destinação à transitoriedade despojava tudo de seu valor e gerava perturbação e tristeza, inquietação e melancolia.

Sabemos que tal preocupação com a fragilidade do que é belo e perfeito pode dar origem a duas diferentes

tendências na psique. Uma conduz ao doloroso cansaço do mundo mostrado pelo jovem poeta; a outra, à rebelião contra o fato constatado. Não, não é possível que todas essas maravilhas da natureza e da arte, do nosso mundo de sentimentos e do mundo lá fora, venham realmente a se desfazer em nada. Seria uma insensatez e uma blasfêmia acreditar nisso. Essas coisas têm de poder subsistir de alguma forma, subtraídas às influências destruidoras.

Ocorre que essa exigência de imortalidade é tão claramente um produto de nossos desejos que não pode reivindicar valor de realidade. Também o que é doloroso pode ser verdadeiro. Eu não pude me decidir a refutar a transitoriedade universal, nem obter uma exceção para o belo e o perfeito. Mas contestei a visão do poeta pessimista, de que a transitoriedade do belo implica sua desvalorização (Freud, [1916] 2010, p. 186).

Freud parece conceber o poeta como um representante de uma das duas tendências da psique quando atravessada pela preocupação com a fragilidade do que é belo e perfeito. O poeta não se rebela contra o fato constatado, mas padece um doloroso cansaço do mundo. Ele não exige a imortalidade da paisagem que o cerca, mas se afunda no pessimismo e no niilismo, por sentir que a transitoriedade do belo destitui-lhe o valor. Freud contesta a visão do poeta.

Pelo contrário, significa maior valorização! Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo. A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade. É incompreensível, afirmei, que a ideia da transitoriedade do belo deva perturbar a alegria que ele nos proporciona. Quanto à beleza da natureza, ela sempre volta depois que é destruída pelo inverno, e esse retorno bem pode ser considerado eterno, em relação ao nosso tempo de vida. Vemos desaparecer

a beleza do rosto e do corpo humanos no curso de nossa vida, mas essa brevidade lhes acrescenta mais um encanto. Se existir uma flor que floresça apenas uma noite, ela não nos parecerá menos formosa por isso. Tampouco posso compreender por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam ser depreciadas por sua limitação no tempo. Talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos se reduzam a pó, ou que nos suceda uma raça de homens que não mais entenda as obras de nossos poetas e pensadores, ou que sobrevenha uma era geológica em que os seres vivos deixem de existir sobre a Terra; mas se o valor de tudo quanto é belo e perfeito é determinado somente por seu significado para a nossa vida emocional, não precisa sobreviver a ela, e portanto independe da duração absoluta (Freud, [1916] 2010, p. 186-187).

Nas antípodas da visão do poeta, Freud assevera que a transitoriedade, ao invés de despojar o belo de todo valor, aumenta-lhe a valoração. A transitoriedade não é “destituidora” de valor; ela própria é um valor, e seu valor corresponde ao da raridade no tempo. A consciência da transitoriedade acentua a preciosidade da fruição. No lugar de perturbação e tristeza, a consciência da transitoriedade deve intensificar a experiência e aprofundar a fruição. A beleza da natureza, a beleza do rosto e do corpo, a beleza de uma obra de arte: concebê-las transitórias só lhes aumenta o encanto. Freud, no entanto, não consegue a adesão do poeta e do amigo taciturno a suas considerações “incontestáveis”.

Essas considerações me pareceram incontestáveis, mas notei que não produziam impressão no poeta e no amigo. O fracasso me levou a concluir que um poderoso fator emocional estava em ação, perturbando o julgamento deles, e depois acreditei que eu tinha encontrado. Deve ter sido uma revolta psíquica contra o luto, o que depreciava para eles a fruição do belo.

Imaginar que essa beleza é transitória deu àqueles seres sensíveis um gosto antecipado do luto pela sua ruína, e como a psique recua instintivamente diante de tudo que é doloroso, eles sentiram o seu gozo da beleza prejudicado pelo pensamento de sua transitoriedade (Freud, [1916] 2010, p. 188).

Freud fracassa em seu labor persuasivo e intui que mais poderoso que suas considerações era um fator emocional que agia perturbando o julgamento do poeta e do amigo; tratar-se-ia de uma revolta psíquica contra o luto, o que lhes esvaziava a fruição do belo de qualquer valor. A transitoriedade da beleza que ora viam antecipava-lhes o gosto do luto pela própria ruína, pela morte que havia de assaltá-los. Não conseguiam fruir a beleza do transitório. Sabiam-se igualmente transitórios, era certo que a morte os visitaria. A bela paisagem era o signo do luto contra o qual resistiam com todas as forças.

Para o leigo, o luto pela perda de algo que amamos ou admiramos parece tão natural, que ele o considera evidente por si mesmo. Para o psicólogo, porém, o luto é um grande enigma, um desses fenômenos que em si não são explicados, mas a que se relacionam outras coisas obscuras. Nós possuímos — assim imaginamos — uma certa medida de capacidade amorosa, chamada libido, que no começo do desenvolvimento se dirigia para o próprio Eu. Depois, mas ainda bastante cedo, ela se dirige para os objetos, os quais, por assim dizer, incorporamos em nosso Eu. Se os objetos são destruídos, ou se os perdemos, nossa capacidade amorosa (libido) é novamente liberada; pode então recorrer a outros objetos em substituição, ou regressar temporariamente ao Eu. Mas por que esse desprendimento da libido de seus objetos deve ser um processo tão doloroso, isso não compreendemos, e não conseguimos explicar por nenhuma hipótese até o momento. Só percebemos que a libido se apega a seus objetos

e, mesmo quando dispõe de substitutos, não renuncia àqueles perdidos. Isso, portanto, é o luto (Freud, [1916] 2010, p. 188-189).

O luto é evidente por si mesmo para o leigo, mas revela-se qual grande enigma para o psicólogo. A libido – a capacidade amorosa que se possui – dirige-se primeiramente para o “eu”, depois para “objetos” que são incorporados ao eu. Se os objetos são destruídos ou perdidos, a libido é novamente liberada, podendo recorrer a objetos em substituição aos objetos de outrora ou regressar temporariamente ao eu. O enigma do luto é que não se consegue explicar é por que o desprendimento da libido de seus objetos é tão doloroso. A libido se apegava a seus objetos destruídos/perdidos mesmo quando dispõe de substitutos. O luto é o não renunciar ao objeto perdido.

A conversa com o poeta aconteceu no verão antes da guerra. Um ano depois rompeu a guerra e despojou o mundo de suas belezas. Destruíu não só a beleza das paisagens por onde passou e as obras de arte que deparou no caminho, mas destroçou também nosso orgulho pelas realizações da cultura, nosso respeito por tantos pensadores e artistas, nossa esperança de uma superação final das diferenças entre povos e raças. Maculou a altiva imparcialidade de nossa ciência, mostrou nossa vida instintiva em toda a sua nudez, libertou os maus espíritos que existem em nós, os que julgávamos domados para sempre, por séculos de educação através das mentes mais nobres. Tornou nosso país novamente pequeno e o resto do mundo novamente distante. Despojou-nos de muitas coisas que amávamos e revelou a fragilidade de tantas outras que acreditávamos sólidas (Freud, [1916] 2010, p. 189).

Freud dá a conhecer que a conversa com o poeta acontecera um ano antes da guerra. A guerra despojara o mundo de suas belezas, destroçara o orgulho, o respeito, a esperança; maculara a altiva imparcialidade

da ciência; libertara os maus espíritos do homem; revelara o fracasso da civilização; expusera a fragilidade – poder-se-ia dizer: a transitoriedade – de todas as coisas amadas e acreditadas sólidas. A guerra foi um terrível inverno humano. O poeta, certamente, estava com a razão: deve-se estar triste porque, afinal, tudo está suscetível a deixar de ser. Freud, porém, objeta essa primeira impressão.

Não é de estranhar que a nossa libido, tão empobrecida de objetos, tenha se ligado com intensidade tanto maior àquilo que nos restou, que o amor à pátria, a ternura pelos mais próximos e o orgulho pelo que temos em comum tenham se fortalecido subitamente. E aqueles outros bens agora perdidos tornaram-se realmente sem valor para nós, por terem se revelado tão frágeis e sem resistência? Muitos entre nós pensam assim; mas injustamente, afirmo outra vez. Creio que os que têm essa opinião e parecem dispostos a uma renúncia permanente, já que o precioso não demonstrou ser durável, acham-se apenas em estado de luto pela perda. Sabemos que o luto, por mais doloroso que seja, acaba naturalmente. Tendo renunciado a tudo que perdeu, ele terá consumido também a si mesmo, e nossa libido estará novamente livre – se ainda somos jovens e vigorosos – para substituir os objetos perdidos por outros novos, possivelmente tão ou mais preciosos que aqueles. Cabe esperar que não seja diferente com as perdas dessa guerra. Superado o luto, perceberemos que a nossa elevada estima dos bens culturais não sofreu com a descoberta da sua precariedade. Reconstruiremos tudo o que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de modo mais duradouro do que antes (Freud, [1916] 2010, p. 189-190).

Com efeito, as múltiplas devastações causadas pela guerra despojaram a libido de muitos de seus objetos, razão pela qual ela veio a ligar-se

com intensidade maior àquilo que lhe restara: amor pela pátria, ternura pelos mais próximos e orgulho pelo que se tem em comum. Os objetos perdidos, tendo-se revelado frágeis e sem resistência, tornaram-se sem valor para a opinião de alguns; é a opinião dos que estão em estado de luto pela perda. Mas o luto passa, por mais doloroso que seja, e a libido pode voltar a ser livre para substituir os objetos perdidos por outros novos. Tendo passado o luto – eis a aposta de Freud –, perceber-se-á que a descoberta da precariedade dos objetos perdidos não diminuiu a estima que se tem por eles. Como é próprio da humanidade, reconstruir-se-á o que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de modo mais duradouro do que antes.

A transitoriedade (1916) e *A morte dos girassóis* (1995) avizinham-se uma da outra por diversas razões. São crônicas. Suas personagens são em número de três: Freud, o amigo e o poeta; Caio, o vizinho e o pintor. Ambas se enraízam na experiência com o mundo vegetal, o qual é tomando como figura para a construção do tema da transitoriedade. A motivação (sub)jacente a ambas é a vida ameaçada: no primeiro caso (jacente), pela guerra; no segundo (subjacente), pelo HIV. Tanto uma como a outra oscilam entre a narração e a proposição, e tanto Freud quanto Caio Fernando Abreu são incompreendidos por seus interlocutores e, no entanto, parecem apostar na possibilidade de virem a ser compreendidos por seus leitores.

“Não é de estranhar que a nossa libido, tão empobrecida de objetos, tenha se ligado com intensidade tanto maior àquilo que nos restou” (Freud, [1916] 2010, p. 189). “E fui cuidar do que restava, que é sempre o que se deve fazer” (Abreu, [1995] 2006, p. 113). Há sempre algo que resta, e tanto Freud como Caio Fernando Abreu afirmam a dignidade do que resta e dispensam-lhe cuidados. Mas sempre resta também a possibilidade de construir novamente os objetos perdidos: Caio Fernando Abreu sabe que seu girassol perdido há de voltar não se sabe como, e Freud está convicto de que a humanidade reconstruirá o que a guerra destruiu.

A morte dos girassóis acolhe e saboreia o transitório. *A transitoriedade* reclama essa sensibilidade, essa coragem.

E eis o que realmente costura uma crônica à outra: a consciência de que a irrevogabilidade da transitoriedade imbui o transitório de

encanto e plenifica a fruição. O tempo que se sabe fugaz pode ser vivido intensamente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **A morte dos girassóis**. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, Caio Fernando. In: MARICONI, Italo (org.). Caio Fernando Abreu: **cartas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 279-280.

ALVES, Wanderlan. **A inaturalidade de Caio Fernando Abreu**. *Olho d'água* 12(1) 2020. 44-68.

FREUD, Sigmund. O escritor e a fantasia (1908). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e Outros textos (1906-1909)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga: diálogo com um locutor imparcial [1926]. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. A transitoriedade (1916). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e Outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 185-190.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **As armadilhas do saber: relações entre Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade de São

Paulo, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

A VIDA E A MORTE ATRAVÉS DO LUTO NA OBRA *MORRESTE-ME* DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Emanoelle Maria Brasil de Vasconcelos

NESTE ENSAIO ACADÊMICO, TENTAMOS REALIZAR UMA ANÁLISE DA obra *Morreste-me*, de José Luís Peixoto à luz da psicanálise, de modo a explorar conceitos tais como: pulsão de vida e morte, recalque, negação da morte e ressignificação do luto. Investigamos como a literatura pode servir como um espaço de encontro entre a psicanálise e a narrativa literária, proporcionando uma compreensão mais profunda do processo de luto. Ao examinar o contraste entre as descrições positivas do período anterior à morte do pai e as descrições negativas após a morte, destacamos como a obra representa a transformação do sofrimento em significado, simbolizada ao final pela sepultura como um altar e a memória como um legado. Assim, podemos perceber a complexidade do luto e a forma como a literatura pode enriquecer nossa compreensão das experiências emocionais e psicológicas associadas à perda e à morte.

A literatura desempenha um papel importante na (re)apresentação das tensões e crises que permeiam uma determinada época e sociedade, pois “a literatura oferece um modo privilegiado de entrada para a “cultura”, termo que combina o envolvimento pessoal com os modos tradicionais de ficção (*Bildung*) com os valores que definem uma civilização” (Rabaté, 2017, p. 164). Simultaneamente, ela se revela como um meio para a expressão emocional dos indivíduos. Portanto, quando um autor aborda o processo de luto em suas palavras, isso pode ser considerado uma espécie de catarse, através da qual ele libera a dor e a saudade que o aflige.

Sob a ótica da psicanálise, podemos compreender que a verbalização das emoções desempenha um papel terapêutico, ou seja, a cura pela fala se torna um passo significativo no processo de compreensão e aceitação de experiências dolorosas, como a perda de um ente querido. Nesse contexto, a escrita literária surge como uma manifestação criativa das profundas emoções do autor, à medida que o auxilia na jornada de enfrentamento do luto e da dor que o acompanham. No mesmo sentido, a conciliação entre o sujeito e os objetos é concretizada através da linguagem que “reflete os anseios dos oprimidos e a condição da natureza: ela libera o impulso mimético. (...) a filosofia auxilia o homem a acalmar seus temores auxiliando a linguagem a realizar sua função mimética genuína, sua missão de espelhar as tendências naturais” (Horkheimer, 2015, p. 196). Assim, a linguagem transmuta a experiência e a memória em linguagem.

Não obstante, a obra literária possui legitimidade, riqueza e uma profunda relação com a realidade. Sobre o lugar da memória com relação à liberdade de discurso do autor na sua narrativa, Nora afirma que: “Diferentemente de todos os objetos da história, o lugar de memória não tem referentes na realidade... Não que não tenham conteúdo, presença física ou história, ao contrário. Mas o que os fazem lugares de memória é aquilo pelo que exatamente escapam da História” (Nora, 1993, p. 27). Assim, os lugares de memória são frutos da criação de arquivos e não algo que nasce de modo espontâneo.

Isto posto, podemos considerar a perspectiva de que é possível estabelecer diálogos entre a literatura e a psicanálise. Outrossim, a psicanálise oferece uma visão complexa e rica sobre a memória, ao considerá-la como uma entidade multidimensional, ao passo que se constitui de diversas camadas ou níveis. Tal constatação foi realizada por Freud e se

encontra presente no excerto a seguir, retirado da Carta a Flieβ 112[52]: “Portanto, o que há de fundamentalmente novo em minha teoria é a afirmação de que a memória não está disposta em apenas uma, mas em várias camadas, que é escrita com vários tipos de signos [Zeichen]” (Freud, 2016, p. 25). Para além do seu caráter de entidade plural, a memória se (re)apresenta em diversos tipos de signos, tais como, pensamentos, imagens, emoções, sensações e experiências passadas; o que

não significa um registro passivo de eventos, ao contrário, na verdade se trata de uma construção ativa, de maneira que a organização e o acesso destes signos influenciam o modo como percebemos o passado, bem como ele afeta o nosso presente. Tendo isso em vista, não há que se falar que o signo é fiel à realidade, pois, ele se refere-se a (re)apresentações subjetivas, e às vezes, até mesmo distorcidas de experiências passadas.

Antes de adentrar em específico na obra objeto de análise, algumas informações sobre a vida do autor são importantes para compreendê-la melhor. Em 1996, aos 22 anos de idade, José Luís Peixoto se tornou pai pela primeira vez, ao mesmo tempo em que completa cerca de um ano da morte de seu pai. Em homenagem, a criança recebe o nome do falecido avô, João. Dentro deste contexto, que condiz com a sua transição de filho para pai, o autor escreve o livro *Morreste-me*. Assim, a obra converge o processo de luto com a conexão entre o amor de pai e filho, a partir da experiência de perda do genitor e início da sua jornada como pai.

De maneira que, na obra *Morreste-me*, José Luís Peixoto descreve o impacto da perda e a forma de como lidar com o luto, por meio de reflexões sobre a morte de seu pai. Ademais, a narrativa se desenrola, à medida que o autor explora a complexidade das relações familiares e a fragilidade da existência humana, perante a caminhada composta de momentos vividos ao lado do pai até o seu desenlace.

Desde o título há vestígios de que o foco narrativo irá se debruçar sobre o luto e consciência da perda. Vejamos, *Morreste-me* se configura como uma forma verbal conjugada no pretérito perfeito do indicativo, em outras palavras, indica uma ação que começou e terminou no passado, o que pode ser interpretado como o fim do processo de superação do luto. A adição do pronome reflexivo “me”, que funciona como dativo de interesse – “aquele mediante o qual se indica de maneira secundária a quem aproveita ou prejudica a ação verbal” (Bechara, 2009, p. 350) –, proporciona o sentido que apesar de não ter sido o enunciador quem morreu, que com a morte desta outra pessoa algo mais também se desvaneceu, ao enfatizar o envolvimento afetivo do sujeito em relação à morte de alguém próximo. Portanto, a expressão, da qual o título se constitui, é uma forma literária que expressa a ideia de que alguém próximo morreu, com ênfase pessoal ou emocional nos seus efeitos sobre o

sujeito que sofreu a perda, decorrente da morte de outrem.

Não podemos perder de vista que o luto é um processo dinâmico, natural, particular e multidimensional, que se desencadeia a partir da perda de algo ou alguém significativo para a vida da pessoa que o sente. Por isso, a construção de significações da morte e rituais de despedida são procedimentos variáveis consoante as diferenças sociais, culturais e históricas de cada sociedade, e, por consequência, díspares também para cada indivíduo.

Ademais, um dos principais elementos, na obra em análise, que constroem o luto e a dor é a escrita de Peixoto, a qual se configura como marcada por uma linguagem poética e melancólica, através de um tom íntimo e emotivo. O autor submerge em suas memórias e sentimentos, de modo a criar um retrato tocante da relação entre pai e filho, bem como da inevitabilidade da morte frente a efemeridade da vida.

Adentrando em questões mais específicas da psicanálise, a mente humana, segundo Sigmund Freud (2011), é dividida em três instâncias ou sistemas psíquicos, a saber, o Id, o Eu e o Super-eu. A razão pela qual o filósofo austríaco postulou tal composição para a mente do ser humano foi a tentativa de explicar como os processos psicológicos funcionam e como as pessoas lidam com conflitos internos, e por conseguinte escolhem as melhores decisões a serem seguidas, uma vez que a psique tem como principal objetivo preservar ou recuperar o equilíbrio interno, que permita mitigar o desprazer e majorar o prazer.

Assim, no relacionamento destas instâncias básicas da psique humana, cada uma delas possui funções específicas. O Id seria a parte mais primitiva, caótica, desorganizada e sem forma, que contém impulsos e desejos instintivos, portanto, inato nos seres humanos. Além do mais, nele se encontram desejos contraditórios, pois, a lógica não se aplica, ao passo que ele é operado pelo princípio do prazer; de tal maneira que tanto as pulsões de vida como de morte são fomentadas pelo Id. Enquanto que, a função do Eu é atender e aplacar as exigências constantes do Id, visto que ele age como um mediador entre os instintos primários e o mundo real, repleto das normas sociais, por consequência o Eu se atrela ao princípio da realidade, através da lógica e racionalidade. Por fim, o último componente da personalidade é o Super-Eu, que funciona no sentido de proibir ou limitar os pensamentos e atitudes que

vão de encontro aos códigos de conduta sociais, assim, corresponde à influência da sociedade, da moral e dos valores internalizados na mente dos indivíduos; ainda sobre o Super-eu cabe destacar que é dividido em dois componentes, o moral e o ideal, que equivalem respectivamente, aos padrões éticos e aos padrões de perfeição pessoal.

No tocante à relação entre o Eu e o Super-eu, Freud (2011) defende em sua obra *O Eu e o Id*, que não se limita apenas ao preceito “Assim (como o pai) você deve ser” (Freud, 2011, p. 31), no sentido de representar a internalização dos padrões parentais, mas também inclui a proibição de “Assim (como o pai) você não pode ser” (Freud, 2011, p. 31), de modo a implicar que existem certos elementos da personalidade que são prerrogativas do pai e não podem ser realizadas pelos filhos. Portanto, a complexidade das influências do Super-eu sobre o comportamento, não apenas promove conformidade com os valores dos pais, pois, por outro lado restringe certos comportamentos que podem ser considerados como inalcançáveis.

Podemos perceber a relação entre o Eu e o Super-eu, no trecho: “Com os teus movimentos, tirei do bolso o teu molho de chaves e, como costumavas, usei todos os cuidados para escolher a chave certa, examinando cada uma, orgulhando-me de cada uma” (Peixoto, 2015, p. 10). Quando o narrador retorna à casa, após a morte do pai, ele descreve o ato de pegar a chave, com a mesma cautela dos movimentos realizados pelo pai; tais cuidados podem se referir não apenas a ação de pegar uma chave para abrir uma porta, mas se estende como uma metáfora para representar a prudência e as responsabilidades que devemos empreender na tomada das decisões em momentos importantes da vida.

Na sequência o narrador, no exercício do desenrolar do seu fluxo de consciência, relembra de um momento de conversa com o pai: “Orientate, rapaz. Eu oriento-me. Não se preocupe. Eu também sei, eu também consigo. Eu oriento-me, pai. Não se rale. O trabalho não me mete medo. Esteja descansado pai” (Peixoto, 2015, p. 11 - 12), ao resgatar internamente estas lembranças, o filho tenta manter um vínculo emocional, de modo a buscar a integração da figura paterna em seu mundo interior, bem como a sua aprovação constante, mesmo com a impossibilidade da presença física do pai para sempre. Por outro lado,

com a repetição do “eu oriento-me”, o narrador demonstra a busca por autonomia e confiança, para cuidar de si mesmo sem a ajuda do pai. Ademais, em memória de quando o pai ensinava o narrador a arar a terra, nos longos dias verão, ele afirma: “os teus ditos de professor a antecederem os meus movimentos (...) Depois, se fazia alguma coisa mal, dizias que eu era um cabeça-no-ar e fingias que ralhavas; eu ouvia calado, orgulhoso por me achares capaz, distraído, mas capaz. Ensinavas-me” (Peixoto, 2015, p. 23-24), observamos também, o pai como modelo de inspiração a ser seguido pelo Super-eu do narrador, mesmo antes do seu falecimento, bem como, a atitude do pai, apesar das atividades não serem executadas com maestria, de não duvidar da competência do filho. E por fim, igualmente, no momento em que o filho afirma para si mesmo que “Herdei de ti a vontade” (Peixoto, 2015, p. 56), o narrador fornece resquícios da tentativa de equilíbrio entre a influência das orientações e dos valores apreendidos com o pai – representadas pelo Super-eu –, e a sua própria vontade e capacidade de tomar decisões, – associadas ao Eu. Tais diálogos internos ilustram de forma poética e emocional, que as relações com as figuras parentais permanecem impactando a psicologia humana mesmo depois da morte dos genitores.

No que diz respeito à pulsão de vida, ou Eros – que na sua etimologia vinda do grego significa amor –, corresponde à força fundamental que impulsiona os seres humanos na busca da sobrevivência, do prazer e da preservação da espécie, bem como no estabelecimento das conexões com outros seres humanos, papel central na construção de relacionamentos emocionais, vínculos familiares e sociais. Em contrapartida, no tocante à pulsão de morte, ou Tânatos – que na sua etimologia vinda do grego significa morte –, envolve impulsos e desejos associados à agressão, destruição e à busca da morte, seja direcionada para si mesmo ou para fora. Ambas as pulsões, mantenedoras da vida e incitadoras da morte, residem em todos os seres em conflito permanente e não resolvido (Azevedo; Mello Neto, 2015). A maior parte dos nossos pensamentos e ações é resultado de uma combinação destas duas forças impulsionadoras, “porque o ser humano defende o desejo de viver, o prazer, a felicidade que estão diante dos olhos e concentram sempre a perspectiva de longevidade e essas duas pulsões brigam para mostrar

os pontos negativos e positivos da vida e da morte” (Carvalho, 2017, p. 409).

Os processos mentais ocorrem de forma encadeada, ou seja, os pensamentos, sentimentos e lembranças não surgem de modo espontâneo, existem elos ocultos que ligam os eventos mentais a outros que aconteceram anteriormente. A morte é um evento natural que desde muito tempo despertou o interesse humano, não apenas devido à sua inevitabilidade ou inatismo, mas também por causa dos seus intrínsecos mistérios. Assim, refletir sobre a morte, leva o ser humano a explorar em concomitância o significado de viver, frente a finitude da vida.

Portanto, não obstante a morte seja algo natural, que acontecerá com todos os seres humanos, quando algum parente ou amigo adoecer ou sofre um acidente, não raro a atitude do que os cercam é a negação de um final catastrófico. Isto porque, a reação de negação em relação à morte é uma tentativa de evitar ou ignorar a realidade inescapável da nossa própria mortalidade e daqueles que amamos. Assim, se constituem como uma forma de autopreservação psicológica, pois, o reconhecimento da terminalidade da vida pode ser esmagador. Sob esta perspectiva, a morte também é trágica, no sentido de perda de entes queridos, ao gerar emoções de tristeza, luto e sofrimento. Quando enfrentamos a morte de alguém próximo, muitas vezes, o desejo natural de manter a vida e evitar a morte pode nos levar a negar ou minimizar a realidade iminente do óbito; eis que surge a reação defensiva contra a pulsão de morte. Neste contexto, há instâncias da personalidade executam suas funções, a fim de fazer com que a psique retorne ao equilíbrio: o Id pode experimentar o desejo de não aceitação da morte e manter uma conexão com a pessoa falecida; ao passo que o Eu trabalha para encontrar caminhos de lidar com a realidade da perda, de uma forma que emocional suporte; enquanto isso, cabe ao Super-eu o papel de associar o luto e o sofrimento aos valores e normas culturais, com a finalidade de auxiliar na superação da perda.

Ademais, podemos associar a negação da morte de um ente querido ao conceito de recalque na teoria de Sigmund Freud (2010c). No sentido que, este é um mecanismo de defesa psicológica que envolve impelir para o inconsciente pensamentos, desejos ou memórias que são consideradas pelo indivíduo como perturbadores, ameaçadores ou

socialmente inaceitáveis. De tal modo, que esses conteúdos reprimidos são excluídos da esfera da consciência com finalidade de evitar o desconforto ou sofrimento emocional que eles podem causar. Contudo, a fase da negação é um recalque temporário ou parcial, pois, a longo prazo ela é insustentável, visto que a pessoa mais cedo ou mais tarde precisará enfrentar e processar o sentimento de perda.

Em *Morreste-me* o narrador nos confessa a sua reação de negação e recalque da pulsão de morte, ao relembrar de momentos com o seu pai no hospital, ao descrever que naquele ambiente tinha outros pacientes e pessoas, que “Como eu, esperavam; não a morte, que nós seres incautos, fechamos-lhe sempre os olhos na esperança pálida de que, se não a virmos, ela não nos verá” (Peixoto, 2015, p. 8),⁵ nesse trecho o filho, que acompanha o pai cujos tumores lhes extraem devagar a vida, retrata a tendência dos indivíduos de evitar pensar na morte. Como primeiro elemento de análise temos a palavra “incautos”, que sugere a ideia de que as pessoas ingênuas ou imprudentes, muitas vezes, rechaçam a ideia de que a morte pode ocorrer. O segundo elemento de análise é a metáfora do fechar os olhos, para se referir ao fato de tentar ignorar ao máximo a morte, mesmo quando ela se mostra cada vez mais próxima, ao que podemos constatar também pela personificação da esperança como pálida, ou seja, de que ela é sem vida, sem cor e dotada de fragilidade, uma vez que é meramente ilusória, e, portanto, não é capaz de construir uma defesa sólida contra a implacabilidade da morte. Portanto, se refere ao duplo movimento de “lutar contra a incredulidade e a vontade de esquecer” (Ricoeur, 2007, p. 187).

Em outro trecho observamos novamente a negação, mas não interior, e sim exterior, quando o narrador assume que: “Disse aquilo em

5 O tema da negação da morte iminente também é abordado em outra obra bastante conhecida, *A morte de Ivan Ilitch*, de Liev Tolstói. Em especial na passagem: “O exemplo de silogismo que ele aprendera na Lógica de Kiesewetter: Caio é um homem, os homens são mortais, logo Caio é mortal, parecera-lhe, durante toda a sua vida, correto somente em relação a Caio, mas de modo algum em relação a ele. Tratava-se de Caio-homem, um homem em geral, e neste caso era absolutamente justo; mas ele não era Caio, não era um homem em geral, sempre fora um ser completa e absolutamente distinto dos demais (...)”. TOLSTÓI, Liev. *A morte de Ivan Ilitch*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 49.

que não acreditava. Ao olhar amarelo, ofegante, disse que tudo seriam e seríamos de novo. E menti-te. Disse vamos voltar para casa, pai; vamos que eu guio a carrinha, pai” (Peixoto, 2015, p. 8-9). Eis, que o filho rememora o que passou com o pai nos seus últimos dias, no hospital, em específico na ocasião que lhe promete o impossível, aquilo sobre o qual ele não tem nenhum controle. O narrador admite que mentiu para o pai, ao dizer o que nem ele mesmo acreditava, isso sugere que ele estava tentando confortar e acalmar com palavras, aquele que lhe deu a vida e agora sofria com o “olhar amarelo ofegante”, aspecto decorrente, provavelmente, da doença enfrentada, os tumores.

Ademais, a construção de imagens contrastantes de vida e morte desempenha um papel fundamental na obra *Morreste-me* de José Luís Peixoto. O antagonismo é moldado da seguinte forma: descrições do ambiente positivas e negativas, para retratar respectivamente, a vida e a morte do pai. Assim, as características positivas e vibrantes, da casa e da natureza, enquanto o pai estava vivo evocam uma sensação de pulsação de vida, pois, capturam a vitalidade e a conexão emocional entre o narrador e seu pai. Em contrapartida, as descrições negativas e sombrias dos mesmos ambientes depois da morte do pai, nos sugerem uma pulsação de morte, ao passo que o filho reflete a ausência e o vazio deixados pela partida do pai. Diante dessa construção de contrastes, o narrador intensifica a experiência emocional do luto para o seu leitor, isso pode ser uma maneira de lidar com o sofrimento e manter viva a memória e a presença do pai, ao mesmo tempo em que protege a si mesmo da intensidade das emoções associadas à morte. Portanto, essa construção narrativa não apenas enriquece a obra literária, como também desvela as complexas camadas da experiência humana em face da mortalidade e do processo de luto.

Logo nas primeiras linhas da narrativa, o filho afirma: “o tempo entristecido, o tempo parado, o tempo entristecido e muito mais triste do que quando os teus olhos, claros de névoa e maresia distante fresca, engoliram esta luz agora cruel” (Peixoto, 2015, p. 7), a descrição do tempo como “entristecido” e “parado”, nos proporciona a sensação de estagnação e tristeza, que surgiu por causa da doença e morte do pai, além do mais, ele liga a luz ao adjetivo cruel, porque agora ela não pode mais entrar nos olhos do pai e traz à tona a sua ausência.

Ainda no primeiro capítulo, dois excertos assinalam as características negativas do ambiente, marcado pela falta do pai, a saber, “o silêncio fluvial, a vida cruel por ser vida” (Peixoto, 2015, p. 8) e “A ferrugem, as dobradiças soltaram um grito como um suspiro ou um estertor” (Peixoto, 2015, p. 11). O “silêncio fluvial” evoca a ausência do pai e o sentimento de vazio, além do mais o adjetivo cruel, que anteriormente foi empregado para luz, agora é de novo utilizado, contudo o referente é a vida, que passa a ser considerada cruel, devido ao simples fato de ser finita. No mesmo sentido de indicar a ausência, até os objetos emitem sons, ao personificar as dobradiças como se ela gritasse ao testemunhar a não mais existência do pai do narrador, ademais a caracterização do grito como um suspiro ou estertor, nos remete a imagem de alguém agonizando nos seus últimos minutos de vida.

Os trechos da obra citadas até aqui remarcaram as características negativas que o filho atribui ao ambiente após a morte do pai, mas em outros segmentos o contraste de vida e morte se tornam mais explícito, a exemplo do momento em que o filho visita a casa, na qual outrora a família viveu dias plenos, felizes e completos. Assim, em meio a descrição de uma casa agora vazia, fria e sem vida, o narrador rememora:

Tu, de certeza, tinhas chegado do trabalho, e tinha sido um bom dia, e estavas contente por isso, e as pessoas não faltavam com o pagamento e isso era bom. A minha irmã andava no liceu, e as notas eram só satisfizes muitos e bastantes, e ainda era esperta, e sorria por isso. Eu andava no primeiro ano da telescola, e não pensava nas notas, e tinha jogado à bola, e tinha ganho, e se tivesse perdido era igual. A minha mãe, mãe verdadeira de todos nós, olhava-nos e sorria assim e sorria por isso. Felizes. Distantes da chuva grossa deste inverno negro, distantes do teu corpo gelado. Lívido na luz trémula das velas, arranjadinho, penteado com água, vestido com o fato que usaste no casamento da minha irmã: o teu corpo gelado. E a Capela de São Pedro cheia de gente a abraçar-me, cheia de gente a dizer-me coitadinho e os meus pêsames e sinto muito,

cheia de gente a procurar-me e a querer agarrar-me e prender-me e dizer coitadinho e os meus pêsames e sinto muito. Pai (Peixoto, 2015, p. 15 - 16).

No que diz respeito ao fragmento acima, podemos destacar que o filho evoca a lembrança da vida antes da morte do pai, com uma cena cotidiana e feliz, o que passa a impressão de ambiente familiar de satisfação e contentamento, no dia a dia. O narrador fala sobre cada um dos membros da família, até mesmo a irmã e mãe, que pouco aparecem ao longo da obra, uma vez que o foco narrativo recai sobre o seu processo de luto, decorrente da morte de um pai amável e com quem ele mantinha vínculos afetivos. A presença das outras parentes não ofusca o vazio deixado pelo pai, mas ressalta como as coisas ficaram diferentes após a partida do genitor. Assim, a lembrança nos leva para um tempo, no qual: o pai estava feliz com o trabalho e os pagamentos que provavelmente sustentavam a família; a irmã se desempenhava muito bem na escola; ele não tinha preocupações na vida por ainda ser pueril e a mãe cuidava de todos com alegria. Contudo, o contraste abrupto acontece na linha seguinte, quando ele compara aquele dia como distante ao que eles viveram no momento da morte do pai. Então, o narrador faz uso de novo do sensorial para descrever o ambiente, a descrição e adjetivação da “chuva grossa”, “inverno negro”, “corpo gelado” e “lívido” evocam uma sensação de tristeza, ausência de vida e uma atmosfera fúnebre. Outro contraste poético criado é o fato do corpo do pai se encontrar vestido com o mesmo terno que em vida usou no casamento da irmã, de modo que aquela vestimenta que o acompanhou em um momento feliz da vida se contrapõe com a ocasião da derradeira utilização, a morte. Ademais, a menção da Capela de São Pedro cheia de pessoas para expressarem condolência sobressalta a dor e o isolamento do narrador em meio à multidão de pessoas que tentam confortar os parentes dos falecidos no momento da perda. Isto posto, o trecho constrói uma imagem poética, por meio da linguagem, que evoca a dualidade emocional do luto, na qual a vida alegre e comum é oposta à morte e tristeza pela perda irreparável do ente querido.

Outrossim, um mesmo elemento, como a água recebe valorações e significações diferentes, a depender do momento em que o narrador

evoca a memória de eventos. Vimos, anteriormente, uma carga negativa para a água vinda da chuva, após a morte do pai, isto porque a chuva é descrita como grossa, de modo a representar opressão. Sem embargo, antes do falecimento do pai, o simbolismo da água é bastante diferente, como podemos observar no recorte a seguir:

Se chovia, calçávamos as botas de borracha e seguia-te pelas veredas, pela terra, entre as ervas molhadas de gotas ou lágrimas de chuva. Se era o sol no céu, seguia-te até ao cimo da horta e, do tanque, fazíamos a água descer nos carreiros, a água na terra, fresca e limpa, e fazíamos-la ramificar-se na sua descida por todos os quadrados sedentos, por todas as plantas que tinha disposto. E entrava lentamente pelos poros da terra, saciando o incêndio interior que ali a consumia. A terra que ardia e que sentíamos nos pés. Torrões de terra: brasas. Água a descer nos carreiros, como sangue mais puro. E esticávamos metros de mangueiras que desenrolávamos nos braços até às caldeiras das árvores que tinha plantado; serenamente, formava-se um pequeno lago redondo aos pés de cada tronco (Peixoto, 2015, p. 45-46).

A passagem acima retrata a água como um elemento simbólico que reflete as mudanças na perspectiva do narrador em relação à vida e à ausência do pai. Antes da morte do genitor, a água é retratada como um elemento vital e positivo. Isto porque, o narrador diz que mesmo nos dias de chuva, a água não era um empecilho para que ele calçasse bota e saísse a seguir seu pai pelas veredas; ademais, nos dias de sol, a água era usada para irrigar as plantas, assim, nestes momentos, a água é símbolo de renovação, crescimento e cuidado, ao passo que ao escorrer pelo solo irriga a seiva da vida. Ainda sobre a água, os adjetivos “fresca e limpa”, demonstra que livre de características sombrias e turvas, ela é cristalina e transparente, própria para saciar a sede das plantas. Outrossim, o contraste na valoração da água, um elemento natural, indica uma mudança de perspectiva do narrador e a transformação da experiência em razão

da ausência do pai.

Diante do exposto, podemos observar que na experiência do luto, “o sujeito mergulha na vertigem da dor” (Lacan, 2016, p. 360), isto porque no que diz respeito à morte, um dos aspectos que mais angustia o ser humano é ter que enfrentar a perda da vida de uma pessoa amada. Assim, o luto é um processo intenso, doloroso e desorientador, em razão do indivíduo ter que lidar com o vazio real da perda do objeto de desejo (Lacan, 2016). De modo que, no lugar do que foi perdido deve emergir imagens ligadas aos fenômenos do luto, e que por conseguinte se supere a desordem emocional provocada pela perda, através da reestruturação do sistema significante da pessoa. Assim, o luto é um processo de encontrar significados e respostas para a ausência do ser querido. Além do mais, o contraste entre as imagens de vivacidade e falecimento também são mediados pela linguagem e pelos significantes, com a finalidade de moldar a compreensão e transmitir a sensação de passagem entre a vida e a morte.

Tudo isso porque, durante o luto a pessoa vivencia uma inibição da libido e uma ausência de interesse. O que significa que a dor da perda e a atividade emocional de processamento da ausência do ente querido exerce um impacto no funcionamento do “Eu” do indivíduo, conforme assevera Freud (2010a), que durante o “luto vimos a inibição e a ausência de interesse explicados totalmente pelo trabalho do luto que absorve o Eu (...) é o mundo que se torna pobre e vazio” (Freud, 2010a, p. 175-176). Dito de outra forma, a pessoa em luto, por vezes, não consegue desenvolver as atividades, como por exemplo se concentrar no trabalho ou estudo, bem como, nem mesmo apresenta interesse por coisas que costumava desfrutar. Na citação, a frase, que aponta a caracterização da atmosfera do mundo como pobre e vazio, encontra uma ilustração perfeita nas descrições que o narrador faz dos ambientes depois da morte do seu pai. A título de exemplo observemos a primeira noite em que aconteceu após a morte do seu pai, nos pensamentos do narrador ela era “sem lua, só noite negra a encher-nos todos. Sólida, a noite grande enorme, a noite sem mais que o seu e o nosso negro. Espessa, a noite a travar o carro. É a chuva grossa, e cortinas de chuva, e correntes de água limpa nos vidros foscas do carro” (Peixoto, 2015, p. 25), as condições climáticas refletem uma atmosfera pesada e sombria, além da noite ser

desprovida de qualquer iluminação natural, visto que, no céu não há lua, tais elementos encontram correlação com os sentimentos interiores do filho, doravante, vítima da orfandade eterna. Aqui percebemos que o mundo exterior parece que perdeu a vivacidade, a cor, o brilho, e por consequência o próprio significado, isto porque a percepção da pessoa enlutada sobre o espaço reflete o seu estado interno de ânimos. Até o momento que ela começa a perceber que “Tudo quer e tenta ser igual. Todos parecem acreditar. Sem ti, as pessoas ainda vão para onde iam, ainda seguem as mesmas linhas invisíveis” (Peixoto, 2015, p. 27).

Ao tomarmos como análise os exemplos anteriores, bem como este novo citado a seguir, quando o narrador repete adjetivos negativos para caracterizar o ambiente após a morte do pai, isso pode ser interpretado como um processo de atordoamento caracterizado pela compulsão de repetição atrelada à pulsão de morte. Vejamos: “No negro que não existia quando as noites esperavam manhãs com o sol, a vida que descia do teu sorriso e parava e corria nos nossos rostos. Agora, negro negro, oposto às manhãs de junho, à primavera (...)” (Peixoto, 2015, p. 43-44), analisando a repetição, neste exemplo em específico, temos que a palavra “negro” redita várias vezes para descrever o ambiente, nos possibilita a interpretação que o recurso linguístico foi empregado como um reflexo do processo de luto e da compulsão de repetição após a morte de um ente querido. Em razão de insinuar que o indivíduo que sente passa por uma fixação na escuridão e na tristeza que acompanha a perda. A compulsão de repetição é um mecanismo que faz o sujeito reviver experiências traumáticas de forma reiterada, no caso em análise o narrador revive a perda do pai, por meio do vazio do ambiente, ao que Freud constata “quanto maior a resistência, tanto mais o recordar será substituído pelo atuar (repetir)” (Freud, 2010b, p. 150), assim, é necessário que o indivíduo caminhe em direção à aceitação da morte e rememoração de momentos vividos com a pessoa perdida, a fim de que culmine na resolução. Como veremos mais adiante, à medida que a narrativa progride, o narrador logra êxito de recordar as boas experiências compartilhadas com o pai de maneira positiva, o que é um elemento importante de cura do luto transmitido pela literatura.

Tendo em vista a importância do elemento afetividade com o objeto do desejo para que ocorra o luto, os leitores mais céticos podem

questionar de quais aspectos são extraídos para a conclusão de que entre pai e filho existia vínculos afetivos. A profundidade das conexões emocionais nem sempre se expressa de maneira óbvia ou explícita, ao passo que podem estar enraizadas em gestos, memórias e experiências compartilhadas entre os indivíduos. Assim, para além das outras lembranças narradas pelo filho, citadas neste trabalho, nos debruçemos em mais alguns recortes de *Morreste-me*. O primeiro consiste na reflexão do narrador, quando ele começa o processo de aceitação da morte do pai, em suas palavras: “Perdi o meu amigo. Tantas saudades. Pai amigo. Estamos a chegar. E o sol estende-se em tudo, como o inverno se espalhou, fúnebre, na noite em que te perdi, na noite em que vi surgir, como vejo agora, o perfil da nossa terra, desta terra agora cruel” (Peixoto, 2015, p. 33), o filho para além de fornecer os indícios de adjectivar a terra como cruel, pois, o pai não mais existe lá, bem como da passagem de tempo através das estações, também admite que não apenas perdeu o seu pai, mas um amigo, ou seja, a relação deles transcendia os meros laços sanguíneos. Enquanto que o segundo trecho agregado nesta ponderação retrata o amor em um gesto do pai de guardar uma carta feita pelo filho – quando ele estava ainda em tenra idade –, após a morte do genitor, o narrador a encontra misturada nos papéis do trabalho, “descobri um quadrado pequeno de cartolina com um coração redondo de papel de lustro. Abri-o e, com as minhas letras infantis, sobre linhas feitas com uma régua, li: Amo o meu pai,/ Amo o meu paizinho,/ Não tenho mais para te dar,/ Dou-te o meu carinho. E chorei” (Peixoto, 2015, p. 43), eis que além das palavras de afeto de uma criança para seu pai, temos a relevância do genitor ter guardado por tanto tempo a singela lembrança.

O narrador, entre idas e vindas no processo de luto, composto por negação e criação de imagens contrastivas entre a vida e a morte, encerra com o que nos parece a superação do luto, de modo a transformar a repetição da pulsão de morte em memórias que honram a vida do pai. O primeiro fragmento que indica isso é quando pela manhã, ele deixa a casa, na qual passara tantos momentos ao lado do pai, “Fechei as janelas e as portas, a escuridão; fechei as sombras. Revolvi o bolso, largo como os teus, e com as chaves que eram tuas e são tuas e nos deixaste, fechei a porta do quintal com duas voltas. Fechei o chão cheio de folhas que caíram por ti” (Peixoto, 2015, p. 49). A ação de fechar a casa, as

janelas e as portas indicam simbolicamente um possível encerramento do processo de luto. Além do mais, a utilização da chave do pai pode significar de modo metafórico a passagem do legado do pai, que agora o filho assume como responsabilidade.

Entretanto, o narrador não finaliza a sua jornada assim, ainda nos fornece mais alguns elementos, como ir ao túmulo do pai. A sepultura resguarda uma parte essencial do ser humano, a saber, o corpo. Ariès (1988) destaca a relevância do túmulo como lugar geográfico que ancora a memória e ser ponto de encontro entre aqueles que vivem e que morreram, “Vai-se então visitar o túmulo de um ente querido como se vai à casa de um familiar ou a uma casa própria, cheia de recordações. A recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade” (Ariès, 1988, p. 50). De modo semelhante, Belting (2014) remarca o papel desempenhado pelos túmulos na preservação da memória e na criação de um meio para os vivos manterem uma conexão com os mortos:

O morto será sempre um ausente, e a morte uma ausência insuportável que os vivos procuram colmatar com uma imagem. Por isto, os seres humanos associaram os seus mortos, que se encontram nenhures, a um lugar determinado (o túmulo), e mediante a imagem deram-lhes um corpo imortal: um corpo simbólico com que de novo podem socializar, enquanto o corpo mortal se dissolve no nada (Belting, 2014, p. 182).

Assim, a criação de um “corpo imortal” por meio da imagem, significa que, ao lembrar e representar os mortos, os vivos lhes atribuem uma forma simbólica que persiste na memória e na cultura. Em *Morreste-me*, o narrador chama o túmulo de “cama de pedra, última, o teu altar singelo” (Peixoto, 2015, p. 49), tal construção evoca o sentido de que além do pai descansar em paz, agora também reside em local sagrado, sendo digno de reverência e devoção na morte, assim como foi em vida. Ou talvez agora ainda mais merecedor de admiração e respeito, pois, doravante, é “Anjo impermeável ao cansaço, entre flores, campos e planícies” (Peixoto, 2015, p. 55), assim, a imagem do pai se transforma em um protetor eterno, em meio à natureza.

Por fim, o filho promete manter a memória do pai viva. O que desempenha um papel crucial na aceitação, superação e resignificação do luto, pois, ajuda os enlutados a lidar com a dor da perda, a encontrar significado na experiência e a manter uma conexão emocional contínua com o ente querido falecido. Vejamos:

Pai, ter a tua memória dentro da minha é como carregar uma vingança, é como carregar uma saca às costas com uma vingança guardada para este mundo que nos castiga, cruel, este mundo que pisa aquele outro que pudemos viver juntos, de que sempre nos orgulharemos, que amámos para nunca esquecer. Descansa, pai, dorme pequenino, que levo o teu nome e as tuas certezas e os teus sonhos no espaço dos meus. Descansa, não vou deixar que te aconteça mal. Não se aflija, pai. Sou forte nesta terra nos meus pés. Sou capaz e vou trabalhar e vou trazer de novo aqui o mundo que foi nosso.

Assim, o narrador encerra enfatizando o orgulho e o amor que sente, bem como por tudo que viveu junto ao falecido pai, o que ressalta a importância do elo entre pai e filho, além da valorização dos momentos compartilhados. Tudo isso, o impele a proteger a memória do pai, que engloba todo o legado e ensinamentos, feito isso ele acredita que uma parte do genitor permanecerá viva para sempre, ultrapassando o tempo e a morte.

A escrita literária que aborda o processo de luto desempenha uma função significativa, tanto na jornada de cura do autor – no caso dele ter se inspirado em eventos da sua própria vida –, como também na vida daqueles que leem tais obras, tendo em vista, a universalidade do sentimento de luto, no sentido de que todas as pessoas um dia enfrentaram tal situação, caso elas tenham uma relação de afeto com algum objeto de desejo perdido. Em que pese, o fenômeno ser complexo e desafiador de ser compreendido, através da obra literária é possível entrar em contato com experiências e emoções transmutadas em linguagem. Assim, a escrita literária sobre o luto ajuda a normalizar o processo,

proporcionando conforto e orientação para os enlutados.

Diante do analisado, podemos depreender que a interação entre a pulsão de vida e a pulsão de morte é fundamental para compreender como a negação da morte de um ente querido – um dos mais elementares aspectos do processo de luto – pode se manifestar através de imagens positivas relacionada à vida, enquanto que as descrições negativas se encontram atreladas à morte. No momento do falecimento de um ente querido, a negação da morte pode ser considerada uma manifestação da pulsão de vida – o impulso em direção à preservação e ao amor –, em outras palavras, o intento de manter viva a conexão com a pessoa que partiu, ainda que ela nunca mais esteja presente de forma física, contudo há o propósito de manter as lembranças felizes e vibrante dos momentos vividos em conjunto. Todavia, a pulsão de morte – que equivale a força em direção à morte e dor – muitas vezes é materializado no contexto literário ligado a imagens negativas que correspondem à ausência e a realidade da morte, de maneira a colocar em ênfase a dor e a tristeza.

Por fim, a partir da morte do pai, algo nasceu e morreu dentro do narrador, de modo a transformá-lo em objeto de significação, isto é, diante da perda do pai, o filho em primeira pessoa retrata o luto, por meio de um jogo de projeções – como por exemplo as repetições, as construções imagéticas, o tempo não linear e os vazios –, ao passo que se aproxima ou aparta da realidade. Tudo isso, ao se transmutar de linguagem, faz com que o sujeito na tessitura do texto literário se desestruture para se constituir novamente através da fala autoral.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Phillipe. **Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média**. Lisboa: Teorema, 1988.

AZEVEDO, Monia Karine; MELLO NETO, Gustavo Adolfo Ramos. O desenvolvimento do conceito de pulsão de morte na obra de Freud. **Rev. Subj.**. Fortaleza, v. 15, n. 1, p. 67-75, abr. 2015. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692015000100008&lng=pt&nrm=iso. Acessos em: 02

out. 2023.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. rev., ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Para uma ciência da imagem. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

CARVALHO, Ivanete França Galvão de. Morte e vida e a outra vida em Morreste-Me, de José Luís Peixoto. **Anais do XV Congresso Internacional ABRALIC**, vol. 3, 2017. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522238500.pdf>. Acesso em 15 de set. 2023.

FREUD, Sigmund. **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund (1856-1939). **Neurose, psicose, perversão**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FREUD, Sigmund (1917). Luto e Melancolia. In.: _____. **Introdução ao Narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund (1914). Recordar, Repetir e Elaborar. In.: _____. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“o caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund (1915). Repressão. In.: _____. **Introdução ao Narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da Razão**. Tradução de Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unifesp, 2015.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 6**. O desejo e sua interpretação. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo, dez 1993. In.: _____. Les lieux de mémoire. La République, Paris: Gallimard, 1984.

RABATE, Jean-Michel. Psicanálise e literatura: por que, hoje?. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 162-171, dez. 2017. Tradução de Vanisa Santos. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912017000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 07 ago. 2023. <http://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2017v2p.162>.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PEIXOTO, José Luís. **Morreste-me**. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

A INSTÂNCIA METAFÓRICA NA POÉTICA DE ANA CRUZ: SUBSTITUIÇÕES E SINGULARIDADES

Márcia Kaenia da Silva Farias

A LITERATURA ESCRITA POR MULHERES TEM SIDO UM PROVOCANTE Objeto de pesquisa da Literatura Contemporânea. Considerando a cristalização da figura feminina fabricada pela indústria cultural masculina, pesquisar a autoria de mulheres é um deslocamento pertinente para nos reconhecermos nas vozes de outras mulheres, visto que fomos acostumadas a ler/ver/ouvir homens falando por/sobre nós.

O texto literário faz transpassar múltiplos agenciamentos sociais, individuais, coletivos, de territórios existenciais e demandas societárias. Com efeito, apesar do seu reconhecimento na esfera acadêmica, ainda se carece de estratégias de leituras que possam fazer atravessar os nichos e compreender a relativa totalidade do real que as obras poéticas dão a ver. Se assim o fizermos, de acordo com Duarte (1990, p. 18): “Descobriríamos sim, alguns traços comuns e variados, marcados ou pela posição que as mulheres ocupavam na sociedade, ou impostos pela estética dominante, ou ainda pelos valores gerais atribuídos à diferença sexual”. A partir desses pressupostos, iniciamos a teorização dos estudos que embasam este trabalho, o qual integra uma pesquisa literária com viés psicanalítico.

O presente artigo busca refletir, sob o enfoque da crítica literária psicanalítica, os possíveis modos de aproximação entre a literatura e a psicanálise. Desse modo, tem por objetivo analisar as estratégias poéticas utilizadas nos poemas *Pode ficar com a casa!* e *Não utilize novamente o manual*, com especial interesse pela instância da metáfora enquanto

ordem simbólica que se estrutura no âmbito da presente linguagem poética. Os poemas fazem parte da obra *Mulheres q'rezam*, de Ana Cruz,⁶ poetisa mineira cuja característica é a evocação da potência das periferias como lugar de produção cultural, intelectual e econômica. Além disso, Cruz representa e nos apresenta vozes de mulheres que não se curvam às opressões patriarcais, racistas e capitalistas.

Segundo Barthes (2004), uma obra não é construída apenas pela voz de uma pessoa, por isso reprova a importância que a crítica literária moderna entrega ao autor como peça fundamental para a compreensão do texto literário. Com isso, ele defende a tese da necessidade de um afastamento do autor no que se refere à percepção textual. Já Foucault (1969, p. 294) destaca que “o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso.” Dito isso, vale ressaltar que é possível realizarmos tal afastamento/apagamento, contudo o jogo da *função autor* defendido por Foucault (1969) permanece, pois é este jogo de ordem simbólica estruturado no âmbito da linguagem que nos fornece uma leitura literária de modo coerente.

Na perspectiva literária, para Barthes (1970, p. 33), “o escritor é o que fala no lugar de outro”. Com base nessa afirmativa, no momento em que compreendemos a literatura como um espaço de representação e de movimento em que aspectos sociais dialogam e se cruzam ao mesmo tempo, não podemos deixar de questionar quem é esse outro (no tempo e no espaço). Em outras palavras, ressaltamos que o nosso foco não está direcionado à pessoa de Ana Cruz, logo, o que nos interessa é a sua produção de cadeia significante que paira sobre os significados nos poemas. Esse jogo parece simples quando aceitamos que as significações de um texto não se acabam com as intenções da autora, pois, segundo Barthes (2004), o texto é um lugar de variadas dimensões. Por essa razão, distanciar o autor/pessoa deve ser a possibilidade inicial para uma leitura que não se limite a biografia daquele que escreve.

6 Ana Cruz é uma artista multimídia, especializada em Cultura Afro-brasileira e autora de livros como *Efeito de Luz* (1995), *Com o perdão da palavra* (1999), *Mulheres Q' Rezam* (2001), *Guardados na memória* (2008), entre outros títulos. Além disso, em 2011 lançou o projeto *Mulheres Bantas, Vozes de Minhas Antepassadas*, que incluiu um seminário sobre literatura afro-brasileira e o lançamento de um DVD com leituras de seus poemas.

Consoante às elaborações acima, em *Escritos*, Jacques Lacan afirma que a “[...] estrutura da cadeia significante revela é a possibilidade que eu tenho, justamente na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, isto é, em que essa língua existe, de me servir dela para expressar algo completamente diferente do que ela diz” (Lacan, 1998, p. 508).

Podemos situar a psicanálise de Lacan e seu aporte teórico em um contexto histórico favorável ao aproveitamento dos conceitos linguísticos atribuídos a Ferdinand Saussure e a Roman Jakobson, que emergem no campo da linguística estrutural, assim como podemos situá-la num retorno a Sigmund Freud. Logo, pressupõe-se que para entendermos Lacan é necessário bebermos na fonte de Freud. Não somente dele, visto que o autor relaciona seus seminários à influências filosóficas, literárias, linguísticas e discursivas.

Sobre isso, sabe-se que Lacan foi um leitor voraz das obras de Freud, ou melhor, leu na íntegra o que foi elaborado por Freud e buscou direcionar-se a partir de um retorno à psicanálise freudiana, e conseguiu destaque com a difusão dos estudos pós-freudianos, em especial na França.

Nesse contexto, Lacan apoia-se nos estudos linguísticos saussureanos a fim de sustentar a definição do inconsciente, desenvolvida por Freud, enquanto estrutura, bem como expor a segunda tópica freudiana (*eu*, *super-eu*) separada da biologia e da psicologia. É importante destacar que o inconsciente já era estudado filosoficamente, contudo o que o torna novo é a maneira como Freud maneja tal conceito conforme os pressupostos psicanalíticos.

Por conseguinte, o século XIX é marcado por variadas descobertas em razão das teorias freudianas estarem inseridas na história das feridas narcísicas da humanidade. A saber, a primeira: o homem descobre que não é o dono do mundo, o centro do universo. A segunda, como já dito, a descoberta biológica: o homem não é o centro da vida. Por fim, o abalo da ilusão psicológica: nas palavras de Freud (1916), o *eu* não é senhor na sua própria casa. A partir disso, o inconsciente aparece como diálogo não reconhecido do consciente. Regado das leituras freudianas, Lacan transpôs, acompanhado de Roland Barthes e Michel Foucault, o pensamento centrado na desvinculação com a fenomenologia e baseado

numa concepção entendida como estruturalista da psicanálise.

Em *Os escritos técnicos de Freud*, sobre a *Verdichtung*, traduzida como *condensação*, Lacan a define como algo que:

[...] se mostra não ser mais do que a polivalência dos sentidos na linguagem, seus acavalamentos, seus recortes, pelos quais o mundo das coisas não é recoberto pelo mundo dos símbolos, mas é retomado assim – a cada símbolo correspondem mil coisas, a cada coisa mil símbolos (Lacan, 1979, p. 305).

Nesse viés, Roza (2001) afirma que a *condensação* é:

[...] o que permite a multiplicidade simultânea de sentidos, a satisfação simultânea de tendências opostas. É graças a ela que podemos manter com alguém uma relação de amor e de ódio, sem que se excluam mutuamente, ou ainda que tendências masculinas e femininas podem coexistir na mesma pessoa, sem que no plano imaginário e no plano real a masculinidade ou a feminilidade de cada um sejam ameaçadas (Roza, 2001, p. 93).

Com base nessas afirmações, entendemos ser possível juntarmos a potência simbólica e criativa da literatura ao fazer psicanalítico. Portanto, tomaremos o entendimento de *significante* em Lacan para a realização dessa transposição/relação epistemológica de um campo a outro. Inicialmente, entendamos estrutura como sistema cuja unidade mínima é a cadeia significante, pois, para Milner, “só há significante numa cadeia, e para que um sistema forme uma cadeia é preciso que seja constituído de significantes” (Milner, 1996, p. 84). Percebe-se que o significante, embora receba o mesmo nome dado por Saussure, é uma reelaboração da relação significante/significado feita por Lacan a fim de associá-lo ao inconsciente. Logo, esta discussão também está pautada na leitura/escuta de significantes, não de significados.

Segundo Gilles Deleuze (1972), os estudos de Lacan estão vinculados

aos fundamentos do estruturalismo. Isso se deve a importância dada ao signifiante em seus seminários. Com isso, Deleuze (1972) aponta fundamentos os quais é possível identificarmos o conceito de estrutura. Um deles é o princípio da *casa vazia*, defendido também pelo psicanalista francês. Essa apresentação é bastante explorada no seminário sobre *A carta roubada*. Nessa concepção, temos o axioma lacaniano: o inconsciente é estruturado como uma linguagem, no entanto, a linguagem aqui deve ser entendida como uma estrutura que se articula em operações. De modo conciso, a estrutura da linguagem é a mesma do inconsciente. Se assim o é, já que a linguagem é inerente ao homem, somos dominados pelas leis que regem a estrutura da/do linguagem/inconsciente.

Com relação ao discurso, o que Lacan expressa é que, mesmo que ele não exponha algo, manifesta a presença de uma ordem simbólica. É esse deslocamento que nos consente possíveis leituras não dos significados (como estamos acostumados a fazer), mas das cadeias significantes, ou seja, da operacionalização de outros significantes a fim de encontrarmos outras instâncias significativas para além do que está escrito/à mostra/dito.

Nessa compreensão, Passos (2009) sobre as relações entre literatura e psicanálise revela que:

Nunca é demais ressaltar a importância de observar os limites entre os dois campos, evitando que um sirva de mera ilustração do outro, para, isto sim, estabelecerem *confluências* ente si. Se a literatura é arte – e, especificamente, arte da palavra – que contém saberes, a psicanálise é um deles, e só pode ser entendida, nesses escritos, como parte do produto estético, o que obriga a reconhecer certa lacuna na abordagem escolhida, pois nela, o lado prático do divã não tem lugar, privilegiando-se o legado teórico e investigativo de Freud e sucessores (Passos, 2009, p. 14).

Portanto, para além do que Ana Cruz escreve ou para além dos comportamentos das personagens (lidos na superfície), há algo a mais

à sua revelia que permite introduzir na linguagem o seu desejo ou deixá-lo escapar. Aqui, com base nos fundamentos dos estudos lacanianos, buscamos construir um procedimento de leitura (em poemas) cuja perspectiva incide na iminência investigativa do inconsciente e do significante.

Discorrer sobre ser mulher no contexto literário envolve diversas questões. Precisamos delimitar de qual mulher se fala para “não universalizar essa categoria, sob o risco de manter na invisibilidade aquelas que combinam ou entrecruzam opressões” como reconhece Ribeiro (2018, p. 25). Nessa concepção, Anzaldúa (2000) evidencia que a mulher negra está distante no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas. Por esse motivo, desenvolver um apontamento analítico para além do cânone literário caracteriza-se como uma direção, não apenas exigida, mas essencial, na qual o estudo de escritoras negras é fundamental. É nesse cenário que desponta o nome da poetisa e jornalista Ana Cruz.

Inicialmente, é fundamental que façamos uma leitura interpretativa do que está dito nos poemas, em seguida, abriremos espaço para os não ditos nesta literatura. Em *Pode ficar com a casa!*, a mulher não corresponde ao papel de subordinada, pois ela produz, a partir do seu protagonismo, o levantamento de um discurso autônomo, inteligente e independente. No poema, a cena construída dá-se início pela tomada de decisão da mulher como ponto de partida para narrar a experiência de colocar um ponto final num relacionamento abusivo e violento. No entanto, ao observar esses aspectos, é possível percebermos uma escrita carregada de representações cuja personagem do poema é contida em papéis definidores: mulher, negra, “dona de casa” e esposa.

PODE FICAR COM A CASA!

Quando eu lhe disse soberana e triste “Vou embora!”
queria sair inteira, salvar o meu amor do naufrágio.

Ele sequer tinha percebido que aquela moça
dotada de regras ditas femininas
tinha se transformado em mulher.

Não tendo o poder de me conter via boicote

financeiro,
não mediu esforços em testar outros métodos:
chorou em público, me fez declarações em horário
nobre,
subestimando a minha inteligência,
além de usar e abusar do sentimentalismo
de algumas telespectadoras desavisadas.
Afirmando com todas as palavras que eu era a única
mulher a quem amava. No afã de se defender,
acabou sendo injusto com as demais.
Eu era assim, a única que ele deduzia
que o suportaria eternamente torto,
mesmo vivendo entre farpas e beijos,
sustentando sua performance de homem dádivo,
equilibrado.
Quando eu lhe disse não te quero mais,
ele pôs o pau na mesa e gritou:
“Dessa casa eu não saio!”
(Cruz, 2001, p. 57).

Ao afirmar que “queria sair inteira”, podemos remeter essa mensagem ao desejo explícito de denunciar a violência contra as mulheres, em outras palavras, queria sair viva e poder continuar vivendo. De início, a autora descreve a mulher ao encontro da sua visão crítica com a realidade violenta e excludente vivida no relacionamento. De acordo com Swain (2000, p. 48), “estes traços, desenhados por valores históricos, transitórios, naturalizam-se na repetição e reaparecem fundamentados em sua própria afirmação [...]”. Contudo, percebe-se que a mulher, no poema, não corresponde a uma identidade pressuposta pelo patriarcado. Em lugar disso, produz processos de singularização como crítica da identidade que o patriarcado atribui às mulheres.

Nesse sentido, a configuração exigida das personagens dessa obra são identitárias, uma vez que conforme Swain (2003), as identidades compõem as tecnologias de gênero, neste caso, a mulher. Especificamente, as tecnologias de gênero criam uma identidade sedentária enquanto a identidade nômade são os processos de singularização. Desse modo,

levando em consideração a identidade como fixa, o nomadismo seria os processos que elas utilizam para romper com esta identidade. Portanto, podemos dizer que a autora quebra com tal definição e inventa uma própria definição. Essa invenção de autonomia seria um exemplo de processo de singularização e de rompimento identitário.

A analogia entre um afeto aparente e a violência que ela carrega é anunciada nos seguintes versos: “Eu era assim, a única que ele deduzia que o suportaria eternamente torto, mesmo vivendo entre farpas e beijos, sustentando sua performance de homem dadivoso, equilibrado” (Cruz, 2001, p. 57). Nesse processo, o eu lírico transfigura-se como personagem de uma narrativa a qual, como possibilidade de leitura, compreende-se que aquela mulher acorda para a situação que vivencia. Com isso, podemos inferir que, como parte de uma cultura, a violência assume outras características para disfarçar seus efeitos.

Sob esse olhar, a contrariedade e a autonomia aparecem no poema através da narração dos acontecimentos habituais. Essa singularização pode ser interpretada como um novo entendimento da mulher sobre si. Além disso, parece-me que funciona como um desejo coletivo de enunciar sua autonomia financeira e psicológica a uma suposta leitora que pudesse estar vivenciando situação semelhantemente descrita. Logo, Ana Cruz assume uma posição afirmativa em busca da criação de um novo discurso com o intuito de descortinar as máscaras do silêncio em torno das opressões de gênero, raça e classe, visto que está ciente das práticas discursivas já experimentadas.

Feita a análise do que é possível perceber numa primeira leitura, voltaremos ao Lacan e aos modos de aproximação entre literatura e psicanálise. Adorno (2018, p. 307) reconhece “o conhecimento do inconsciente como *tarefa*, cuja solução não podemos pensar como completamente dada, mas cujos resultados devem ser tomados como seguros no âmbito da validade real das definições de nossos objetos de pesquisa.” Nessa configuração, estabelecer uma leitura sem sermos influenciados pelo sentido articulado nela é o que Ana Cruz parece nos ensinar. A começar pela linguagem empregada, que oferece ao poema a visualização dos acontecimentos, atendendo ao ritmo de uma voz corrente, em alguns momentos, quase dita ao pé do ouvido: “Quando eu lhe disse não te quero mais, ele pôs o pau na mesa e gritou: Dessa casa eu não saio!”

(Cruz, 2001, p. 57). Centrados nesses dois últimos versos, utilizaremos as concepções de inconsciente, linguagem, estrutura, significante e metáfora para analisarmos a quais significantes estão encadeados.

Primeiramente, o inconsciente, para Lacan (1957a/1998, p. 518-519), é formado por duas estruturas fundamentais: a metáfora e a metonímia, ambas atuam como condições porque estruturadas como linguagem, metáfora e metonímia são os dois operadores pelos quais um significante fala a outro significante. São essas figuras de linguagem que atuam como vertentes do significante sobre o significado. Nesse mecanismo, são produzidos também dois efeitos operacionais de linguagem: a substituição e a combinação. Se fizéssemos um retorno à estrutura do sonho, em Freud, entenderíamos a metáfora como condensação e a metonímia como deslocamento.

No que diz respeito à linguagem, em *O seminário do livro 18: de um discurso que não fosse o semblante*, Lacan (1971) declara que todo uso da linguagem se desloca na metáfora. Abaixo, fórmula da metáfora a qual utilizaremos mais à frente.

Fórmula da metáfora: $f(\underline{s}')\tilde{S}=S(+)\underline{s}$

s

Em *A Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, Lacan (1957, p. 519) afirma: “A estrutura metafórica, que indica que é na substituição do significante pelo significante que se produz um efeito de significação que é de poesia ou criação, ou em outras palavras, do advento da significação como questão.” Dito isso, a base da fórmula é constituída por um significante sobre outro significante, isto é, um significante que substitui outro significante. É por meio dessa substituição que tentaremos chegar a um ponto de congruência entre os dois significantes que delimitamos no poema a fim de estabelecermos/criarmos um novo sentido.

Por meio da leitura minuciosa e interpretativa do poema, delimitamos dois significantes para a realização da substituição metafórica. A saber, *pau* e *casa*. Nesse caminho, vale mencionar que a substituição não acontece de maneira arbitrária, pois, como já dito, encontramos nos referidos significantes relações de similaridade e possíveis associações com

outros significantes. Em particular, *pênis* e *vagina*.

Certamente, conceber o inconsciente pelos efeitos das metáforas acima e encontrar sentido pela passagem do desejo é demasiadamente complexo. No entanto, considerando a autonomia da instância do significante é praticável. Com esse entendimento, podemos destacar que a associação entre o *pau*, a *mesa* e a *casa* engloba uma multiplicidade de sentidos, pois não é apenas uma organização de palavras, mas também uma representação sócio-erótico-cultural e de poder que interpela o que é ser mulher. Sendo assim, é no processo de substituição e, conseqüentemente, ação metafórica, que o sentido escapa pela via régia do inconsciente.

Sob esse viés, a negação pela saída da casa incita o desejo/o poder sobre o corpo da mulher. A *casa* funciona como corpo (biológico) feminino assim como ambiente/lugar descrito como “de mulher”. Portanto, podemos remeter a ação de não querer sair da casa às duas transposições: não perder o domínio sobre o corpo da mulher nem sobre o lar, isto é, continuar no domínio. Isso só reforça a presença de práticas coercitivas e opressivas oriundas da masculinidade hegemônica. Essas características traduzem como o conjunto de dominação sistemática das mulheres pelos homens por meio de instituições, comportamentos e modos de pensamentos estão presentes nas estruturas conceituais (Rosendo, 2016). Nessa concepção, modos de viver, muitas vezes, são naturalizados como se houvesse um molde já determinado do corpo feminino ou masculino. Assim, os corpos são caracterizados como materialidades biológicas. Para além disso, os homens dominam individual e coletivamente as mulheres. Domínio material, cultural, corporal e simbólico.

Ação da metáfora: **f(pau')S=S(+)**s
pênis

Ação da metáfora: **f(casa')S=S(+)**s
vagina

Dessa maneira, a ação de colocar o pau na mesa e gritar pertence a

uma cultura que, diariamente, provoca cicatrizes no corpo feminino e que o considera como objeto sexual para a sua satisfação. Em contrapartida, deixar a casa é um claro processo de singularização que atravessa as identidades contidas nos papéis definidores. Consequentemente, querer permanecer na casa é uma metáfora daquilo que está oculto, isto é, da ordem do simbólico. Em tal direção, Lacan afirma:

[...] não é apenas o sujeito, mas os sujeitos, tomados em sua intersubjetividade, que se alinham na fila - em outras palavras, nossos avestruzes, aos quais eis-nos de volta, e que, mais dóceis que carneiros, modelam seu próprio ser segundo o momento da cadeia significante que os está percorrendo (Lacan, [1955]1998, p. 33).

No que se refere aos efeitos do significante sobre o sujeito, o psicanalista defende que o “[...] efeito do inconsciente, no sentido exato em que ensinamos que o inconsciente é que o homem seja habitado pelo significante [...]” (Lacan, [1955]1998, p.39). Nesse ponto de vista, o modo como o inconsciente se manifesta determina o sujeito sem que ele mesmo o determine, visto que o sujeito é a representação de um significante para outros significantes. Para ele, como já mencionado, a experiência com a psicanálise está direcionada à linguagem, logo, o inconsciente se estrutura como uma linguagem a partir do efeito das trocas sociais que se funcionalizam pela ordem simbólica. Desse modo, parece-me que o inconsciente é determinante das relações sociais.

Com efeito, a casa, o lar, a família e o papel de esposa é o que a identidade fixa pressupõe, e isso é rompido na escrita de Ana Cruz. Em outras palavras, o momento em que a mulher afirma “Pode ficar com a casa!” (Cruz, 2001, p. 57) é, literalmente, um movimento nômade com grande efeito de significação, pois é um movimento que se modifica, que percorre outros lugares e caminhos do próprio ser. Sob esse olhar, a diferença entre metonímia – um significante por outro, que se equivalem – e metáfora – um significante substitui outro. Percebe-se a continuidade metonímica do domínio da mulher: pau, casa, pênis, vagina – ou mulher, negra, esposa, dona de casa, vítima e dependente financeiramente. Contudo, o que articulamos aqui é a ruptura desta

cadeia por meio da metáfora.

Dentro dessa configuração, a autora traz em sua poética uma percepção crítica dotada de singularidades que geram pesquisas e discussões no que concerne a literatura contemporânea e de seus sujeitos, que não mais se conformam ou deixam para outros manifestarem o que elas próprias sentem. Para dar conta do seu propósito, ela tece e assume uma literatura com traços que demonstram fluidez e modificações ao se embaralharem com os atravessamentos de outras hierarquias de poder.

NÃO UTILIZE NOVAMENTE O MANUAL

Dora anda triste, acuada,
deslocada com as emoções
fora do lugar, com dores agudas
sente a perda de um amor
por quem lutou a ferro e fogo.
Amor assim morre, Dora!
Às vezes leva anos padecendo
em fase terminal.
Parece se redimindo de alguma coisa,
até que chega um momento
em que ele apresenta
um sinal repentino de cura,
somente para morrer consciente.
Mas a pior morte do amor, Dora,
é quando os sinais de mal estar são ignorados
e quando menos se espera ele parte subitamente
deixando a gente sem amparo, em estado de choque,
perto da loucura.
Amor morre, Dora, mas não seca
e quando as ondas das emoções acalmam
ele se apresenta com outro sentido. Só
então compreendemos que mesmo sendo inteligentes
utilizamos à risca o manual de instrução
onde o amor, acuado entre o romantismo e a tragédia,
perde-se da razão. E dizemos, do fundo do coração,

graças a Deus por ter tudo acabado
(Cruz, 2001, p. 79).

Para melhor entendimento, é necessário esclarecer qual é a tentativa de abordagem daqui por diante. A partir do poema *Não utilize novamente o manual* faremos operações associativas e combinatórias a fim de trazer as fórmulas estudadas por Jacques Lacan, na psicanálise. A saber, a metáfora e a metonímia. Nessa tentativa, tomaremos a leitura interpretativa do que está dito como ponto de partida. Por outras palavras, o objetivo é facilitar o entendimento dessas fórmulas a partir do texto literário. Sobre as figuras de linguagem acima, Lacan (1957) declara:

A estrutura metonímica, indicando que é a conexão do significante com o referente que permite a elisão mediante a qual o referente instala a falta do ser na relação ao objeto, servindo do valor de envio da significação para investi-lo com desejo visando esta falta que ele sustenta (...) A estrutura metafórica, que indica que é na substituição do referente pelo significante que se produz um efeito de significação que é de poesia ou criação, ou em outras palavras, do advento da significação como questão (Lacan, 1957, p. 519).

De acordo com Lacan (1998), os sintomas têm a estrutura de linguagem, isto é, as figuras do inconsciente podem ser entendidas pelo sintoma e pelo desejo. A metáfora está para o sintoma, e a metonímia está para o desejo. Para entender, tomemos Dora, nome da personagem, como exemplo para, de modo geral, associarmos à estrutura.

Na superfície do texto, já nos primeiros versos, encontramos vários sintomas na existência da personagem: “Dora anda triste, acuada, deslocada com as emoções fora do lugar, com dores agudas sente a perda de um amor por quem lutou a ferro e fogo” (Cruz, 2001, p. 79). Numa leitura psicanalítica, podemos questionar: o que seria esse *deslocamento* e as emoções fora do lugar? Estaria aqui o funcionamento do inconsciente? Contudo, no verso seguinte, há uma outra personagem que, dotada de consciência, afirma: “Amor assim morre, Dora!” (Cruz, 2001,

p. 79).

E segue: “Às vezes leva anos padecendo em fase terminal. Parece se redimindo de alguma coisa até que chega um momento em que ele apresenta um sinal repentino de cura, somente para morrer consciente” (Cruz, 2001, p. 79). Mais uma vez, parece-me que há um jogo entre o consciente e imersão do inconsciente nas significações dos referidos versos. Nesse sentido, *morrer consciente* funciona como o surgimento do inconsciente para tornar-se consciente, ou seja, a ultrapassagem ou tentativa de ultrapassagem da barreira/barra estudada por Freud e que também aparece em Lacan em retorno a Freud.

“Mas a pior parte do amor, Dora, é quanto os sinais de mal estar são ignorados” (Cruz, 2001, p. 79). Como já dito, podemos entender os *sinais* acima como os sintomas e desejos (a metáfora e a metonímia, respectivamente). Por conseguinte, “Amor morre, Dora, mas não seca e quando as ondas das emoções acalmam ele se apresenta com outro sentido” (Cruz, 2001, p. 79), esse verso ratifica as possibilidades de combinações e associações a partir das fórmulas das figuras de linguagem como resultado das cadeias significantes geradas por elas.

Efetivamente, é na cadeia significante que o sentido insiste. A significação não pertence, portanto, a algum elemento específico da cadeia. O deslizamento contínuo do significado sob o significante, por ação do inconsciente, não quer dizer que não aconteça a prevalência de um sentido em jogo. Lacan deixa claro ao afirmar que seria errado “[...] pensar que a significação reina irrestritamente para-além. Pois o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão” (Lacan, 1998, p. 505). No entanto, essa articulação com o significante não é elaborada sozinha, visto que é preciso haver um sujeito para operar a cadeia significante e, por conseguinte, possa fazer atravessar o plano da significação.

Percebemos, desde o início, como o significante na dimensão poética funda um possível modo de leitura. Nos poemas, as construções do inconsciente são elaborações que rompem com a narrativa oficial do “eu”. Logo, são construções que vislumbram outras faces dos poemas e nos atentam para o que ali pode conter, além do sentido linear. Nesse sentido, é uma escrita que fornece material dentro e fora da cadeia significante para uma discussão que possivelmente não teria lugar numa

leitura corrente. Posto isso, a presente pesquisa funcionou como uma operação na tentativa de encontrar e elaborar outros significantes que estabelecessem uma relação metafórica e que se interseccionassem com os pressupostos lacanianos.

Dessa forma, por efeito de metáfora, a proposição aqui apresentada é apenas uma hipótese dentro das múltiplas outras possibilidades de leituras metafóricas como também metonímicas em textos literários. Nesse viés, com a fórmula metafórica, de Jacques Lacan, o primeiro poema revela a existência da discrepância entre o que o homem/macho/marido quer dizer e o que de fato diz. É nessa relação discrepante que Freud situa o inconsciente – entre o querer dizer e o que é dito (o que Lacan chama de desejo do Outro). Em síntese, minha premissa: o inconsciente por si só já interpreta, isto é, ele mesmo produz as interpretações. O que observamos em Lacan é o eco desse inconsciente que, conseqüentemente, emerge nas significações.

Diante do exposto, na perspectiva literária, os poemas analisados estampam variados graus de presença/ausência da autora, contudo, isso não ocorre de modo inconsciente, e sim estratégico, em todo caso, é a linguagem que fala. Na totalidade dos textos, Ana Cruz estabelece uma matriz de pensamento e diálogo significativamente críticos e com uma linguagem marcada por múltiplas metáforas. Nesse sentido, esbarrando-se com a sua condição de mulher, negra e pobre, a autora manifesta em suas palavras o enfrentamento de uma cultura, desenvolvida com consentimentos sociais, que assume diversos contornos e estereótipos cuja primeira expressão é o poder da fala.

Assim, ao retomar os objetivos da pesquisa, primeiramente, enxergamos a necessidade de ampliar o diálogo e a compreensão de como a voz da mulher negra se revela mediante as relações de gênero já determinadas. Nessa perspectiva, é relevante apontar que a análise apresentada subjaz um viés crítico em relação à abordagem que, tradicionalmente, vem sendo conferida ao que é produzido por mulheres. Essa interpretação se fundamenta na obrigatoriedade de dedicarmos novas reflexões à escrita de mulheres. É nesse ambiente que a literatura se constitui como um caminho possível para descaracterizar os moldes enraizados de opressão que, desde o princípio, vêm coibindo mulheres de ultrapassarem o cordão do isolamento e se integrarem como sujeitos

na/pela sociedade. Pensando nisso, talvez tenhamos a explicação do porquê dessas vozes terem sido silenciadas, visto que assumem diversos lugares enunciativos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. O conhecimento do inconsciente e o método psicanalítico. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Primeiros escritos filosóficos**. Tradução de Verlaine Freitas. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 307-364.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis: UFSC, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CRUZ, Ana. **Mulheres q' rezam**. Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. **Travessia Revista de Literatura Brasileira**, UFSC, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 15-23, 1990.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos III**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução de Ernani

Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

FREUD, Sigmund. **O valor da vida**. Entrevista de 1926.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

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

LACAN, Jacques. (1957b). “A psicanálise e seu ensino”. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. (1953/54) **O seminário, livro I: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.

LACAN, Jacques. (1964a). **O seminário, livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. “O seminário sobre A carta roubada”. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Inez Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Tradução Inez Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MILNER, Jean-Claude. **A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **As armadilhas do saber: relações entre literatura e psicanálise**. São Paulo: Edusp. 2009.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROSENDO, Daniela. Filosofia ecofeminista: Repensando o feminismo a partir da lógica a dominação. **Revista Diversitas**, [S.l.], n. 5, p. 99-123, 2016.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou 'a hora e a vez do nomadismo identitário? **Textos de História**. Brasília, UnB, v. 8, n. 1/2, p. 47-84, 2000.

SWAIN, Tânia Navarro. As heterotopias feministas: espaços outros de criação. **Labrys, Estudos feministas**, v. 3, p. 01-12, 2003.

...e a filosofia

E então assisti, com os meus olhos de criança, a um estranho espetáculo. Quase todas as janelas se abriram, se encheram de rostos curiosos mas calados. Logo a seguir, daquelas janelas começou a chover, em cima e à volta dos carros, de tudo um pouco: embrulhos de trapos, fardos de roupa, sacos bem atados, rolos escuros, pacotes misteriosos que "caíam em ricochete sobre as lajes de pedra serena"

Giovanni Papini, *O passado remoto*.

Em cidadezinhas alemãs não se pode de modo algum imaginar o quarto sem peitoril [...] onde transformam o quarto em camarote, a partir do qual a visão se tornava um balé [...] Pois era um balé na manhã. Por volta das seis e meia começavam a se afinar: baixos em forma de trave, violinos-pantalhas sombrosos, flautas de flores e timbales de frutas [...] Por volta das nove, quando acordei, era uma orgia: as feiras são a orgia das horas matinais, e a fome anuncia, assim teria dito Jean Paul, o dia assim como o amor o finaliza. Moedas transitavam lá sincopadas, e devagar as moças se empurravam e se cutucavam com redes que, intumescidas de todos os lados, intimam ao prazer de sua curvaturas. Porém, mal me encontrei vestido no andar térreo, desejoso de penetrar no palco, o brilho e o frescor tinham se pedido. Compreendi que todos os dons da manhã querem ser recebidos como o nascer do Sol nas alturas.

Walter Benjamin, *Imagens do pensamento*.

SADE: UM OPERÁRIO DAS RUÍNAS

Daniel Rodas Ramalho

*Já o verme — este operário das ruínas —
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,*

*Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há-de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!*

Augusto dos Anjos, *Psicologia de um vencido*

MUITO SE TEM ESCRITO SOBRE A FIGURA DO MARQUÊS DE SADE NOS últimos dois séculos – desde sua repentina “aparição” no final do século XVIII francês –, quase sempre se adotando adjetivações fortes e classificações explícitas. Seja como louco, libertino, sociopata, gênio, “divino marquês” dos surrealistas, ou mesmo um filósofo bem ou mal compreendido, Sade é um personagem histórico-literário que ainda hoje suscita declarações exacerbadas, tanto para defendê-lo, quanto para execrá-lo.

Sem nos atermos a nenhuma dessas classificações, a única afirmação categórica que nos atrevemos a atribuir a Sade é a de sua posição corrosiva: é impossível sair ileso de suas obras. Como bem afirma Eliane Robert Moraes (2015), na apresentação de *Lições de Sade*, é possível que nenhum autor tenha sido tão mal-entendido em seu próprio tempo e mesmo nos tempos subsequentes, embora isso se dê não apenas em termos de “perseguição”, mas pela própria opção do Marquês por criar uma obra de impacto duradouro, cuja pretensão estético-filosófica foi a

de “demolir” toda uma perspectiva de mundo até então vigente, pautada nas amarras dos “velhos valores”.

Diante desse objetivo, Sade erige o desejo – e a satisfação despudorada do desejo, a *libertinagem* – como o caminho de ruptura e corrosão dos valores contra os quais o século XVIII se insurge, partindo de uma reivindicação de Eros como a força-motriz que pretende pôr abaixo o edifício do Velho Mundo, do Antigo Regime. Com isso, Sade coloca o desejo na contramão da abnegação cristã e da submissão servil, apreendendo a satisfação dos impulsos como a lei natural, na qual o prazer do “forte” é obtido através da exploração do “fraco” – daquele que, ignorante ou indiferente às transformações, ainda se aferra aos valores caducos.

Há, portanto, junto ao Eros sadiano, uma potência de Tãtatos; de morte e de finalização; seja essa “morte” a morte do “fraco”, enfim arrastado pela corrosão do mundo em ruínas, seja a do próprio mundo em ruínas, cuja “morte” nada mais é que o surgimento de um Mundo Novo gerido pelo prazer, a satisfação e o total desregramento dos sentidos.

Sendo assim, o que Sade parece nos mostrar é que Eros nem sempre é distinto de Tãtatos. Só que Tãtatos, aqui, não é apenas destruição, é também *decomposição*; é a matéria que retorna à terra, que se dilui; é a metáfora perfeita para a derrocada de uma concepção de mundo que, esgotada sua base e seu fascínio, se vê arruinada pelas forças da natureza.⁷

Nesse sentido, o eros-tãtatos sadiano tem a força de um verme faminto, trabalhoso, cuja missão estética é corroer, através do ácido do vício, as amarras da justiça e da religião. Com isso, vemos em Sade uma ânsia pelo natural em seu aspecto mais voraz, devorador; uma potência transbordante e desregrada do desejo; impulsionada pela vontade de dispor, sem quaisquer limites, do corpo do outro. Trata-se, portanto,

7 A concepção de mundo – conceito de Wilhelm Dilthey (1992) – em ruínas no século XVIII é justamente a *religiosa*, aquela que compreende o mundo a partir da centralidade do sagrado e do divino. Com o “avanço” da ciência e de compreensões filosóficas cada vez mais desarraigadas da teologia e do pensamento religioso, o que se via na época de Sade era o princípio de um longo processo de dissociação – em muitos graus, ainda em andamento – entre o indivíduo “moderno” e a religião.

de uma animalidade consumidora, cujo erotismo corrosivo não se limita às acepções comuns do termo, mas explora as potencialidades mais instintivas e proibidas do desejo.

É o que vemos, por exemplo, nas sequências aberrantes e minuciosas – de um descritivismo paradoxalmente calculado – em *Os 120 dias de Sodoma* (2018). Nessa obra, o desejo corrosivo dos quatro nobres protagonistas se inicia com uma cadência que devora “aos poucos”, que “come” suas vítimas lentamente, num processo cujo objetivo não é outro a não ser potencializar o próprio prazer, através do adiamento e da falta. Com isso, os “pequenos prazeres” com os quais o livro se inicia, desde a audição das Historiadoras – libertinas idosas contratadas pelos protagonistas para relatar suas “façanhas” – até os atos de coprofagia e sodomia, são apenas prenúncios e adiamentos calculados do prazer maior: a morte, o aniquilamento das vítimas.

Sendo as vítimas em questão personagens “cândidas”, representantes de uma pretensa “pureza” valorizada no mundo em ruínas contra o qual Sade se insurge, podemos ler esse movimento “corrosivo” de destruição progressiva como uma metáfora da própria “demolição” que o século XVIII estabelece no seio dos antigos valores: as tutelas do Rei e da Igreja.

Acerca desses elementos tutelares, Kant (1985) afirma que os mesmos são resultantes da comodidade dos indivíduos que, por sua própria culpa, se submeteriam a uma “menoridade”, na qual se mostrariam incapazes de agirem e pensarem por conta própria, sem um “direcionamento” superior. Tal menoridade, para o filósofo alemão, seria causada pela “preguiça e a covardia”, uma vez que caberia unicamente aos indivíduos se libertarem de tais amarras, através do “esclarecimento” (*Aufklärung*).

Sendo assim, a menoridade tutelar vigente até o século XVIII – e decorrente da ordem social do Antigo Regime, com raízes medievais – traz os poderes do Rei e da Igreja, ou ainda do Estado e da Religião, como instrumentos de controle, direcionando e suprimindo as vontades individuais e estabelecendo uma coerção baseada tanto no medo – da punição real e da punição divina –, quanto no comodismo dos indivíduos, cuja inação os impedia de se rebelar e atingir o “esclarecimento”.

Ainda segundo Kant (1985), a menoridade tutelar se tornara, para a maioria dos indivíduos, uma prisão “quase natural”, ancorada em fórmulas e preceitos que acabaram por estabelecer uma série de comportamentos morais a serem rigidamente seguidos, sem que houvesse espaço para o questionamento e a iniciativa. Desse modo, somente os indivíduos dispostos a romper com tal aspecto tutelar e, com isso, atingir a *aufklärung*, podem de fato fazer “uso do seu entendimento”, assumindo assim sua “maioridade” individual.

Essa maioridade, decorrente do referido “esclarecimento”, constitui, em grande medida, uma ruptura com certa concepção de mundo pautada na obediência aos poderes temporais e espirituais, se convertendo numa potencialidade individual, num uso libertador da razão através do “uso do seu próprio entendimento” (Kant, 1985, p. 100), cujo resultado será a corrosão do “velho mundo” das credices e do absolutismo.

Com isso, em possível diálogo com o pensamento de Kant (1985), porém levada às últimas consequências, a proposta sadiana se dispõe a corroer não apenas as amarras do Rei – simbolicamente cortadas com a cabeça rolante de Luís XVI –, mas também as amarras de Deus, representadas pela Igreja e suas ideias retrógradas de moral e “pureza”.

Tendo em vista os referidos meandros do pensamento kantiano, é possível enxergar na obra de Sade uma dimensão filosófica que coaduna com muitos desses pressupostos, refletindo a derrocada das “tutelas” e a corrosão dos valores religiosos em suas obras – sendo uma das mais explícitas nesse sentido o romance-tese *A filosofia na alcova* (2000). Nessa obra algo paradigmática – sobretudo, pela “sistematização” do pensamento estético-filosófico sadiano –, o verme de Sade opera diretamente nas ruínas da “pureza” religiosa, propondo uma “pedagogia”, ou ainda uma “catequese”, do vício, de modo a infundir nos indivíduos o gosto pela libertinagem e – por que não? – pela “libertação”.

No caso de *A filosofia na alcova* (2000), temos a personagem de uma jovem até então virgem e bem-comportada, Eugénie, de 15 anos, cuja educação esmerada lhe inculcara os princípios morais da religião e dos “bons costumes” do Velho Mundo. Em contraposição a essa perspectiva, surgem os personagens libertinos, Dolmancé e a Madame de Saint-Ange (esta última um nome obviamente irônico, pois a personagem nada tem de “Santo Anjo”), que surgem para Eugénie como

os “preceptores” da libertinagem, cuja missão é desconstruir os valores religiosos imputados à jovem e assim torná-la uma efetiva libertina.

Acerca da personagem Eugénie, o próprio nome da mesma, assim como a irônica “Saint-Ânge”, tem um sentido subentendido, que remete foneticamente ao termo francês *ingénue* (ingênua). Há, portanto, no referido elemento fonético, um ponto que diz respeito ao caráter inicial da personagem: uma menina “inocente”, precocemente educada dentro dos padrões religiosos e sociais de seu tempo, destinada “naturalmente” ao casamento e à maternidade. Tal personagem, assim como outras semelhantes do Marquês de Sade – a exemplo de Justine –, representa uma figura-tipo recorrente, a qual serve de espelho ao tipo de personalidade influenciável e “tutelada” – nos dizeres de Kant (1985) – que o pensamento corrosivo de Sade buscará corromper para a liberdade do vício. Sendo assim, tal como o indivíduo predominante do Velho Mundo em ruínas, Eugénie é inicialmente uma figura “domesticada”, submetida às tutelas do Rei e da Religião; uma figura feminina que, presa aos parâmetros comportamentais e a uma visão de mundo limitada pela ótica da moral cristã, é até então incapaz de deixar aflorar seus desejos e vontades “animalescas” – pelo menos até o aparecimento Dolmancé.

Sendo o principal “professor” de Eugénie – ao lado do próprio irmão desta, Le Chevalier de Mirval –, Dolmancé é outro personagem-tipo cuja caracterização atravessa toda a obra de Sade: trata-se de um indivíduo ateu, bissexual, com grande experiência na libertinagem e capacidade argumentativa forjada no pensamento iluminista, ainda que em uma vertente “extrema” de iluminismo, na qual se filia o próprio Sade. Tal figura, utilizando-se de sua experiência e capacidade arguta, acaba por “corroer”, aos modos de um verme libertino, todas as barreiras morais que a educação maternal de Eugénie lhe imputara, levando a menina a transgredir inicialmente pelo pensamento e, a seguir, pela prática. Com isso, à moda de um legítimo “educador”, Dolmancé “deseduca” sua pupila no caminho do vício, revelando toda a podridão “natural” do gênero humano e utilizando-a como justificativa para o animalismo sadiano – para o desregramento total dos instintos, através da assunção do desejo, do prazer e do crime.

Com isso, ao longo dos diálogos algo “teatrais” que constituem o

romance, Sade nos guia através do seu próprio “guia pedagógico” de libertinagem, ao mesmo tempo em que também “catequiza” o leitor na senda do vício –, promovendo uma verdadeira reação corrosiva à educação predominante no século XVIII, a educação jesuítica.⁸ Desse modo, ao conferir à sua apologia libertina um caráter abertamente “filosófico”, Sade traz para a alcova – em francês, *le boudoir* – a sua defesa intransigente do crime, da ruptura com as tutelas religiosas por meio da consumação do desejo, da violência prazerosa sobre o corpo do outro, e da corrosão devoradora do “forte” sobre o “fraco” – conforme ocorre nas cenas finais, com a violação da mãe “moralista” de Eugénie.

Porém, essa tensão devoradora do “forte” sobre o “fraco” em Sade fica ainda mais patente na dualidade constitutiva de outras duas obras emblemáticas, os romances *Justine* (2000) e *Juliette* (2013). Unidas unicamente pelos laços consanguíneos e a semelhança dos nomes, as protagonistas homônimas dos dois romances são completamente distintas quanto ao seu “caráter” e destino: Justine é a irmã “pura”, representante dos valores religiosos inflexíveis, cujo destino é ser explorada e corroída pela potência avassaladora dos Novos Tempos; já Juliette é a encarnação concreta da libertinagem, do vício e da força corrosiva da ruptura, disposta a ir às últimas consequências para realizar os seus mais perversos desejos. Tratam-se, portanto, de figuras dicotômicas, cujo dualismo aponta justamente para o signo da transformação, da morte do Velho Mundo religioso e monárquico, e da ascensão de uma nova perspectiva de mundo que vê na natureza e na animalidade o sentido mais completo do “humano”.

O primeiro aspecto dessa derrocada do Velho Mundo fica exposto em *Justine* (2000), cujo subtítulo *ou les malheurs de la vertu*, do francês, “ou os infortúnios da virtude”, explicita a filosofia sadiana de contraposição ao “bem”, ou à virtude, tal como pregado pela religião. Se considerarmos toda a tradição da literatura religiosa medieval, na qual abundam “manuais” espirituais com o intuito de promover a formação

8 Poderíamos ler aqui, talvez, uma sátira extremada do próprio gênero do romance “pedagógico” iluminista – do qual o *Emílio* de Rousseau é um expoente? Será que, com isso, não podemos ler em Sade uma desfiguração “maldosa” – e mesmo irônica – da própria pedagogia “iluminista”, levada a seus limites?

mística, moral e religiosa – a exemplo dos célebres *speculum* -,⁹ podemos enxergar já no subtítulo uma espécie de paródia corrosiva, que subverte a posição “instrutora” do referidos manuais – tais como ocorre em *A filosofia na alcova* (2000) – e firma um modelo de “contrainstrução” ou nova instrução de “valores”; valores esses que, dentro do pensamento estético sadiano, estão amparados no vício carnal e na animalidade exacerbada, ao invés da virtude.

Em *Justine* (2000), os “infortúnios” da virtude estão evidenciados na própria trajetória da protagonista, a qual busca explicitar, até mesmo de forma algo “didática”, uma espécie de “pedagogia” que põe a nu a hipocrisia da sociedade tutelada, ao mesmo tempo em que expõe o arruinamento dos princípios pretensamente “virtuosos” amparados por tal hipocrisia. É o que vemos claramente na vida de Justine, uma menina órfã, filha de Monsieur de Bertole – um banqueiro viúvo e arruinado –, que é criada em um convento junto com sua irmã, Juliette. Tal como a Eugénie de *A filosofia na alcova* (2000), Justine, que inicia o romance com doze anos, é uma menina ingênua e “virtuosa”, dentro dos modelos hipócritas da tutela religiosa, mas que, ao contrário de Eugénie – e de sua própria irmã Juliette –, resiste à “pedagogia” corrosiva do vício, imputada pela própria abadessa do convento em que vive. Tal “resistência” ao vício transforma Justine em uma mártir às avessas, que apesar de sua pureza e virtude, não recebe nenhum tipo de “graça divina”, mas é punida e castigada com uma série de infortúnios: é presa por monges e transformada em escrava sexual, submetida a orgias e torturas, acusada injustamente de provocar um incêndio e humilhada no tribunal, e por fim, morta ao ser atingida por um raio que atravessa inteiramente o seu corpo – um castigo não de “Deus”, mas da natureza, que a “pune” por resistir à animalidade do vício.

Com isso, vemos em *Justine* a personagem-tipo que simboliza o

9 O *speculum* (espelho) é um gênero literário medieval, cuja principal característica é o tom instrutivo, dentro de um padrão moral religioso e cristão. É comum no gênero *speculum* o acréscimo de longos subtítulos, os quais evidenciam a proposta da obra e, por vezes, explicitam o que será discutido, não raro exaltando a temática “virtuosa” da obra. No caso do romance de Sade, se o entendermos como um tipo de paródia, podemos vê-lo como um “contra-*speculum*”, cujo o objetivo é instruir os indivíduos não na virtude, mas no vício.

Velho Mundo em ruínas: presa a uma concepção de mundo religiosa, hipócrita e tutelar, Justine sofre, em vida, todos os infortúnios que a religião atribui aos pecadores – evidenciando a inversão moral do pensamento de Sade, no qual o vício é o único caminho para uma “salvação” baseada na natureza, no prazer e na corrosão do “outro” em nome do próprio gozo.

Tal exaltação da corrosão fica ainda mais explícita no “contraponto” de Justine, sua irmã Juliette, protagonista de *L'Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* (“A História de Juliette ou A prosperidade do vício”). Constituindo o completo oposto de sua irmã, Juliette é uma personagem inteiramente tomada pelo “vício”: sedutora, amoral, impulsionada sempre pelo desejo em todas as suas nuances (sexuais, intelectuais, materiais) e uma ambição desmedida, ela é o protótipo perfeito da “mulher sadiana”, uma figura feminina que, rompendo com as tutelas do Rei e da Igreja, assume suas próprias ações como parte de um novo ideal corrosivo, demolidor do Velho Pensamento e dos Velhos Costumes.

Tendo o mesmo ponto de partida da irmã – o convento, onde é “catequizada” no vício –, Juliette adquire a malícia e a adaptabilidade necessárias para viver num mundo em franca destruição: usando de sua inteligência, artimanha e beleza exuberante, assim como de sua completa falta de remorso ou culpa, Juliette se aproveita das fragilidades e da ingenuidade de todos que encontra, assumindo o papel de uma figura corrosiva, iconoclasta e paradoxalmente construtora de um “novo mundo” amparado na animalidade.

Partindo dessa premissa “demolidora”, o romance desdobra a trajetória de Juliette através dos meandros da sociedade tutelar de seu tempo, expondo as hipocrisias da nobreza, do clero e da nascente burguesia, ao mesmo passo em que confere ao feminino uma independência de atitude bastante incomum à literatura da época. Nesse sentido, podemos enxergar em Juliette, para além de suas ações corrosivas, um caráter algo “feminista” – de certa forma também corrosivo, e levado às últimas consequências –, sendo este, talvez, um dos elementos que fizeram Simone de Beauvoir “salvar” Sade em seu ensaio *Deve-se queimar Sade?* de 1955.

Ainda acerca do posicionamento corrosivo de Juliette, tal aspecto fica evidente na célebre cena em que a mesma confronta o papa Pio

VI, desdobrando um longo diálogo no qual a personagem “derrota” intelectualmente o “santo padre” ao expor a hipocrisia e a libertinagem inerentes ao clero católico de seu tempo – e a ele mesmo. Terminando o diálogo com uma orgia desenfreada, na qual é desnudada todo o caráter animalesco que subjaz o poder religioso, Sade expõe, filosoficamente, o arruinamento do “castelo da religião”, demolindo, intelectual e “praticamente”, a tutela da Igreja sobre os indivíduos.

Entretanto, para além de seu aspecto abertamente filosófico, a corrosão poética sadiana possui ainda uma dimensão histórica. Conforme aponta Eliane Robert Moraes (2015), o “século das luzes”, berço da produção literária de Sade, é também o princípio de uma série de transformações sociais, políticas e tecnológicas espelhadas em hábitos que, de início “rotineiros” a certos indivíduos da nobreza – como o próprio Marquês –, acabam por refletir o “espírito” de uma época.

Dentre esses hábitos rotineiros, dois adquirem especial destaque: as viagens e o surgimento do *boudoir*. Se as primeiras, por seu aspecto de diálogo e contato com outras “paragens”, possibilitam ao “novo homem” iluminista o conhecimento de perspectivas “exóticas” – tanto sociais, quanto sexuais e filosóficas –, o *boudoir* de *A filosofia na alcova* (2000) concretiza a discricção necessária para a “prática” de tais perspectivas, uma vez que oferece a liberdade do “íntimo”, onde o sexo e o crime adquirem proporções anteriormente vedadas pela moral.

Com isso, o indivíduo do século XVIII representa a ruptura corrosiva do velho sistema de crenças, tanto no seu aspecto conceitual e reflexivo – o “filosófico”, do qual Kant é um dos expoentes –, quanto no seu aspecto prático, cuja literatura sadiana reflete suas nuances mais “extremas”. Desse modo, as “perversões” defendidas e praticadas pelas personagens de Sade são, como apontam Roudinesco (2008) e Moraes (2015), o resultado não de um simples “desvio” por parte de um escritor “desequilibrado”, mas a defesa de uma concepção filosófica de liberdade e insubmissão aos valores morais vigentes, levada às últimas conseqüências.

Sendo assim, a obra sadiana se inscreve em um momento histórico no qual, acompanhando a derrocada da monarquia absoluta e a ascensão do individualismo burguês – assim como o progresso intelectual e científico, impulsionados pelo Iluminismo –, se desenrola a derrocada

dos valores religiosos moribundos, cujo conflito com os “novos valores” se materializa na literatura do Marquês através dos dois personagens-tipo que já discutimos aqui: o libertino ou a libertina, representantes da corrosão do Velho Mundo, e o virtuoso hipócrita, pretensão guardião das ruínas.

Acerca desse embate “histórico” – porque parte de um processo histórico – além dos exemplos já citados de Juliette e do Papa e de Eugénie e sua mãe, temos ainda uma novela bastante célebre, inteiramente construída nessa atmosfera de “confronto”: o *Diálogo entre um padre e um moribundo* (2001), de 1782. Escrito num período em que o autor se encontrava de um de seus muitos cárceres – precisamente, na prisão do Chatêau de Vincennes –, o *Diálogo* tem como foco a conversação entre dois indivíduos; representantes, respectivamente, dos dois “tempos” que se engalfinham nos estertores do século XVIII: um padre e um libertino moribundo. Assim como ocorrem nos dois “tratados” que são *Justine* (2000) e *Juliette* (2013), no *Diálogo entre um padre e um moribundo* (2001) vemos a exposição, por parte do libertino, de todo um sistema filosófico que inverte a moral religiosa, ao mesmo tempo em que funda uma perspectiva de mundo que se assenta na liberdade e em sua incompatibilidade com a religião – o que aproxima a obra do pensamento de Kant (1985).

Quebrando com as expectativas comuns à literatura de cunho religioso da época – uma vez que se pauta numa “desconfissão”, na qual o libertino não só não se arrepende de seus feitos, como expõe contunentemente ao padre a base filosófica de suas ações – a novela resolve o “conflito” entre o humano e o divino, tão próprio da literatura medieval e do mundo tutelar, através da negação: Deus não existe; a religião é incompatível com a liberdade; e cabe ao indivíduo libertar-se dela através do exercício do vício. Com isso, ainda que o “moribundo” da obra seja o libertino, o indivíduo realmente “em ruínas” é o padre: ele é o representante do Velho Mundo em corrosão, cujas bases insustentáveis ruem à mesma velocidade com que o verme devora a carne pútrida de um cadáver.

Sendo assim, o que vemos na obra de Sade é ação de um indivíduo que, avesso às tutelas ainda persistentes de seu tempo, assume a escrita e o vício – ou o vício na escrita – como os instrumentos da corrosão

intelectual e do arruinamento dos “velhos valores”, produzindo, talvez à própria revelia, um legado poético-libertário de ruptura, caos e “destruição criativa”, de modo a erguer, das ruínas das antigas certezas, um “novo mundo” essencialmente estranho, duvidoso, corrompido e, paradoxalmente, mais “livre”.

REFERÊNCIAS

DILTHEY, Wilhelm. **Os tipos de concepção de mundo**. Corvilhá: Lusosofia, 1992.

KANT, Immanuel. O que é esclarecimento? In: KANT, Immanuel. **Textos seletos**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

MORAIS, Eliane Robert. **Sade: a felicidade libertina**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

ROUDINESCO, Elisabeth. Sade para e contra si mesmo. In: ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SADE, Marquês de. **A filosofia na alcova**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SADE, Marquês de. **Justine ou os tormentos da virtude**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SADE, Marquês de. **Diálogo entre um padre e um moribundo e outras diatribes e blasfêmias**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SADE, Marquês de. **Juliette o las prosperidades del vicio**. México: Ediciones Leyenda, 2013.

SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

O PASSADO REMOTO DE GIOVANNI PAPINI – ENTRE MULTIDÃO E FLÂNERIE

Nalberly Medeiros Santos

NESSE ENSAIO, REFLETIREI SOBRE COMO O FLÂNEUR ESTÁ PRESENTE em *O Passado remoto*, livro publicado em 1943 pelo escritor italiano Giovanni Papini (1881-1956), e no qual o literato se faz um flâneur, passeia pelas memórias de sua infância e juventude, retrata rostos, imagens, pessoas e acontecimentos que passaram aos seus olhos. Nesse sentido, colocou no papel, os seus passeios pela cidade de Florença, sua descrição de vidas, praças e monumentos, entrecruzamentos de rostos, fatos e coisas que perpassam o tempo, que então entre tempos, e que foram objetos de sua observação, descrição e crítica. São as coisas que “pediram” espaço ao pequeno florentino que, décadas depois, tornar-se-ia um dos mais importantes escritores italianos contemporâneos.

A minha intenção é “caminhar” brevemente por entre essas “recomendações”, nesse salto na literatura “autobiográfica”, nas maneiras em que o escritor se “confunde” com o narrador, traz na narração sua experiência vivida, a experiência daquilo que nomeio, alicerçado em alguns dos textos de Walter Benjamin (1892-1940) – da arte do flâneur. Entretanto, tenho consciência de que é complicado categorizar esse manuscrito, principalmente por causa de que o próprio Papini assevera, no capítulo *Franqueza acima de tudo*, que sua escritura não é apenas uma autobiografia, seja porque essa não é a sua pretensão, como também porque nesse tipo de escritura, os escritores, na medida que se fazem narradores-personagens, percebem o narrado como algo concluído, totalizado naquele que é a razão de ser do texto. Por esse motivo, rejeita essa pretensão de acabamento, já que seu texto não quer nem pretende ser uma

expressão de uma totalidade, nele é apenas o observador de um mundo e fatos não completos, jamais extintos ou aniquilados.

Com essas palavras, fica manifesto que *O passado remoto* não é, estritamente, nem “autobiografia” nem “recordação”, já que “a primeira pessoa comparece, por simples necessidade de narração, somente para apresentar as figuras e os factos das terceiras pessoas” (Papini, 1970, p. 7). A primeira pessoa observa o mundo em sua incompletude, jamais o pressupõe como uma totalidade, apenas busca aquilo que talvez possa ser importante para quem quiser estudar a história, os rastros e “testemunhos” de uma época, um tempo que foi marcado por estar “entre” tempos, a saber: é relato, observação e inscrição sobre pessoas e objetos dos oitocentos e novecentos. Dessa maneira, está além de uma descrição a respeito de outras pessoas, das “terceiras pessoas” que de alguma maneira “dialogam” ou são examinadas pelo “protagonista”, pelo Papini que pratica a flânerie, que mistura memórias e acontecimentos, restos de algo esquecido. Aliás, pela sua pena, os restos (pessoas, ruas e monumentos) outrora plenos, vêm à tona, saem do esquecimento e se tornam novamente coisas “vivas”.

Esse manuscrito, é antes de tudo uma descrição de uma época entre épocas, descrição e inscrição de costumes, modos de ser, agir e pensar, de um tempo e de certa experiência que perpassa os séculos XIX e XX, uma época entre paz e guerra, uma mistura de coisas que outrora apagadas, aparecem novamente, falam e estão “vivas” apesar de estarem mortas e sepultadas no mundo real, ou seja, estão vivas graças a uma escritura que, de alguma maneira, rompe até mesmo com a barreira entre “real” e “irreal”, na medida em que pela literatura, as imagens observadas pelo flâneur florentino saltam do texto, deixam de ser túmulo e se tornam “reais”. É nessa confusão e profusão de coisas, que deixam aquilo que é tumular, retornam à existência viva e pulsante, mais ou menos como teoriza Jeanne Marie Gagnebin (2012, p. 33), no artigo *Apagar os rastros, recolher os restos*, no qual defende que há em algumas literaturas contemporâneas, “esse ser misto de restos, de pedaços de fio de madeira, essa coisa viva que fala, ri e se esconde”.

É por isso que Giovanni Papini (1970, p. 8), mira pessoas que fizeram a passagem (que jazem mortas), no sentido de que *O passado remoto* é uma descrição ou busca pelos “traços e retratos que ficaram

na minha memória de espectador atento e curioso”. Seu texto traz à tona restos, os traços deixados na memória por pessoas que não estavam mais “perto” de si, perto daqueles que ainda vivem e caminham pelas ruas da cidade, campos e demais espaços de sua amada Itália. É um modo em que busca deixar inscrito a sua experiência com outros seres humanos, com as paisagens e passagens nas quais seus encontros com homens e mulheres foram possíveis, entre ruas, campos, galerias, praças, igrejas e eventos dessa Itália entre séculos, em limiar.

Esse livro de 1943, é a inscrição da experiência de um flâneur, de um escritor que como homem das multidões, capturou com olhos atentos, nos passeios pelas ruas e campos da cidade de Florença, pessoas, fatos e coisas. Além do mais, esse escrito se encaixa perfeitamente na teorização de Walter Benjamin (1989, p. 187), presente em *O Flâneur*, primeiro texto do segundo capítulo de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, no qual o filósofo defende que o flâneur dá sentido aos passantes, na medida que entre o olhar, o escutar e sua própria experiência enquanto um homem das ruas, procura em sua observação, trazer à luz os sentidos, os vestígios daquelas existências, da multidão de pessoas que perambulam pelas ruas, como também das coisas que tornam possível esse movimento entre homem e mundo. O flâneur examina as coisas que bailam em torno dos seus olhos, procura nos traços de pessoas e objetos, tanto o aparente quanto aquilo que jaz invisível.

Dentro do *O passado remoto*, a flânerie se manifesta na relação entre visão e audição, (i) nos olhos que perscrutam a multidão de pessoas, objetos e fatos, que atentamente vislumbram e descrevem as características dos passantes, (ii) como também nos “ouvidos”, esses que percebem os ruídos causados pelos movimentos dos carros e das pessoas a marcharem sobre o asfalto. O anelar entre esses dois sentidos, é claríssimo no capítulo *O afago do anticristo*, no qual Papini relembra as suas vivências e encontros nos dias de inverno do final do século XIX.

Em *O afago do anticristo*, descreve suas experiências pelas ruas de Florença, em uma época na qual sua mãe, no entardecer, o levava frequentemente ao *Lungarni*, para apreciar os italianos e estrangeiros que retornavam em marcha, em um desfile de cocheiros, cavalos, carros, pessoas ricas e pobres, o regresso de pessoas que vinham do *Parco delle Cascine*, parque criado no século XVI, e que no século XIX, se tornou

um ponto turístico e de lazer para o povo florentino, como também para os seus visitantes. Este parque que no século XIX, além da paisagem verde que perpassava o rio Asno, tinha o *Palazzina Reale delle Cascine*, um pequeno palácio construído no século XVIII, e que desde de 1936, era o lugar onde ficava o centro de ciências agrárias e florestal da Universidade de Florença, e que além disso continha fontes, um anfiteatro e um monumento em homenagem a um monarca indiano que morreu quando passeava por essa cidade toscana no ano de 1865.

O pequeno florentino vislumbrava essa multidão, esses indivíduos e objetos que além do prazer em passear pelo parque, gozavam de uma espécie de ritual, ou seja, iam até o túmulo do príncipe indiano. O pequeno homem das multidões também gozava, ao contemplar e descrever mentalmente aqueles que vinham do parque, que ostentavam carros reluzentes, que em festa perambulavam por aquelas vias, nas quais inúmeros cocheiros guiavam senhoras e senhores vestidos com os trajas mais galantes, com largos sorrisos a romperem a face. Segundo Papini (1970, p. 9), era uma “verdadeira festa de toda a gente”, uma mistura de pessoas e coisas de todos os tipos e classes, a carro, a pé, ricas e simples, comerciantes, turistas, carruagens, cavalos, até mesmo a nobreza da Europa, todos festejavam no *Parco delle Cascine*, passeavam por ruas e vias de tempos quase esquecidos, numa junção de festa, rito e luto.

O pequeno flâneur observava essa multidão em desfile, levada por uma espécie de “festival”, uma festa de gozo para todas as classes, essas que vislumbravam o rio, as árvores, as vias, os monumentos, hotéis e fontes que se estendiam em torno do parque. Enquanto isso, o jovem flâneur fitava atentamente os transeuntes, cada detalhe daqueles que passavam, suas vestimentas, seus carros, o vibrante trote dos cavalos, os reluzentes e majestosos carros que levavam as senhoras da alta sociedade, o passo estrondoso da multidão que regressava do parque, o ruído ou a conversação daqueles que caminhavam em torno da praça, do rio, das ruas e vielas. Eis o “festival” da multidão, na qual “tudo o que acontece potencialmente nesse espaço é percebido simultaneamente” (Benjamin, 1989, p. 188) pelo flâneur, é percebido pelo futuro escritor italiano, que em sua meninice, vislumbrou nas vias de Florença a multidão de homens e coisas, nessas ruas e espaços que o conduziram a flânerie, a adentrar no espírito do povo ao mesmo tempo silente e

barulhento, ao buscar naqueles os traços que saltam de seus corpos em movimento, dos seus passos a tocarem o asfalto, o não dito que o apreciador das massas captura, e que décadas depois de suas primeiras contemplações, publica detalhadamente.

Nos dias em que sua mãe o levava para passear, mormente o vestia como se fosse um menino rico, com um velho traje aveludado, completado com um pequeno chapéu que adornava os seus cachos loiros e seus belíssimos olhos cor de anil. Trajado de tal forma, ia com sua genitora admirar os passantes. Lembra que em um desses dias, ao vislumbrar a massa de carros atravessando o *Lungarni*, estava apoiado, como era de costume, nas paredes de mármore branco que adornavam à frente de um dos inúmeros hotéis suntuosos da cidade. Enquanto se aquecia nessas paredes de mármore, vislumbrou dois estrangeiros que por ali caminhavam, sendo que um deles, “exalava” para tudo e para todos, uma existência melancólica. A figura desse indivíduo continuou em suas lembranças por muito tempo, seja por causa do seu rosto robusto, enfeitado por um grande bigode e óculos espessos, que aumentavam a sua tristeza, ou por sua delicadeza ao acariciar os cabelos do infante, causando nesse e na mãe do mesmo grande admiração pelo visitante.

Anos depois dessa experiência infantil, ao folhear um livreto, encontrou uma foto daquele estranho e ilustre visitante de outras terras, e para a sua surpresa e felicidade, descobriu que era o filósofo alemão autor do *O anticristo* e do *Zaratustra*, nas palavras do próprio Papini (1970, p. 10), “o futuro escritor da *História de Cristo* foi afagado um instante, num claro pôr-do-sol de Outono, pela mão que escreveu *O Anticristo*”. A figura daquele que passou aos olhos do jovem flâneur, e que apenas tardiamente foi reconhecido pelo escritor como sendo Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), será, inclusive, um dos mais importantes influenciadores de sua produção literária, jornalística e filosófica. Foi nos anos que antecederam a passagem do século, um dos objetos contemplados pelos olhos atentos e curiosos de Papini, olhos que outrora, conseguiram perceber que aquele estrangeiro tinha uma profunda tristeza, mas também uma demasiada cordialidade.

O pequeno flâneur, além da visão com a qual capturou simultaneamente os rostos da multidão, que pelos traços adivinhou dos passantes as qualidades, o espírito, os modos de ver e agir, é também pelo som

que conseguiu distinguir os passantes, sendo a audição um elemento da flânerie. Inclusive, essa ideia é defendida por Benjamin (1989, p. 46), quando ao examinar os escritores que tiravam da multidão sonante a materialidade que inspirava as suas literaturas, assevera que, “Dickens se queixará da falta do barulho da rua, que era indispensável para a sua produção”. Logo, para além da visão, o barulho das ruas (como também o ruído) é uma das marcas do homem da multidão, daquele que no seu vaguear por avenidas e praças, ao voltar os seus ouvidos e olhos a uma infinidade de homens e coisas, captura num instante, sons, sentimentos, rostos e tempos. E isso aparece em *O Passado remoto*, no momento em que o escritor florentino, no capítulo *Vendaval de caridade*, afirma que quando não ia com sua mãe ou seu pai para os arredores do *Lungarni*, ficava em casa, a vislumbrar pela janela aqueles que iam e voltavam do trabalho diário.

Em um desses dias, ao olhar pela janela a tarde triste e branca, escutou um forte barulho, o som de uma trombeta a soar e ecoar pelas ruas um rumor de lágrimas, como se despertasse para uma tristeza que pedia solenidade, que em gritos e gemidos clamava por ajuda. Esse som deu lugar a carros em marcha, na qual soldados desfilavam, um desfile de tristeza, soluços e lágrimas, marcado pelo som tonante da trombeta a rasgar os céus, como se anunciasse a passagem para o outro plano. O som da trombeta perpassou os ouvidos do jovem flâneur, que graças a esse barulho compreenderá indiretamente a razão daquela solenidade, daqueles que rapidamente apareceram no raio de sua visão. Nesse movimento auditivo, enxergou um espetáculo singular, a saber: entreviu da janela de sua casa, os moradores da rua Borgognissanti abrirem quase que simultaneamente as janelas e portas de suas moradias, para na sequência, “lançarem” uma chuva de doações em direção aos soldados (sua mãe o informou acerca da razão de ser desse estranho espetáculo), esses que coletavam cada um dos objetos arremessados pela multidão, objetos que caíam como um soturno vendaval.

No *Vendaval de caridade*, o som é o elemento que antecede a visão, ao olhar que o flâneur lança nas ruas, em seu vaguear por vidas e tempos. O pequeno florentino concentra seus sentidos, isto é, dedica seus ouvidos e olhos para a contemplação dessa curiosa marcha, para a cascata de doações lançadas das janelas em direção ao solo, recolhidas

pelos soldados que, em um funesto desfile, passavam pelas ruas em busca de ajuda, em um espetáculo solene, em uma súplica silente, rompida ou esticada pelo som do instrumento a soar, pelos trotes dos cavalos, o barulho dos carros e pelas doações a romperem o céu. O futuro escritor, se imerge nesse ritual sonoro e imagético, mescla de som e imagem, e que mesmo sem saber a razão de todo esse espetáculo, quer dizer, em um primeiro momento, não sabe que se trata de soldados a recolherem doações para vítimas de um terremoto, presente pelo som e pelas imagens uma tristeza no ar. Por causa do som da trombeta, que lhe parece como soluços, presente que não é um espetáculo de alegria, e sim de dor. E somente quando a “chuva” passou, quando se fez silêncio, ficou sabendo que aquilo se tratava de uma ferida aberta, pessoas que clamavam por socorro.

Interpreto esse texto da seguinte forma: o triste soar da trombeta e o barulho dos carros, são os rastros pelos quais são retratados aqueles que foram vitimados pelo terremoto, como também os que perderam os seus entes queridos, suas moradias e pertences. O som parece apontar para aquilo que o menino antes desconhecia, o som de lágrimas, de vítimas a soluçar no momento final, o som que o próprio terremoto ocasionou, casas a ruírem, destruição, dor e desespero, e que lhe viam a mente transformadas num instrumento em lágrimas, naquela marcha simultaneamente em prol da caridade e ritualística, em memória daqueles que partiram, como também para acalantar aqueles que sobreviveram, que entre soluços escaparam do fim prematuro.

Portanto, tanto o barulho quanto a imagem dessa marcha, indicam perda, morte e luto, parecem com o que enfatiza Gagnebin (2006, p. 53), quando ao examinar os sentidos do vocábulo grego *sètma*, no *Lembrar escrever esquecer*, liga-o com: “túmulo, de sepultura [...] rastro que os homens inscrevem em memória dos mortos – esses mortos que o poeta e o historiador, nas palavras de Heródoto, não podem ‘deixar cair no esquecimento’”. E como já informei, esse túmulo ou morte aparecem indiretamente para o flâneur toscano, na medida que registra primeiramente como som, depois como imagem, a tristeza, a dor e a morte das vítimas do terremoto, tudo isso metamorfoseado em não ditos, em outras palavras, “Parecia a véspera do fim do mundo [...] os gritos, os apelos, as notas profundas do trombeteiro, os baques surdos na calçada”

(Papini, 1970, p. 12). Aliás, isso era apenas uma parte de tudo, pois com esse mesclar de sons e imagens, com as doações, o pequeno admirador da multidão, descobriu a caridade cristã, a tristeza compartilhada entre irmãos, que na dor e na perda, mesmo sendo marcados pela pobreza, compartilhavam um pouco de seus parcos pertences.

Por conseguinte, o outrora infante, no capítulo *O descerrar da fachada*, narra sua experiência com alguns elementos que são patentemente uma marca do homem das multidões. Nesse sentido, conta que em meados de 1887, numa noite estranha, ele e seus pais contemplaram na praça da catedral um espetáculo inédito, e que apesar de raramente saírem nesse horário – já que vagueavam pela Florença noturna apenas no Carnaval, nas horas em que alumada pela dançante e titubeante lamparina a gás, apreciavam os espetáculos dos teatros Rossini e Alfieri – relembra a estranha sensação que tomou seu espírito naquela data quase fantástica, ao passear em uma noite que não as do Carnaval.

Havia algo diferente no ar, um espetáculo estava para se abrir para o povo florentino, particularmente para o menino de apenas sete anos, que em sua flânerie de infante, vislumbrou uma espécie de milagre, o surgimento de uma luz que daria fim a escuridão que tomava conta da terra após o ocaso do sol, dando fim às ruas mal iluminadas pelas lamparinas, pelo titubear das frágeis luzes noturnas. Eis o milagre – o pequeno enxergou a lua descer dos céus, a lentamente se transformar em inúmeras outras luas, a bailar pela noite que se tornou clara, que encheu a praça da catedral com outros ares, com luzes que assemelhavam ao esplendor da lua cheia, em suas palavras: “cinco ou seis luas, cândidas e fulgurantes [...] resplandecia, lá no alto, em altíssimas antenas. Eram, como depois soube, lâmpadas eléctricas, que pela primeira vez se acendiam, naquela noite inverossímil” (Papini, 1970, p. 13). Presenciou, ao lado de uma multidão, do rei e rainha da Itália, tanto a primeira aparição da luz elétrica em Florença, quanto a inauguração da fachada da *Catedral Santa Maria Del Fiore*. Essa Catedral foi construída nos séculos XIII e XIV, era um dos símbolos do poder de Florença, e nos oitocentos, graças a nova claridade, tinha até mesmo na “ausência” do sol, sua suntuosidade contemplada pelos olhos da massa, inclusive, pelo pequeno flâneur, que em uma confusão de afecções, parecia está em outro mundo, um mundo dos sonhos, entronizado pelo encantamento,

por um arrebatamento que o tornava mais verdadeiro que o mundo dito real.

Nessa passagem, se anunciava lentamente o fim do antigo modo de iluminação, o “fim” de uma época, umas das “infinitas” mudanças que ocorreriam entre os séculos XIX e XX, naquilo que Benjamin (2009), em parte de seu livro póstumo *Passagens* (composto por notas e fragmentos), nomeia de “Magia do limiar”. O próprio Papini presenciou esse limiar, esse estar entre épocas que o levou a enxergar essa descoberta científica como uma espécie de milagre, uma dádiva que reverberaria até mesmo em sua velhice, como declara, “Passaram-se sessenta anos, mas nunca me esqueci da embriaguez daquela visão ofuscante e sobrenatural” (Papini, 1970, p. 14). E embora esse milagre representasse o fim das antigas lamparinas, não significava a negação do passado, o passado pelo qual o flâneur também caminha. Dessa maneira, as lâmpadas elétricas vieram para iluminar a tudo, entre esses, os inúmeros monumentos seculares que ornavam a cidade de Florença, muitos dos quais foram descritos tão zelosamente em *O passado remoto*.

Para o exame de como a iluminação pública propiciou outros espaços para o flunar, é interessante a reflexão de Walter Benjamin em parte de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Ao examinar a relação entre espaço interno e externo, a casa na qual o homem das multidões retorna depois de longas horas de perambulação por ruas e galerias, o filósofo concebe as praças, ruas e vitrines, o mundo fora da casa como uma extensão da habitação interna (a segurança do lar), em que mesmo nas noites mais escuras, graças a iluminação dos lampiões a gás a romperem parcialmente as sombras noturnas, é possível ao flâneur e as massas, sentirem e gozarem da noite, em um estado em que, igualmente a moradia particular, a segurança não pode ser facilmente rompida. Por isso que, a criação da lâmpada a gás, “fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa [...] A lua e as estrelas já não são dignas de menção” (Benjamin, 1989, p. 47). Essa invenção humana, proporcionou ao homem das multidões, caminhar nas ruas como se estivesse em sua casa, ou melhor dizendo, as vias se tornaram, verdadeiramente, a sua própria existência, uma extensão da habitação interna. Essa ideia da rua como extensão do lar, ou a confusão entre rua, cidade, praças, igreja e privado, é algo constante

em outras escrituras de Benjamin, como é o caso de *Rua de mão única*, particularmente o capítulo *Nápoles*.

As horas outrora marcadas pela escuridão, iluminadas somente na lua cheia, foram agraciadas pelo reluzir das lâmpadas a gás, que de algum modo, zombavam do tempo de “escuridão”, fazendo com que a noite, também fosse das multidões, do flâneur a gozar em todas as horas possíveis, uma extensão do prazer pela visão e audição pulsante que somente a rua, agora em qualquer tempo, pode proporcionar. A iluminação a gás, tornou “obsoleto” o fulgor dos corpos celestes, no sentido de que, enquanto fonte de luz, a lua e as estrelas se tornaram “irrelevantes” para aqueles que perambulam na escuridão após o ocaso, sendo que com a nova iluminação, vieram à tona novos espaços para o flunar. O que quero dizer, é que as luminárias foram importantes para a transformação da rua numa verdadeira extensão da casa, a própria moradia do “amador” das multidões, às ruas em que, segundo Benjamin, (1989), Charles Dickens (1812-1870), na sua estadia em Gênova, vagava noite adentro. E em minha compreensão, em que o pequeno Papini contempla, agora, com outro olhar, já que é a própria luz a gás que se tornou obsoleta, ou melhor dizendo, o pequeno homem das multidões, ao passear entre essas formas de iluminação pública, enxerga a lâmpada elétrica como um milagre, a graça que abriu as multidões para o espetáculo noturno, a apreciação dos monumentos florentinos na plenitude rutilante da noite.

Com essas mudanças, similarmente a lâmpada a gás que marcou parcialmente o fim da noite silente, tornando-se um antro da multidão, a luz elétrica possibilitou a clarificação das cidades, de modo que por ser uma luz não titubeante, mas que, em certo sentido, é plena, propiciou no passar do século XIX para o XX, outros modos de flunar. Agora, a noite é verdadeiramente uma extensão da casa, de nossa habitação interna. Portanto, o desaparecimento das lamparinas, não demarcou aquilo que poderia ser chamado de “fim” da vida noturna do homem que mira, entre a observação e a excitação, os transeuntes, as ruas e os monumentos, como também não seria uma espécie de morte ou início do fim da flânerie. Pelo contrário, me parece que é por estar nesse limiar, ou seja, tanto em um estado de mudança, revolução e ao mesmo tempo estar ou caminhar entre o passado e o futuro (ou vice-versa),

que o flâneur goza de toda a sua potencialidade. É essa contradição que marca o homem das multidões, que o movimenta nessa existência entre tempos e épocas.

Parte dessa experiência está presente em *O descerrar da fachada*, em que aos sete anos, o futuro escritor italiano em seu flamar, vive a experiência de estar entre épocas, contempla a luz elétrica a iluminar a cidade, a iluminar aquela catedral de tempos imemoriais, o “futuro” que, na noite, resplandece e clareia o “passado”. E sendo um homem da multidão, se embriaga com esse milagre, já que a “embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas” (Benjamin, 1989, p. 186), de maneira que, nesse estado, percorre espaços e tempos, a gozar do espetáculo a sua volta, a perambular entre tempos, na observação e descrição de tudo aquilo que aparece à sua frente, que se faz objeto da flânerie. Logo, é por estar entre épocas, que o flâneur, em minha concepção, não chega ao seu fim, porque sempre caminha entre o passado e o futuro, presença tudo aquilo que está em limiar.

Em *O passado remoto*, Papini “se fez” um homem das multidões, um decifrador do outro, na medida em que levantou os seus olhos para as multidões das cidades e até mesmo dos campos, esses últimos que estão presentes nos capítulos *O padre darwinista*, *O exilado polaco*, *O cumprimento à imperatriz* e *Ouida*, nos quais o escritor, descreveu os seus passeios pelos campos e bosques de Florença, como também as inúmeras personalidades com as quais além de fitar, dialogou diretamente. É um livro de “traços” e “retratos”, uma espécie de “síntese” de uma época, narração ou “rememoração” de certas experiências do século XIX e início do XX, é uma escritura de alguém que viveu profundamente num “estado” de flânerie, que gozou de tudo aquilo que apareceu aos seus olhos, da contradição de tempos e espaços, enfim, das existências em limiar.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas – Vol. III).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organizado por Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos; tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas – Vol. II).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

PAPINI, Giovanni. **O passado remoto**. Tradução de Armandina Puga. Lisboa: Editorial Verbo, 1970.

A AURA E A NARRATIVA NORDESTINA EM *CARRO DOCE*: UMA LEITURA BENJAMINIANA

Ewerton José de Medeiros Torres

A PRODUÇÃO LITERÁRIA PARAIBANA AINDA APRESENTA UMA LACUNA significativa em termos de fortuna crítica. Dentro desse contexto, destaca-se *Carro Doce: o romance das Ligas Camponesas* (1986), segunda obra do escritor Romeu de Carvalho (1941–2021). Este trabalho parece ser concebido com a intenção de oferecer uma nova perspectiva da realidade ao final da narrativa. Carvalho emprega uma estética imagética-discursiva comum na literatura nordestina, associando elementos como seca, fome, desolação e mandonismo de forma homogeneizadora, enquanto introduz uma temática inédita: as Ligas Camponesas.

Usando esse texto como base, pretendo fazer aqui uma leitura da obra à luz de conceitos do filósofo Walter Benjamin, particularmente encontrados em *Experiência e pobreza* (1933), *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica* (1987) e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987).

Para Benjamin (1987a), a história pode e deve ser escrita de outra maneira, rompendo com o passado e atribuindo-lhe um valor messiânico. Essa abordagem requer uma nova compreensão do tempo, especificamente do “tempo do agora”, no qual reside a esperança de um mundo mais justo e igualitário. *Carro Doce* parece alinhar-se com essa ideia, especialmente em seu desfecho esperançoso, mas, ao mesmo tempo, não consegue se desvincular completamente da tradição narrativa da literatura nordestina, amparada em uma ambientação característica e pela presença marcante de elementos como religiosidade, oralidade e aspectos culturais da região.

Esse romance descende de uma tradição narratológica muito influenciada pela Geração de 1930, particularmente evidenciada nas obras de autores paraibanos como José Américo de Almeida (1887–1980), que inaugura o romance regionalista, tendo *A Bagaceira* (1928) como marco inicial, e José Lins do Rego (1901–1957), que escreveu uma série sobre o ciclo da cana-de-açúcar, composta pelos romances *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936), *Pureza* (1937) e *Fogo Morto* (1943). José Lins abordou a decadência do ciclo da cana-de-açúcar, oferecendo um retrato do Nordeste canavieiro, onde os engenhos tradicionais gradualmente perdiam sua importância econômica, entrando em declínio.

A linguagem utilizada em *Carro Doce* ecoa a estética presente nas obras de José Lins, revelando uma forte semelhança, especialmente devido ao cenário compartilhado. Assim, tal como o autor de *Menino de Engenho* viveu sua infância imerso nesse ambiente rural, o autor de *Carro Doce* teve também sua experiência de vida em seus anos iniciais diretamente ligada à realidade da usina. Ambos imprimiram em suas respectivas ficções suas próprias experiências.

No enredo, o principal cenário é a usina localizada no antigo engenho que empresta seu nome ao romance, constituindo a última usina em funcionamento na região. Este espaço, que faz referência direta ao Engenho São Paulo, propriedade da família do escritor Romeu de Carvalho, está situado no município paraibano de Maguari, que foi posteriormente renomeado como Cruz do Espírito Santo, localizado no Vale do Paraíba. Assim, o que se apresenta é um cenário semelhante ao retratado na obra de José Lins, mas em um período histórico distinto e imerso em circunstâncias sociais diferentes. Apesar de a abordagem temática ser inovadora, a obra não alcança um valor singular.

Em relação a essa questão da singularidade na obra de arte, Walter Benjamin (1987a) introduz o conceito de “aura”. Para o filósofo, uma “obra de arte aurática” é aquela que não pode ser encontrada em nenhum outro lugar do mundo, tornando-se assim imune à reprodução, sendo, portanto, singular. Ele ilustra este conceito com o exemplo das pinturas em tela, como no caso da *Monalisa*, onde para apreciá-la, é necessário visitar o local onde está exposta. Entretanto, com o avanço tecnológico, as pinturas tornaram-se suscetíveis à reprodução por meio

de dispositivos como a fotografia, reduzindo sua singularidade original; não sendo necessário mais o deslocamento ao local de exposição da obra com a finalidade de conhecê-la.

Se pudermos estabelecer uma analogia entre a “aura” no conceito benjaminiano e a originalidade de uma obra literária, é possível perceber uma certa aura que permeia toda a obra de José Lins do Regoto, a qual serviu de inspiração para outros textos, como o romance *Carro Doce*. No entanto, este último não consegue replicar a mesma aura original, sem incorrer de uma associação imediata à obra do outro autor, pois esta primeira foi concebida a partir de recursos narratológicos que foram fundamentais para contextualizar uma época histórica e criar um universo narrativo que ficou correlacionado àquele autor, enquanto o romance em questão se utiliza desses recursos preexistentes para apresentar uma perspectiva diferente. Em outras palavras, *Carro Doce* reproduz um cenário que já consolidado na obra do outro autor.

Se aplicarmos estritamente o conceito benjaminiano, especialmente com os exemplos de obras artísticas como pinturas, sua aplicação direta à literatura pode parecer inadequada. Para a literatura, a ideia de reprodução de uma obra não levanta as mesmas questões que a pintura carrega, uma vez que a própria natureza de um livro é de ser replicado e acessado por uma variedade de leitores. Diferentemente de uma *Monalisa* fotografada, o livro é concebido com a intenção de ser reproduzido desde o início. A questão da aura literária parece residir em outro âmbito: a reprodução de conceitos, ideias, formas narrativas, dentre outros aspectos.

Ainda assim, a própria obra de José Lins já vivia essa era que Benjamin chama de pós-aurática, ou seja, a época da reprodutibilidade técnica das obras de arte. Isso ocorre porque o livro, enquanto objeto de fácil reprodução, não é como uma pintura única ou escultura de um artista, que o espectador precisa ir até ela para conhecer, a não ser que sejam extremamente caros. No entanto, até mesmo com a pirataria e ferramentas facilitadas de escaneamento em celulares esse impedimento

10 Esse autor regionalista representa a transição de uma tese sobre quem são os brasileiros. Sua obra aurática na Paraíba, representa a eleição de uma elite como artífice principal dessa comunidade intitulada paraibana, que ganha importância na medida em que alça José Lins a um estado de grande escritor.

de acesso às obras raras vem caindo. José Lins, então, conseguiu ser inovador em uma época, ajudando a fundamentar o que conhecemos por Regionalismo.

Diante deste contexto, as obras ficcionais que têm a região Nordeste como cenário ainda se apoiam na tradição, na memória e no saudosismo, elementos essenciais desta literatura regionalizada, que podemos considerar como uma espécie de “aura literária do Nordeste”. Conforme observado por Almeida (1980, p. 89), é crucial desvencilhar-se dessas camadas de representação sedimentadas ao longo do tempo, desde a era da Geração de Trinta, que deu origem à literatura regionalista brasileira, e dissociar essa imagem estereotipada do Nordeste das produções contemporâneas.

Os elementos teóricos e imagéticos que caracterizam o Nordeste e seus habitantes, como o exotismo, essencialismo, saudosismo e a estética da fome, contribuem para a perpetuação do preconceito contra a região. Esses elementos, promovidos por folcloristas, regionalistas e tradicionalistas, alimentam a ideia de resgate e inventam uma imagem do Nordeste. Por outro lado, muitos escritores nordestinos situam a região numa estética associada ao poder ligado à elite açucareira e ao Regionalismo de 1930, inserindo-a na tradição, no passado rural e no ciclo dos engenhos. Na literatura contemporânea, algumas obras nordestinas ora se afastam, ora se aproximam do regionalismo presente em períodos anteriores (Ribeiro, 2020, p. 28-99). E *Carro Doce* não escapa de revisitar as imagens e estereótipos sobre o Nordeste, sendo, portanto, uma dessas obras que resgata a essência dessa aura da narrativa nordestina, que se insere tradição imagético-discursiva que deu origem a elas, bem referenciadas por Albuquerque Júnior (2011) na tese-livro *A Invenção do Nordeste*.

Na esteira desse pensamento, o elemento que demarca uma característica regional e que salta aos olhos em *Carro Doce* é a linguagem. Ao compará-lo com *A Bagaceira*, obra seminal que marca o início do romance moderno nordestino, nota-se uma diferença significativa na linguagem. Enquanto o romance de Romeu de Carvalho apresenta uma linguagem despojada e oralizante, essa característica é ausente na obra de José Américo de Almeida, que mantinha uma escrita mais erudita. *Menino de Engenho* já demonstra uma desconexão com essa

formalidade linguística de José Américo, adotando formas dialetais da região no tecido narrativo. Para Almeida (1980, p. 256), “a linguagem, além de veículo de comunicação, representa a forma por excelência pela qual o ser humano se apropria da realidade que o cerca, conferindo-lhe um sentido”. Em *Carro Doce*, essa característica da linguagem, que era uma marca de regionalistas da fase realista, é levada ao extremo, com o uso de palavras e expressões regionais que, por vezes, leitores da própria região entendam melhor algumas passagens do texto do que um leitor de outra região do Brasil.

Assim, várias questões que parecem emergir da obra são pertinentes como: que representação de Nordeste a literatura brasileira requer na atualidade? Ainda é necessário evocar a aura de um Nordeste pitoresco e folclórico? Será relevante ancorar uma perspectiva mais ampla da região em uma época marcada pelo saudosismo, fundamentada em uma tradição inventada? O uso de uma simbologia tradicionalista, que remete à memória e ao saudosismo, já não está desgastada na literatura?

Romeu de Carvalho provavelmente buscava, com seu resgate regionalista, não apenas reproduzir tecnicamente um discurso, mas também promover uma intenção prática. Segundo Benjamin (1987a), nesse processo de reprodução técnica, a obra de arte se transforma, alterando a percepção e recepção que temos dela. A partir da reprodução, a obra de arte deixa de ser vista como um objeto de culto, perdendo seu caráter sagrado e inaugurando o que Benjamin chama de movimento pós-aurático. Esse movimento aproxima a obra de arte do público, possibilitando sua politização entre as massas. Essa dinâmica é fundamental para compreender a construção de *Carro Doce*, pois o autor utiliza o resgate regionalista como uma estratégia para atrair seus leitores ideais¹¹ e introduzir conceitos de consciência de classe no público leitor desse romance.

O autor, formado em Medicina, demonstrava um profundo

11 Leitor ideal refere-se àquele que consegue interpretar um texto literário completa e profundamente, reconhecendo múltiplas camadas de significado e apreciando tanto sua forma quanto seu conteúdo. É capaz de contextualizar a obra dentro de seu contexto histórico, cultural e literário, compreendendo suas nuances e simbolismos, e é capaz de se engajar ativamente com o texto, refletindo sobre suas mensagens e interpretando-as de maneira pessoal e crítica (Leite, 2009).

interesse pela cultura popular e pelo engajamento social, e conduziu sua trajetória profissional neste sentido. Sua participação nos círculos de cultura da CEPLAR (Campanha de Educação Popular) refletia seu comprometimento com a educação e a conscientização das camadas mais marginalizadas da sociedade. Foi durante esse período que ele teve seu principal contato com as lideranças camponesas, ministrando aulas para os trabalhadores rurais (CRM-PB, 2012; Rocha; Fernandes, 2017).

Como escritor, Romeu reflete suas raízes e experiências em sua produção literária. E é através do seu engajamento político com os camponeses desde cedo, que *Carro Doce* ganha forma. No romance, que se caracteriza pela predominância de personagens masculinos, destaca-se a figura de Severino Leôncio, conhecido por Garrafa na maior parte da narrativa. Ele passa por uma jornada de autoconhecimento até atingir sua consciência de classe, ou de subdesenvolvimento, enquanto sujeito oprimido, encontrando, ao final da narrativa, nas Ligas Camponesas, o seu destino. Ao ingressar na Liga em Sapé, no Estado da Paraíba, Garrafa conhece os personagens que remetem a líderes reais das Ligas na Paraíba, como Arlindo Teixeira sendo João Pedro Teixeira, Nego Zamba representando Nego Fuba e Pedro Tropeiro como Pedro Fazendeiro.

Esse personagem principal, após uma tentativa frustrada de ganhar a vida no Rio de Janeiro, retorna ao Nordeste, arrependido de ter deixado “a boa terra” (Carvalho, 1986, p. 23). De volta a Maguari, conhece a jovem Massá e se apaixona. A presença dela sugere uma mudança na perspectiva da narrativa, já que é somente quando ela aparece na história que se explora os sentimentos e pensamentos de uma mulher. A narrativa do romance parece perder um pouco o foco nessa parte, sugerindo, possivelmente, a intensidade do envolvimento emocional entre os personagens.

Garrafa, então, vai se engajar ao movimento das Ligas Camponesas e passa a compreender a sua condição como um trabalhador oprimido. Massá torna-se sua esposa e companheira de luta, mas assumindo um papel secundário na história, o que não corresponde bem à verdade, visto que no movimento camponês a atuação das mulheres era muito significativa.

Carro Doce é um romance que propõe uma crítica agrário-patriarcal sob a visão do camponês. O final do livro representa o início da

organização das Ligas Camponesas. Com a história de Garrafa, parece que o autor quer colocar um exemplo a ser seguido e uma orientação a ser tomada: a da organização popular. Garrafa e os seus companheiros mobilizam-se para uma greve na usina Maravilha e para uma Concentração do 1º de maio. E nas suas movimentações políticas, o personagem passa por uma mudança interna e externamente. Ele deixa o alcoolismo, abandona as roupas “de carioca”, veste a “camisa da luta do campo”, e passa a usar o seu nome de batismo, Severino Leôncio. Torna-se o chefe da sede da Liga Camponesa em Maguari e passa a trabalhar na sensibilização popular de outros camponeses para estes ingressarem no movimento (Carvalho, 1986, p. 130).

Até chegar nessa posição dentro do movimento, Garrafa passou por situações que demarcavam bem um contexto sociocultural mais amplo, caracterizado pelas péssimas condições de trabalho. Além da pessoa do autor, que demonstrava um forte engajamento com a causa dos camponeses, a publicação do romance ocorreu após o surgimento do Movimento Sindical Rural, o que sugere que esse livro tinha um propósito claro: o de educar e mobilizar as massas para a militância. Após o fim das Ligas Camponesas, o Movimento Sindical, então, emergiu como uma resposta da sociedade, que se reorganizava na época do Golpe Militar de 1964. Nessa linha, o romance, ao recontar o percurso das Ligas, adquire uma dimensão educativa, possuindo, portanto, uma utilidade.

O livro não entrega apenas uma narrativa, mas também traz informações. Em *O narrador*, Benjamin (1987b, p. 202) argumenta que vem sendo introduzida nas narrativas uma forma de comunicação, que por mais antiga que seja, nunca havia influenciado de maneira mais incisiva a forma épica, sendo estranha, assim, à própria narrativa e ao romance. Trata-se da informação. Esta, ao adentrar as formas narrativas começa a provocar uma crise.

Entendo esse movimento argumentativo de Benjamin com o que mais recentemente denominamos de “literaturas panfletárias”, que é quando o escritor, no empenho de querer explicar algo, coloca as informações num tom professoral, como se a obra literária devesse ensinar algo ao leitor. Esse tipo de texto acaba afastando muito mais os elementos da narrativa de seu *corpus* e impregnando-a de conhecimentos, que podem conferir ao texto certo pedantismo. Como coloca Benjamin

(1987b, p. 203), “em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação”.

Ele ainda completa: “a informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (Benjamin, 1987b, p. 204). No romance *Carro Doce*, que parece ter sido produzido nessa intenção educativa, ou seja, de querer informar sobre a construção do movimento, na época de sua publicação talvez tivesse um efeito maior aos leitores que viviam a insurgência do movimento sindical. Com o passar dos anos, o livro passou a ficar desconhecido talvez pela sua inutilidade prática enquanto ferramenta de formação ou sensibilização. Ele traz na primeira parte do *corpus* do texto uma narrativa de jornada do herói atrelada a estereótipos nordestinos, numa segunda parte dedica-se ao romance entre Garrafa e Massá, e vai ser só nas páginas finais que a real questão política do livro se revela. São nessas últimas páginas que o leitor ideal desse texto, possivelmente um militante em formação, experimentaria conhecer como se formaram as Ligas Camponesas e como essas resultaram no Movimento Sindicalista, que àquela época era novidade.

No romance, o processo de formação dos militantes das Ligas se dá de pessoa em pessoa, assemelhando-se a um narrador que conta uma história. Benjamin evidencia isso em *O Narrador*, quando afirma que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores” (Benjamin, 1987b, p. 198). O livro, por ser curto, de fácil assimilação, e com linguagem simples, assemelha-se a um objeto de sensibilização para esse chamado à luta camponesa, funcionando como uma “cartilha para militante”. É uma obra pensada, sobretudo nas partes finais, para se ter uma utilidade prática, o que Benjamin vai chamar de “a natureza da verdadeira narrativa”. “Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (Benjamin, 1987b, p. 200).

E a construção da narrativa deriva, como já foi exposto anteriormente, da experiência do escritor. Foi necessário ele primeiramente ter a sensibilidade para a temática a fim de conseguir passar sua mensagem de maneira verossímil. “O narrador retira da experiência o que ele

conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes” (Benjamin, 1987b, p. 201).

Benjamin, ao se debruçar na análise do texto de Nikolai Leskov, resgata uma citação emblemática do renomado autor russo, a qual proclama: “A literatura não é para mim uma arte, mas um trabalho manual”. Ao evocar esse aforismo, Benjamin retoma sua ponderação acerca da noção de aura. É pertinente revisitar também a discussão prévia neste ensaio sobre a “aura nordestina na literatura”. Enquanto a teoria artística benjaminiana advoga que a obra de arte deva ser singular e não reproduzida, na literatura essa concepção se dissolve, posto que desde sua concepção, a necessidade de reprodutibilidade textual emerge como um imperativo para ampliar sua audiência, alcançando mais leitores. Tal disseminação ocorre de leitor para leitor, de obra para obra.

A possível assimilação do recurso da reprodutibilidade da obra por parte de Romeu de Carvalho, aparentemente sem plena consciência, pode ser explicada pela sua inclinação a um compromisso historiográfico de militante, além da sua cosmovisão fundada no local do seu começo de vida, a usina. Em uma entrevista conduzida por Rocha e Fernandes (2017, p. 173), sua obra é caracterizada como integrante de um “Novo Regionalismo”, em virtude de sua marcante carga político-ideológica em prol dos marginalizados. Romeu de Carvalho, que revelou seu parentesco com Augusto dos Anjos, exprimiu sua percepção da profunda dependência dos trabalhadores rurais em relação às usinas da região e, conseqüentemente, da sujeição secular da qual eles eram vítimas.

É plausível que o romance adquira uma natureza quase didática ao término da leitura, devido à incursão biográfica do autor nesse contexto de engajamento político. Isso contrasta com a narrativa preponderante na primeira parte do livro, com a vida comum de Garrafa sem uma consciência social. Benjamin sustenta que a narrativa não se limita a transmitir os eventos narrados como meros dados ou relatórios (Benjamin, 1987b, p. 205), sendo esse um fator interessante a ser considerado quando se analisa a obra por completo, visto que não é em toda extensão da história do romance que a questão das Ligas Camponesas é posta em evidência.

Assim, a partir da leitura de *Carro Doce*, um leitor que desconhece as Ligas Camponesas, pode experimentar um primeiro contato, conquanto não seja aprofundado e mostrado de uma maneira simplificada. O movimento surgiu durante o governo ditatorial de Getúlio Vargas e pouco antes do término da Segunda Guerra Mundial, organizado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Essas ligas agrupavam trabalhadores rurais de diferentes segmentos, como pequenos agricultores, parceiros, sem-terras, assalariados e diaristas, com o propósito de aumentar a base eleitoral do partido e também de promover a organização da classe para lutar por seus interesses. Com a queda do governo Vargas e a eleição de Eurico Gaspar Dutra para a presidência, em 1946, uma nova Constituição foi promulgada, alinhando o Brasil com os Estados Unidos na Guerra Fria e resultando na ilegalidade do PCB em 1947. Esse contexto político também contribuiu para a repressão e o fim das atividades das Ligas Camponesas (Welch, 2006).

Esse foi apenas o primeiro período das Ligas. O romance fala sobre a segunda fase, quando elas ressurgiram como o mais importante movimento social camponês organizado pelo povo brasileiro na década de 1960. Originou-se em uma realidade na qual famílias camponesas não dispunham de terras próprias, viviam como moradores de condição em terras de latifundiários, enfrentavam a imposição de pagar foros a estes “donos das terras”, “herdeiros dos canaviais”, sob critérios injustos impostos por eles, como o trabalho de meia, terça e a obrigação do pagamento de cambão,¹² resultando em salários rebaixados e ausência de direitos sindicais (Pereira, 2011, p. 29).

Em 1959, a organização camponesa conseguiu desapropriar o Engenho Galileia, em Vitória de Santo Antão, no Estado de Pernambuco, que já se encontrava em estado de “fogo morto”, inviável para o cultivo da cana. Até o final da década de 1960, as Ligas Camponesas já haviam se expandido para treze estados, sendo na Paraíba onde houve maior mobilização e número de membros associados, consolidando-a como a Liga mais influente (Welch, 2006; Pereira, 2011, p. 29).

12 O termo “cambão” referia-se à prática em que o morador era obrigado a fornecer dias de trabalho sem remuneração, envolvendo tanto o chefe da família quanto os demais membros familiares, que eram utilizados como mão de obra (Martins, 2010).

As ações das Ligas Camponesas envolviam atividades em mutirão e manifestações de massa, representados nas cenas finais de *Carro Doce*. Apesar de se organizarem armados, o movimento não visava a violência, mas os latifundiários não entendiam assim e o movimento passou a ser alvo de perseguição tanto por parte dos deles quanto do próprio Estado, por meio da força policial (Pereira, 2011, p. 31).

Em 2 de abril de 1962, João Pedro Teixeira (representado no livro como Arlindo Teixeira) foi assassinado por integrantes da polícia militar, marcando um duro golpe para o movimento. Elizabeth Teixeira, sua esposa, assumiu a liderança da luta. Porém, com a instalação do Golpe Militar de 1964, as principais lideranças do PCB e das Ligas foram assassinadas, presas ou tiveram que fugir e, assim, as Ligas Camponesas foram dizimadas (Welch, 2006; Pereira, 2011, p. 31). Mais tarde, no final da década de 1970, o Movimento Sindical Rural no Brasil testemunhava um período de ascensão. Esse período foi caracterizado pelas mobilizações, assim como a assessoria às greves dos canavieiros, que se estenderam de 1972 a 1982, quando lutavam por melhores condições de trabalho (Pereira, 2011, p. 31).

Apesar do romance ter esse viés ideológico de ensinar sobre a formação da luta, não aborda detalhadamente o processo histórico como num livro didático convencional. Em seu ensaio *Experiência e pobreza* (1933), Walter Benjamin (1987c) investiga a diminuição da transmissão de experiências por meio de provérbios, narrativas e histórias. Ele atribui essa redução ao declínio do modelo familiar patriarcal e ao impacto traumático da Primeira Guerra Mundial na Europa. Benjamin sustenta que essa diminuição das experiências transmissíveis resulta em um empobrecimento cultural dos indivíduos, criando um novo cenário de barbárie. E podemos estender sua análise para a nossa realidade camponesa paraibana, com esse seu argumento: “pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impede a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita, nem para a esquerda”.

Um diferencial em *Carro Doce* é que a história é contada pelos camponeses. São eles que, parafraseando Benjamin, serão o motor do automóvel que, com sua necessidade interna, conduzem a carroceria, ou, a narrativa. O usineiro, posto como força contrária aos camponeses, está

ausente o tempo todo na história. É como se o patrão não existisse, ele não tem voz na narrativa. Ou melhor, existe, mas agora a história estaria sendo contada fora da casa-grande por outros, pelos protagonistas, os cambiteiros, ou pelos cortadores de cana. Eles emergem como figuras centrais na narrativa, representando a força e a resistência do povo diante das adversidades impostas durante a decadência das usinas e pelo sistema opressor em vigência.

Para capturar a voz desses trabalhadores, e reproduzi-la de maneira fidedigna, Carvalho dedicou atenção à linguagem, incorporando expressões locais e modos de comunicação específicos. Seu objetivo era regionalizar e situar a história em um território onde os trabalhadores vivessem em harmonia com a natureza, que não era vista como fonte de opressão e sofrimento, mas sim como uma solução, quase uma bênção, devido à ausência das secas. Ribeiro (2020) observa que escritores, cineastas, intelectuais, dramaturgos e outros tendem a frequentemente destacar o Nordeste numa dualidade impulsionada pela força da natureza, retratando-a como a principal causa da opressão sobre o povo nordestino, enquanto muitas vezes ignoram o papel ainda mais significativo do poder político e econômico. Na visão desses “idealizadores do Nordeste”, a natureza é responsável por atenuar ou agravar a miséria, pois é ela quem força o sertanejo a abandonar sua terra; pensamento não compartilhado para os camponeses de *Carro Doce*.

Benjamin (1987a) argumenta, quando fala de aura, que o que se deve fazer é politizar a arte na perspectiva de mostrar que a ela tem embutida dentro de si o seu aspecto transformador e reflexivo. Para ele, é possível que o homem produza uma relação com a natureza que não é mais de estranhamento, que seja agora de reflexão e de reencontro com suas possibilidades múltiplas de realização.

Em *Carro Doce*, essa consciência de opressão ou estranhamento pela natureza não é evidenciada pelo olhar das personagens. Primeiro, não sendo a seca uma realidade tão preocupante para a região da zona da mata, onde os canaviais existiram e persistem até hoje. Segundo, porque as famílias rurais retratadas nesta obra possuem uma consciência camponesa, identificando-se como elementos da própria natureza e mantendo uma conexão profunda com ela. À medida que desenvolvem uma consciência de classe e percebem-se como sujeitos oprimidos na

sociedade, esses indivíduos têm clareza sobre quem os oprime.

No romance, essa dinâmica de subordinação é representada na figura de um herói social, Garrafa, que, após passar por uma jornada de transformação e conscientização, assume seu papel na sociedade e contribui para a mudança do *status quo* entre os trabalhadores canavieiros. Acredito que o romance desempenhe um papel crucial em despertar a consciência dessa crescente militância da época. Benjamin (1987a) ilustra a ideia de como a reprodução da arte como técnica pode levar à atrofia da aura, mas considero que essa atrofia, no contexto deste romance e dentro da categoria criada aqui de “aura da literatura”, foi significativa, pois aproximou uma parcela dessa luta camponesa a um universo literário mais amplo. O filósofo argumenta que a percepção das coletividades humanas se transforma ao longo do tempo, assim como sua forma de existência. O livro cumpre com esse propósito de “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade”.

REFERÊNCIAS

ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no nordeste brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

BENJAMIN, Walter. 1987a. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1987, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. 1987b. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1987, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. 1987c. **Experiência e pobreza**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*

da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1987, p. 114-119.

CARVALHO, Romeu de. **Carro Doce**: o romance das Ligas Camponesas. 1. ed. Rio de Janeiro: Editoria Anima Produções Artísticas e Culturais Ltda., 1986.

CONSELHO REGIONAL DE MEDICINA DO ESTADO DA PARAÍBA (CRM-PB). 2012. 1 vídeo (20 min 22 s). **Memória da Med. PB (DVD 18) – Dr. Romeu Fernandes de Carvalho**. Entrevista concedida ao CRM-PB em 05 ago 2011. Disponível em: <https://youtu.be/UFp8TOLWsd4?si=UZVNm4k5GQI135gJ>. Acesso em: 12 out 2023.

LEITE, Sara. **Leitor ideal**. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitor-ideal#:~:text=Portanto%2C%20o%20leitor%20ideal%20ser%20C3%A1,reconhec%20AA%2Dlo%20como%20texto%20liter%20C3%A1rio>. Acesso em: 15 jan 2024.

MARTINS, José de Souza. **O cativo da terra**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

PEREIRA, Antonio Alberto. **Educação do Campo e Movimentos Sociais**. Cadernos de Licenciatura em Ciências Agrárias. Bananeiras: Editora Universitária UFPB, v. 7, 2011.

RIBEIRO, Johniere Alves. **Nordestes para além do Nordeste**: por uma nova narrativa literária. Orientador: Luciano Barbosa Justino. 2020. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020.

ROCHA, Washington; FERNANDES, Telma Dias. **Romeu de Carvalho**. In: ROCHA, Washington; FERNANDES, Telma Dias (org.). O ano que ficou: 1968 – memórias afetivas. 1. ed. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2017. p. 172-178.

WELCH, Clifford Andrew. Movimentos sociais no campo até o golpe militar de 1964: a literatura sobre as lutas e resistências dos trabalhadores do campo do século XX. **Lutas & Resistências**, Londrina, v. 1, p. 60-75, 2006.

UMA LEITURA DA OBRA *VOLTO SEMANA QUE VEM*, DE MARIA PILLA À LUZ DO CONCEITO DE LIMIAR, DE WALTER BENJAMIN

Simone Caetano de Melo

O BRASIL, ASSIM COMO OUTROS PAÍSES LATINO-AMERICANOS, VIVENCI-
ou na segunda metade do século XX um avanço do autoritarismo, da violência de Estado, do cerceamento das liberdades individuais, entre outros aspectos de exceção. Tais medidas, cada vez mais extremas, configuraram um golpe civil-militar, cuja justificativa constava nas alegações, feitas pelas Forças Armadas, de que os militares atuaram de tal forma como um modo de defesa do Brasil contra o “avanço do comunismo”. No caso do nosso país, a ditadura perdurou por cerca de 21 anos, especificamente, de 1964 a 1985, deixando sequelas irreversíveis advindas das décadas do militarismo, principalmente para aqueles que resistiram a este sistema de forma direta, como discute Netto (2014).

Para além disso, é factível refletir sobre quais formas este passado ainda reverbera no presente. Ao atrelar passado e presente baseando-se numa análise histórica e material, surgem evidências de que a memória do país não foi trabalhada como poderia, com a constante falha em explicitar o alcance da violência, da perseguição, do terror e tantos outros aspectos concretos dos “anos de chumbo” de forma crítica e embasada. A prova disso se dá, facilmente, ao analisar a onda de negacionismo que tem se instaurado nos últimos anos, bem como a postura de parte da população que pede o retorno do que eles chamam de “Regime Militar”, volta da Ditadura.

De acordo com Figueiredo (2017, p. 26), no Brasil, não se cultiva a memória política porque a lei da anistia significou uma espécie de

amnésia. O país se recusa a enfrentar seu passado, a encarar os crimes cometidos, a trazer à tona as atrocidades perpetradas por um regime de exceção. Sendo assim, é preciso questionar essa “falta de memória” em que o país está imerso. Graças às pesquisas que têm sido desenvolvidas recentemente, é perceptível ver que a temática da ascensão do autoritarismo tem circulado com maior frequência no âmbito das Universidades. Todavia, é necessário que alcance cada vez mais a população, de forma geral, transcendendo os espaços acadêmicos.

Com isso, a literatura e a crítica literária têm mostrado caminhos essenciais para que a sociedade conheça e reflita criticamente sobre o que realmente se passou nos anos do regime ditatorial no Brasil. Temos, na literatura brasileira, números significativos de obras que problematizam o golpe sobre diferentes perspectivas, o que é bastante relevante para que os leitores conheçam como se deu esse momento histórico a partir da ficção – que, por sua vez, traz outras nuances que a historiografia deixa de lado.

Desse modo, podemos dizer que essas narrativas produzidas são uma espécie de arquivo, como discute Figueiredo (2017), em seu livro intitulado *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, no qual a autora levanta uma série de romances brasileiros que trabalharam o golpe de 1964. Logo, converge-se com seu pensamento quando ela afirma: “esse material pode ser, também, considerado como arquivo, pois ele faz um inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros” (Figueiredo, 2017, p. 45).

Diante desse contexto, temos as experiências limiáres daqueles sujeitos que militavam ativamente durante o período de repressão. O trauma vivenciado por estes agentes históricos, muitas vezes, traz certa lentidão no que tange à libertação do passado, uma vez que as memórias traumáticas precisam ser cuidadosamente elaboradas. Inevitavelmente, é um processo que depende de cada sujeito, pois alguns ficam na zona intermediária, ou na zona do entrelugar, ou seja, entre presente e passado.

Posto isso, nosso objeto para pensar as questões relacionadas a este período no Brasil é o livro *Volto semana que vem*, da escritora e jornalista gaúcha Maria Pilla. Nesta obra, a autora tece uma escrita memorialística, ou seja, a partir das memórias da narradora-protagonista, que

vai contando, em primeira pessoa, sua experiência como militante durante o regime, incluindo sua passagem pela Argentina, onde foi presa e torturada (vale lembrar que o país também enfrentava uma ditadura militar em moldes bastante similares). A narrativa discorre, seguindo seu exílio na França e a escolha em permanecer no território francês, mesmo após a Lei da anistia de 1979, que possibilitou o retorno dos exilados ao Brasil.

A partir das instâncias supracitadas e dado o contexto histórico analisado, explicita-se, como objetivo desse ensaio, analisar a obra de Pilla, no tocante à experiência da narradora como mulher e militante durante a Ditadura que, após vivenciar décadas de traumas e violência, resiste em voltar ao solo brasileiro e se libertar do passado. Entretanto, para apreender a profundidade e complexidade dessa experiência narrada, o estudo presente busca tecer uma análise embasada no conceito do “limiar” proposto pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), o qual contribui para se pensar os impasses que aqueles que enfrentaram um trauma apresentam dificuldades na transição entre passado e presente.

Portanto, justifica-se a necessidade desse ensaio, dada a urgência de se construir uma memória crítica no Brasil acerca da Ditadura, resgatando a perspectiva de que a sociedade deve olhar para o seu passado no intuito de compreender como está configurado o presente. Afinal, ainda é possível ver resquícios desses tempos sombrios por todo o país, como um passado que não morreu. Além disso, é preciso mostrar que as mulheres também participaram ativamente em todas as frentes de resistência, reivindicando justiça, eleições, a volta da democracia e uma nova Constituição Federal.

Este ensaio, ademais das colocações introdutórias, está organizado em duas seções. Na primeira, discutimos acerca das contribuições da literatura contemporânea brasileira, que tem produções significativas que problematizam a Ditadura no Brasil. Por conseguinte, na segunda seção, analisaremos de forma sintética o romance *Volto semana que vem*, da escritora gaúcha Maria Pilla, observando como a autora trabalha o passado referente à Ditadura.

A literatura contemporânea tem trazido contribuições importantes de narrativas que problematizam as ditaduras ocorridas na América

Latina, na segunda metade do século XX. Dessa maneira, o texto literário proporciona outras perspectivas e outros olhares acerca desse acontecimento histórico, que nos revela um passado marcado pela violência de Estado, opressão e cerceamento das liberdades individuais, em outras palavras, “A linguagem ficcional pode assim ser entendida como campo profícuo para os desdobramentos da memória e, assim, de novas perspectivas que iluminem o presente” (Lacerda, 2022, p. 10).

No caso do Brasil, a Lei da Anistia, que entrou em vigor em 1979, permitiu a volta de exilados e presos políticos ao país. Contudo, por outro lado, acabou por beneficiar os militares, dado que a lei concede perdão total e irrestrito relativo aos crimes cometidos pelos militares. Sendo assim, a Lei da Anistia acaba sendo um retrocesso, um apagamento da memória histórica desse período para a sociedade brasileira, que não teve um julgamento para os agentes da Ditadura e, diante dos moldes da Lei, nem teve a oportunidade de decidir coletivamente o que fazer em relação aos crimes cometidos.

Essa impunidade gerou uma espécie de “esquecimento” na população, e esse esquecimento atrai certa tensão em como o país se estruturou nas últimas décadas. Assim, atesta-se uma onda crescente de negacionismo sobre o tema, a qual ainda conta com pedidos de intervenção direta das Forças Armadas no Estado, como se o autoritarismo e o *modus operandi* dos militares fossem a solução para os problemas da sociedade brasileira. Nesse sentido, é importante lembrar o que diz a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, quando afirma que “O silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da Ditadura, costuma a silenciar sobre os mortos e torturados de hoje” (Gagnebin, 2010, p. 185). Diante de tal reflexão, no que consta ao silêncio que paira sobre o Brasil quando se refere a tal temática, a negação do passado acaba se mostrando no presente. A título de exemplo, lembra-se que não faltam fontes, reportagens, fatos e disputas jurídicas acerca da instabilidade da democracia que vem sofrendo ataques ao longo da nossa história, o que se acentuou no último decênio, como analisado neste ensaio.

Por isso, é imprescindível a importância de se trabalhar a memória em nosso país, bem como salientar a sociedade que eventos como a Ditadura não estão apenas no passado. Os horrores históricos provocados e estruturados por regimes de exceção podem ser revisitados, sob outras

formas e aspectos, mas com diversas características similares, como a violência de Estado e o ataque às liberdades. Deste modo, é fundamental lembrar, rememorar, para não apagar e deixar que o passado caia no esquecimento, visto que a história não é estática.

Ao direcionar a proposta para o campo da crítica literária, analisamos como a literatura, que não está desvinculada dos fatores sociais, como afirma Antonio Candido (2006), reitera e conserva uma relação dialética com a história e a sociedade, se tornando um meio pelo qual se pode alcançar um número maior de leitores do que outros tipos de textos, como discute Todorov:

A literatura tem um papel particular a cumprir nesse caso: diferentemente dos discursos religiosos, morais ou políticos, ela não formula um sistema de preceitos; por essa razão, escapa às censuras que se exercem sobre as teses formuladas de forma literal. As verdades desagradáveis – tanto para o gênero humano ao qual pertencemos quanto para nós mesmos – têm mais chance de ganhar voz e ser ouvidas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica (Todorov, 2009, p. 80).

Nesse sentido, como enfatiza o autor, o texto literário tem certa potencialidade dimensional muito maior do que as obras filosóficas e científicas. É absoluto afirmar que as produções vinculadas às ciências também são extremamente importantes, porém, nesse caso, a linguagem literária se torna mais acessível aos leitores, de modo a ampliar seus horizontes, através da história de cada personagem e narrativa. Dessa maneira, ao abordar as obras literárias que problematizam a Ditadura brasileira, constata-se que elas possibilitam que os leitores compreendam, por meio do ficcional do romance, o que foi esse período histórico, e o que esteve por trás do golpe de 1964. Tal proposta metodológica e prática, que une ficção com realidade, faz com que se possa refletir sobre nosso passado e como essa relação continua a emergir em nossa sociedade.

Em sua obra inacabada intitulada *Passagens*, Walter Benjamin

desenvolve seu conceito sobre o limiar, ideia chave para que pensemos a experiência traumática daqueles indivíduos que foram vítimas de governos autoritários, sendo sequestrados, presos e torturados por causa de suas atividades políticas em oposição à ditadura, que por essa razão acaba encontrando impasses no momento de transição. Com isso, o filósofo e crítico literário afirma:

O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schellen* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho (Benjamin, 2006, p. 617-618).

Ao aplicar o próprio método benjaminiano de pensar e analisar textos e relacioná-los com a história corrente, analisaremos duas palavras utilizadas por Benjamin, expostas na citação anterior: transição e fluxo. Estes dois vocábulos nos permitem mostrar que, para Benjamin, há uma diferença léxica entre o sentido de *fronteira* e o de *limiar*. De acordo com Gagnebin (2010, p. 13) a fronteira está ligada à ideia de limites, enquanto o limiar tem relação com o sentido de soleira, umbral. Ainda, para pesquisadora, “o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios” (Gagnebin, 2010, p. 14). Assim sendo, trata-se de um conceito que remete ao campo do intermediário, do indeterminado que, como afirma Oliveira (2012, p. 186), é fundamental para possibilitar a leitura de boa parte da obra benjaminiana. Ademais, o conceito de limiar tem ainda ligação com as artes, principalmente a pintura e a arquitetura, quando levado em consideração seu sentido de passagem e transição.

A partir desse ponto, este ensaio, brevemente, analisará a narrativa *Volto semana que vem*, de Maria Pilla (2015), interpretando esse livro a partir do conceito benjaminiano de limiar. O romance é de teor testemunhal e autobiográfico, uma vez que encontramos várias passagens que vão de encontro com a própria vida de militância da autora, é

composto por fragmentos, todos datados, como se constituíssem pequenos relatos. Pensamos, a partir dessas fontes, que essa configuração da escrita pode estar ligada ao ofício da escritora enquanto jornalista, pois é possível perceber essas mesmas características residuais e técnicas no texto jornalístico.

Nesses relatos, a narradora-protagonista (que não revela seu nome) conta sua trajetória como militante política durante o golpe de 1964, sendo ela atuante nas frentes de resistência, como por exemplo, no movimento estudantil. Nesse sentido, cabe mencionar que teremos, a partir da relação entre ficção e realidade, um olhar para a história a partir dos vencidos, e não dos vencedores, como propunha o próprio Benjamin. Sobre isso, o teórico afirma que “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido” (Benjamin, 1987, p. 223).

A priori, ressalta-se na ação da narradora mostrar que, de fato, sofreu na pele a repressão devido às suas atividades políticas. A começar pela sua saída forçada do Brasil, dado que com o AI-5¹³ o regime militar endureceu ainda mais. A partir do citado Ato, o Estado cassou direitos políticos, impediu a possibilidade de habeas corpus, e passou a perseguir os militantes de forma intensa e ostensiva. Acerca disso, a personagem coloca: “Meses depois, tive que deixar o país a caminho do exílio. [...] Foram mais de vinte anos de exílio e oito no divã” (Pilla, 2015, p. 51-52). Este fato é interessante, porque se estende à realidade, já que a própria Pilla se exilou por causa de sua participação nos movimentos de resistência, voltando ao Brasil somente em 1992, alguns anos depois do fim do regime ditatorial. Esses fatores fazem com que os leitores experienciem uma janela, isto é, uma zona intermediária entre a ficção e a realidade. Ao lembrar do passado, a personagem tenta ao mesmo abrir mão dele, embora as suas memórias traumáticas acabem tardando esse “rito de passagem”.

Inclusive, considerando o romance da autora como elemento

13 O Ato institucional número 5 (AI-5) foi o quinto dos vários decretos emitidos pela Ditadura Militar nos anos que se seguiram o golpe de 1964 no Brasil. Foi utilizado pelos militares para consolidar o autoritarismo e intimidar e conter qualquer tentativa de oposição no país.

autobiográfico, é válido pontuar que “ao trazer para a realidade do campo da memória a presença fantasmática da sua experiência de resistência aos regimes ditatoriais da América latina e contar sua história, Pilla entremeia vários deslocamentos espaciais e temporais” (Caimi, 2021, p. 101). Sendo assim, as imagens que a narradora vai compondo ao longo da narrativa, de forma desordenada, mostram suas imagens precárias da memória, muitas vezes, reproduzindo os meandros da mente humana que tocam a relação intrincada entre história e memória, além das questões psicológicas desenvolvidas a partir de eventos traumáticos. As memórias da autora são desconcertantes e irregulares, e isso é o que a torna ainda mais humana, pois é, constantemente, vinculada à experiência dos oprimidos, aqueles que conseguiram sobreviver aos horrores para, assim, relatar tais testemunhos do período militar.

Antes de ir para a França, a protagonista desembarca na Argentina que, como mencionado, também enfrentava uma Ditadura, assim como na maioria dos países da América do Sul. Da Argentina, ela seguiu militando e questionando o autoritarismo, o que resultou em dois anos de prisão política, onde sofreu torturas físicas e psicológicas. Assim ela descreve a respeito da prisão em Villa Devoto:

O grande Gatsby não é um grande filme, mas foi minha última ida ao cinema antes da detenção [...] Éramos catorze num espaço retangular com beliches: uruguaias, argentinas e eu. As “sessões” eram o que podíamos fazer de menos dispendioso para sair daquele lugar. Na cela, o calor sufocava [...] No dia da nossa chegada nos colocaram em fila durante mais de dez horas, em pé, até nos levarem para os pavilhões com as celas. Ali, em pleno verão, nos deram uniformes escuros de sarja de lã (Pilla, 2015, p. 8).

Nesse relato, a personagem enfatiza a ação desumanizadora da Ditadura, que visa humilhar o torturado e tirar completamente a sua dignidade, sua humanidade. Denuncia, ainda, a precariedade dos espaços para onde as presas eram levadas, que pelas condições descritas, é crível pensar que muitas delas chegaram a morrer nessas prisões, antes mesmo

de serem interrogadas. Por outro lado, o que esse ensaio pretende tecer é a reflexão cujo conteúdo, ao trazer esse trecho, expõe como a narradora confirma sua dificuldade em se libertar de seu passado. Ou seja, ela permanece em si mesma, sem sair dessa zona dos limiares, ficando numa posição intermediária entre deixar as imagens do pensamento sobre esse período, ou deixar que a passagem de fato aconteça.

Nessa conjuntura, é importante lembrar que cada indivíduo tem o seu próprio tempo para realizar seu “rito de passagem”, isto é, cada qual vivencia este percurso de uma forma distinta, como, por exemplo, acontece com o processo de transição, visto que

Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. Assim como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível, e depende tanto do tamanho do limiar quanto da rapidez ou a lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte (Gagnebin, 2014, p. 36).

Portanto, a experiência do limiar é perpassada pelo transeunte de acordo com seu processo temporal. No caso da narradora-protagonista do livro de Pilla esse é demarcado pela lentidão ao processar as memórias traumáticas, que acabam agindo como fantasmas. Diante disso, é preciso levar em consideração, como afirma Gagnebin (2014, p. 37), que o limiar não significa somente separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e indeterminados, podendo, assim, ter uma extensão variável, mesmo indefinida.

Nessa mesma linha de pensamento, o modo como a narradora vai expondo suas memórias traumáticas vivenciadas no período da repressão, faz o leitor inferir que o resultado dessa experiência, ao menos para alguns indivíduos, é tão profunda que o sujeito não consegue ultrapassar o processo de transição. Neste caso, a personagem, que foi presa e torturada, acaba criando imagens de um passado que se estende ao presente, fazendo com que os traumas permaneçam em sua mente e inviabilizem essa zona de passagem.

Podemos, então, ilustrar essa ideia por meio do fragmento em que a narradora-protagonista tece uma crítica ao Brasil pela impunidade dos

militares e o desrespeito aos direitos humanos. É importante mencionar os esforços do governo militar e dos primeiros governos após o fim da Ditadura, nos quais o Estado tentou, de todas as formas, ocultar os vestígios daqueles que foram mortos, presos, exilados e torturados por serem considerados subversivos, junto aos entes não tiveram o direito de enterrar seus familiares. “Quando um militante é morto na França, os companheiros podem organizar um enterro-manifestação. Aqui não conseguimos nem sequer fazer um velório digno” (Pilla, 2015, p. 48-49). Exilada no território francês, ela faz essa analogia comparando o tratamento dado pelo governo brasileiro às famílias que ficavam sem saber o que de fato aconteceu, cuja forma de trabalhar buscava ocultar a verdade sobre os desaparecidos em todas as instâncias. Muitos desaparecidos durante a Ditadura Militar ainda permanecem assim, desaparecidos, como sombras de uma memória que o senso-comum da sociedade brasileira não quer aceitar, compreender, assimilar e superar e, portanto, tenta forçar o esquecimento.

Nesse viés, a personagem aciona uma espécie de janela de pensamento, lembra-se que o signo janela nos dá a ideia de passagem e transição. Nesse sentido, ela nos conduz à janela do texto, onde podemos perceber o limiar de suas memórias traumáticas, no qual há uma tensão para que a personagem saia da zona intermediária e, assim, alcance a libertação do seu passado. Somos, desse modo, levados pela pintura que a narradora constrói e narra ao longo do livro, a entender que o regime ditatorial deixou muito além de marcas físicas.

A literatura brasileira contemporânea tem suscitado discussões importantes a partir de textos literários que tematizam o golpe cívico-militar no Brasil, possibilitando a construção de uma memória crítica, como a construída sobre a Lei da Anistia, a qual, “ampla, geral e irrestrita”, permitiu uma atrocidade, ou seja, não houve um julgamento para os crimes cometidos durante a Ditadura. É claro que essa lei foi pensada e executada de forma a beneficiar os militares, perdoadando seus crimes praticados contra a humanidade.

Assim, dentro desse panorama, podemos perceber as experiências limiares daqueles sujeitos que enfrentaram diretamente a Ditadura, ao militar contra o regime, reivindicando verdade, justiça e democracia, devido ao trauma, encontram grandes dificuldades em atravessar o

chamado limiar do tempo. Isto é, essa vivência fica, reiteradamente, presa às imagens do passado, como pudemos visualizar a partir da análise da obra de Pilla, salientando que a narradora-protagonista busca enfrentar os fantasmas do seu passado, o que dificulta seu “rito de passagem” ficando nesse estado intermediário entre passado e presente.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. BOLLE, Willi; MATOS, Olgária (Org.). Tradução de Irene Aron; Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAIMI, Claudia Luiza. Memória, história e ficção em *Volto semana que vem*, de Maria Pilla. **Revista de Literatura Brasileira**. v. 34, n. 64, p. 99-111, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/brasilbrasil/article/view/112285> Acesso em: 12 de fevereiro de 2024.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In.: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

LACERDA, Amanda Lacerda de. **Construir a ficção, reler a História**: literatura e

ditaduras em Kucinski e Zambra. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/26107> Acesso em 11 de fevereiro de 2024.

NETTO, José Paulo. **Pequena história da ditadura brasileira (1964-1985)**. São Paulo: Cortez, 2014.

OLIVEIRA, Edson Santos de. **A janela da palavra: uma leitura de “Famigerado”, de Guimarães Rosa, à luz do conceito de limiar, de Walter Benjamin**. Revista Scripta. v. 16, n. 31, p. 185-194. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2012v16n31p185> Acesso em: 15 de fevereiro de 2024.

PILLA, Maria. **Volto semana que vem**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TZVETAN, Todorov. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

O PROCESSO JURÍDICO E EXISTENCIAL: A EXPERIÊNCIA KAFKIANA DO LIMIAR

Chrisllayne Farias da Silva

A CERCA DA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DA NARRATIVA KAFKIANA, BENJAMIN (1985, p. 150) afirma que “o mundo de Kafka é um teatro do mundo”, não importando, pois, o talento daquele que interpreta, mas sobretudo, que interpretem a si. A partir da representação da cena, os atores a veem como último refúgio, a saída, a salvação. Não à toa, os críticos e ensaístas de suas obras discutem que o autor tanto se confunde com a sua produção que esta acaba por se confundir com a própria existência, embora isso não represente uma escrita intimista, presa em si e solitária.

Considerando que “Kafka tenciona extrair das representações sociais os agenciamentos¹⁴ de enunciação e os agenciamentos maquínicos, e de desmontá-los” (Deleuze; Guattari, 1975, p. 85), desmontar no sentido de fugir da representação social, indo além de uma crítica comum. No dizer deleuze-guattariano, trata-se de uma desterritorialização do mundo. Articulando-se com a afirmação defendida por Arendt (2008), em que a partir de sua análise acerca das obras kafkianas, ela percebe que uma das principais temáticas de suas histórias se refere à construção dessa máquina, de como se dá o seu funcionamento e de como os protagonistas as destroem. Kafka, a partir de suas obras, “desmascara as

¹⁴ Na perspectiva de Deleuze e Parnet (1998) o agenciamento refere-se a ideia de coletividade, que a partir de um enunciado e/ou signo correspondente, traz à tona a multiplicidade de nós mesmos, dos outros, de territórios, devires e acontecimentos. Um desses agenciamentos coletivos refere-se, por exemplo, ao judicial e ao midiático.

estruturas ocultas da sociedade, que frustra as necessidades mais banais e destrói as mais elevadas intenções do homem” (Arendt, 2008, p. 103), retratando, por intermédio dos seus personagens, a relação do homem comum com o motor engendrado que é a sociedade moderna.

Isso torna-se evidente em suas produções, principalmente em *O Castelo*, *Na Colônia Penal* e *O Processo*, em que a lei é a representação dessa máquina abstrata e autodestrutiva. Tendo, portanto, o seu esvaziamento, tornando-se algo inacessível e inaplicável (Silva, 2016), não sendo possível representá-la, pois “a justiça é desejo, e não lei [...] a lei é escrita num livro pornográfico” (Deleuze; Guattari, 1975, p. 89). É por intermédio desse humor sádico, grotesco e da linha de fuga, que o autor, a partir das questões políticas, econômicas, legislativas e burocráticas, revisita situações futuras, como o fascismo, entre outras questões, e por tais motivos chegam até a adjetivá-lo de “profético”.

Kafka, em um contexto de totalitarismo e da burocracia austríaca, através da imaginação e criatividade, retratou aspectos de uma sociedade que ainda estava por desenvolver-se, considerando que a sua análise parte dessa sociedade em construção, que ainda estava se encaminhando para o caos, e “que os elementos dessa atmosfera ainda não estavam inteiramente articulados” (Arendt, 2013, p. 264). Esse fato surpreende os ensaístas e críticos ao analisarem as temáticas abordadas e a construção de seus personagens, que ridicularizam e criticam os aspectos de uma sociedade governada pelo poder totalitário. O autor “denunciou o orgulho da necessidade, até mesmo da necessidade do mal, e repugnante vaidade que identifica a desventura e o mal com o destino”.

Ao retomar¹⁵ o contexto que Franz Kafka viveu, considerando que ele nasce no final do século XIX, no ano de 1883, em Praga, e morreu¹⁶ nos primeiros anos do século XX, no ano de 1924, em Klosterneuburg, na Áustria, nota-se que ele acompanhou todo o processo de instabilidade política e de afirmação das identidades, considerando que nasceu

15 As informações acerca da biografia de Kafka foram consultadas na obra intitulada *Kafka* de Gérard-Georges Lemaire (2006), com tradução de Julia da Rosa Simões.

16 Kafka falece ainda jovem, nos seus 40 anos, de tuberculose. Quando diagnosticado em 1917, precisou deixar o emprego, mas continuou dedicando-se à escrita literária. Entretanto, devido à morte prematura, deixou várias obras inacabadas nas mãos de Max Brod, o responsável por contrariá-lo e publicar parte de suas produções.

ainda no Império Austro-húngaro, a atual República Tcheca. Tinha como língua materna o tcheco, entre a família, e o alemão, para comunicação externa e a escrita de suas produções.

E é por esse motivo que a sua literatura é nomeada como “menor”, não no sentido de critérios estéticos, mas por escrever “numa língua que uma minoria constrói numa língua maior [...] Kafka faz da literatura algo de impossível; impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira” (Deleuze; Guattari, 1975, p. 28), isso se dá justamente porque a consciência nacional perpassa pela sua produção literária.

No que se refere ao exercício profissional, enquanto judeu, precisou ter acesso a uma profissão liberal para ascender de classe social, chegando a cursar química, concluindo apenas o curso de Direito. Mas trabalhou durante toda a sua vida como funcionário de companhias de seguros. A própria vivência de Kafka auxilia na compreensão também da modernidade e é o motivo pelo qual suas obras estão incluídas em uma das principais produções do século XX (Arendt, 2008). Sobretudo a questão do existencialismo influenciado por Kierkegaard e Heidegger, do niilismo de Nietzsche, da morte de Deus e desse desencantamento do mundo, o que gera no homem moderno a busca por um destino e por outras formas de controle.

Sendo assim, Silva (2016) discute que a busca por um novo sentido, considerando que os fundamentos anteriores foram desacreditados, traz junto ao sujeito moderno um esvaziamento de conteúdo e de matéria em relação à Lei. Junto à Revolução Francesa e aos ideais iluministas, a modernidade nega qualquer divindade e instaura, não somente uma nova forma de lidar com o sujeito, mas também uma nova forma de agir em sociedade, a partir da liberdade. E para que o sujeito seja totalmente livre, é necessário cortar o vínculo com a tutela da religião. Essa experiência é elaborada desde o niilismo¹⁷ de Nietzsche, mas também a ideia de progresso de pensamento de Adorno e a escola de Frankfurt.

Portanto, o homem nega a existência de um Deus e passa a colocar a sua expectativa no Estado. “A história torna-se em Kafka o inferno,

17 Tal conceito relaciona-se com a decadência de alguns valores, da verdade, da propriedade absoluta das coisas. E do ato de colocar o homem “como sentido e critério de valor das coisas” (Nietzsche, 2008, p. 33)

porque a salvação possível foi perdida. Esse inferno foi inaugurado pela própria burguesia tardia” (Adorno, 2019, p. 257), na busca da Lei como forma de salvação, o homem vive o enclausuramento nesse inferno construído por ele próprio. Assim como é apresentado pelo personagem Josef K. desde o dia em que é acordado com a informação que está detido até o dia da sua própria execução, na busca por essa ideia de salvação. O que acontece no intervalo dessa história, entre a vida e a morte, **é o espaço de transição do sujeito, mas também a representação da experiência desse limiar.**¹⁸

Josef K. é o protagonista de *O Processo*, e no seu trigésimo aniversário é abruptamente acordado com a informação de que está detido. Os vigias, de baixo escalão, Franz e Wilhem são os responsáveis por acompanhá-lo, juntamente com outros homens do tribunal, que estão sentados próximo ao seu quarto. “Alguém devia ter caluniado Josef K., pois, sem que tivesse feito mal algum, ele foi detido certa manhã” (Kafka, 2022, p. 13). O romance já inicia de forma caótica, com essa invasão ao espaço privado, em que os vigias comem do seu café da manhã, querem usar de suas roupas e se apoderam do seu quarto. Narrado em terceira pessoa, traz essa oração afirmativa; que, embora não tivesse feito nada, estava detido, contudo, podendo exercer sua profissão normalmente, mantendo-se nessa “liberdade limitada”.

Ao longo da narrativa, acompanharemos a morte social de alguém por conta dessa difamação/calúnia, pois o acusado não possui o real direito de defesa, não tendo acesso às provas e não sabendo, de fato, o motivo pelo qual está sendo detido, sendo julgado pelos vizinhos, familiares e conhecidos. Nisso, percebe-se como a sociedade enxerga a pessoa que está sobre o serviço da justiça.

Esse procedimento judicial não deixa por norma nenhuma esperança aos acusados, mesmo quando subsiste a esperança da absolvição. É talvez essa

¹⁸ As histórias kafkianas trazem essa característica marcante no trânsito – de vida e morte – dos seus personagens, sobretudo na relação dos humanos à sua volta, assim como acontece com Gregor Samsa, que também é surpreendido ao acordar, enquanto está metamorfoseado em um inseto. O devir-animal é esse movimento presente da obra.

desesperança que faz com que os acusados sejam os únicos personagens belos na galeria kafkiana. Essa hipótese estaria de acordo com um fragmento de diálogo, narrado por Max Brod. “Recordo-me de uma conversa com Kafka, cujo ponto de partida foi a Europa contemporânea e a decadência da humanidade. Somos, disse ele, pensamentos niilistas, pensamentos suicidas, que surgem na cabeça de Deus (Benjamin, 1985, p. 142).

O processo kafkiano demonstra a angústia, incerteza e dúvida de um réu sem chance de defesa, com a presença de juízes imparciais e tribunais inacessíveis. E por isso Josef K. tomou para si a culpabilidade como “estratégia moderna para escapar do direito, ante a qual o direito responde com maior astúcia [...] é a forma, exposta por Kafka, de o homem moderno escapar à lei e afirmar a sua inocência” (Silva, 2016, p. 216). É essa esperança da absolvição e de tentar demonstrar ao tribunal, através da autoacusação, que não é o real culpado.

Josef K. vive a sua rotina entre o trabalho no banco, os encontros íntimos com a senhora Bürstner, e a busca por advogados e possíveis conhecedores envolvidos com o processo, como o pintor Titorelli e o advogado Dr. Huld. Embora, em contraposição ao comportamento do acusado, o narrador afirma, de forma categórica, que: “caso quisesse alcançar algo, rejeitar de antemão qualquer pensamento de uma possível culpa. Não existia culpa. O processo nada mais era que um grande negócio” (Kafka, 2022, p. 150). Afirmação que se mostra contrária ao comportamento que o personagem desenvolve durante o enredo, comprovando a questão psicológica.

Conforme demonstrado por Benjamin, a beleza kafkiana está em demonstrar o belo através destes acusados, como em outras narrativas, a exemplo de *O Castelo*, ela só aparece nos lugares de obscuridade. Todavia, não é o sentimento de culpa e nem o motivo pelo qual estão sendo castigados que o tornam belos, mas sim, como tomam para si o processo. A partir de Josef K. tem-se o exemplo de como ele encontra um motivo para justificar a culpa contra si, ocupando, portanto, esse lugar de acusado, por meio de diversos acontecimentos, como: a invasão ao

quarto da senhorita Bürstner, o espancamento dos vigias Franz e Wilhelm, após os juízes descobrirem o que faziam nas casas dos acusados. Por meio de tais cenas, nota-se a tentativa de desculpar-se por ações que não foram praticadas por ele.

Já para Gunther Anders (2009) na obra kafkiana não existe a beleza cotidiana, o que existe é uma beleza terrível nesse mundo afetado contra “pessoas belas”, “coisas belas”, “paisagens belas”, para o crítico é justamente a falta do cotidiano comum que caracteriza a produção de Kafka. É o que foi possível notar na descrição do narrador acerca do processo e da forma de lidar com os acusados, “são os mais bonitos [...]”, e referente ao próprio ambiente do tribunal enquanto um dos espaços da narrativa, não existindo limite entre o público e privado.

Essa relação pode ser notada, principalmente, no que se refere ao espaço da cama no romance como representação dessa “invasão” do privado no ambiente público. O espaço privado tanto de Josef K. ao receber a notícia da detenção, quanto do advogado Huld que se encontra doente na cama, e do pintor Titorelli ao utilizar a cama como obstrução de uma das portas do ateliê, demonstram que tais cenas expõem a ausência de fronteiras entre o que é público e privado.

Nessa cena narrada em terceira pessoa, é demonstrado que a segunda porta de Titorelli dava para o tribunal de justiça, conduzindo o leitor a compreender que tudo o que pertencia ao mundo de Josef K. perpassava pelo espaço do tribunal. Em um diálogo com o protagonista acerca das “rapariguinhas” que ficam na porta do ateliê, o pintor afirma que até mesmo elas pertencem ao tribunal. “Há cartórios do tribunal em quase todos os sótãos, por que eles haveriam de faltar justamente aqui? Também o meu ateliê pertence, na verdade, aos cartórios do tribunal, porém o tribunal colocou-o à minha disposição” (Kafka, 2020, p. 191). Durante todo o percurso realizado por Josef K., parece sempre retornar ao mesmo ponto. É o comportamento do protagonista e o aspecto sufocante na obra, representados pelo calor, falta de ar e inquietação, que revela a angústia que é viver dentro desses espaços. “O sistema é lógico do início ao fim, e como qualquer sistema, desprovido de sentido. Tudo o que Kafka narra pertence à mesma ordem” (Adorno, 2019, p. 252).

Neste ensaio de *O Processo* compreende-se a relação entre público e privado como espaço sem fronteiras. A partir do que Gagnebin (2014,

p.43) expõe sobre as experiências liminares, que “tendem a ser substituídas por um achatamento da superfície sensorial e psíquica que vai apagando as diferenças, outrora estruturantes da experiência humana, entre [...] público e privado”. O espaço do julgamento se mistura entre cenas de casas residenciais como uma vila/viela, um casal faz sexo no meio dos advogados e juizes, as pessoas conversam gritando no tribunal, o juiz de instrução é acompanhado por livros com fotografias pornográficas.

Enquanto trabalhava no banco, Josef K. recebe a ligação para comparecer ao tribunal no próximo domingo para o seu primeiro inquérito. O dia escolhido se deve ao fato de a sua rotina no trabalho não ser prejudicada, entretanto, o acusado sequer tem direito de saber o horário e o local exato. Conforme demonstrado no trecho abaixo, a busca pela sala de audiências e pela resolução desse processo é uma espécie de labirinto em que o personagem sempre retoma para o mesmo lugar. A própria posição que os personagens ocupam remete a uma experiência de imobilidade, mesmo que haja essa movimentação em torno do processo, o que é repetitivamente demonstrado é o retorno para o mesmo ponto.

K. voltou-se para a escadaria a fim de chegar ao quarto onde seria conduzido o inquérito, mas em seguida mais uma vez ficou parado tranquilamente, pois além da escadaria, viu no pátio ainda outras três escadarias que levavam para cima, e, além disso, ainda parecia haver uma pequena passagem nos fundos, que levava para um segundo pátio. Ele se irritou por não lhe terem descrito com mais precisão a localização do quarto, era um desleixo ou uma negligência brutal o modo como ele estava sendo tratado, e pretendia registrá-lo bem alto e com clareza (Kafka, 2022, p. 52).

A obra kafkiana revisita a ideia de experiência do limiar, em que o protagonista é conduzido a percorrer diversas formas de ultrapassagens a partir do uso de portas, vielas, ruas, corredores e salas, como metáforas para essa noção de limiar. “Vagamos de limiar em limiar, de

corredor em corredor, de sala de espera em sala de espera, sem nunca chegarmos ao destino almejado, que corre o risco de ser esquecido” (Gagnebin, 2014, p. 44). É justamente o que acontece com Josef K. no decorrer da narrativa. Mesmo percorrendo por tantos caminhos, repetindo o percurso da sala de audiências, ele se perde no sentido literal e figurado neste processo.

– Não quero ver tudo – Disse K., que, aliás, se sentia cansado de fato. – Quero ir embora. Como se chega à saída? – Mas não diga que o senhor já se perdeu? – perguntou o oficial de justiça, surpreso. – O senhor tem de caminhar até o final, por aqui, e em seguida descer o corredor à direita que dará diretamente na porta. – Venha junto – disse K. – mostre-me o caminho porque vou me perder, há tantos caminhos por aqui (Kafka, 2022, p. 85).

Com isso, percebe-se a exaustão do personagem ao transitar por todo esse processo, e que, estando neste prédio cinzento entre casas residenciais e salas de audiências, vê-se preso em um labirinto. Causando-lhe um mal-estar que só passa, ainda que momentaneamente, ao ultrapassar a porta de saída, representando uma certa noção de liberdade, ainda que restrita. Algumas pessoas tentam oferecer ajuda, levá-lo para enfermaria, mas Josef K. se vê em um enclausuramento, fraco e sem motivação, quando lembra o porquê está naquele ambiente.

Para Gagnebin (2014), é assim que o limiar é representado na produção kafkiana; como um espaço de prisão e de exaustão. Sendo representado por uma principal contradição, pois mesmo existindo uma mobilização intensa do sujeito moderno, demonstrado por esse protagonista, parece não ser possível sair desse lugar nunca, nem alterar o destino. Sendo assim, a noção de limiar é metaforizada como um espaço que possibilita o trânsito múltiplo, enquanto um tempo de passagem, promessa e salvação, mas que conduzem a um único fim: a morte (Gagnebin, 2014). É como se as relações kafkianas estivessem condenadas, não sendo possível uma salvação (Adorno, 2019), e o que acontece nesse intervalo da história é tido como espaço de transição, da

experiência do limiar.

Mesmo que haja uma incessante busca pela resolução desse processo, considerando que o que é vivido por Josef K. acaba se tornando uma causa coletiva, “é um símbolo de um processo conduzido da mesma maneira contra muitos. E é por eles que estou aqui, não por mim (Kafka, 2022, p. 60). É possível notar que as tentativas de solucionar o problema, por intermédio de alguns personagens que aparecem na obra, como o Tio, Leni e o advogado, não são suficientes para desvendar as causas, provas e soluções referentes ao processo.

O processo, o acusado, tudo enfim, é pura e simplesmente arrancado do advogado; nesse caso, nem as melhores relações com os funcionários ajudam, pois mesmo eles não sabem nada. O processo acaba, nos casos em questão, de ingressar em uma fase em que não se pode mais oferecer nenhuma ajuda, em que nele trabalhem cortes judiciais inacessíveis, onde até o acusado já não é mais acessível ao advogado (Kafka, 2022, p. 146).

Josef K. decide despedir o advogado Huld, após uma conversa com o pintor Titorelli, com a justificativa de que é preciso empreender mais energia no seu processo para que se resolva quanto antes. A situação que chama a atenção do leitor não é o drama vivido pelo protagonista, mas sobretudo a indiferença dos vivos em relação ao seu destino (Gagnebin, 2014). Conforme acontece com as pessoas envolvidas em Josef K., não importando devidamente com o seu processo, nem mesmo por parte do advogado ou pelo juiz de instrução, em informar os autos do processo, o horário e o local em que ocorrerão as audiências. Assim como a reação do porteiro frente ao camponês que se define na parábola *Diante da Lei*.

Esse aspecto pode demonstrar a incerteza da época kafkiana, de uma justiça pouco transparente, da imparcialidade, autoritarismo e arbitrariedade da Lei. Embora tanto o Camponês quanto Josef K. estejam na busca por uma salvação/realização, considera-se que após a morte de Deus, no sentido simbólico, o sujeito buscou outra autoridade que

pudesse dar ordens. Revelando assim, a frustração do sujeito do século XX, pois se Deus está morto significa dizer que o Pai está morto e que a lei perdeu aquilo que a sustentava: a autoridade divina, com isso não há realização pela lei, não há salvação.

Nesta parte da história é possível perceber que o protagonista se envolve ativamente com a sua causa, diferentemente do início que levava como uma brincadeira ou dava pouca importância. Esse aspecto é comprovado nas relações que desenvolve com a empregada Leni, enquanto acontecia o primeiro encontro com o advogado Huld, em vez de se envolver com a sua causa. No que se refere à questão feminina na obra, além de Leni, a Senhora Grüberach (datilógrafa e vizinha de quarto de Josef K.) e a mulher que o conduz à sala de audiências, há sempre uma relação de erotismo com as personagens com as quais o protagonista tem um contato, mesmo que fugaz. Elas são retratadas demonstrando sempre uma afeição àqueles que são os acusados, representada na cena por meio de carícias na mão, no pescoço ou até mesmo do beijo.

Na Catedral, espaço para o qual Josef K. se dirige a fim de se encontrar com o possível cliente italiano do banco, o padre afirma que ele busca por ajuda demasiada, se envolvendo com as mulheres, afirmando que essa não é a ajuda verdadeira. Josef, por sua vez, afirma que: “As mulheres têm um grande poder. Se eu fosse capaz de persuadir algumas mulheres que conheço a trabalharem em conjunto para mim, eu com certeza passaria por tudo. Sobretudo nesse tribunal, que é composto quase apenas de mulherengos” (Kafka, 2022, p. 243). É a situação representada por Leni ao revelar para Josef K. que se afeiçoa pelos acusados, o processo parece aderi-los de tal forma que, aparentemente, tornam-se mais belos.

O autor representa,¹⁹ por meio desse comportamento das mulheres, ainda o que resta de admiração para com os acusados, deixando a

19 Interessante destacar que, Marcelo Backes, tradutor e escritor das notas da edição de *O Processo* pela L&PM, percebe que uma das personagens femininas, Fräulein Bürstner, traz as iniciais do nome da ex-noiva de Kafka: Felice Bauer. Alguns críticos e ensaístas levantam a hipótese que Kafka teria iniciado a escrita de *O Processo*, após a ruptura do noivado com Felice. Nos seus diários, ele referir-se-á como “meu tribunal”, ela era como “juíza sobre mim”, e a relação deles era o seu “processo interior”.

ideia de que ainda podem ser amados. Nas regras de uma sociedade patriarcal e machista, os papéis institucionalizados de gênero têm o feminino apenas para fins reprodutivos e sexuais. Para Adorno (2019, 261), “Kafka pesca pacientemente, nessas águas turvas, a imagem da felicidade”, em que essa felicidade estaria relacionada ao fato de se sentirem admirados e amados, por essas mulheres, em meio ao inferno que vivem.

Ainda na catedral, o padre prepara um sermão especificamente para Josef K. Apesar que a sua ida ao local tenha acontecido, aparentemente, de forma casual, apenas para mostrar os monumentos de arte para o turista italiano, que inclusive não chega a aparecer na narrativa. Mas, o sacerdote já estava à espera e à procura de Josef K. há um tempo, ciente do processo e da acusação proferida a ele. É neste momento da narrativa que o sacerdote o aconselha a respeito da forma de lidar com o processo judicial, e conta a parábola *Diante da Lei*.²⁰

Narra a história de um camponês que precisa entrar na lei, metafórica de um prédio, mas para acessá-lo é necessário passar pelo porteiro, o qual afirma que não poderá liberar a entrada, não naquele momento. O porteiro dá a entender que é um homem muito poderoso, mas acima dele existem outros porteiros com um alto poder em cada sala daquele prédio, o qual representa a lei.

O camponês se questiona, “uma vez que a lei deveria ser acessível a todos [...], mas acaba decidindo que é melhor esperar até receber a permissão da entrada” (Kafka, 2022, p. 246). Aqui, percebe-se, novamente, uma crítica à burocracia frente à Lei, sendo inacessível. É nessa expectativa de um dia acessá-la, que ele vai definhando-se aos poucos, pela longa espera, mas também por essa aceitação subordinada, até que, nos últimos dias de vida, questiona: “se todos aspiram à lei, como pode que em todos esses anos ninguém, a não ser eu, peça para entrar?” (Kafka, 2022, p. 247). O que conduz o leitor a interpretar que essa ação estava predestinada apenas para este homem.

Gagnebin (2014) cita o tempo futuro anterior, cunhado por Peter Szondi, para tratar acerca desse futuro desconhecido, atravessado de uma temporalidade duradoura entre a esperança e a paciência. O

²⁰ Essa parábola é publicada em 1919, ainda quando Kafka estava vivo, com título original *Vor dem Gesetz*.

presente de ambos os personagens – Josef K. e o camponês – é constituído da angústia, causada pela espera, mas também da paciência por algo desconhecido. É neste limiar que os dois personagens estão a viver. “Um limiar inchado, caricato [...] lugar de detenção, zona de estancamento, de exaustão” (Gagnebin, 2014, p. 45). Assim como Josef K. que vive em função de acessar o tribunal, portanto, estar conforme a Lei. Vivem uma dura espera, presos no espaço exterior, mas não são impedidos de exercer suas funções, entretanto, estão destinados para aquela porta/porteiro, para aquele tribunal/juiz, portanto, para estes fins.

Na parábola, o camponês encontra-se definhando, quase sem audição, com o corpo moribundo, enquanto o porteiro afirma que: “Aqui não poderia ser permitida a entrada de mais ninguém, pois essa entrada foi destinada apenas a ti. Agora vou embora e tranco-a” (Kafka, 2022, p. 247). Em *O processo*, o acusado, após tanta espera, é conduzido por dois senhores, aparentemente, para detê-lo, mas também subordinado à vontade alheia, age conforme solicitado, até que Josef K. é morto de forma violenta com uma perfuração na barriga, “como um cão – ele disse. Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele” (Kafka, 2022, p. 262). O sentimento de vergonha, além de ser algo pessoal, também se refere à vergonha pelos outros.

Essa representação de sua morte revisita a questão do devir-animal, em que a busca dos senhores por Josef K. representa o estado de posse, igualmente a um animal capturado pelo homem, “encontra-se desterritorializado pela força humana” (Deleuze; Guattari, 1975, p. 35). Além da solidão do cão, como ele morre, sem a ajuda de terceiros, mesmo que apareça, do alto da janela, uma pessoa com as mãos levantadas, apenas para assistir à cena. O protagonista “não comove nem toca ninguém [...] entre humanidade e animalidade, entre a vida e a morte” (Gagnebin, 2014, p. 48). **Josef K. é detido no seu trigésimo aniversário, e é morto na véspera do trigésimo primeiro aniversário. O leitor acaba por acompanhar a sua experiência do limiar, que revela a sua existência, mas sobretudo, como vai se tornando indiferente aos acontecimentos que lhes cercam, como a sua própria morte, que se torna a sua própria sentença.**

Sendo assim, a obra kafkiana oferece ao leitor uma fonte inesgotável de interpretações múltiplas, ultrapassando a análise prévia e superficial.

Conforme aponta Benjamin (1985), o autor parece ter deixado, através dos trechos, os resíduos da doutrina e da comunidade humana do seu século. É através da privação dos gestos, comportamentos e sentimentos humanos, sobretudo na relação entre animalidade e humanidade, dentro do seio tradicional, que ele traz as reflexões sobre aquilo que o cerca. Seus personagens, como Josef K. demonstram esse esgotamento, a instabilidade, parecendo não pertencer a algo fixo, às certezas concretas. Além disso, também traz a experiência do *flâneur* ou das imagens do pensamento, em que os personagens que habitam os mundos em ruínas têm que lidar com os sentidos das instituições. Assim como é retratado em *O processo*, em que, a partir da parábola, o romance parece ser o próprio desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Anotações sobre Kafka. *In: Primas: Crítica, cultura e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Editora: Ática, 2019. p. 239-271.

ARENDT, H. **Compreender: formação, exílio e totalitarismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, Belo Horizonte: Companhia das Letras, Editora UFMG, 2008.

ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. **Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte**. *In: Obra Escolhida*. vol. 1: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: para uma literatura menor**. Tradução Rafael Godinho. Paris: Editora DeMinuit, 1975.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: 1998.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar**: entre a vida e a morte. *In*: Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 33-51.

GAGNEBIN, J. M. Apagar os rastros, recolher os restos. *In*: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUNTHER, A. **Kafka**: pró e contra. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KAFKA, F. **O processo**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2022.

NIETZSCHE, F. W. Primeiro livro: o niilismo europeu. *In*: NIETZSCHE, F. W. **A vontade de poder**. Tradução do original alemão e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 27-81.

SILVA, R. O. Kant e Kafka diante da lei e da kalumnia. **Kínesis-Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia**, v. 8, n. 16, p. 207-218, 2016. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/6426>. Acesso em 17 de jan. 2024.

O ÚLTIMO ARTISTA: UM ESTUDO SOBRE *PRIMEIRA DOR* E *O ARTISTA DA FOME*, DE FRANZ KAFKA

Erik Aquilles Xavier de Lima

NESTE ENSAIO ANALISAMOS DUAS NARRATIVAS BREVES DO AUTOR tcheco Franz Kafka (1883-1924), *Primeira dor* (1922) e *O artista da fome* (1922), a partir das investigações de Walter Benjamin sobre a modernidade. Busca-se a inscrição do cotidiano, ou seja, o espírito da época, que nos permita perceber como o autor, através das transformações históricas do período, reelaborou a realidade percebida por intermédio de sua obra, terminando por compreender a experiência da modernidade, bem como intentamos dialogar como essa experiência ainda repercute nos sujeitos na contemporaneidade.

Dessa maneira, buscamos nas reflexões de Walter Benjamin contemplar nessas narrativas os vestígios do passado, os *rastros*, que exprimem o pensamento de Kafka frente ao momento histórico da época, e que possibilitou a criação de personagens que vivenciam uma espécie de atravessamento — encontram-se, portanto, em um *limiar*, uma vez que vivenciam um estágio de transição de uma época a outra —, e que descobrem na atuação artística uma forma de sobreviver aos tempos de mudança.

Nesse sentido, as narrativas *Primeira dor* e *O artista da fome* fazem parte dos últimos escritos de Franz Kafka — originalmente, são parte da coletânea *O artista da fome*, escrita entre os anos de 1922 e 1924 —, e compartilham alguns aspectos que tornam este trabalho ensaístico possível, a saber, as personagens principais, o trapezista e o jejuador, dois artistas que representam, cada um a seu modo, o tempo em que vivem,

assim como, acabam experienciando uma mudança no paradigma da arte frente às transformações históricas da época.

Sob esse olhar, em *Primeira dor* temos a estória de um trapezista que, dada sua excepcionalidade com o instrumento, conserva-se no trapézio todo o tempo. Depois de superar as dificuldades rotineiras com a ajuda de outras pessoas, o artista do trapézio pode se dedicar exclusivamente à perfeição de sua atuação artística. Por fim, a personagem se apercebe mais envelhecido, o que constitui sua *primeira dor*. Na sequência, observamos em *O artista da fome* um homem que tem como prática artística, como o título infere, jejuar. Assim, constatamos durante a narrativa que o jejuador está passando por um momento de transição, o público não mais se interessa pela arte de jejuar. Por conseguinte, a personagem se compreende, como nunca antes, desnudado diante da sua própria arte, em face do sentido de jejuar.

De fato, Kafka vivenciou um período de grande efervescência cultural, permeado por inúmeras transformações históricas advindas de grandes conflitos e revoluções que viriam a modificar o mundo até os dias atuais. Em seguida, as experiências vivenciadas na 1ª Grande Guerra, somadas às alterações políticas e econômicas, bem como as inovações tecnológicas, modificaram profundamente as estruturas das relações humanas, que passaram a exprimir um sentimento de atravessamento perene. Assim sendo, dentre as inúmeras possibilidades de interpretação da obra kafkiana, encontramos neste diálogo com a modernidade uma forma de decifração de alguns de seus enigmas, em razão de ainda experiencarmos na contemporaneidade um estágio de *atravesamento*, cujos vestígios podem ser percebidos/decifrados em *Primeira dor* e *O artista da fome*. Destarte, antes de perscrutar os textos do autor, é imprescindível observar algumas dessas mudanças de paradigma, que viriam a transformar a maneira que nos relacionamos com a arte.

Com as revoluções tecnológicas provenientes do século XX, os meios de comunicação tornaram-se mais rápidos e massivos, forçando uma mudança de paradigma nas diversas formas artísticas que, como bem notamos na literatura do final do século XIX, precisaram se distanciar dos pressupostos tradicionais para se adaptarem aos novos tempos, dado que estávamos diante de um mercado de massa mais preocupado com o consumo do que com a performance artística. À vista disso,

podemos analisar os escritos de Kafka como sintoma dessas transformações históricas, visto que notamos algumas dessas *marcas* no artista do trapézio e no artista da fome.

Em relação à arte, não é incomum nos depararmos com a ideia contida na frase “as obras eternas não envelhecem”, podemos encontrar um sem-número de versões que buscam manifestar a capacidade da arte em sobreviver, em permanecer sólida a passagem do tempo. Porém, como podemos encarar isso depois dos horrores da Primeira Guerra Mundial? E depois de Auschwitz?

A modernidade emerge como uma força avassaladora, solapando a memória e exprimindo o seu aniquilamento. Dessa maneira, a literatura precisava reestruturar-se — ainda que encontrasse na *desestruturação* a sua sina —, pois já não era mais possível escrever como no século XIX (o “grande romance”, tanto em sua extensão quanto em status de “eternidade”). Logo, contemplamos nos sobreviventes de Auschwitz um esforço de resgate da memória frente à devastação, “E agora estou num café escrevendo esta história — pois isso se torna uma história” (Delbo, 2021, p. 41). Por vezes, um relato que surge de modo fragmentado, buscando resistir diante de uma narrativa que se esvai. As experiências emergem, portanto, como fragmentos de vivência, que são resgatados pelos escritores que buscam, incessantemente, dar forma a algo indizível, que tende ao esvaziamento, “Como poderíamos pensar em não ter fome? O Campo é a fome; nós mesmos somos a fome, uma fome viva” (Levi, 1988, p. 106, grifo do autor).

Assim, estamos diante de escritas sem os adornos da literatura tradicional do século XIX, que buscam compreender aquela situação e, de alguma maneira, encontrar o sentido do que lhes aconteceu, “O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só à sua conservação, mas lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida” (Gagnebin, 2012, p. 35). Em certo sentido, poderíamos dizer que *O artista da fome* antevê algumas dessas questões, visto a impossibilidade que o jejuador encontra de transmitir ao público o sentido da sua prática artística, pois as pessoas se demonstram insensíveis diante da *fome*. Esse algo “incomunicável”, que o artista tentava transmitir ao jejuar, assim como os escritos dos sobreviventes de Auschwitz, fala da experiência do

indivíduo moderno — que viria a despontar, mais na frente, na dita “pós-modernidade”. Desse modo, o que poderia ser o fim do atravessamento de uma época a outra — a esperança de que a Primeira Guerra Mundial fosse a última das guerras —, acabou por alargar-se e alcançar os dias atuais.

Portanto, Kafka termina por imbuir suas personagens com o *espírito da época*, destacando figuras *estranhas* que realçam os escombros e os subterrâneos, que deixam emergir os “[...] rastros deixados pelos ausentes da história oficial” (Gagnebin, 2021, p. 33). Assim sendo, as narrativas do autor representam o que é negligenciado (periférico), e, com isso, exprime a experiência do indivíduo moderno. Nesse sentido, as personagens de *Primeira dor* e *O artista da fome* encontram na atuação artística o único meio de sobrevivência frente ao cotidiano, uma vez que são tomadas por um sentimento frequente de angústia — ainda que isso signifique estar em constante tensão, um fio tênue entre a vida e a morte.

Na verdade, antes mesmo de buscar comunicar algo ao mundo, a atuação desses artistas tem íntima relação com eles mesmos, visto que encontraram um meio de sobreviver àqueles tempos de mudança. Por isso, percebemos uma relação tão tênue entre a vida e a morte. O artista, pagando com a própria existência (diante de um tempo em que as mais diversas realidades se extinguem), encontra na arte a única possibilidade de alcançar o sentido, e termina por exprimir a atmosfera do seu tempo histórico. Isto posto, temos uma atuação artística em que vida e arte se aproximam de maneira decisiva, como o último reduto em que a experiência é percebida.

Neste sentido, enquanto o espetáculo estava em curso, o artista do trapézio ficava à espera, também constituindo-se de um espectador de si mesmo. Diante do espetáculo, seu número é mais um, porém, o que o distinguia era a sua determinação. Ademais, o artista superava as dificuldades com a ajuda do empresário e demais funcionários, todos estavam dispostos a atender suas necessidades, pois “[...] só podia preservar a perfeição de sua arte mantendo-se em exercício constante” (Kafka, 1998, p. 9). Então, enquanto estava no trapézio o artista “exercia sua arte ou descansava” (Kafka, 1998, p. 10), e, na maior parte das vezes sozinho, em completo silêncio. Por vezes, precisavam mudar o local da

apresentação, o que se constituía um fardo terrível para o artista que, mesmo diante de uma rápida mudança, “[...] era muito lenta para a nostalgia do artista do trapézio” (Kafka, 1998, p. 10). O sentido de sua existência estava inteiramente ligado ao trapézio, na medida em que qualquer distanciamento lhe causava sofrimento, pois logo era aturdido por essa “nostalgia”. Em uma dessas viagens, diante de um momento de consternação, o trapezista vai ao empresário e clama por mais um trapézio, pois, daquele instante em diante, jamais dependeria somente de um trapézio. Depois de atender o pedido inesperado do artista, o empresário pôde notar, “como as primeiras rugas começavam a se desenharem na lisa testa de criança do artista do trapézio” (Kafka, 1998, p. 12). Assim, nascia a *primeira dor* do artista do trapézio.

Na sequência, contemplamos em *O artista da fome* um homem cuja atuação artística é jejuar, ficando preso em uma jaula até um determinado número de dias. Quando o artista da fome atingia o quadragésimo dia de jejum, o empresário entrava em cena e promovia um espetáculo em vista da conquista. Em seguida, “as pessoas se dispersavam e ninguém tinha o direito de ficar insatisfeito com o acontecimento — ninguém a não ser o artista da fome, só ele, sempre” (Kafka, 1998, p. 29). De algum modo, muito além de apresentar ao público sua capacidade de jejuar, o artista *desejava* jejuar, e assim se realizava. Contudo, com o passar dos anos, o interesse do público diminuiu, mas não a *fome* do artista. Tal como aconteceu com seus espectadores, também o jejuador terminou por partir. O artista seguiu para ser acolhido num “grande circo”, buscando se adaptar aos novos tempos, uma vez que, “Um grande circo, com seus inúmeros homens, animais e aparelhos que sem cessar se recompõem e se completam” (Kafka, 1998, p. 31). Porém, o artista da fome termina esquecido em sua jaula e, em seguida, substituído por uma pantera.

Decerto, a sensação de infamiliaridade que os escritos de Kafka despertam, *Primeira dor* e *O artista da fome* são insígnies exemplos disso, pode ser compreendida como uma forma de tradução do momento histórico, pois, atingido pelo desassossego da época, o escritor encontrou no absurdo um meio de representar esse mesmo absurdo, e tudo isso envolto em uma “normalidade”, que logo realça sua estranheza inerente, “o estranhamento kafkiano não é um truque, mas um fenômeno do

mundo moderno — só que na vida cotidiana ele é encoberto pela razão vazia. E é através dessa estratégia que Kafka revela o estranhamento encoberto da vida cotidiana” (Carone, 2011, p. 16).

De todo modo, algo que surpreende nessas personagens é a ausência de adereços. Essa “economia”, por assim dizer, deixa em evidência o corpo do indivíduo. Nesse sentido, podemos dizer que o jejuador é a própria obra, isto é, seu corpo constitui-se na obra de arte, assim como o trapezista, que em vínculo com o trapézio constituem um só corpo. Logo, contemplamos os artistas diante de si mesmos e de suas limitações, em que o corpo se torna o centro, “Uma geração [...] diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin, 1987b, p. 115).

Em *O artista da fome* é determinante a primeira frase, “Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome diminuiu bastante” (Kafka, 1998, p. 23), pois nasce de uma percepção que marca um distanciamento histórico. A personagem, portanto, está atravessando um momento de mudança, já identificado pelo comportamento errático do público, significando que: “Os tempos eram outros” (Kafka, 1998, p. 23). O que no trapezista surge como um sinal incipiente — a percepção do empresário, que constata o envelhecimento da personagem —, no jejuador, em contrapartida, as transformações do seu tempo são imediatamente esculpidas no corpo, cada atuação se converte em sintoma. Assim sendo, as obras desses artistas não compartilham a eternidade e, em última instância, manifestam a sua *pobreza*, “Abandonamos uma depois da outra todas a peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (Benjamin, 1987b, p. 119).

A “nostalgia” do trapezista, quando se apercebe distante do trapézio, compreendia uma época não muito distante, mas que já admitia um distanciamento de si mesmo. O deslocamento sofrível, de um espetáculo a outro, apaga os *vestígios* de seus feitos, sobrando ao trapezista a nostalgia, pois a cada mudança perdia um tanto de si mesmo. Também o artista da fome guarda certa nostalgia ao lembrar os tempos de “glória” que, por certo, jamais voltaram. Por isso, o jejuador impõe-se ao limite, uma tentativa de imprimir no cotidiano suas *marcas*. Não

cabe aqui qualquer narrativa, é exibido ao público tão somente o desvelamento de seus corpos, e não há transmissão de herança.

É evidente que na realidade isso não poderia ter sucedido de repente e recordava-se agora, com atraso, de muitos pre'ssígios que na época da embriaguez do triunfo não tinham sido suficientemente respeitados, nem suficientemente reprimidos; mas agora já era tarde demais para fazer alguma coisa (Kafka, 1998, p. 30).

De fato, o artista da fome sentia que estava atravessando novos tempos, “a maior parte do tempo num estado de humor melancólico, que se tornava cada vez mais sombrio porque ninguém conseguia levá-lo a sério” (Kafka, 1998, p. 29). A proximidade do público com a jaula pode ter sido um fator determinante na percepção de que o tempo do artista passou, pois era mais *visível* a inutilidade do jejuador, até que “[...] se viu um dia abandonado pela multidão ávida de diversão que preferia afluir a outros espetáculos” (Kafka, 1998, p. 30). Talvez, essa mesma “multidão” tenha seguido para assistir ao trapezista, em uma performance *distante* dos “ávidos” olhares.

Além disso, o jejuador (enjaulado) e o trapezista (isolado em seu trapézio), metaforicamente, terminam por representar as situações que evocam o cotidiano. A condição em que os artistas se encontram, imposta pela disposição de suas práticas artísticas, compreende o único eixo de interlocução com o meio. Ainda que, enquanto atuam, os artistas demonstram-se realizados, é perceptível seu cansaço, pois a todo instante o cotidiano emerge e oprime — por exemplo, os frequentes deslocamentos do trapezista e todo o escarcéu em torno da jaula do jejuador. Mesmo assim, as personagens encontram na atuação artística a única forma de superação e sobrevivência frente ao cotidiano. A enigmática frase do jejuador, “— Porque eu preciso jejuar, não posso evitá-lo” (Kafka, 1998, p. 35), vem falar dessa superação. O angustiante dessa situação é que essas personagens não encontram em que *fixar-se* — e aqui o movimento de balançar do trapezista é em si bastante solitário. De todo modo, a dedicação total à arte se justifica porque as personagens não se percebem vivendo de outra maneira. Enquanto atuavam,

eles se presentificavam.

Outra questão importante nessas estórias é a dependência desses artistas em relação ao público. Em outras palavras, não parece ser possível desvencilhar a atuação artística do público. O artista precisa da “multidão”, mesmo que nutra um interesse maior na prática do que no público, pois sua subsistência depende desse outro. A partir do instante em que o artista contempla um período de mudança e, com isso, a perda de sua notoriedade, observa-se o apagamento dos seus *rastros*. O público vai embora, mas permanece a *fome*, aguardando o próximo dia, assim como, o artista do trapézio à espera da próxima apresentação. Enquanto que o trapezista é uma parte do espetáculo, o jejuador, por outro lado, é o espetáculo inteiro, que se entendia por dias e dias de vigilância, passível de todo tipo de desconfiança, e, principalmente, diante de um público cada vez mais descrente: “Tente explicar a alguém a arte do jejum! Não se pode explicá-la para quem não a sente” (Kafka, 1998, p. 33).

Dessa maneira, encontramos nesses artistas uma busca incessante por *fixar-se* no cotidiano imediato, mas que, inevitavelmente, descobrem uma força que exclama os novos tempos, que logo vai de encontro às limitações biológicas, sobretudo porque “já era tarde demais”. Exímios em seus feitos, porém, frágeis. Trata-se de uma perspectiva angustiante: rigorosamente, não é possível o artista da fome jejuar para sempre; assim também o artista do trapézio que, com o decorrer dos anos e as rugas cada vez mais profundas, de quantos mais trapézios precisará?

A questão para o artista do trapézio é que seu tempo está passando (quicá, já passou). No entanto, não poderíamos dizer o mesmo com relação ao artista da fome. O jejuador chegou a argumentar com os responsáveis do “grande circo” que sua idade não seria um problema, “[...] garantia que jejuava tão bem quanto antes” (Kafka, 1998, p. 31). A esperança do artista em reviver os dias de “glória”, contudo, “[...] provocou um sorriso nos especialistas, cientes do *espírito da época* que, no seu zelo, o artista da fome facilmente esquecia” (Kafka, 1998, p. 31, grifo nosso). Ainda assim, o artista foi aceito no circo, e admitiram sua jaula próxima aos estábulos, junto aos animais em exibição. Por fim, o artista percebeu que a ida das pessoas naquela parte do circo se dava

pelos animais.

E não era um acaso muito frequente que um pai de família viesse com seus filhos, apontasse o dedo para o jejuador, explicasse em detalhe do que se tratava, contasse coisas dos anos passados, quando presenciara apresentações semelhantes, mas incomparavelmente mais grandiosas e as crianças, em vista do seu preparo insuficiente na escola e na vida, continuavam sem entender — o que significava para elas passar fome? — mas traziam no brilho dos seus olhos perscrutadores algo dos novos tempos vindouros e mais clemente (Kafka, 1998, p. 33).

Acima de tudo, o artista da fome representava algo de outra época. O olhar da criança, que trazia consigo “algo dos novos tempos vindouros”, contrapunha-se às esperanças do jejuador, “desta vez ia encher o mundo de justificado espanto” (Kafka, 1998, p. 31). Os novos tempos, portanto, remetiam à transitoriedade — o artista haveria de “espantar” mais quem? O olhar da criança perante o artista consistia em indiferença. Enquanto que os “novos tempos vindouros” espreitavam-se para o trapezista (em certo sentido, ele ainda era útil), para o artista da fome, ele já se constituía em passado. Não se compreendia mais a arte do jejum. Não poderia comunicar mais nada. Então, esquecido pelo “grande circo”, o artista da fome poderia, enfim, jejuar — *desaparecer*.

Dessa maneira, enquanto que para o trapezista o seu objeto é o trapezido, para o jejuador é o “quadro de avisos”, que esculpe no seu corpo a passagem do tempo — ainda que o narrador tenha se referido a um relógio, “tão importante para ele e a única peça que decorava a jaula” (Kafka, 1998, p. 24), à parte este momento no texto, o objeto não é mais referido durante toda a narrativa. O “quadro de avisos”, que serve de referência para os dias jejuados, está aí para ser esquecido, ignorado pelo artista e pelos funcionários do “grande circo”. Como depreende Benjamin (1987a) sobre Kafka: “ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (p. 147), como bem percebemos quando os funcionários do circo

encontram o jejuador na palha decomposta. Aliás, o jejuador ser colocado entre os animais é um indicativo dessa “privação”, pois a personagem se incomodava com a proximidade dos bichos, “a inquietação dos animais à noite, o transporte dos pedaços de carne crua para as feras, os rugidos durante a alimentação, o feriam e deprimiam constantemente” (Kafka, 1998, p. 33).

Com efeito, nota-se que a figura do empresário está presente em ambos os textos, e traz consigo alguns aspectos importantes. Em *Primeira dor* é o empresário que despende todo esforço à tranquilidade do artista. Uma relação de “simbiose” que escancara suas diferenças, do empresário que considera o artista “[...] extraordinário e insubstituível” (Kafka, 1998, p. 9), e do artista que compreende sua existência associada à atuação artística. Essa relação “simbiótica” com a figura do empresário traz consigo uma espécie de consciência artística (como se ambos, artista e empresário, falassem a mesma língua): no caso do trapezista, temos o empresário que usa de todos os meios para a subsistência do artista; e, no caso do jejuador, o empresário tratava-se de um “companheiro de uma carreira incomparável” (Kafka, 1998, p. 31), que atuou e contribuiu fortemente na época de “glória” dos artistas da fome. Em contrapartida, o jejuador viria a ter outro “empresário”, isto é, o “grande circo”, buscando adaptar-se aos novos tempos — no entanto, essa relação ressaltaria exatamente o *espírito da época*, distinguindo da relação antiga com o empresário/companheiro.

Logo, o empresário do trapezista não parece compreender o que está para além do pedido por mais um trapézio, mesmo com algumas rugas despontando do rosto do artista. A visão do empresário segue um sentido mais objetivo: o trapezista, com mais um instrumento, significava mais variedade na apresentação — o cálculo parece bem simples, pois, como um artista, *ele há de mudar*. Por outro lado, a objetividade do empresário acaba ressaltando que o trapezista, até certo ponto, é *substituível*. Dessa maneira, a constatação de que, para os “diretores”, o artista era “extraordinário” e “indispensável”, parece reforçar, a nosso ver, o sentido de que ele é enquanto for útil ao sistema. Em seguida, refletimos que o jejuador se encontra em um lugar difícil frente ao trapezista, pois no artista da fome carece o aspecto “insubstituível” do outro, o que escancara sua inutilidade.

Em *O artista da fome*, quando o empresário organizava os espetáculos, o jejuador não tinha outra escolha a não ser parar de jejuar quando atingia o prazo estipulado de quarenta dias. Findo o prazo, o artista era retirado da jaula, mas não antes de se questionar: “Por que parar justamente agora, quando estava no melhor, isto é, ainda não estava no melhor do jejum?” (Kafka, 1998, p. 27). Como não eram previstos mais dias, mesmo porque não importava ao empresário um adiamento, o artista era retirado de seu jejum — em certo sentido, tratava-se de algo coercitivo, pois o jejuador não tinha forças para resistir e continuar. Portanto, somente foi possível jejuar o quanto desejava quando foi admitido no circo, exatamente quando os funcionários esqueceram de sua existência. De certo modo, o jejuador tornou-se um expectador de si mesmo, “só o artista podia saber isso e ser o espectador totalmente satisfeito do próprio jejum” (Kafka, 1998, p. 26). Para além de sua habilidade, estava em questão o sentido de jejuar, que supera as exigências fisiológicas, “o estatuto paradoxal do ‘rastro’ remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas” (Gagnebin, 2021, p. 27). Em síntese, nossa premissa: ambas as personagens buscam através de suas práticas artísticas se inscrever na realidade cotidiana, mas que, diante da impossibilidade de “deixar marcas”, veem-se diante de um sentimento de inquietude, “De repente o artista do trapézio começou a chorar” (Kafka, 1998, p. 12).

Assim sendo, o *último artista*, presente no título deste ensaio, busca ressaltar uma perspectiva de transformação da arte ante a modernidade — a partir da observação das personagens, intentamos aderir à aura enigmática e sombria dos textos kafkianos. À vista disso, a dificuldade dos artistas em comunicar seu sentido, frente a um público cada vez mais avesso a formas de expressão que lhes arranquem da alienação, alça as personagens diante de uma incógnita: de certo modo, elas estão tão alienados quanto. Ainda que se compreendam em um *limiar*, as personagens pouco podem fazer para mudar isso, e acabam por experienciar, indubitavelmente, um caminho fadado ao *aniquilamento*.

Além disso, como bem observamos nas duas narrativas, ausentar-se da atuação artística é uma tarefa excruciante: para o trapezista, “cada nova excursão lhe era penosa” (Kafka, 1998, p. 11); e para o jejuador, “Por que parar justamente agora, depois de quarenta dias?” (Kafka,

1998, p. 27). Dessa maneira, *deslocar* constituía um sofrimento para os artistas — parece-nos que eles desejavam viver de maneira estável, como se estivessem *fixos* no tempo e na história, logo, o jejuador não deixaria de jejuar e o trapezista não abandonaria seu instrumento. Contudo, soa paradoxal: perpetuamente, os artistas praticariam sua arte? Sob esse olhar, não seria necessário plateia ou empresário. A arte permaneceria, *fixada*, bem como seus corpos. Todavia, com o tempo se somam os trapézios, até quando? O jejuador já não sabe mais que dia é, chegamos ao quadragésimo dia, ou já passou? Em suma, *não há mais tempo*. O tempo os atravessou, e não os poupou. Pensamos que esse foi o único meio encontrado por esses artistas: deixar-se absorver pela prática, *tornar-se*. Mas, o tempo é implacável, “a escrita de Kafka [...] é fina e flexível como aço e consegue perfurar a barreira da alienação para mostrar a face verdadeira do real” (Carone, 2011, p. 16).

De certo modo, enquanto tentavam deixar seus *rastros*, os artistas de imediato se viam diante da impossibilidade que se dissolvia no tempo, juntamente com seus corpos — as marcas no rosto do trapezista, o corpo esfarelado do jejuador entre o feno apodrecido. Sendo assim, o que é percebido em *Primeira dor*, torna-se desenlace em *O artista da fome*. O último artista, portanto, retirou-se com a chegada da modernidade, pois, em vista das transformações históricas, não é mais possível experienciar a arte como antes.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

CARONE, Modesto. Introdução. In: KAFKA, Franz. **Essencial Kafka**. Tradução: Modesto Carone. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics

Companhia das Letras, 2011.

DELBO, Charlotte. **Auschwitz e depois**. Tradução: Monica Stahel. 1. ed. São Paulo: Carambaia, 2021. (Ilimitada).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. *In*: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas).

KAFKA, Franz. **Um artista da fome e A construção**. Tradução: Modesto Carone. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

Mais um

A DETERMINAÇÃO SIGNIFICANTE EM “A CARTOMANTE” DE MACHADO DE ASSIS

Reginaldo Oliveira Silva

A PSICANÁLISE NASCE E SE TORNA POSSÍVEL COM A DESCOBERTA DO inconsciente, numa virada empreendida por Freud que de adjetivo o institui como substantivo, ou seja, em vez de qualificar isto ou aquilo como fora da consciência, logo, como inconsciente, Freud o pensa na perspectiva de um agente que, à revelia das intenções conscientes, age e produz efeitos. No entanto, em virtude da pouca plasticidade do conceito, isto em termos dos fenômenos de imediato dados à percepção acomodada ao evidente, o inconsciente constitui-se dos fragmentos anódinos da realidade, aqueles eventos pequenos ou minúsculos comumente desprezados pelos saberes elevados. É neste ponto que aparece a dificuldade, tanto da aceitação quanto do manejo de uma experiência que não corresponde às exigências das ciências duras e a evidência dos seus objetos de investigação.

Daí ter sido necessário a Freud não apenas defender a legitimidade do conceito, de início indicando, como primeiro alerta, a presença de ideias na consciência que logo a esta escapam, como se lá nunca tivessem estado. Esta suspeita inicial, com a qual o psicanalista defende que dele se ocupe, vem associada a uma estrutura que permite não apenas indicar os seus objetos, bem como conhecê-lo. Se o inconsciente se apresenta de forma disfarçada nos eventos mais insignificantes, dele não é possível acercar-se com as chaves interpretativas já consolidadas por outras ciências, motivo pelo qual Freud estrutura a forma de o conhecer. Como acontecimento fundante, o recalque estaria na origem do inconsciente ao promover a divisão do psíquico, da chamada

primeira tópica, *Ics*, *Pcs* e *Cs.*, que indica uma metodologia de investigação e conhecimento do inconsciente.

O inconsciente seria o conjunto de representações oriundas da retirada de investimento pulsional, ou seja, do recalque, as quais permanecem na insistência de satisfação. Com esta dá-se uma espécie de disputa entre o *Ics* e *P-cs* a fim de fazer passar para a consciência uma representação recalçada. O resultado de tal persistência é o que constituirá o que Jacques Lacan, ao ler Freud, nomeou “formações do inconsciente”, a saber, o sonho, o lapso, o chiste e os sintomas neuróticos. Uma ideia afastada da consciência, ou porque seria motivo de desprazer ou porque o consciente dela ainda não poderia se acercar, uma das instâncias psíquicas produz um derivado. Ou o *P-Cs*, a fim de ludibriar o *Ics*, cria uma ideia substituta mais aceitável, ou o *Ics*, ante a percepção do arranjo, que seria uma artimanha do recalque, burla a censura e produz, de si, também uma representação.

O jogo que aí se desenrola é ocasião para constituir os mais variados fenômenos, sempre na perspectiva da insistência do inconsciente na busca por satisfação, o que somente é possível se fizer entrar na consciência uma representação, já que dela depende a motilidade. Se esta estrutura serve a Freud na investigação do sonho, do chiste, do lapso e do sintoma, que são produções do inconsciente de um desejo que somente pode ser representado de forma disfarçada, por conta da censura ou do recalque, tarefa que conta, ainda, com a técnica da associação livre, mecanismo da fala para fazer emergir, num processo retroativo de construção, o desejo encoberto, torna-se plausível aplicá-la a outros âmbitos do saber, como foi, em alguns momentos, o esforço do psicanalista ao estender a sua descoberta ou o método de conhecimento do inconsciente a outras áreas do saber, entre elas a literatura ou à crítica literária.

São exemplos deste modelo de aplicação ensaios de Freud como “Sonho e delírio da Gradiva de Jensen” e “Dostoievski e o parricídio”, nos quais ele se ocupa de textos literários ou escritores para exercitar ou aplicar o seu método e os conceitos dele derivados. Empreendimento desta monta é o propósito do presente exercício e toma como objeto de análise um conto de Machado de Assis, “A cartomante”. Todavia o que aqui interessa é a maneira como Jacques Lacan amplia a técnica

de Freud ao introduzir a concepção do inconsciente constituído como uma linguagem, logo, explorar a dinâmica do inconsciente a partir do modo como o significante sobre ele incide, segundo o modelo da metonímia e o da metáfora. Um exercício comparativo que adota como suporte teórico dois ensaios do psicanalista francês, “A instância da letra e o inconsciente desde Freud” e “Seminário sobre A carta roubada”.

Como se dá a determinação significativa, para em seguida aplicá-la ao conto de Machado de Assis, de saída, parte-se do exame de “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. Duas afirmações se destacam logo nas primeiras linhas. A primeira, que é toda a estrutura da linguagem que é descoberta pelo inconsciente, o que de início sugere que o inconsciente é como uma linguagem. A outra diz ser a letra o “suporte material que o discurso concreto empresta à linguagem” (Lacan, 1996, p. 225). Essas afirmações designam o sentido do que virá a ser tratado no seminário, a saber, como Lacan, de posse das investigações da linguagem, nesta encontra o modo de operar do inconsciente freudiano. A letra, por ser este suporte material sem o qual nenhum discurso é discurso, ou que a este confere materialidade, é também o suporte em que se baseia o inconsciente. A letra é o que se coloca em instância, do discurso ou da palavra, o que possui capacidade de se mobilizar, sendo por isto que ela está sempre em andamento, em deslocamento – assim como o inconsciente, e como se verá adiante, a carta roubada, mas também a carta anônima de Machado de Assis.

De partida, a indagação sobre a pré-existência da linguagem ao sujeito, distinguindo-se ela da sua produção pelo falante. Isto sugere que a linguagem, antes de ser utilizada pelo sujeito, determina-o e constitui, dele faz um servo e a ele se antecipa mesmo antes do nascimento. Se a experiência da comunidade poderia dar suporte a esta precedência, a questão não se resolveria aí por conta do sentido que recebe de uma tradição instaurada pelo discurso. É assim que Lacan recorrerá à linguística e se apoia no Significante, a fim de situar aquela dependência fundadora, logo em seguida, encontrando o inconsciente freudiano, que, à semelhança da linguagem, estaria presente em todos os sentidos atribuídos ao mundo pelo sujeito, neurótico ou não. Ou seja, o Significante, e não a experiência da comunidade, explicaria a dependência fundadora do sujeito na linguagem, algo que o guia mesmo que não o saiba.

A importância dessa aproximação feita por Lacan reside em que ele vai além da relação entre inconsciente e neurose, ou do “adoecimento” psíquico, e institui o inconsciente, pela mediação do significante, no interior mesmo das relações sociais ou das interações entre os indivíduos. Determinante aqui teria o sentido tanto de anterior a cada sujeito isolado, mas também definidor dos papéis que este assume face a um outro ou a outros no jogo social, algo comum tanto em “A carta roubada” e “A cartomante”.

A fim de sustentar a tese acima, o psicanalista francês retoma o signo fundador: S/s, sobre o qual se origina a linguística. Há ali duas ordens distintas separadas por uma barra, cuja ênfase na linguística é dada à significação que remete a outra significação, logo que o significante (a imagem acústica, ou a palavra ouvida) dependeria para existir das significações. Neste ponto, Lacan sugere libertar-se da “ilusão de que o significante responde à função de representar o significado”, que “o significante tenha que responder por sua existência ao título de uma significação qualquer” (Lacan, 1996, p. 228). O que se põe aqui em jogo é a primazia do significante na determinação do sentido, da qual, sim, a significação dependeria para existir, mas não tomado isoladamente, mas em cadeia, ou seja, na relação do significante com outros significantes.

A fim de exemplificar essa função do significante, Lacan substitui a ilustração comumente utilizada do desenho de uma árvore e abaixo o nome “árvore”, por outro, em que acima de duas portas numa estação de trem estão escritos os nomes HOMENS e SENHORAS, e explica a diferença com a chegada num trem de um menino e uma menina, sentados um de frente ao outro. Como a posição de ambos corresponde à dos significantes sobre as portas, ao chegarem à estação, cada um, de acordo com a posição nos respectivos assentos, irá se referir à porta que vê. É assim que o menino dirá “chegamos em Senhoras” e a garota “chegamos em Homens”. Em conformidade com S/s da linguística, dirá Lacan que os trilhos funcionariam como a barra, situando-se assim no lugar que dificulta a significação. É neste sentido que Homens e Senhoras, doravante, serão “para essas crianças duas pátrias para as quais suas almas se atirarão cada qual com a sua asa divergente” (Lacan, 1996, p. 231).

Neste exemplo de signo, o qual delimita, ainda, a posição de meninos e meninas no mundo e seus respectivos destinos, observa-se como o significante opera na determinação dos sujeitos, a estes atribuindo, como acima se disse sobre a linguagem, um lugar e papel específicos. O que implica ainda em perguntar pelo que promove esse deslizamento (deslocamento), ao que responde Lacan que assim é porque o significante é articulado e pertence a uma ordem fechada. Diz ele: “suas unidades [...] são submetidas à dupla condição de se reduzirem a elementos diferenciais últimos e de os comporem de acordo com as leis de uma ordem fechada” (Lacan, 1996, p. 231-232). A letra seria um desses elementos diferenciais, que por sua característica de ser móvel, em instância ou em deslizamento, designa a estrutura própria do significante. Quanto ao caráter fechado, dirá Lacan que assim é em virtude de, à semelhança dos anéis de um colar que se enlaça no anel de um outro colar, “o significante se relaciona a outro significante” (Lacan, 1996, p. 232), e somente aí se faz o esforço da significação. É assim que se pode dizer que não há a primazia do significado, sendo o significante onde residirá todo o sentido, ou seja, que “é na cadeia significante que o sentido *insiste*; mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação da qual ele é capaz” (Lacan, 1996, p. 232).

Este encadeamento implica ainda nos deslizamentos de um significante para outro, o qual só pode operar se estiver presente no sujeito, de tal maneira que é somente neste que passa ao significado. Apesar do significante se relacionar com outro significante, em cadeia, considerar que somente no sujeito ganha significação abre para a possibilidade de a ele conferir um direcionamento outro, tenha-se em conta, ainda, que assim é porque a linguagem é comum a todos e cada um. Haveria, portanto, a possibilidade de subversão da ordem significante, a qual mantém o sujeito num certo circuito, deslizamento, de sentido. “O que essa estrutura da cadeia significante descobre”, diz o psicanalista, “é a possibilidade que eu tenho – justamente na medida em que sua língua é comum a mim e a outros sujeitos, isto é, na medida em que essa língua existe, - de me servir dela para significar *algo totalmente diferente* do que ela [a estrutura significante] diz” (Lacan, 1996, p. 235). Seria essa a função de indicar “o lugar do sujeito na busca da verdade” (Lacan, 1996, p. 235).

O deslizamento significante, que se desdobra em uma cadeia articulada e segundo as leis de uma ordem fechada, assemelha-se ao movimento próprio do inconsciente freudiano. Tal se produz segundo duas funções da linguagem, a saber, a metonímia e a metáfora. Ou seja, formas diferentes, com as quais a linguística trabalha, como operam o significante no sentido que Lacan o emprega. A metonímia consiste no encadeamento em que uma palavra se associa a outra palavra – “palavra por palavra” (Lacan, 1996, p. 236) – e assim constituir os elos da cadeia, em que uma palavra sucede outra infinitamente, a fim de “contornar os obstáculos da censura” (Lacan, 1996, p. 239). Na metáfora, em vez de sucessão, dá-se a substituição, “uma palavra por outra” (Lacan, 1996, p. 238), logo, ela encarna o elemento da criação, da novidade, mesmo que o sentido, à semelhança do chiste, surja do sem sentido. Em vez da apresentação de duas imagens ou dois significantes, tem-se “entre dois significantes, em que um substitui o outro, ou seja, aquele toma deste o lugar na cadeia significante (Lacan, 1996, p. 238).

É este movimento em cadeia que Lacan pontua como característico do inconsciente freudiano, podendo assim determinar que este é como uma linguagem (ou que nele se descobre toda a estrutura da linguagem). Algo que, de início, ele observa nos sonhos e o caráter de transposição nas suas produções. A deformação, diz Lacan, é a “pré-condição geral da função do sonho, é o que designamos acima com Saussure como o deslizamento do significado sob o significante, sempre em ação (inconsciente, notemo-lo) no discurso” (Lacan, 1996, p. 242). Na mesma medida, ele vê na condensação e no deslocamento mecanismos do inconsciente na produção do sonho, como correspondentes, respectivamente, à metáfora e à metonímia. É neste sentido que a afirmação inicial sobre a determinação prévia do sujeito se sustenta, a saber, a partir do significante, logo, como o que traz a verdade do sujeito; que aqui Lacan introduz o inconsciente freudiano, permitindo-se afirmar que a psicanálise descobre que “o inconsciente não deixa nenhuma de nossas ações fora do seu campo” (Lacan, 1996, p. 245); que, independente de ser neurótico ou não, o inconsciente não apenas forma o sujeito como também estabelece o lugar de cada um nas relações político-sociais.

Esta maneira de pensar tem duas consequências. Uma que diz respeito ao saber que o sujeito produz sobre si mesmo; outra relacionada

às relações intersubjetivas. Aquela Lacan desenvolve ainda em “A instância da letra no Inconsciente e a razão desde Freud”; e outra no “Seminário sobre A carta roubada”. Também será por esta via que se tornará possível apreender a determinação significativa no conto de Machado de Assis, e o motivo pelo qual o destino das personagens não poderia ser outro, mesmo que Lacan sustente a ideia de que seja possível, com o conhecimento da teia que envolve os sujeitos, indicar outra direção.

“A cartomante” narra a história de um triângulo amoroso entre dois amigos de infância, Camilo e Vilela, e a esposa deste último, Rita. Os amigos, que seguiram destinos diferentes, se reencontram por ocasião do retorno de Vilela da província com a esposa, dando início a uma amizade, a qual, mais tarde, após a morte da mãe de Camilo, quando Rita, cuidando do coração do amigo, por ele se apaixona e o seduz. Uma carta anônima denuncia os dois amantes, o que leva Camilo a se distanciar do casal e Rita, que nada sabia da carta nem dos motivos do afastamento do amante, a consultar uma cartomante e ter a certeza de que ainda era amada. Logo em seguida, Camilo recebe uma mensagem de Vilela (uma carta?), convidando-o a, com urgência, comparecer em sua casa, onde Rita já estaria morta e ele sofre destino semelhante. Desta vez no lugar da cegueira sobre os motivos do apelo urgente e sem notícias de Rita, é Camilo que nada sabe.

Note-se a semelhança entre a chegada dos irmãos à estação de trem com a carta recebida por Camilo. Se lá, como afirma Lacan, o significativo faz entrada no significado e, doravante, os irmãos seguirão caminhos diferentes e divergentes; no conto, é a carta, como significante, que faz operar, e põe em andamento, de tal maneira que todos os envolvidos caminham, sem que a adivinha seja capaz de alterar a rota, para o infortúnio. As ações dos irmãos seguem o que determinam os significantes Homens e Senhoras e os demais a estes associados numa cadeia fechada; do mesmo modo, Rita e Camilo rumam em direção à morte, à consumação da vendeta por parte de Vilela. No entanto, se de início a carta dá a partida para os acontecimentos seguintes do conto, isto não diz respeito às personagens isoladas, sobretudo está em questão a dimensão intersubjetiva que envolve o triângulo amoroso.

Vê-se aí três personagens os quais revezam os seus papéis e determinam as suas ações conforme a carta inicialmente recebida – e aqui

deve-se considerar a primazia do conteúdo da carta. De posse da carta, Camilo decide se afastar do casal, e Rita, por ignorar os motivos do amante, procura uma cartomante. Vilela mantém-se, ainda, no lugar de quem, embora implicado, desconhece, ou se supõe que desconhece, motivo pelo qual ainda não aparece. Na cegueira de Rita, as cartas da cartomante substituem a carta, a fim de preencher a lacuna deixada pelo seu desconhecimento. No segundo momento, novamente é Camilo quem recebe uma “carta”, e, ocupando o lugar de Rita, por nada saber das intenções de Vilela ou o que este sabe, busca, ele também, informações à vidente. O que é importante aqui frisar é como a carta ocupará o lugar central na definição do lugar de cada personagem na estória contada por Machado de Assis, o que permitirá uma primeira aproximação com a leitura de Lacan d’*A Carta roubada*, de Poe, e, na mesma medida, analisar a incidência do significante na trama escrita pelo brasileiro, desta vez, no plano da intersubjetividade.

Para uma leitura do Seminário sobre “A carta roubada”, tenha-se em mente essa determinação inaugural do sujeito pelo significante, em cuja cadeia o sujeito está enredado nos esforços de significação, ou seja, que é do significante que cada um recebe o seu lugar na ordem social. Embora Lacan queira, neste Seminário, trabalhar o automatismo da repetição, que ali estaria implicado – logo, avançar na sua leitura de Freud, ou retorno a Freud, como ele próprio o diz –, a ele é de interesse explorar como o significante, nesta mesma medida, teria um caráter intersubjetivo, modificando o lugar e o papel de uns em relação aos outros. É isto que ele irá encontrar no conto de Poe, cuja estrutura se aproxima d’*A Cartomante*.

O exame do conto de Poe segue a divisão de duas cenas, uma que será definida como cena primitiva, a outra como repetição desta. A primeira ocorre no camarim da Rainha, que recebe uma carta, cujo conteúdo aparenta ser comprometedor ou trazer danos à sua honra; logo em seguida, entra o Rei, que a embarça e obriga a esconder a missiva. Por fim, entra o ministro. A Rainha joga com a desatenção do Rei, que não vê, deixando a carta sobre a mesa. Todavia, se o Rei não vê, o Ministro percebe, com o seu olhar de lince, tanto o movimento da Rainha quanto o embaraço em que ela se encontra. Na primeira cena, três personagens: a Rainha, que porta a carta, o Rei, enganado, e

o Ministro, que percebe toda a trama, quem se aproveita para usurpar a carta, pensando com ela talvez tirar algum proveito. A subtração, no entanto, não escapa à Rainha, que sabe quem a roubou e, com apelos de máximo sigilo, recorre à polícia. A segunda cena se passa no gabinete do Ministro, onde a polícia teria feito uma busca sem sucesso pela carta, embora se saiba que ele a mantenha ao alcance, como antes o fizera a Rainha. É neste momento que entra a personagem Dupin, a quem apela o delegado que encontre a missiva.

Lacan destaca aí o caráter repetitivo das duas cenas, mas faz lembrar em seguida que os papéis foram modificados, conforme a carta passa da mão da Rainha para a do Ministro. Na segunda cena, o Ministro ocupa o lugar antes ocupado pela Rainha; a polícia, que nada encontra, o do Rei, que nada viu; e Dupin, o do Ministro. A este respeito, dirá Lacan (1996a, p. 21): “é a intersubjetividade em que as duas ações se motivam que queremos ressaltar”. Há aí três tempos, os quais correspondem às três posições dos sujeitos do conto de Poe, mas também em Machado de Assis, em que o olhar se antecipa à decisão tomada, seja pelo ministro, na primeira cena, seja por Dupin, na segunda. Há três tempos, três olhares, três sujeitos, os quais se determinam segundo a posição da carta. O olhar que não vê, o do Rei e o da polícia; o que “vê que o primeiro não vê”, da Rainha e do Ministro, que se enganam na crença de que o que escondem está escondido; e o que vê o que os dois anteriores deixam a descoberto o que é para esconder (Lacan, 1996a, p. 22).

Daí o interesse que ele pontua no conto de Poe. Os deslocamentos dos sujeitos no curso da repetição intersubjetiva, os quais serão, no conto, determinados pela carta, mas sobretudo, neste exemplo, pelo significante, o qual, agora, não apenas diz qual lugar o sujeito ocupa no mundo, mas também na trama intersubjetiva. O que sugere, por conseguinte, que o significante, não apenas rege as escolhas e ações de um sujeito particular, também o faz nas relações sociais. Se no conto de Poe, a depender de quem tem a posse da carta, cada personagem exerce o seu papel, Lacan encontra neste modelo a maneira como o significante atua na trama social. Diz ele: “o que nos interessa hoje, é a maneira pela qual os sujeitos se revezam no seu deslocamento no curso da repetição intersubjetiva [...] Veremos que seu deslocamento é determinado pelo

lugar que vem a ocupar o puro significante que é a carta roubada, em seu trio. E é isso que para nós o confirmará como automatismo da repetição” (Lacan, 1996a, p. 23). Trata-se aí de demonstrar a “supremacia do significante no sujeito” (Lacan, 1996a, p. 27), ou, ainda, como se viu em “A instância da letra”, como é pelo significante que o sujeito entra na ordem simbólica ou na linguagem, que a ele precede e, ao mesmo tempo, constitui.

É este mesmo deslocamento que “A cartomante” traz: a carta, seja a *lettre* seja a *charte* da cartomante, determina as personagens e as suas ações, de modo que, se para Lacan, a carta roubada é o significante ordenador das ações, o mesmo se pode dizer da história de Machado e Assis quanto à carta anônima. Os deslocamentos da carta resultam nos deslocamentos das personagens, logo ratifica a centralidade de um domínio que se exerce sobre os sujeitos e suas significações segundo determina o inconsciente.

A fim de melhor esclarecer este ponto, e logo defender essa centralidade, Lacan indaga sobre a pertença da carta, se ao remente ou ao destinatário. Mas porque não há nada no conto que remeta àquele nem quanto ao conteúdo (à diferença de Machado de Assis), resta então que é a carta a personagem principal do conto. A este respeito, Lacan problematiza a tradução do conto para o francês, observando que em vez de carta roubada, seria mais feliz traduzir o original inglês por “carta desviada”, ou “carta em instância”, dando a entender que o que o conto revela é o trajeto da carta e os seus desvios, das mãos da Rainha para as do Ministro e, por fim, para Dupin, até chegar ao seu verdadeiro destino, supostamente o Rei. É o que revela a etimologia de *purloined*, o qual numa proximidade com o *au loing* francês, designaria o que é posto de lado, no sentido de *mettre à gauche*. A este respeito, diz Lacan (1996a, p. 36), “pois é exatamente a *carta desviada* que nos ocupa, aquela cujo trajeto foi *prolongado*”.

Quanto ao conto de Machado, é interessante que não se saiba exatamente quem escreveu a carta anônima, embora se possa afirmar que teria sido a comprovinciana de Rita, com quem Camilo esbarra ao sair do encontro com a amante, logo no início do conto, quando eles discutem sobre a sua ida à cartomante. O fato de esta amiga desaparecer na narrativa seria indicativo da autoria, mas também, a considerar que

ela não mais é mencionada, significaria que, para Machado de Assis, o importante não é tanto o remetente, muito especulado por Camilo e Rita, mas sim os desvios que desencadeia, de tal maneira que se trata, também no caso do escritor brasileiro, de uma carta desviada, e a mensagem se torna o personagem principal da trama, à semelhança da carta de Poe. Ou seja, o importante seria narrar os deslocamentos que se sucedem desde que a carta foi recebida, tanto nas ações das personagens quanto nos deslizamentos da *lettre* para a *charte*.

Ainda com Lacan (1996a, p. 36-37) sobre o conto de Poe, a carta “é o *sujeito verdadeiro* do conto: visto que ela pode sofrer um desvio, é que ela tem um trajeto *que lhe é próprio*. Traço em que se afirma aqui sua incidência significante. Pois aprendemos que o significante só se mantém em um deslocamento comparável ao das nossas faixas de anúncios luminosos”. A dinâmica da carta, que é a do significante, determina os movimentos das personagens, na mesma medida, como se disse antes, em que determina os de cada sujeito. O que se configura como automatismo da repetição que implica tanto o sujeito singular quanto estes mesmos sujeitos tomados em sua intersubjetividade. Nos termos de Lacan (1996a, p. 37) os indivíduos, “mais dóceis que carneiros, modelam seu próprio ser sobre o momento que os percorre da cadeia significante”. Daí, ele esclarece o sentido da descoberta de Freud do inconsciente: “o deslocamento do significante determina os sujeitos nos atos, no destino, nas recusas, nas cegueiras, nos sucessos e na sorte, não obstante seus dons inatos e seu crédito social, sem consideração e caráter ou sexo e que quer queira ou não, seguirá o curso do significante com armas e bagagens” (Lacan, 1996a, p. 37) (também no voto?). Por fim, “é a carta e seus desvios que rege suas entradas e seus papéis. Que ela esteja em instância, eles é que devem padecer... ao cáirem em posse da carta, - é seu sentido que os possui” (Lacan, 1996a, p. 37).

É assim com o desvio da carta da Rainha para o Ministro, mas também deste para Dupin – a carta os possui, e como ela está em instância, logo, em deslocamento ou a caminho, e assim seguirá o seu curso, não resta às personagens senão cumprir aquilo que é próprio da carta, a saber, continuar o seu trajeto. O mesmo se passa em Machado de Assis, e as personagens são determinadas a agir conforme esse estar em instância da carta, uma vez que deve seguir o seu destino, no caso, Vilela ou

a consumação da vingança. Tanto a ida primeira de Rita à cartomante quanto a de Camilo, posterior, são determinadas pela carta, e mesmo que ela se desvie para a *charte*, ainda se trata de aí cumprir o seu destino, o da carta, o verdadeiro sujeito/personagem d'*A Cartomante*. É a carta, como significante puro do conto, que faz as personagens entrarem em cena. Vê-se, logo, o sentido da cadeia significante, como cada um nela está imerso e fadado a cumprir o seu trajeto.

Dominados pela carta, Rita e Camilo, que malogram ao tentar desbravar o desconhecido com a artimanha da vidência, um desvio metonímico da mensagem de que tentam se apropriar, seguem na direção do destino ao qual sucumbem. É o que Lacan defende ao falar sobre a impossibilidade de o Ministro fazer uso da carta e dela obter algum lucro. Diz ele: “a carta não existe como meio de poder senão, pelas declarações últimas do puro significante, ou seja: prolongar seu desvio para fazê-la chegar a quem de direito por um trânsito de acréscimo, isto é, por uma traição cujos retornos a gravidade da carta torna difícil prevenir” (Lacan, 1996a, p. 40). Por isto, Rita e Camilo fracassam, ao buscarem na cartomante algum alívio sobre o destino da carta anônima, que deveria seguir (e já teria seguido) o seu trajeto até o destinatário, o Vilela.

Mas algo diferente aponta a leitura de Lacan de “A carta roubada”. Se Dupin, ao subtrair ao ministro a carta, passa a ocupar o lugar que antes pertencera à Rainha e à vítima da sua artimanha, o Ministro, teria a escolha de manter o trajeto que prendera os possuidores precedentes ou romper com a cadeia significante, já que ele, estando com a carta, em vez de a possuir é por ela possuído. Rita e Camilo não conseguem sair da cadeia significante, caminhando ambos ao fim que a vingança de Vilela preparara para eles. Todos os seus esforços seriam vãos. A Dupin caberia, ao entregar a carta, não encenar a repetição, ou seja, mantê-la consigo apenas prolongaria a chegada ao seu destino, o que implicaria em tomar, numa terceira cena, o lugar antes ocupado pela Rainha e pelo Ministro. Romper com a cadeia significante, ou com o trajeto que a carta deve continuar (como aliás é o que caracteriza toda carta, seja ela entregue ou não), significaria cumprir a tarefa para a qual fora contratado, ou seja, entregar a carta em vez de mantê-la consigo.

O que se revela, por conseguinte, no conto de Machado é o enredamento intersubjetivo determinado pelo significante, todo o jogo

que envolve as personagens. Tudo o que se passa está relacionado à carta anônima, uma cadeia que os enlaça, do mesmo modo que Rita cerca Camilo até que este ceda, e se interrompe apenas com a morte dos amantes. Para além de uma história comum de traição, crime e fofoca, o que “A cartomante”, sob a perspectiva da psicanálise, permite refletir é este enredamento dos destinos sob o domínio do significante, entrada do sujeito na linguagem, mas também a continuidade, nas significações, desta constituição primordial. E aí residiria um sentido mais amplo da narrativa de Machado de Assis, a saber, que, segundo o exercício comparativo aqui proposto, é do significante que se trata no conto, uma vez que a carta não só determina o início da trama, como também o movimento de cada personagem.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. A cartomante. In.: ASSIS, Machado de. **Todos os romances e contos consagrados, Volume 3**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 377-385.

ADORNO, Theodor W. O conhecimento do inconsciente e o método psicanalítico. In.: ADORNO, Theodor W. **Primeiros Escritos Filosóficos**. Tradução: Verlaine Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 307-364.

FREUD, S. **O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. “O interesse da psicanálise”, In.: FREUD, S. **Obras completas, Vol. II**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund.. A repressão (1915b), In.: FREUD, S. **Obras completas, Vol. 12**. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. O Inconsciente (1915a). In.: FREUD, S. **Obras completas, Vol. 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Os instintos e seus destinos (1915b), In.: FREUD, S. **Obras completas, Vol. 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In.: LACAN, J. **Escritos**. Tradução Inez Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LACAN, J. O seminário sobre *A carta roubada*. In.: LACAN, J. **Escritos**. Tradução Inez Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1996a.

MANGO, Edmundo Gómez; PONTALIS, J-B. **Freud com os escritores**. Tradução de André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

PASSOS, Cleuza Rios P. **As armadilhas do saber: relações entre literatura e psicanálise**. São Paulo: Edusp, 2009.

SILVA, Reginaldo; LUCENA, Lucas. Origem e deslocamentos do inconsciente em Sigmund Freud. **Polymatheia - Revista de Filosofia**. Fortaleza, v. 12, n. 21, p. 70-89, 2019.

SOBRE OS AUTORES

Reginaldo Oliveira Silva (Organizador)

Professor Associado na Universidade Estadual da Paraíba, onde atua na Graduação em Filosofia e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade/PPGLI. Possui Licenciatura em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará, Mestrado em Filosofia e Doutorado em Literatura pela Universidade Federal da Paraíba. Organizador da Coleção Pequenos Ensaios sobre Grandes Filósofos, publicado pela EDUEPB, atualmente realiza pesquisas em Filosofia e Psicanálise e Literatura e Psicanálise.

Email: rgnaldo@uol.com.br

Kinno Alves Cerqueira

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Mestre em Teologia pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Bacharel em Teologia pelo Seminário Batista do Norte do Brasil (STBNB), com validação pela Faculdade Diocesana de Mossoró (FDM).

Emanoelle Maria Brasil de Vasconcelos

Graduou-se em Ciências Jurídicas pela Universidade Federal da Paraíba (2016) e em Letras Português e Francês pela Universidade Federal de Campina Grande (2023). Concluiu o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), na Universidade Estadual da Paraíba (2024), onde agora cursa o doutorado no mesmo programa.

Márcia Kaenia da Silva Farias

Graduada em Letras (Licenciatura Plena em Língua Portuguesa) pela Universidade Estadual da Paraíba (Campus I - Campina Grande-PB), especialista em Linguagens e suas Tecnologias pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba (Campus I - Campina Grande). Bolsista CAPES (Cota: 2023-2025) e integrante do Grupo de Pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas Menores” (CNPq/UEPB)

E-mail: kaenia_sfarias@hotmail.com

Daniel Rodas Ramalho

Graduado em Letras-Português pela Universidade Estadual da Paraíba e Mestrando em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI-UEPB. Bolsista Capes (Cota: 2023-2025). Integra os grupos de pesquisa Artes Cênicas, Letras e Espiritualidades (Cnpq/UEPB) e Benditas Escritas Transgressoras (UEPB).

Nalberty Medeiros Santos

Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Bolsista do Programa Residência Pedagógica (2018-2020) e do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (2020-2022). Participante do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Filosofia (NEPEFIL/UEPB/CNPQ). Colaborador da *Sucuru*, revista de literatura e arte contemporânea. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) pela Universidade Estadual da Paraíba.”

Email: nalbertymedeiros@gmail.com

Ewerton José de Medeiros Torres

Doutor em Extensão Rural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atua como docente substituto na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), onde leciona no curso de Agronomia do Centro de Ciências Humanas e Agrárias, campus IV, e no Técnico em Agropecuária da Escola Agrotécnica do Cajueiro. Além disso, possui formação em Letras e cursa o mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI). É também escritor, sendo membro do

Clube do Conto da Paraíba, e possui trabalhos como ilustrador.
E-mail de contato: drewertontorres@gmail.com

Simone Caetano de Melo

Graduada em Letras Espanhol pela UEPB e em Pedagogia também pela UEPB. Especialista em Línguas Estrangeiras Modernas pelo IFPB-Cabedelo e mestranda no Programa de Pós-Graduação-PPGLI.

Chrisllayne Farias da Silva

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/CAPES) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/Campus I), graduada em Letras-Português pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Estudos de Pesquisa da Oralidade (GRUPEO/CNPq) e do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus/CNPq).

Erik Aquilles Xavier de Lima

Bacharel em Psicologia, Centro Universitário Favip Wyden, Caruaru-PE. Mestrando em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande-PB.
E-mail: erik.aquilles@gmail.com.

Sobre o livro

Projeto gráfico e capa Erick Ferreira Cabral

Mancha Gráfica 10,5 x 16,7 cm

Tipologias utilizadas Adobe Garamond Pro 11/13,2 pt

Há muito explorada, a relação da literatura com a psicanálise e a filosofia será aqui empregada na perspectiva de teorias com as quais é possível empreender uma reflexão crítico-literária. Eis o sentido de “experimentos literários”, como aplicação de uma teoria ao exame de um conto ou um romance, mas também a um aspecto da vida de um escritor que permitiria indagar a motivação por trás da sua escrita.