

DARANDINA

revista eletrônica

32^a edição

v. 17 n. 2



LITERATURA E
PSICANÁLISE
EM DIÁLOGO



DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE

Deborah Evangelista¹
João Felipe Rodrigues²

A 32^a edição da *Darandina Revisteletrônica* se apresenta com uma importante produção acadêmica de artigos dos estudos literários em diálogo com a área da psicanálise. A gama de texto literários pesquisados é diversa, dentre autores europeus, norte-americanos e latino-americanos. Diferentes contribuições da psicanálise são agenciadas, desde textos clássicos de Sigmund Freud, até leituras posteriores de Jacques Lacan e de Carl Jung, este último conhecido por sua psicologia analítica. Dessa forma, fica claro que esse encontro entre literatura e psicanálise é fértil para as mais variadas pesquisas. Esse diálogo também foi responsável pela produção de um livro recente cuja crítica se encontra em nossa seção de resenhas, bem como das criações literárias poéticas que encerram a presente edição.

O artigo que inaugura a 32^a edição é “Interpretando sonhos nas obras de Ovídio à luz da psicanálise freudiana”, com o pontapé de João Victor Leite Melo que usufrui da teoria de Freud para analisar conteúdos oníricos das obras do poeta romano clássico. Na sequência, Maria Eduarda Freitas Moraes e Eduardo da Silva Moll acionam a teoria lacaniana para discutir a ética no romance autobiográfico *O acontecimento* da francesa Annie Ernaux, trazendo ainda Bakhtin para a discussão, em “A escrita do real como ato ético”. Naielly Cristina Magalhães de Jesus e Carolina Anglada, por sua vez, em “Marianna Alcoforado angustiada, por Adília Lopes” mesclam a teoria freudiana com comentários de Lacan para investigar a representação da angústia na poesia da escritora portuguesa. Logo após, em “Metzengerstein”, Amanda Leonardi de Oliveira e Elaine Barros Indrusiak discutem o conto homônimo de Edgar Allan Poe, pontuando que o autor estado-unidense já fora comentado como um precursor da análise freudiana, analisado aqui sob os conceitos de Id, Ego e Superego.

Em “Contribuições do jovem Werther à psicanálise”, Carla Jeucken e Giselle Falbo argumentam como a representação do personagem titular em *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe pode contribuir para a psicanálise, comentando o movimento literário alemão do *Sturm und Drang*. Fazendo um diálogo entre a literatura, os mitos e a psicologia analítica, Vilma

¹ Mestranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Licenciada em Letras-Francês pela mesma instituição. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: deborah.evgl@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5960-3498>.

² Mestrando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bacharel em Letras: Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista do Programa de Bolsas de Pós-Graduação da UFJF (PBPG/UFJF). E-mail: jf21rodrigues@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2077-8541>.

Rodrigues Mascarenhas e José Wanderson Lima Torres investigam uma obra argentina sob a luz da teoria de Jung em “Os mitos e os arquétipos literários no romance ‘O túnel’, de Ernesto Sabato”. Também interessada na literatura latino-americana, Talita Ferreira Gomes da Silva, em ““Eu sou uma lésbica””, analisa o romance que dá nome a seu artigo, de autoria da brasileira Cassandra Rios, tendo em vista o prisma da literatura lésbica enquanto resistência da heteronormatividade. Em seguida há um retorno a Edgar Allan Poe, realizado por Mariana Lima Costa, Denise Cardoso Góis e José Wanderson Lima Torres em “Nós a trancamos viva no caixão!”, tomando como objeto de pesquisa o conto “A queda da casa de Usher” e como base metodológica a psicologia analítica.

Ludmilla Souto Viana prestigia o tema da maternidade em sua pesquisa sobre o romance *Açúcar queimado* da estado-unidense Avni Doshi, elencando como arcabouço teórico as contribuições da psicanalista Melanie Klein, no artigo “Psicanálise e literatura”. Em ““Quem matou meu pai?””, Aline Guimarães Couto e Fabrício Gonçalves Pacheco discorrem sobre o romance de mesmo nome do francês Édouard Louis, em um texto que articula psicanálise freudiana e lacaniana, bem como outros autores relevantes para discutir performance de gênero. Tiago Pereira da Silva regressa então à questão da maternidade em “Melancolia e subjetividade”, em que aborda a temática no conto “Monólogo” de Simone de Beauvoir a partir da teoria de Freud para discutir a perspectiva feminista e o ser mãe enquanto construto social. O último artigo em língua portuguesa da presente edição é “O mito de medusa, literatura e psicanálise” de Nícea Helena de Almeida Nogueira, que dá continuidade à perspectiva feminista, agora para analisar o mito de medusa a partir das obras de Clarice Lispector, sob o olhar de um número de autoras femininas. Por fim, o artigo de encerramento é de língua inglesa, intitulado “Something more than Cesario” (“Algo para além de Cesário”), texto que se debruça sobre a personagem Olivia na peça shakespeareana *Noite de reis*, realizando um diálogo entre Lacan e René Girard para sua análise transdisciplinar.

Esta 32^a edição conta ainda com a resenha “Entre ‘escreviver’ e ‘escreouvir’” de Sandro Adriano da Silva, acerca do livro *O que é psicanálise literária* de Lucia Castello Branco e Ayanne Sobral, publicado em 2023 pela UFRJ. Compõe a edição também três poemas de Luigi Carvalho que a encerram: “uma tarde procura abrigo”, “tapetes selvagens” e “assinado mon amour”.

A capa desta 32^a edição foi idealizada por Ana Clara Vizeu Lopes e Luísa Antunes Almeida, doutoranda e mestrandra, respectivamente, do PPG Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), a partir da obra *Sonho Causado pelo Voo de uma Abelha ao Redor de uma Romã um Segundo Antes de Acordar*, de Salvador Dalí (1989)³. Também fizeram parte da equipe editorial desta edição, em ordem alfabética: Beatriz Corrêa Oscar da Silva, Débora Rodrigues Mendes Pereira, Everton Rocha Vecchi, Gabriely Rosa Caetano, Geraldina Antônia Evangelina de Oliveira, José Gomes Pereira, Juliana Bellini Meireles, Leandra Maria Carlos Cartaxo, Lilian Maria Custódio Toledo e Sabrina Silva Souza.

³ A imagem que ilustra a capa da 32^a edição da *Darandina Revisteletrônica* é um recorte da obra. DALÍ, Salvador. 1989. 1 original de arte, óleo sobre tela, 51 × 41 cm. Museu Thyssen-Bornemisza.

INTERPRETANDO SONHOS NAS OBRAS DE OVÍDIO À LUZ DA PSICANÁLISE FREUDIANA

João Victor Leite Melo¹

RESUMO: De acordo com Sigmund Freud, quando os escritores fazem sonhar as personagens construídas por sua imaginação, eles geralmente reverberam os mesmos princípios descritos em *A interpretação dos sonhos*, obra na qual o célebre psicanalista procurou desvendar os mecanismos do trabalho onírico de pessoas reais, atribuindo-lhe sentido. Desse modo, tendo em vista que o próprio Freud chegou a aplicar sua teoria para interpretar o romance *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, publicado no início do século XX, neste artigo, propomos a análise de três sonhos presentes nas obras *Metamorfoses*, *Amores* e *Heroides*, do poeta romano Ovídio (séc. I a.C.), com o objetivo de ilustrar em que medida a teoria freudiana pode contribuir tanto para a introspecção psicológica das personagens ovidianas quanto para a compreensão dos sonhos fictícios como elementos pertencentes a um gênero literário atemporal, fundamentado na imitação verossímil de estruturas psíquicas inconscientes mais ou menos universais.

Palavras-chave: Crítica literária psicanalítica; Freud; Ovídio; sonhos.

INTERPRETING DREAMS IN OVID'S WORKS IN THE LIGHT OF FREUDIAN PSYCHOANALYSIS

ABSTRACT: According to Sigmund Freud, when writers make characters constructed by their imagination dream, they generally reverberate the same principles described in *The Interpretation of Dreams*, a work in which the famous psychoanalyst sought to unveil the mechanisms of the dream work of real people, attributing meaning to it. Thus, considering that Freud himself applied his theory to interpret the novel *Gradiva*, by Wilhelm Jensen, published at the beginning of the 20th century, in this article, we propose the analysis of three dreams present in the works *Metamorphoses*, *Amores* and *Heroides*, by the Roman poet Ovid (1st century BC), with the aim of illustrating the extent to which Freudian theory can contribute both to the psychological introspection of Ovidian characters and to the understanding of fictional dreams as elements belonging to a timeless literary genre, based on credible imitation of more or less universal unconscious psychic structures.

Keywords: Dreams; Freud; Ovid; Psychoanalytic literary criticism.

¹ Graduado e Mestre em Letras pela UFJF, Doutor em Letras pela UFES. E-mail: joaoxv11@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8683-2179>.

Introdução

Segundo Jorge Luis Borges, em obra intitulada *O livro dos sonhos*, o poeta inglês Joseph Addison teria observado, em 1712, que a alma humana, quando sonha, é ao mesmo tempo o teatro, os atores e a plateia. Borges acrescenta que ela “é também autora da fábula que está vendo” (Borges, 1976, p. 5). De acordo com o escritor argentino, “uma leitura literal da metáfora de Addison poderia conduzir-nos à tese perigosamente atraente de que *os sonhos constituem o mais antigo e o não menos complexo dos gêneros literários*” (Borges, 1976, p. 5, grifo nosso). Nesse sentido, após ter publicado, em 1900, os dois volumes de sua monumental *Interpretação dos sonhos*, Sigmund Freud diz ter sido questionado por um grupo de leitores se suas teorias a respeito da vida onírica de pessoas reais poderiam ser aplicadas aos “sonhos que nunca haviam sido sonhados – sonhos criados por escritores imaginativos e por estes atribuídos a personagens no curso de uma história” (Freud, 2003, p. 9). Instigado pelo questionamento, o pai da psicanálise publicou, em 1907, o ensaio *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, no qual descreve e analisa o romance do referido autor alemão. A conclusão de Freud foi que “ambos, tanto o escritor como o médico, ou compreendem com o mesmo erro o inconsciente, ou o compreendem com igual acerto” (Freud, 2003, p. 97). A partir de então, veremos surgir a denominada “crítica literária psicanalítica” (Eagleton, 2006, p. 227-291), com a qual pretendemos dialogar neste artigo para analisar três sonhos fictícios elaborados por Ovídio nas obras *Metamorfoses* (9.464-496), *Amores* (3.5) e *Heroides* (Ep. 19.191-210).

Antes de tudo, convém assinalar que, em linhas gerais, de acordo com Terry Eagleton, a crítica literária psicanalítica se divide em quatro tipos, a depender daquilo que ela toma por objeto de pesquisa, podendo volta-se “para o *autor* da obra, para o *conteúdo*, para a *construção formal*, ou para o *leitor*” (Eagleton, 2006, p. 269, grifo do autor). No presente trabalho, nosso foco será a crítica do “*conteúdo*”, isto é, teceremos “comentários sobre as motivações inconscientes das personagens e sobre a significação psicanalítica de objetos ou acontecimentos do texto” (Eagleton, 2006, p. 269), tomando como base o relato de sonhos em primeira pessoa, analisados à luz d’A *interpretação dos sonhos* freudiana.

Os desejos inconscientes e as imagens colhidas à experiência do dia anterior são a matéria prima do sonho, chamada por Freud (1987, p. 175) de “*conteúdo latente*”. Contudo, o sonho propriamente dito é fruto de uma transformação intensiva desse material, conhecida como “trabalho onírico” (Eagleton, 2006, p. 270-271), cujos mecanismos são os artifícios que o inconsciente emprega para condensar² e deslocar seu material, bem como para elaborar maneiras inteligíveis de representá-lo.³ Por conseguinte, os sonhos dos quais nos recordamos, produzidos pelo trabalho onírico, são os “*conteúdos manifestos*” (Freud, 1987, p. 152). Daí que os sonhos não sejam meramente reproduções ou expressões diretas do inconsciente, pois entre

² “A primeira coisa que se torna clara para quem quer que compare o conteúdo do sonho com os pensamentos oníricos é que ali se efetuou um trabalho de *condensação* em larga escala. Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos” (Freud, 1987, p. 272, grifo do autor).

³ Eagleton comenta que “tal condensação e deslocamento constantes do significado corresponde ao que Roman Jakobson identificou como as duas operações primordiais da linguagem humana: a metáfora (condensação de significados em conjunto) e a metonímia (deslocamento de um para o outro) (Eagleton, 2006, p. 236).

este e aqueles intervém um processo de transformação. Em vista disso, sua teoria “não se baseia numa consideração do conteúdo manifesto, mas se refere aos pensamentos que o trabalho de interpretação mostra estarem por trás dos sonhos” (Freud, 1987, p. 152), pois “o conteúdo latente é muito mais significativo do que seu conteúdo *manifesto*” (Freud, 1987, p. 175, grifo do autor).

Finalmente, cumpre esclarecer que, neste artigo, trataremos de sonhos fictícios sem a menor pretensão cientificista sobre o tema. Ademais, segundo o psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung, mesmo nas observações clínicas dos sonhos verdadeiros, não é possível afirmar que um determinado sonho tenha algum significado inequívoco; “é sempre uma hipótese, nunca temos certeza; nós experimentamos e descobrimos se o sonho é corretamente interpretado pelo efeito sobre o paciente” (Jung, 2014, p. 41). No caso da literatura, a interpretação dos sonhos inventados será sempre uma proposta de leitura mais ou menos interessante, cabendo ao leitor preencher as lacunas com a bagagem cultural que possua. Além do mais, nas palavras do próprio Freud, “os sonhos, como todas as outras estruturas psicopatológicas, têm regularmente mais de um sentido” (Freud, 1987, p. 163). Dito isso, passemos à citação, descrição e comentário de três sonhos extraídos das obras ovidianas.

1. O sonho de Bíblis nas *Metamorfose*s: a realização de um desejo

O mito de Bíblis foi narrado por Ovídio nas *Metamorfose*s (9.450-665) e diz respeito ao incestuoso amor que ela passou a nutrir por seu irmão, chamado Cauno. Num primeiro momento, a personagem não tinha consciência desse desejo, até que começou a ter sonhos eróticos, nos quais Cauno figurava como seu parceiro sexual. Intrigada com tais imagens oníricas e com o prazer delas advindas, Bíblis percebe que está apaixonada por ele e escreve-lhe uma carta, revelando a esperança de esposá-lo. Após ler as palavras enviadas pela irmã, Cauno fica furioso e, enojado com seu libidinoso gesto, resolve deixar a região em que viviam, fundando, bem longe dali, uma nova cidade (*Met.* 9.633-634). Desconsolada com a partida do objeto de sua perturbadora paixão, Bíblis vagueia pelo mundo procurando Cauno, sem sucesso. Exausta pela busca, a personagem desaba no chão e ali permanece, chorando copiosas lágrimas, transformando-se, ao fim do mito, em uma fonte, situada na Ásia Menor (*Met.* 9.649-665). Contudo, antes desses eventos, Bíblis tece um solilóquio no qual ela busca algum sentido para os primeiros sonhos que tivera com Cauno, conforme abaixo:

465

*Sed nondum manifesta sibi est nullumque sub illo
igne facit uotum; uerum tamen aestuat intus.
Iam dominum appellat, iam nomina sanguinis odit,
Byblida iam mavult quam se uocet ille sororem.
Spes tamen obscenas animo demittere non est
ausa suo vigilans; placida resoluta quiete
saepe uidet, quod amat; uisa est quoque iungere fratri
corpus et erubuit, quamuis sopita iacebat.
Somnus abit; silet illa diu repetitque quietis
ipsa suae speciem dubiaque ita mente profatur:* 470

<p><i>“Me miseram! tacitae quid uult sibi noctis imago? Quam nolim rata sit! cur haec ego somnia uidi? ille quidem est oculis quamuis formosus iniquis et placet, et possim, si non sit frater, amare, et me dignus erat: uerum nocet esse sororem. Dummodo tale nihil uigilans committere temptem, saepe licet simili redeat sub imagine somnus; testis abest somno, nec abest imitata uoluptas. Pro Venus et tenera uolucer cum matre Cupido, gaudia quanta tuli! Quam me manifesta libido contigit! Vt iacui totis resoluta medullis! Vt meminisse iuuat! Quamuis brevis illa uoluptas noisque fuit praeceps et coeptis inuida nostris. O ego, si liceat mutato nomine iungi, quam bene, Caune, tuo poteram nurus esse parenti! Quam bene, Caune, meo poteras gener esse parenti! Omnia di facerent essent communia nobis, praeter auos; tu me uellem generosior esses. Nescioquam facies igitur, pulcherrime, matrem; at mihi, quae male sum quos tu sortita parentes, nil nisi frater eris; quod obest, id habebimus unum. Quid mihi significant ergo mea uisa? Quod autem sonnia pondus habent? An habent et sonnia pondus? (Met. 9.464-496).⁴</i></p>	475
<p>Mas, nada a si ainda é manifesto e neste fogo não há promessa, porém, dentro ferme. Já de amo o chama, e já o nome de sangue odeia, prefere que ele a chame Bíblis que de irmã. No entanto, nutrir na alma obscenas esperanças vígil não ousa; resoluta em sono plácido vê o que ama; parece juntar ao do irmão seu corpo e enrubesceu, em que pese dormisse. O sono vai; calada muito tempo, evoca visão do sonho e assim com dúvida mente diz: “Mísera eu! Que quer essa visão da noite? Quisera não cumprir-se! Por que vi tais sonhos? Ele é formoso mesmo aos meus olhos iníquos, e me apraz e o amaria não fosse ele irmão; digno de mim seria não fosse eu irmã. Conquanto nada eu tente, vígil, cometer, me volte sempre em sonho imagem semelhante; o sonho ninguém vê, nem gozo iluso falta-lhe. Por Vênus e Cupido alado e terna mãe, Que gáudio tive! Quão manifesta libido me coube! Me desfiz até toda medula! Praz-me lembrar! Embora volúpia houvesse, a breve noite foi hostil aos meu desejos. Se eu pudesse, mudava o nome e a ti unia-me,</p>	465
<p>470</p>	470
<p>475</p>	475
<p>480</p>	480
<p>485</p>	485
<p>490</p>	490
<p>495</p>	495

⁴ Texto latino conforme a edição de Tarrant (2004).

que bom, Cauno, eu ser a nora de teu pai!
Que bom, Cauno, tu seres o genro do meu!
Quisera os deuses dessem-nos tudo em comum,
exceto avós, e tu mais nobre fosses que eu! 490
Não sei a quem, portanto, farás mãe, belíssimo;
pra mim que o azar dispôs os mesmos pais que a ti
serás só irmão; o que nos une nos separa.
Que significam tais visões? O que, porém
os sonhos valem? Têm os sonhos um valor?
(Tradução de Raimundo Carvalho).⁵ 495

Esse trecho das *Metamorfoses* ilustra perfeitamente a premissa fundamental de Freud sobre os sonhos em geral, qual seja, a de que todos eles, sem exceção, são manifestações de algum desejo por parte do sonhador (Freud, 1974, p. 261; Freud, 1987, p. 114, 140, 142, 150-152, 157, 159-161, 165-175, 230, 235, 246-248, 298; Freud, 2003, p. 9). Como pudemos ver, a voz onisciente do narrador afirma, logo nos primeiros versos do excerto, que, de início, Bíblis não tinha consciência dos seus desejos, “porém, por dentro ela fervia” (*Met.* 9.464-465), e, “apesar de não ousar nutrir na alma obscenas esperanças vígil, em sono plácido, muitas vezes, vê o que ama” (*Met.* 9.468-470). De acordo com Freud, um afeto experimentado num sonho nunca é inferior a outro de igual intensidade experimentado na vida de vigília, de modo que “quando o afeto e a ideia são incompatíveis em seu caráter e intensidade, nosso juízo de vigília fica desorientado” (Freud, 1987, p. 427). De fato, ao acordar, a personagem expressa certa confusão quanto ao sentido daquele sonho perturbador (*Met.* 9.472-475).

O adormecimento envolve, segundo Freud (1987, p. 83), a perda do nosso poder de “imprimir uma orientação intencional à sequência de nossas representações mentais”. Isso explica parte do espanto de Bíblis ao despertar. “As representações involuntárias na esfera moral contradizem nossa atitude mental costumeira” (Freud, 1987, p. 98), e, por esse motivo, o surgimento de tais representações, “tanto nos sonhos imorais quanto nos sonhos absurdos nos causam tanto espanto”. Mesmo assim, embora a personagem reafirme que nunca tinha elaborado, conscientemente, aquelas cenas quando acordada (*Met.* 9.479), a lembrança do sonho e a busca por seu sentido levam Bíblis a reconhecer que Cauno é, com efeito, “formoso aos seus olhos iníquos”, e que ela o desejaria sexualmente se eles não fossem irmãos (*Met.* 9.476-479). Com relação a isso, Freud argumenta que os sonhos “aceitam as mais violentas contradições sem a mínima objeção” (Freud, 1987, p. 83), uma vez que eles “admitem impossibilidades, desprezam conhecimentos que têm grande importância para nós na vida diurna e nos revelam como imbecis éticos e morais” (Freud, 1987, p. 83, grifo nosso). Daí a personagem reconhecer que, apesar de imoral, o sonho lhe proporcionou grande prazer, chegando inclusive a desejar que tivesse mais sonhos como aquele (*Met.* 9.480-486).

Diferentemente da primeira metade do excerto, nos oito versos seguintes (*Met.* 487-494), Bíblis se mostra plenamente consciente da atração erótica que sentia por Cauno, em

⁵ Esse excerto é parte da tradução integral das *Metamorfoses*, ainda inédita, que está sendo realizada por Raimundo Carvalho em versos dodecassílabos. Aproveitamos para registrar nosso agradecimento ao caro Professor pela gentileza em nos ceder o citado trecho para este artigo.

virtude da lembrança dos sonhos que estava tendo com ele. Nos dois últimos versos, a personagem questiona a si mesma o que poderiam significar tais visões oníricas e se elas teriam algum valor (*Met.* 9.495-496). A tais perguntas, Freud responderia que “o desejo rejeitado pelas instâncias psíquicas superiores (o desejo recalcado do sonho) agita o submundo psíquico (o inconsciente) para se fazer escutar” (Freud, 1987, p. 17), afinal, tudo o que sonhamos “é manifestamente reconhecível como psiquicamente significativo” (Freud, 1987, p. 191). Além do mais, “ninguém pode negar a lembrança de ter tido seus próprios sonhos imorais” (Freud, 1987, p. 95), donde concluímos que o incestuoso sonho de Bíblis narrado por Ovídio reverbera vários pontos da noção freudiana quanto às “representações involuntárias” (Freud, 1987, p. 98), sendo, portanto, bastante verossímil no que diz respeito ao inusitado funcionamento psíquico humano, via literatura.

2. O sonho de Ovídio nos *Amores*: distorção onírica por deslocamento

No terceiro livro da obra *Amores*, de Ovídio, encontra-se uma elegia cujo foco é a interpretação de um sonho (*Am.* 3.5). De acordo com Peter Knox (2009, p. 211), o poema dialoga com o interesse pelo assunto na antiguidade, e sua interpretação simbólica tem ressonâncias com outras literaturas antigas sobre o tema. Embora Knox não mencione quais seriam essas “literaturas antigas”,⁶ procuraremos demonstrar que a moderna teoria de Freud sobre os sonhos também é capaz de fundamentar os processos de distorção onírica por deslocamento, contidos na elegia em questão. Apesar de a autoria ovidiana ser problematizada por alguns estudiosos,⁷ colocamo-nos ao lado daqueles que a consideram legítima, como Niklas Holzberg (2002),⁸ por exemplo. Antes de citarmos o poema, cabe dizer que o texto se inicia com Ovídio relatando a um intérprete (*augur*) o inusitado sonho que teve: ao procurar refúgio do calor do meio-dia, o poeta avista uma novilha branca (*candida uacca*) com um touro ao lado dela. Um corvo aparece e bica o peito da novilha, ferindo-a e deixando uma marca escura em seu peito. Ato contínuo, ela se afasta de seu companheiro em busca de pastos mais verdejantes,

⁶ No primeiro capítulo d’*A Interpretação dos sonhos*, que trata da literatura científica a respeito do tema, Freud (1987, p. 41-121) cita Aristóteles, Cícero e Artemidoro de Daldis como os precursores mais remotos de suas teorias. Felizmente, as obras desses autores que versam sobre os sonhos já estão traduzidas em português, disponíveis online, como *Os tratados sobre o sono e os sonhos*, de Aristóteles, traduzidos por Marina Palmieri (2015, p. 19-51), *Sobre a adivinhação*, de Marco Túlio Cícero, traduzida por Beatris Gratti (2009, p. 44-203) e a *Oneirokritika*, de Artemidoro de Daldis, traduzida por Anise Ferreira (2014, p. 65-110). Além desses, acrescentaríamos o *De rerum natura*, de Lucrécio (4.962-965), traduzido por Darla da Silva (2016, p. 151), e Marco Cornélio Frontão, cujos dois últimos parágrafos de sua carta sobre os feriados em Álsio, destinada ao imperador romano Marco Aurélio, traduzida por Fabrizia Dias (2021, p. 217-225), vão ao encontro da noção freudiana de que os sonhos constituem manifestações de desejos.

⁷ Segundo Knox (2009, p. 211), alguns críticos apontam que, diferentemente de todos os outros poemas dos *Amores*, esse se afasta da tradição elegíaca seguida por Tibulo e Propércio, com a qual tem pouca relação intertextual. Contudo, não há consenso entre os pesquisadores e, ainda de acordo com Knox (2009, p. 211), é improvável que qualquer solução definitiva possa ser obtida, dada a natureza subjetiva da evidência.

⁸ Holzberg (2002, p. 61-62) defende a autenticidade do poema 3.5 dos *Amores* demonstrando sua relevância no desenrolar do Livro 3, haja vista o diálogo que o texto estabelece com pelo menos quatro elegias posteriores a ele (*Am.* 3. 8, 11, 12, 14).

frequentados por outros touros. O intérprete, então, explica-lhe o significado dessa visão onírica. Feita essa breve introdução, passemos à elegia completa.

<i>"Nox erat, et somnus lassos submisit ocellos; terruerunt animum talia visa meum. Colle sub aprico creberrimus ilice lucus stabat, et in ramis multa latebat auis. Area gramineo suberat uiridissima prato, umida de guttis lene sonantis aquae. Ipse sub arboreis uitabam frondibus aestum; fronde sub arborea sed tamen aestus erat. Ecce, petens uariis inmixtas floribus herbas constituit ante oculos candida uacca meos, candidior niuibus, tunc cum cecidere recentes, in liquidas nondum quas mora uertit aquas; candidior, quod adhuc spumis stridentibus albet et modo siccata, lacte, reliquit ouem. Taurus erat comes huic, feliciter ille maritus, cumque sua teneram coniuge pressit humum. Dum iacet et lente reuocatas ruminat herbas atque iterum pasto pascitur ante cibo, uisus erat, somno uires adimente, feraci cornigerum terra deposuisse caput. Huc leuibus cornix pinnis delapsa per auras uenit et in uiridi garrula sedit humo, terque bouis niueae petulanti pectora rostro fodit et albentes abstulit ore iubas. Illa locum taurumque diu cunctata relinquit, (sed niger in uaccae pectore liuor erat) utque procul uidit carpentes pabula tauros, (carpebant tauri pabula laeta procul) illuc se rapuit gregibusque inmiscuit illis et petiti herbae fertilioris humum.</i>	5
<i>Dic age, nocturnae, quicumque es, imaginis augur, siquid habent ueri, uisa quid ista ferant". Sic ego; nocturnae sic dixit imaginis augur, expendens animo singula dicta suo: "Quem tu mobilibus foliis uitare uolebas, sed male uitabas, aestus amoris erat. Vacca puella tua est; aptus color ille puellae; tu uir et in uacca compare taurus eras. Pectora quod rostro cornix fodiebat acuto, ingenium dominae lena mouebat anus.</i>	10
<i>Quod cunctata diu taurum sua uacca reliquit, frigidus in uiduo destituere toro. Liuor et aduerso maculae sub pectore nigrae pectus adulterii labe carere negant". Dixerat interpres. Gelido mihi sanguis ab ore</i>	15
<i>fugit, et ante oculos nox stetit alta meos.</i>	20
<i>Dic age, nocturnae, quicumque es, imaginis augur, siquid habent ueri, uisa quid ista ferant". Sic ego; nocturnae sic dixit imaginis augur, expendens animo singula dicta suo: "Quem tu mobilibus foliis uitare uolebas, sed male uitabas, aestus amoris erat. Vacca puella tua est; aptus color ille puellae; tu uir et in uacca compare taurus eras. Pectora quod rostro cornix fodiebat acuto, ingenium dominae lena mouebat anus.</i>	25
<i>Quod cunctata diu taurum sua uacca reliquit, frigidus in uiduo destituere toro. Liuor et aduerso maculae sub pectore nigrae pectus adulterii labe carere negant". Dixerat interpres. Gelido mihi sanguis ab ore</i>	30
<i>fugit, et ante oculos nox stetit alta meos.</i>	35
<i>Dic age, nocturnae, quicumque es, imaginis augur, siquid habent ueri, uisa quid ista ferant". Sic ego; nocturnae sic dixit imaginis augur, expendens animo singula dicta suo: "Quem tu mobilibus foliis uitare uolebas, sed male uitabas, aestus amoris erat. Vacca puella tua est; aptus color ille puellae; tu uir et in uacca compare taurus eras. Pectora quod rostro cornix fodiebat acuto, ingenium dominae lena mouebat anus.</i>	40
<i>Quod cunctata diu taurum sua uacca reliquit, frigidus in uiduo destituere toro. Liuor et aduerso maculae sub pectore nigrae pectus adulterii labe carere negant". Dixerat interpres. Gelido mihi sanguis ab ore</i>	45

(Am. 3.5).⁹

“Era noite, domava o sono os olhos lassos,
apavorou-me a alma tal visão:
ao pé de ensolarada encosta, um bosque erguia-se
de azinheiras – nos ramos muitas aves.
Abaixo, na planície, um prado verdejante, 5
banhava-o brando e ressonante córrego.
Eu fugia ao calor sob as frondosas árvores,
e sob as árvores, calor intenso.
Eis que, buscando a relva com flores mesclada,
parou-me, à vista, uma vaca branca, 10
mais branca do que a neve quando cai recente,
que o tempo ainda não verteu em águas,
mais branca do que o leite, alvejando de espuma,
que a ovelha ordenhada há pouco deixa.
Um touro a acompanhava, marido de sorte, 15
pousava à tenra terra com a cônjuge.
Enquanto jaz, rumina a erva lentamente,
nutrindo-se de novo do comido.
Parecia assaltado pelo sono, e à fértil
terra a fronte cornífera deitava. 20
Veio com leves penas, dos ares, um corvo
gárrulo, que pousou na terra verde.
Três vezes, com o bico atrevido, à novilha
feriu, e à boca os alvos pelos carregou.
Ela, após hesitar, deixou o touro e o pasto 25
(mas negra chaga havia no seu peito),
e ao ver ao longe touros comendo capim
(alguns touros comiam ali capim),
pra lá se retirou e ao gado misturou-se
atrás de terra de mais férteis ervas. 30
Anda, diz, adivinho da visão noturna,
se ela é real, e o que ela me traz?””
Assim falei, e disse assim o adivinho,
pesando cada verbo na sua alma:
“O que querias evitar às leves folhas, 35
mas malogravas, era o ardor do amor.
A vaca é tua amada; a cor é própria à amada;
tu, pareado à vaca, o touro eras.
Bicava o peito um corvo, pois a alcoviteira
velhaca mexe com a cabeça dela. 40
Se depois de hesitar deixou a vaca o touro,
ao frio jazerás no leito vago.
Chagas e manchas negras no peito contrário
negam que ao peito falte nódoa adúltera”.
Disse o intérprete, e ao rosto frio o sangue escapa-me, 45
e impõe-se aos olhos uma noite densa.
(Tradução de Duque, 2015, p. 147-148).

⁹ Texto latino conforme a versão presente em Duque (2015, p. 242-244).

Ao apontar relações entre o poema acima e quatro outros subsequentes, Holzberg conclui que “a profecia se cumpre”, já que as elegias 8, 11, 12 e 14 do Livro 3 dos *Amores* mostram que Corina, a amada de Ovídio, “pertence definitivamente ao seu rival” (Holzberg, 2002, p. 61). Assim sendo, a interpretação do adivinho estaria correta e não teríamos mais o que dizer. Porém, embora essa seja uma chave de leitura coerente com a noção de que, na antiguidade clássica, a finalidade dos sonhos “era, via de regra, predizer o futuro” (Freud, 1987, p. 40), a teoria freudiana descarta qualquer possibilidade preditiva dos sonhos – como voltaremos a comentar com mais detalhes no tópico seguinte. Se, por um lado, baseado nos poemas posteriores a esse, Holzberg endossa a tese premonitória do adivinho, por outro, procuraremos demonstrar que o conteúdo latente desse sonho também pode ser interpretado com base em algumas elegias que o antecedem, amparados pelas noções psicanalíticas de distorção e “deslocamento”, termo com o qual Freud designou o processo psíquico inconsciente que, “por meio de um deslizamento associativo, transforma elementos primordiais de um conteúdo latente em detalhes secundários de um conteúdo manifesto” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 148).

Contudo, a despeito do viés premonitório assinalado por Holzberg, cabe dizer que a interpretação do áugure apresenta elementos que também vão ao encontro da perspectiva freudiana, pois “nossos pensamentos oníricos são dominados pelo mesmo material que nos ocupou durante o dia e só nos damos ao trabalho de sonhar com as coisas que nos deram motivo para reflexão” (Freud, 1987, p. 184). Segundo o adivinho, o corvo que bicava o peito da novilha representava a “alcoviteira velhaca” (*lena anus*), que mexia com a cabeça de sua amada (*Am.* 3.5.39-40). De fato, nos *Amores*, a primeira ocorrência da palavra “alcoviteira” (*lena*) se dá no primeiro verso da elegia 8 do Livro 1. Trata-se da velha Dípsade (*Dipsas*) (*Am.* 1.8.2), e ela realmente tentava “fazer a cabeça” de Corina para que a jovem aceitasse os galanteios de um amante rico (*Am.* 1.8.31), em detrimento do poeta pobre, que não teria nada a oferecer-lhe além de “novos versos” (*noua carmina*) (*Am.* 1.8.57-58). Ovídio diz ter escutado essa conversa enquanto estava escondido atrás da porta (*Am.* 1.8.21-22). Posto que ele mesmo afirmou, no início do primeiro Livro, que era de origem humilde, mas, não obstante, seria capaz de proporcionar fama eterna a Corina, em virtude dos versos que seriam compostos em seu nome (*Am.* 1.3.5-25), podemos imaginar o impacto de tal conversa na mente do poeta, o que, de fato, fortalece a interpretação de que o corvo (*cornix*) possa ser uma substituição simbólica para Dípsade. Ademais, no *Oxford Latin Dictionary*, constam cinco significados para *cornix*: 1) um corvo; 2) pássaro conhecido por sua *cautela* e *astúcia*; 3) considerado como indicador de presságios, *geralmente bons*; 4) exemplo de longevidade; e 5) termo insultuoso aplicado a uma mulher idosa (Glare, 1968, p. 446, grifo nosso). O sentido literal, “corvo”, é o conteúdo manifesto do sonho, ao passo que o segundo e o quinto sentido são relevantes para a interpretação do conteúdo latente dessa palavra na referida elegia, pois a alcoviteira (*lena*), de fato, é astuciosa, já que o poeta a descreve como uma “velhaca”, “eloquente” (*Am.* 1.8.20), conchedora das “artes mágicas” (*Am.* 1.8.5), e, como o adjetivo *anus* revela, trata-se de alguém com idade avançada (*Am.* 3.5.40).

Nessa perspectiva, o corvo serviria como uma “manifestação da distorção onírica por deslocamento”, uma vez que essa distorção “seria o produto de uma censura que opera na passagem entre duas instâncias psíquicas” (Freud, 1987, p 187), assim como o *taurus* (*Am.* 3.5.15) poderia ser uma imagem distorcida de Ovídio, pois, na terceira elegia do Livro 1, o poeta cita os mitos de Io (*Met.* 1.568-746) e Europa (*Met.* 2.833-875) para ilustrar que o nome de Corina se tornaria eterno como o daquelas, colocando-se, deliberadamente, no lugar do touro que conquistara as duas personagens (*Am.* 1.3.19-26)¹⁰. Daí, tendo em vista que, de acordo com Freud, é esperado que a análise de um sonho “revele regularmente sua fonte verdadeira e psiquicamente significativa na vida de vigília, embora a ênfase se tenha deslocado da lembrança dessa fonte para a de uma fonte irrelevante” (Freud, 1987, p 187), faz sentido a afirmação do intérprete: “tu, pareado à vaca, o touro eras” (*Am.* 3.5.38). Enquanto no referido excerto da terceira elegia do Livro 1 a relação entre a *persona* de Ovídio e a imagem do touro é implícita, no sonho, essa relação é afirmada pelo adivinho.

Embora a interpretação do áugure pareça fazer sentido, se tivermos em mente que “os sonhos são inteiramente egoístas”, porque “todo sonho versa sobre o próprio sonhador” (Freud, 1987, p. 308), não seria desarrazoad levantar a hipótese de que o touro não represente o poeta, mas o marido da novilha (*Am.* 3.5.15-16), e que o corvo não seja a alcoviteira, mas sim o próprio Ovídio. Como dissemos anteriormente, um dos significados da palavra *cornix* remete à cautela e astúcia do corvo. Se insistirmos no postulado freudiano de que todo sonho é a manifestação simbólica de um desejo, seria difícil defender a ideia de que o poeta teria sonhado com algo que ele afirma não querer ao longo dos três livros dos *Amores*: perder o afeto e a eventual companhia de Corina. Ovídio deseja, na verdade, que sua amada se afaste do marido para que eles possam ficar juntos, o que demanda, a um só tempo, “cautela” para não ser flagrado e “astúcia” para investir na hora certa. A sequência de acontecimentos narrados no poema demonstra que o responsável pelo afastamento do casal foi o corvo, ainda que de modo violento, já que ele feriu a novilha com bicadas. O próprio Ovídio relata em outra elegia que “lançaria as mãos” (*inicere manum*) sobre Corina, caso ela beijasse seu companheiro estando o poeta presente (*Am.* 1.4.38-40),¹¹ de modo que as chagas e manchas escuras em seu peito (*Am.* 3.5.43) poderiam representar a mágoa advinda desse hipotético gesto. Ora, segundo Freud, “o sonho parece ser uma reação a tudo o que está simultaneamente presente na mente adormecida como material correntemente ativo” (Freud, 1987, p. 229), não havendo “outra alternativa senão representar um desejo na situação de ter sido realizado” (Freud, 1987, p. 235).

¹⁰ *Te mihi materiem felicem in carmina praebe; / Prouenient causa carmina digna sua. / Carmine nomen habent exterrita cornibus Io / Et quam fluminea lusit adulter que / Quaeque super pontum simulato uesta iuuenco / Virginea tenuit cornua uara manu. / Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem, / Iunctaque semper erunt nomina nostra tuis* (“Vem a mim como rica matéria de canto, / surgirão cantos dignos de tua causa. / No canto Io, louca com chifres, tem fama / e a quem o adúltero enganou em ave; / ou a por falso touro sobre o mar levada / que com mão virginal reteve os chifres. / Nós também pelo mundo seremos cantados, / meu nome sempre ao teu será ligado”) (Tradução de Duque, 2015, p. 73).

¹¹ *Oscula praecipue nulla dedisse uelis. / Oscula si dederis, fiam manifestus amator / Et dicam “mea sunt!” iniciamque manum* (“E, sobretudo, beijo algum o dês. Se o deres beijos, hei de me expor como amante, direi: ‘são meus!’ as mãos em ti lançando”) (Tradução de Duque, 2015, p. 75).

Nessa lógica, o fato de a novilha ter ido pastar em outros campos com outros touros (*Am.* 3.5.25-30) é um pouco mais difícil de associar diretamente com o desejo do poeta, contudo, mesmo “quando esse material imediato é de natureza dolorosa ou aflitiva, isso não significa necessariamente que não possa ser utilizado para a construção de um sonho. A mente tem a seu dispor desejos cuja realização produz desprazer” (Freud, 1987, p. 235).¹² Então, tal movimento poderia remeter à vontade de que Corina continuasse sendo infiel, não em relação a Ovídio, mas em relação ao marido, uma vez que a infidelidade da novilha com os demais touros seria uma espécie de confirmação de que ela continuaria disponível também para o poeta. Conforme dissemos, segundo Freud, alguns sonhos são realizações indisfarçadas de desejos, como o de Bíblis, por exemplo, porém, nos casos em que essa realização é irreconhecível (disfarçada), “deve ter havido alguma inclinação para se erger uma defesa contra o desejo, e, graças a essa defesa, o desejo é incapaz de se expressar, a não ser de forma distorcida” (Freud, 1987, p. 157), por isso, embora a condição de amante fosse dolorosa para o poeta, seria melhor do que perder a amada para uma eventual fidelidade monogâmica com outrem, de modo que esse conteúdo latente teve de ser distorcido no conteúdo manifesto.¹³

Ainda que nossa interpretação seja tão conjectural quanto aquela realizada pelo áugure, nosso objetivo foi ilustrar o quão produtiva pode ser a noção freudiana de deslocamento no conteúdo manifesto onírico, aplicada à letra do texto ovidiano, o que abre margem para novos efeitos de sentido literário/psicanalítico no referido poema dos *Amores*.

3. O sonho “premonitório” de Hero nas *Heroides*

Hero é o nome de uma das remetentes da coletânea de epístolas elegíacas ovidianas, tradicionalmente intitulada *Heroides*. Em resposta à carta enviada por seu amado, Leandro (*Ep.* 18), a personagem dá vazão aos seus sentimentos de saudade, ciúmes e dúvidas quanto aos reais motivos que o impediam de ir visitá-la todas as noites, como vinha fazendo desde que se apaixonaram. O diálogo epistolar protagonizado pelo casal contém alusões a determinadas circunstâncias que não são esclarecidas pelas personagens em suas correspondências, seja porque tais informações eram tidas como pressupostas pelo público leitor à época em que as elegias foram compostas, seja porque, a julgar pelo enredo da obra de Museu (poeta do século VI d.C.), a posição social de Hero, sacerdotisa de Afrodite, impunha sigilo à relação de ambos. De acordo com a sinopse de Andreza Caetano (2014, p. 21-22), em seu poema, Museu conta a história do jovem casal que se apaixonou durante uma festa em honra de Afrodite. Hero, no entanto, mantinha-se reclusa em uma torre, na cidade de Sestos, por causa de um voto de seus

¹² “Todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho – ao menos isso podemos considerar como fato indiscutível” (Freud, 1987, p. 48).

¹³ “Quando temos em mente que os pensamentos oníricos latentes não são conscientes antes de se proceder a uma análise, ao passo que o conteúdo manifesto do sonho é conscientemente lembrado, parece plausível supor que o privilégio fruído pela segunda instância seja o de permitir que os pensamentos penetrem na consciência” (Freud, 1987, p. 159).

pais. Leandro, que morava na cidade vizinha, em Abidos, do outro lado do Helesponto,¹⁴ a fim de encontrá-la todas as noites em uma relação secreta, atravessava o mar a nado, guiado por um archote que a heroína acendia no alto da referida torre. Certa vez, devido a uma grande tempestade, o rapaz não pôde fazer o trajeto. Como a procela se estendeu por dias, ele resolveu escrever uma carta, justificando sua ausência, e Hero lhe responde um tanto desconfiada. Na obra de Ovídio, não há menção sobre o fatídico desfecho do casal, entretanto, a julgar pelo texto de Museu, Leandro acabará morrendo afogado ao tentar cruzar o estreito em meio à tempestade, ao passo que Hero, consternada pela morte do amado, suicida-se, atirando-se do alto da torre na qual costumava esperar por Leandro (Caetano, 2014, p. 26).

Apesar de reprovar a ausência do abideno em vários trechos da carta (*Ep.* 19.3-4, 24, 69-76, 83-86, 89-90, 157-158), Hero termina seu discurso recomendando-lhe prudência, pois, ainda que tivesse manifestado certa dúvida quanto à fidelidade de Leandro, ela o desaconselha a enfrentar a tempestade (*Ep.* 19.91-92, 181-182, 203-204). Para dissuadir qualquer atitude ousada por parte do destinatário, a jovem de Sestos conta-lhe um sonho que teve na noite anterior, como se segue:

Sed mihi, caeruleas quotiens obuertor ad undas, nescio quod pauidum pectora frigus habet. Nec minus hesternae confundor imagine noctis, quamuis est sacris illa piata meis.	195
Namque sub aurora, iam dormitante lucerna, somnia quo cerni tempore uera solent, stamina de digitis cecidere sopore remissis, collaque puluino nostra ferenda dedi.	
Hic ego uentosas nantem delphina per undas cernere non dubia sum mihi uisa fide, quem postquam bibulis inlisis fluctus harenis, unda simul miserum uitaque deseruit.	200
Quidquid id est, timeo; nec tu mea somnia ride nec nisi tranquillo bracchia crede mari.	
Si tibi non parcis, dilectae parce puellae, quae numquam nisi te sospite sospes ero.	205
Spes tamen est fractis uicinae pacis in undis; tu placidas tuto pectore finde uias.	
Interea quoniam nanti freta peruia non sunt, leniat inuisas littera missa moras.	
(Ep. 19.191-210). ¹⁵	210

Mas, sempre que as cerúleas ondas observo,
não sei que frio assalta o peito pávido.
Também me espanta um sonho da noite passada,
por mais que eu já o tenha esconjurado.
Findava, vindo aurora, a luz da lamparina,
hora propícia aos sonhos verdadeiros;

¹⁴ Estreito que separa a Europa da Ásia, atualmente chamado estreito de Dardanelos (GLARE, 1968, p. 789).

¹⁵ Texto latino conforme a edição de Bornecque (1961, p. 138-139).

o sono fez cair, das minhas mãos, o fuso
e, sobre as almofadas, recostei-me.
Então, tive impressão de ver, nitidamente,
cruzando bravas ondas, um golfinho,
o qual fora lançado à areia pela vaga;
a vida do infeliz se foi com a onda.
Seja o que for, receio; não rias do sonho,
nem venhas, a não ser com mar tranquilo.
Se não poupas a ti, poupa tua querida,
porque não viverei se não viveres.
Mas, se a esperada paz mudar severas ondas,
com peito firme, sulca, então, as águas.
Enquanto o mar não cede ao nadador passagem,
que a carta suavize a dor da espera. 210
(Tradução de Melo, 2024, p. 387).¹⁶

Antes de iniciarmos a análise do excerto, cabe relembrar que Hero está escrevendo em resposta à carta enviada por Leandro (*Ep.* 18), na qual ele tenta justificar sua ausência assinalando que, há sete noites, uma tempestade estava o impedindo de nadar até Sestos (*Ep.* 18.25-26), já que nem mesmo os barcos de Abidos tinham se atrevido a sair do porto por causa da procela que agitava o mar violentamente (*Ep.* 18.7-8). Contudo, não obstante a recomendação de Hero, o jovem encerra a epístola afirmando que, caso o temporal se estendesse por muito mais tempo, ele ousaria atravessar as águas revoltosas, a despeito do enorme perigo (*Ep.* 18.193-196). Dito isso, a primeira coisa que chama a atenção no relato de Hero é o fato de ela declarar, em sua carta, que se sentia acometida por um receio desconhecido ao observar as ondas do mar, do alto de sua torre, enquanto esperava por Leandro (*Ep.* 19.191-192). Num primeiro momento, o leitor poderia supor que tal aflição era fruto da imagem do mar bravio que o nadador poderia estar enfrentando para encontrá-la. Porém, certos trechos anteriores da sua missiva parecem concorrer para o referido temor que invadia seu peito. Vejamos alguns deles: entre os versos 9 e 16, Hero supõe que a ausência de Leandro se devia às várias atividades com as quais, em sua opinião, os homens estavam sempre entretidos, como caçadas, cultivo do solo, conversas com amigos, jogos, adestramento de cavalos, pescaria e bebedeiras, ao passo que ela, “tão distante [do seu amado], ainda que ardesse menos, nada [tinha] a fazer, senão amar” (*Ep.* 19.15-16).¹⁷ Logo após essa fala, Hero afirma, em tom ressentido, que “o ama mais do que ele pode amá-la” (*Ep.* 19.18).¹⁸ Com essa afirmação, temos a primeira causa possível para a ansiedade da heroína: supostamente, Leandro preferia outras distrações a estar com ela.

Além disso, apesar de reconhecer que o mar não era favorável naquele momento, Hero informa que os ventos estavam brandos no dia anterior e questiona, desconfiada, o motivo de Leandro não ter aproveitado a oportunidade (*Ep.* 19.69-78). “O que aconteceu, porém, para

¹⁶ A tradução de todos os trechos da carta de Hero (*Ep.* 19) e Leandro (*Ep.* 18) presentes nesse tópico é de nossa própria lavra. Quando a citação de determinada passagem provier desse sonho, não repetiremos o latim em rodapé, visto que o respectivo excerto latino já se encontra no corpo do texto.

¹⁷ *At mihi summotae, uel si minus acriter urar, / Quod faciam, superest praeter amare nihil* (*Ep.* 19.15-16).

¹⁸ *Plus quoque, quam redi quod mihi possit, amo* (*Ep.* 19.18).

temeres”, interpela a heroína, “as ondas que, há pouco, desprezavas?” (*Ep.* 19.83-85).¹⁹ Logo em seguida, a jovem de Sestos afirma que suportaria com resignação qualquer motivo apresentado por Leandro, exceto a possibilidade de ele estar com outra mulher, fazendo com que esse novo amor acarretasse o fim daquele que eles vinham nutrindo até ali (*Ep.* 19.101-104). Nitidamente, a desconfiança de Hero com relação à fidelidade do abideno é fator relevante para aquele estranho medo que ela confessou sentir quando observava o mar à espera do amado (*Ep.* 19.191-192), já que a personagem reafirma sua esperança de que a demora de Leandro “se deva ao vento, ao pai,²⁰ mas não à outra” (*Ep.* 19.115-116),²¹ pois, caso ela soubesse de alguma amante, suicidar-se-ia, e conclui ameaçando: “Se desejas matar-me, trai-me logo” (*Ep.* 19.118).²²

Embora apaixonada, o discurso de Hero é invectivo em vários trechos da carta, conforme os acima citados, nos quais é possível depreender alta carga de dúvida, insegurança e ciúme; elementos determinantes, como supomos, para a configuração do temeroso estado psíquico relatado pela personagem antes de descrever seu sonho. Tendo em vista essas questões concernentes à condição emocional da jovem, passemos, então, à análise do conteúdo manifesto desse sonho, de modo a traçar conexões com possíveis conteúdos latentes para interpretá-lo.

Uma das principais peculiaridades da vida onírica, de acordo com Freud, “surge durante o próprio processo de adormecimento, podendo ser descrita como um fenômeno anunciador do sono” (Freud, 1987, p. 79). De fato, como vimos na exposição de Hero, ela passou a madrugada inteira acordada, aguardando a chegada de Leandro, até que, com o raiar da aurora, “hora propícia aos sonhos verdadeiros”²³ (*Ep.* 19.196), reclinou-se sobre as almofadas e adormeceu (*Ep.* 19.198). Daí, “[ela teve] a impressão de ver, nitidamente, / cruzando bravas ondas, um golfinho” (*Ep.* 19.199-200). Podemos entender o surgimento dessa visão como uma excitação sensorial subjetiva, gerada pelo que Freud denomina “alucinações hipnagógicas”, ou “fenômenos visuais imaginativos”, que “consistem em imagens, com frequência, muito nítidas e rapidamente mutáveis, que tendem a surgir durante o período do adormecimento” (Freud, 1987, p. 64-65). Nos sonhos, essas imagens “representam um fato que está realmente acontecendo; eles ‘dramatizam’ uma ideia” (Freud, 1987, p. 80). Somando-se a isso que “os sonhos *alucinam* – transformam pensamentos em alucinações” (Freud, 1987, p. 79, grifo do autor), fica fácil concluir que a imagem de um golfinho atravessando ondas agitadas no sonho

¹⁹ *Quid tamen euenit cur sis metuentior undae / contemptumque prius nunc uereare fretum?* (*Ep.* 19.83-85).

²⁰ Como dissemos mais acima, o relacionamento do casal era secreto, e talvez por isso Hero mencione o pai de Leandro como causa obstante.

²¹ [...] *uentusue paterue / causaque sit certe femina nulla* [...] (*Ep.* 19.115-116)

²² *Iamdudum pecca, si mea fata petis* (*Ep.* 19.118).

²³ Tendo em vista que um trecho da *Eneida* de Virgílio (*En.* 6.893-896) segue uma tradição da *Odisseia* homérica (*Od.* 9.559-567) ao declarar que há duas portas divinas através das quais nos chegam os sonhos: a de marfim, que é a dos sonhos enganadores, e a de chifre, que é a dos sonhos proféticos, Borges argumenta que, “face aos materiais escolhidos, dir-se-ia que [ambos os poetas sentiram] de uma forma obscura que os sonhos que antecipam o futuro são menos preciosos que os enganadores, os quais são uma invenção espontânea do homem que dorme” (Borges, 1976, p. 5-6). Em comentário erudito às referidas passagens, Oliva Neto esclarece que “seu significado se deve a um jogo de palavras em grego: *kráinontes*, ‘realizados’, é do verbo *kráinein*, algo semelhante a *kéras*, ‘corno’ (por isso, *córnea* é a porta dos sonhos verazes, verdadeiros; ela é feita de chifre); *elepháriomai*, ‘enganar’, evoca *eléphas*, ‘marfim’, de que é feita a porta dos sonhos enganosos” (Oliva Neto, 2016, p. 441, nota 151).

está diretamente relacionada com a expectativa de Hero pela chegada de Leandro, o que realmente poderia estar acontecendo, e ela adormeceu pensando nisso.

Até aqui, o relato de Hero atende à premissa freudiana de que os sonhos são manifestações imagéticas do desejo do sonhador, ainda que de modo distorcido. Entretanto, a jovem acrescenta que o golfinho “fora lançado à areia pela vaga; a vida do infeliz se foi com a onda” (*Ep.* 19.219-220). Cumpre observar que a própria personagem entende esse sonho como algo anunciador de mau presságio, chegando a esconjurá-lo devido à associação feita por ela mesma entre o animal e seu amado (*Ep.* 193-194). Prova disso é o fato de a heroína alertar Leandro com os seguintes termos: “Seja o que for, receio; não rias do sonho, / nem venhas, a não ser com mar tranquilo” (*Ep.* 19.203-204). Ciente do desfecho da história, o leitor poderia considerar tratar-se apenas de uma espécie de sonho premonitório, que de modo algum representaria um desejo da personagem. Com relação a isso, Freud comenta o seguinte:

O autor de *A interpretação dos sonhos* ousou, apesar das reparações da ciência estrita, colocar-se ao lado da superstição e da Antiguidade. É verdade que *ele nem de longe acredita serem os sonhos presságios do futuro [...]. Entretanto, não é capaz de refutar de todo a relação entre os sonhos e o futuro*, pois o sonho, ao fim da laboriosa tarefa de traduzi-lo, revelou-se ao autor como sendo a representação da realização de um desejo do sonhador; e *quem poderia negar que os desejos se orientam predominantemente para o futuro?* (Freud, 2003, p. 9, grifo nosso).

Realmente, muitos de nós já sonhamos com algo que desejávamos e, depois de um tempo, vimos o evento acontecer na realidade. Por exemplo, se alguém sonhar que está beijando voluptuosamente a boca de uma pessoa querida e, após alguns dias, o beijo acontecer de fato, isso não significa que esse alguém previu o futuro, mas sim que a experiência onírica realizou seu desejo primeiramente na esfera psíquica. Então, baseados nesse raciocínio, estamos querendo dizer que Hero desejou a morte de Leandro? Sim. Por mais absurdo que possa parecer, tanto o texto ovidiano como a teoria do psicanalista austríaco autorizam essa leitura, pois “é possível que os sonhos aflitivos e os sonhos de angústia, uma vez interpretados, revelem-se como realizações de desejos” (Freud, 1987, p. 152). Em primeiro lugar, devemos ter em mente que a carta de Hero, para além de todas as declarações de amor nela contida, cumpre a função principal de transmitir indignação contra a tardança de Leandro e revelar suas inquietações quanto aos motivos que poderiam estar o impedindo de ir até Sestos passar a noite com ela, como de costume. Após elucubrar uma série de possibilidades frívolas para a ausência do abideno (*Ep.* 19.9-14), a personagem admite que sofre, enciumada com alguma amante potencial (*Ep.* 19.101-104, 115-118). Antes de contar o sonho que teve, a jovem confessa estar angustiada por alguma razão que ela mesma desconhecia (*Ep.* 19.191-192), mas que, conforme argumentamos acima, provavelmente se devia à insegurança sobre o futuro do relacionamento entre os dois. Assim, ao lado da vontade de estar com Leandro novamente, esses fatores podem ter motivado sentimentos avessos, como um ódio inconsciente advindo da sensação de abandono.

Mesmo os sonhos com conteúdo aflitivo, segundo Freud, devem ser interpretados como realizações de desejos, afinal, todas as pessoas têm vontades que prefeririam não revelar aos outros, “bem como desejos que não admitem nem sequer perante si mesmos” (Freud, 1987, p. 172). No que toca aos sonhos desprazerosos, como o de Hero, Freud faz a seguinte modificação na premissa com que procurou expressar a natureza das representações oníricas: “*o sonho é uma realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalcado)*” (Freud, 1987, p. 172, grifo do autor), donde poderíamos supor que, em alguma medida, a indignação da personagem despertou um sentimento recalcado²⁴ de vingança, alimentado pelo ciúme, cuja punição ideal seria a morte do amado, satisfazendo, dessa maneira, o desejo de que ele não estivesse com nenhuma outra mulher.

Para a psicanálise freudiana, os sonhos em que o sonhador visualiza a morte de um ente querido e fica, ao mesmo tempo, dolorosamente afetado, “como indica seu conteúdo, é um desejo de que a pessoa em questão venha a morrer” (Freud, 1987, p. 246). Isso se explica pelo fato de que é possível abrigar desejos maléficos contra as pessoas que amamos em nosso inconsciente, “e estes são passíveis de se realizarem nos sonhos” (Freud, 1987, p. 248).²⁵ Portanto, ainda que de modo estarrecedor, “o sonho continua a ser a realização de um desejo, não importa de que maneira a expressão dessa realização de desejo seja determinada pelo material correntemente ativo” (Freud, 1987, p. 230). Por óbvio, a julgar pela história narrada por Museu, Hero amava verdadeiramente Leandro, a ponto de cometer suicídio após saber que o jovem havia morrido durante a travessia do Helesponto a nado para encontrá-la (Caetano, 2014, p. 26). Embora essa parte do enredo não tenha sido tratada por Ovídio nas *Heroides*, as correspondências do casal, elaboradas pelo poeta sulmonense, parecem jogar com essa lacuna, que deve ser preenchida pelo leitor, baseado no conhecimento que tenha de outras obras, o que procuramos fazer aqui, propondo uma interpretação respaldada pela crítica literária psicanalítica. Se “a interpretação dos sonhos é como uma janela pela qual podemos vislumbrar o interior do aparelho mental” (Freud, 1987, p. 221), no caso de Hero, por mais que sua carta leve a crer que ela amava Leandro, o conteúdo manifesto do seu sonho parece revelar que, em algum momento, a heroína chegou também a odiá-lo, inconscientemente.

Conclusão

Em posfácio à obra *Arte, literatura e os artistas*, Edson Sousa (2015, p. 318) afirma que “Freud buscava abrigo na produção literária e artística para suas hipóteses conceituais”,

²⁴ “Para Freud, o recalque designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. Freud, que modificou diversas vezes sua definição e seu campo de ação, considera que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 647).

²⁵ “Quando alguém sonha, com todos os sinais de dor, que seu pai, mãe, irmã ou irmão morreu, eu jamais usaria esse sonho como prova de que ele deseja a morte dessa pessoa *no presente*. A teoria dos sonhos não exige tanto assim; ela se satisfaz com a inferência de que essa morte foi desejada numa ou noutra ocasião durante a infância do sonhador” (Freud, 1987, p. 247, grifo do autor).

abrindo, desse modo, “muitos caminhos na demonstração das afinidades entre arte e psicanálise” (Sousa, 2015, p. 321), afinal, “o próprio poeta gosta de reduzir a distância entre o que lhe é singular e a essência humana em geral” (Freud, 2015, p. 53).²⁶ Ademais, de acordo com Eagleton (2006, p. 273), “assim como o texto-sonho pode ser analisado, decifrado, decomposto de sorte a revelar alguma coisa do processo pelo qual foi produzido, também se pode fazer o mesmo com a obra literária”.

Conforme dissemos na introdução, para Borges (1976, p. 5), os sonhos parecem constituir o mais antigo dos gêneros literários. Todavia, assim como Freud (2003, p. 9), Borges não atribui valor artístico àqueles excessivamente dogmáticos, que não têm estilo de sonhos verdadeiros, como os da Bíblia, por exemplo,²⁷ pois eles são, por essência, “profecias que manejam, de maneira demasiadamente coerente, um mecanismo de metáforas” (Borges, 1976, p. 6). Embora seja difícil (talvez impossível) estabelecer critérios rígidos para discriminar, epistemologicamente, quais sonhos fictícios fariam ou não parte dessa suposta categoria literária, ousamos afirmar que, em se tratando da crítica textual psicanalítica, seria produtivo considerar como objeto de análise apenas as narrativas que concedem informações sobre aspectos gerais da vida psíquica de suas personagens, como eventos traumáticos ocorridos antes do sonho, seus dilemas, medos, desejos, contradições, afetos e toda gama de subjetividades, explícitas ou veladas, de modo que seja possível constatar, a partir da descrição onírica idealizada pelo autor da obra, conexões significativas do enredo com a performance do sonhador ao longo da história.

Agindo dessa forma, sem obscurantismo ou juízo de valor apriorístico, acreditamos que o aproveitamento de alguns conceitos freudianos para a crítica literária dos sonhos vai ao encontro do pensamento foucaultiano, segundo o qual a iniciativa de “continuar um tipo de discursividade como a psicanálise tal como ela foi instaurada por Freud, não é conferir-lhe uma generalidade formal que ela não teria admitido no início, mas antes abrir-lhe um certo número de possibilidade de aplicação” (Foucault, 2009, p. 62). De nossa parte, instigados pela possibilidade de interpretar o conteúdo onírico de personagens fictícias à luz dos pressupostos psicanalíticos sobre essa matéria, fazemos nossas as palavras de Freud, para quem, em prefácio aos *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, “mesmo que essa investigação nada de novo nos ensine sobre a natureza dos sonhos, talvez permita-nos obter alguma compreensão interna, ainda que tênue, da natureza da criação literária” (Freud, 2003, p. 11), bem como, acrescentaríamos, fundamentar alguns critérios hermenêuticos para a leitura e fruição desse gênero, aqui ilustrado pelos três excertos ovidianos analisados.

²⁶ Para endossar a estima que Freud nutria pela literatura como fonte de investigação psicológica, cabe citar aqui um trecho de seu prefácio aos *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*: “os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem de fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (Freud, 2003, p. 10-11).

²⁷ Desnecessário dizer que tal constatação nada tem a ver com preconceito religioso. Não pretendemos desmerecer ou problematizar o caráter teológico das Escrituras, pois, aqui, estamos tratando de literatura enquanto arte secular, feita para deleitar o intelecto humano através da fantasia.

Referências

- BORGES, Jorge Luis. *Livro dos sonhos*. Tradução de Cláudio Fornari. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- BORNECQUE, Henri. Texte établi. In: OVIDE. *Heroides*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- CAETANO, Andreza. Hero e Leandro, de Museu: uma lenda e uma arte que ultrapassam o tempo. *Rónai: revista de Estudos Clássicos e tradutórios*. v. 1, n. 2. Juiz de Fora, UFJF, p. 18-34, 2014.
- DIAS, Fabrizia Nicoli. *O encômio paradoxal nas cartas laudatórias de Frontão*. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.
- DUQUE, Guilherme Horst. *Do pé à letra: os Amores de Ovídio em tradução poética*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERREIRA, Anise de A. G. D'Orange. *Oneirokritika de Artemidoro de Daldis*: livros de análise de sonhos (Livro V). Tradução do texto grego e estudo introdutório de Anise de A. G. D'Orange Ferreira. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2009.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos*. Tradução de Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GLARE, P. W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1968.

GRATTI, Beatris Ribeiro. *Sobre a adivinhação, de Marco Túlio Cícero*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

HOLZBERG, Niklas. *Ovid: the poet and his work*. Translated from the German by G. M. Goshgarian. Ithaca and London: Cornell University, 2002.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Italo Calvino. São Paulo: 34, 2014.

JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *Seminários sobre análises de sonhos: notas do seminário dado em 1928-1930 por Carl Gustav Jung*. William McGuire (org.). Tradução de Caio Liudvik. Petrópolis: Vozes, 2014.

KNOX, Peter E. Lost and Spurious Works. In: KNOX, Peter E. *A companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

MELO, João Victor Leite. *Tradução integral das Heroides de Ovídio em dístico elegíaco vernáculo*. 2024. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024.

OLIVA NETO, João Angelo. Organização, apresentação e notas. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: 34, 2016.

PALMIERI, Marina Leonhardt. *Os tratados sobre o sono e os sonhos, De somno et vigilia e De insomniis, de Aristóteles*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

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

SILVA, Darla Gonçalves Monteiro da. *O amor em Lucrécio e Virgílio: um estudo comparado entre o início do Livro I e trechos do Livro IV do De Rerum Natura e as Geórgicas III*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SOUZA, Edson Luiz André de. Posfácio. In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

TARRANT, Richard John. Edition. In: P. OVIDI NASONIS. *Metamorphoses*. Edited by Richard John Tarrant. Oxford: Oxford University Press, 2004.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: 34, 2016.

Data de submissão: 05/06/2024

Data de aceite: 06/03/2025

A ESCRITA DO REAL COMO ATO ÉTICO: CONSIDERAÇÕES SOBRE *O ACONTECIMENTO* (1999), DE ANNIE ERNAUX

Maria Eduarda Freitas Moraes¹

Eduardo da Silva Moll²

RESUMO: A escrita de experiências dolorosas subverte a posição do sujeito em relação ao vivido, não só exigindo um olhar renovado ao passado, mas também oportunizando que outros se apropriem diferentemente da experiência relatada. O presente texto objetivou discutir a emergência do Real e seus contornos enunciativos em *O acontecimento*, obra autobiográfica de Annie Ernaux (1999/2022), articulando Lacan e Bakhtin na compreensão da escrita enquanto ato ético e analítico. No primeiro momento, apresentamos a concepção de ética proposta por Lacan à luz do ato analítico. Depois, caracterizamos o ato ético bakhtiniano e seu espriamento às proposições discursivas. Pontuamos que ambas as perspectivas enfatizam uma ética calcada na assertão subjetiva de uma posição frente à alteridade, proposição que ilumina a análise da obra de Ernaux. Compreendemos que a escrita, ao demandar uma posição implicada em termos de autoria, revela o ato ético em seu aspecto enunciativo, que reacentua o passado e funda uma nova verdade sobre o ocorrido, e analítico, ao proporcionar o nascimento da escritora enquanto nova posição subjetiva.

Palavras-chave: Alteridade; dialogismo; ato analítico; autobiografia; literatura francesa.

THE WRITING OF THE REAL AS AN ETHICAL ACT: CONSIDERATIONS ON *THE EVENT* (1999) BY ANNIE ERNAUX

ABSTRACT: Writing about painful experiences subverts the subject's position in relation to the lived experience, not only requiring a renewed look at the past but also providing an opportunity for others to interpret the reported experience differently. This article aimed to explore the emergence of the Real and its enunciative contours in *The Event*, an autobiographical work by Annie Ernaux (1999/2022). This is achieved by examining the relationship between Lacan's and Bakhtin's perspectives, thereby, understanding writing as both an ethical and analytical act. Initially, we present the Lacanian conception of ethics in the context of the analytical act. Then, we characterize Bakhtinian notion of the ethical act and its implications for discourse theories. Our analysis highlights that both perspectives emphasize an ethics based on the subjective assertion of a position in relation to otherness, a concept that illuminates the analysis of Ernaux's work. We proposed that the act of writing, by requiring a committed stance on authorship, reveals the ethical act in its enunciative aspect, which reinterprets the past and establishes a

¹ Psicóloga e psicanalista. Doutoranda em Linguística no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com bolsa CNPq. Membro do Grupo de Pesquisa Discursos em Diálogo (PUCRS/CNPq).

² Doutorando em Linguística no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com bolsa CNPq. Membro do Grupo GenTe - Tessitura: Vozes em (Dis)curso (PUCRS/CNPq).

new truth about the event. Additionally, it serves an analytical function by facilitating the emergence of the writer as a new subjective position.

Keywords: Otherness; dialogism; analytical act; autobiography; French literature.

Introdução

A escrita pode ter como função a transmissão de uma vivência e de um saber, com isso, permite elaborar³ uma experiência. Como um rastro, representa, de modo parcial, um traço do que está ausente; o que pode se perder, ser esquecido, se não ganhar representação e, consequentemente, rememoração (Gagnebin, 2009). Segundo Luciano Ponzio (2017, p. 38), o ato de escrever alça o enunciado para além da necessidade e da vivência imediata, inscrevendo uma responsabilidade que desvincula o dizer ao “modo de ser das coisas, no ser já determinado em uma totalidade”, privilegiando um movimento em direção à alteridade. Nisso, a publicação concretiza a renovação espaço-temporal do dizer (Bakhtin, 1970/2017b), permitindo que outros se apropriem da experiência de modo distinto daquele que a elaborou. A escrita porta, também, uma dimensão ética, uma autoria que implica uma assinatura: “ao assinar, aquele que escreve torna-se responsável: responde de seu lugar e de sua participação na cultura” (Amorim, 2018, p. 23).

Em termos psicanalíticos, ainda que a escrita propicie uma parcial simbolização, haverá um resto que não pode ser plenamente elaborado. Segundo Jacques Lacan (1953/1998, p. 301), “a função da linguagem não é informar, mas evocar” a alteridade que funda, na linguagem, a falta constitutiva do sujeito, sua inclinação ao Outro. Partindo dessa falta, o autor caracteriza a fala plena em oposição à fala vazia⁴ “em que o sujeito parece falar em vão de alguém que, mesmo lhe sendo semelhante a ponto de ele se enganar, nunca se aliará à assunção de seu desejo” (Lacan, 1953/1998, p. 255). A fala plena teria o efeito de “reordenar as contingências paradas dando-lhes o sentido das necessidades por vir” (Lacan, 1953/1998, p. 257), alinhadas ao desejo.

Em Lacan, o desejo não é um objeto a ser apreendido na realidade, mas a articulação linguageira da “falta-a-ser” que qualifica o sujeito do inconsciente (Lacan, 1958/1998, p. 633). Não se trata nem da necessidade, no escopo das necessidades vitais, nem da demanda, referente ao apelo que o sujeito endereça a alguém. O desejo não solicita um objeto encontrável na realidade; está presente como uma força que impulsiona a formulação de demandas as quais são impossíveis de serem satisfeitas completamente (Lacan, 1959-1960/1988).

³ Termo utilizado no sentido proposto por Sigmund Freud (1914/2010), indicando o trabalho de análise que permite o escoamento da pulsão que antes era reprimida e atuava.

⁴ No desenvolvimento de seu ensino, Lacan desfaz a oposição marcada entre fala plena e vazia, pois os momentos de abertura e fechamento do inconsciente fazem-no sempre atuante. Fazemos uso da distinção, entretanto, para ressaltar a dimensão da verdade, que, tal como a responsabilidade bakhtiniana, é exigida ao sujeito do ato.

Este artigo parte da premissa de que o desejo se aproxima do Real⁵ no que diz respeito ao que não pode ser totalmente nomeado e apreendido. Em psicanálise, a operação de historicização do sintoma e do sofrimento do sujeito propicia a simbolização sempre aberta à emergência do Real, do sem sentido e do desejo, cuja natureza é inconsciente. Justamente, um sonho – uma formação do inconsciente – relatado nas primeiras páginas de *O acontecimento*, de Annie Ernaux (1999/2022), articula a necessidade de escrever um livro sobre um aborto clandestino vivenciado, o sucesso da venda da publicação e a culpa que vai da vivência à experiência artisticamente compartilhada. Nessa via, este texto tem como objetivo discutir a emergência do Real e seus contornos enunciativos em *O acontecimento*, obra autobiográfica de Annie Ernaux (1999/2022), articulando Lacan e Bakhtin na compreensão da escrita enquanto ato ético e analítico.

Para desenvolver o objetivo, o texto está dividido em três partes. Na primeira, apresenta-se a concepção de ética proposta por Lacan junto ao seu seminário sobre o ato analítico. No segundo momento, propõe-se uma articulação entre o pensamento de Mikhail Bakhtin, sobretudo por meio do seu manuscrito *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-1924/2010), e a ética da Psicanálise, tendo como referência, principalmente, o *Seminário 7: a ética da psicanálise* e o *Seminário 15: o ato psicanalítico* de Lacan (1959-1960/1988). Tal proposta de associação entre as abordagens não desconsidera diferenças conceituais e metodológicas entre campos distintos do conhecimento; busca-se, antes, enriquecer o debate teórico considerando que ambas as perspectivas enfatizam uma ética calcada na assunção de uma posição subjetiva frente à alteridade⁶. Por fim, é discutida a obra *O acontecimento*, de Annie Ernaux.

Com isso, ao longo deste artigo, desenvolveremos o argumento de que a narrativa autobiográfica em Ernaux (1999/2022) se concretiza como *escrita do Real*, formulação proposta para conceber um registro discursivo em que não se visa à enunciação completa do objeto, mas, assimilando o não-todo dizer que tangencia o Real, indica um ponto-limite da elaboração, em que o irrepresentável da morte e do aborto são contornados no e pelo ato de escrita, capaz de produzir restos da simbolização e da imaginarização. Esse processo estético, conforme discutiremos, revela uma ética sustentada na responsividade (Bakhtin, 1959-

⁵ Na perspectiva de Jacques Lacan (1975-1976/2007), o Real representa o encontro com o inapreensível e o impossível, representando algo que, na transmissão, é inenarrável. O Simbólico diz respeito ao campo das leis culturais inscritas na linguagem (Outro). Por fim, o Imaginário alude à imagem que o sujeito constitui através do olhar do outro enquanto semelhante (Lacan, 1975-1976/2007).

⁶ Dentro das diferenças entre as perspectivas teórico-metodológicas, consideram-se as críticas à psicanálise produzidas pelo Círculo de Bakhtin, sobretudo o texto *O freudismo* redigido por Valentin Volóchinov (Grillo e Américo, 2019). Sugermos que as críticas, apesar de produtivas no contexto da época, provêm de uma leitura hoje entendida como fragmentada da obra freudiana, visto que Freud seguiu seus escritos após as críticas de Volóchinov. Entende-se que as críticas estabelecem uma equivalência entre *intrapsiquismo* e inconsciente como espaços internos isolados do contexto social, o que não corresponde à totalidade da obra freudiana. Em estudos contemporâneos, pesquisadores já buscam desenvolver diálogos entre a psicanálise e a Teoria Dialógica do Discurso (Brait, 2012; Moll e Di Fanti, 2021; Moll, Di Fanti e Rosa, 2023; Monroy, 2019; Pinheiro, Aguiar e Carvalho, 2019; Teixeira, 2006).

1961/2016), ou seja, no endereçamento ontológico do enunciado ao interlocutor (seja ele mais imediato – o outro – ou menos imediato – o Outro), a despeito das dificuldades enunciativas dos temas e/ou objetos do dizer.

1. A ética da psicanálise e o ato analítico

Ao longo do desenvolvimento de sua obra, Lacan propõe considerações a respeito da ética da Psicanálise. No *Seminário 7, A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), o autor se dedica ao tema de modo mais específico. A psicanálise não visa a uma ética normativa: não se prescreve ao analisando o que se deve fazer, mas criam-se condições para que o desejo do sujeito do inconsciente emerja no espaço de análise.

Todavia, não se trata de uma ética de um sujeito alheio às suas implicações com a alteridade. O Outro⁷ é, justamente, a figura que interroga o sujeito sobre o seu desejo (Lacan, 1959-1960/1988). A ética da psicanálise se pauta pela escuta do dizer do sujeito do inconsciente, considerando que, a partir dessa escuta, se possibilita a interrogação das posturas assumidas pelo sujeito frente ao Outro. Em última instância, visa que o sujeito não se deixe capturar em uma posição de alienação e possa sustentar uma postura ética em relação ao próprio desejo (Lacan, 1959-1960/1988; 1964/2008).

Por estar preocupado com a reformulação do campo psicanalítico, Lacan irá propor, no *Seminário XV* (1967-1968), discutir o que ele chama de ato analítico – conceito coextensivo à posição ética da Psicanálise. O autor inicia o seminário assinalando que o ato analítico é determinado por um corte que divide um antes e um depois na experiência do sujeito, “uma conversão da posição que resulta do sujeito quanto à sua relação com o saber” (Lacan, 1967-1968, p. 23). Esse ato constitui parcialmente o sujeito a cada vez, sem jamais o definir de modo permanente, por levar em conta o Real do discurso, ou seja, a “falha que o ente produz ao se dizer” (Lacan, 1970/2003, p. 425).

Para teorizar o ato, Lacan reflete sobre tornar-se psicanalista. Para autorizar-se psicanalista, é necessário suportar a transferência, o que implica ocupar o lugar de objeto de suporte do discurso do analisando. A partir do desenvolvimento desse discurso, o analista passará a ocupar o lugar de alteridade para o analisando, a quem este supõe um saber, e que, ao situar-se na posição de objeto, pode revelar uma falta no saber para, então, mobilizar o desejo (Lacan, 1967-1968). Sendo assim, o ato analítico comporta uma dimensão ética. Esse ato “implica profundamente o sujeito”, que coloca a si mesmo em questão (Lacan, 1967-1968, p. 4). Com isso, o ato promove um reposicionamento subjetivo, considerando que os traços que

⁷ Na obra de Lacan, as noções de *outro* e *Outro* são usadas para se referir a duas instâncias da alteridade no psiquismo. No registro simbólico, o campo da linguagem acena ao grande Outro, tesouro dos signifícaentes e receptáculo das leis culturais. No registro imaginário faz alusão a componentes fantasmáticos especulares, como, por exemplo, a imagem que o sujeito constitui através do olhar do outro enquanto semelhante (*outro*). Nessa perspectiva, o analista deve se tornar suporte em termos de Outro, ou seja, seu lugar não se confunde como um semelhante para o sujeito no espaço de análise; ele deve tornar-se receptáculo do discurso do analisando.

advém do Outro são constitutivos e, por isso, são também elementos para a reinvenção do sujeito (Zuberman, 2014).

A posição que o analista ocupa requer a disponibilidade para o imprevisto, permitindo o reconhecimento de algo que o sujeito desconhecia em si. Ele decorre de um saber que (ainda) *não se sabe*, ou seja, inconsciente. Esse saber não poderá ser transmutado em conhecimento consciente de modo completo; ele sempre irá comportar algo de indecifrável, que impulsionará o sujeito em seu desejo.

A incompletude, portanto, presentifica-se sob diversas figurações no sistema teórico-clínico lacaniano. Efetivamente, a indecifrabilidade completa do saber inconsciente deriva do estatuto da verdade, tornada ato pelo analisante. Em Lacan (1970/2003, p. 443), a verdade é um efeito que “situa-se por supor o que do real faz função no saber, o que se acrescenta a ele (o real)”, por isso decorrendo “do que cai do saber, isto é, do que se produz dele”. Ou seja, o inconsciente, estruturado como uma linguagem, contempla o Real – o anverso das faltas estruturais de cada língua enquanto sistemas de significantes –, indicando que todo saber simbolicamente estruturado não é refratário ao Real, mas se constitui em resposta ao impossível de saber. Consequentemente, as manifestações da linguagem, dentre elas a língua, a escrita, a pintura etc., demonstram sua produtividade no laço social porque fazem borda ao Real enquanto elemento terceiro do nó psíquico, comparecendo enquanto presença da falta, como incompletude, condicional à sustentação de um efeito de completude, miragem de unidade (Lacan, 1973-1974/2016).

As referidas relações constitutivas entre impossibilidade/incompletude, saber, linguagem e inconsciente põem em cena o desejo e seu movimento enquanto índice da emergência do próprio sujeito em análise. Assim como a verdade comporta sempre um semi-dizer, o ato também comporta algo da ordem do indizível, pela presença de algo que não pode ser plenamente descrito, definido e, portanto, compreendido (Lacan, 1967-1968). Isso gera um contexto englobante de indeterminação quando do surgimento da verdade, pois “existe um indecidível que se articula [ao dizer] pelo fato de que o próprio indemonstrável não pode ser garantido” (Lacan, 1970/2003, p. 427). Esse cenário não anula a possibilidade do dizer, mas, ao contrário, permite ao sujeito subverter uma posição de completa passividade, sofrendo os efeitos de uma agentividade marcada pela incompletude.

A subversão do sujeito está presente no ato analítico, visto que o ato instaura certa desordem no campo das identificações, como aquelas desenvolvidas de modo especular, no âmbito imaginário. Além disso, a irrupção do ato permite questionar o Outro enquanto instância simbólica composta pela linguagem, redimensionando os significantes da falta, furados pelo Real (Lacan, 1964/2008). É, justamente, por meio dos significantes da falta no Outro que se prospecta a historicidade da constituição de um sujeito previamente desejado, discursivizado e que, no momento da análise, começa a não mais conceber a completude de si no outro. Considerando o ato analítico, a ética proposta por Lacan não propõe que o sujeito não deva se responsabilizar pelas suas produções do inconsciente; ao contrário, o sujeito, ao se reposicionar em relação às dimensões da alteridade, passa a produzir novos modos de lidar com os seus sintomas (Quinet, 1991; Zuberman, 2014).

2. O ato ético em Mikhail Bakhtin e suas possíveis articulações com o campo psicanalítico

Mikhail Bakhtin foi um dos integrantes do grupo posteriormente conhecido como Círculo de Bakhtin. Composto por intelectuais de variadas áreas do conhecimento (filosofia, linguagem e literatura, música, biologia etc.), o grupo se reunia sistematicamente na Rússia entre 1919 e 1929⁸. Por um viés filosófico, o Círculo sustentou uma abordagem crítica a abordagens lógicas, positivistas, individualistas psicologizantes, privilegiando a complexidade que emerge, por um lado, da tensão entre a intersubjetividade produtora de sentidos na vida vivida, e, por outro, a constante atualização de valores histórico-culturais que esta perfaz (Bakhtin, 1920-1924/2010). Nessa perspectiva, a alteridade é condição de possibilidade para a subjetividade (Bubnova, 2013), ponto de vista que se espalha às proposições discursivas, cujo centro unificador é a visão de língua(gem) enquanto espaço de constituição dos sujeitos e da cultura.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volóchinov (1929/2018, p. 127) postula a necessária articulação entre a psicologia, com os estudos da formação da consciência, e a sociologia, defendendo que “[o] signo ideológico é território comum tanto do psiquismo quanto da ideologia; é um território material, sociológico e significante”. Entendendo ideologia como pontos de vistas sobre o mundo, o signo ideológico reúne o passado histórico enunciativamente encarnado e a apropriação reacentuada singular efetuada pelo locutor em face ao outro (Bakhtin, 1959-1961/2016). Por isso, para além da sistematicidade das línguas, a palavra “é uma ponte que liga o eu ao outro” (Volóchinov, 1929/2018, p. 205) e sua análise contempla o horizonte ideológico mais e menos imediato, a apreciação avaliativa constitutiva do sentido e os signos ideológicos responsivamente concretizados nas diversas formas de interação discursiva.

O Círculo de Bakhtin considera que o sentido do enunciado emerge de modo múltiplo por meio da interação dialógica, na qual se inscreve a responsividade enquanto manifestação de uma ética da alteridade. Para Sobral (2010), o ato bakhtiniano é *responsável*, pois, ao mesmo tempo, responde a discursos outros, sejam eles ditos ou não-ditos, e se responsabiliza pela resposta engendrada, desde uma posição subjetiva singular, embora constituída pelo outro. Com efeito, ao sujeito bakhtiniano não importa controlar os sentidos produzidos no ato, pois o ato “na sua integridade é mais do que racional – é *responsável*” (Bakhtin, 1920-1924/2010, p. 81), sendo a racionalidade apenas um momento que integra a exigência ética de responder ao outro (Bubnova, 2013). Por isso, é nas relações dialógicas que o sentido se constitui, legando às dinâmicas interativas os destinos semânticos do encontro alteritário.

Nutrido das relações dialógicas, o sentido desconhece limites espacotemporais, pois “[d]ois enunciados alheios confrontados, que nada sabem um do outro, se querem tocar, ainda que de leve, o mesmo tema (pensamento), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre

⁸ Dentre os integrantes do Círculo, destacam-se, nos estudos da linguagem, Mikhail Bakhtin (1895-1975), Pável Medvídev (1891-1938) e Valentin Volóchinov (1895-1936) que tiveram uma colaboração estreita “na segunda metade dos anos 1920, da qual todos os três se beneficiaram em obras publicadas posteriormente” (Grillo; Américo, 2019, p. 33).

si” (Bakhtin, 1959-1961/2016, p. 88). Se as reverberações dialógicas não são controláveis, o sentido nunca terá sido inteiramente decifrado ou completo, pois “não pode haver primeiro nem o último sentido, ele sempre está situado entre os sentidos, é um elo na cadeia de sentidos, a única que pode ser real em sua totalidade” (Bakhtin, 1970-1971/2017, p. 42). Nessa via, a multiplicidade inesgotável é o potencial de criação de sentidos, nos encontros dialógicos entre sujeitos e objetos do dizer e, sobretudo, naquilo que o sentido inaugura de novo (Mello; Miranda, 2019).

Ao longo da obra, Bakhtin (1970/2017, p. 37-38) pontua que a própria palavra do sujeito é uma *palavra semi-alheia*, que circula no tecido da cultura:

Por palavra do outro (enunciado, produção de discurso) eu entendo qualquer palavra de qualquer outra pessoa, dita ou escrita na minha própria língua ou em qualquer outra língua, ou seja, é qualquer palavra *não minha*. Neste sentido, todas as palavras (enunciados, produções de discurso e literárias), além das minhas próprias, são palavras do outro. Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é a reação às palavras do outro (uma reação infinitamente diversificada), a começar pela assimilação delas (no processo de domínio inicial do discurso) e terminando na assimilação das riquezas da cultura humana (expressas em palavras ou em outros materiais semióticos).

Nisso, Bakhtin destaca a relevância do discurso do outro para a constituição da consciência individual, reiterando o viés alteritário pelo qual se comprehende que, a princípio, “eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo” (Bakhtin, 1970-1971/2017, p. 30).

Nessa via, as primeiras palavras alheias carregam as primeiras valorações que o sujeito assimila sobre si mesmo, de modo que “a palavra é sempre maior que seu significado verbal” (Bubnova, 2013, p. 15). A consciência, como produto do processo de assimilação seletiva, reelaborada e reacentuada das palavras alheias não é autodeterminada, nem imposta pelo outro (Bakhtin, 1959-1961/2016). As palavras alheias, uma vez assimiladas, são reacentuadas, revaloradas e exigem que o sujeito as ressignifique, a fim de que elas ganhem sentidos assumidos por si-mesmo (eu-para-mim), que podem ser contraditórios e opostos aos sentidos conferidos pelo outro (Bakhtin, 1920-1924/2010).

Para Bakhtin (1943/2019), o sentido fechado encerrado em si mesmo remete à anulação, ao silenciamento e à morte do objeto do dizer (aquilo de que ou aquele de quem se fala). Mello e Miranda (2019, p. 25), ao discutirem a obra do autor russo, destacam a “impossibilidade de dar acabamento a um ser humano vivo”. Esse movimento constante do mundo da vida supõe que o sujeito nunca se identifique completamente consigo mesmo, no seu passado, mas que dimensione os eventos como irrepetíveis e, portanto, carregados de potência transformadora. Por isso, na contemplação empática do objeto realiza-se “algo que não existia nem no objeto da empatia, nem em mim antes do ato da empatia, e o existir-evento se enriquece deste algo que é realizado, não permanecendo igual a si mesmo” (Bakhtin, 1920-1924/2010, p. 62).

Em *Para uma filosofia do ato*, Bakhtin, (1920-1924/2010) apresenta um projeto de filosofia moral contrapondo-se ao terreno das abstrações e de orientações de validade universal. O ser humano é entendido como ser-evento, qualidade do ser único, em devir e irrepetível. O ato, por sua vez, é também único e irrepetível e, diante disso, a ética não poderia ser normativa ou prescritiva. Para o autor, “[o] momento do que é absolutamente novo, que nunca existiu antes e que não pode ser repetido, está aqui em primeiro plano, e constitui uma continuação responsável no espírito da totalidade, que foi uma vez reconhecida” (Bakhtin, 1920-1924/2010, p. 91). O ato é “internamente imperativo” (Bubnova, 2013, p. 11) e seu dever impede que o sujeito encontre álibis à sua singularidade:

O ato responsável é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento desta [minha] obrigatoriedade singularidade. É essa afirmação do *meu não-álibi no existir* que constitui a base da existência sendo tanto dada como sendo também real e forçosamente projetada como algo a ser alcançado (Bakhtin, 1920-1924/2010, p. 99).

Além disso, segundo Bakhtin (1920-1924/2010), a vida como ato prevê o espraiamento da ética alteritária a todo e qualquer fenômeno semântico humano, seja o ato como pensamento, como sentimento ou mesmo como ação. Na interpretação de Ponzio (2010), o ato também pode ser entendido como “dar um passo”, um modo de posicionar-se ou de deslocar-se tendo como referente um outro concreto (Ponzio, 2010, p. 5).

Na abordagem bakhtiniana, todo enunciado possui autoria, ou seja, um sujeito que enuncia e se dirige ao outro, trazendo a assinatura do ato enunciativo como “único, pessoal, comprometido e irrepetível” (Bubnova, 2013, p. 13). O outro a quem respondemos responsávelmente pode estar concretamente presente no diálogo face-a-face ou não, como no caso do supradestinatário, “um terceiro invisivelmente presente” (Bakhtin, 1959-1961/2016, p. 105). Ainda, todo ato se situa em um contexto social, espacial e temporal – em um cronotopo, sejam eles imediatos e/ou imaginados, como na fantasia. Em todo caso, o cronotopo é sempre concreto, pois remete ao tempo-espacó que abarca o ato de sujeitos situados.

Portanto, autoria, interlocutor e contexto são elementos necessários para a compreensão dialógica do ato enunciativo como um encontro (Ponzio, 2010). Sobre isso, Bakhtin distingue a verdade como valor abstrato, *istina*, “a veracidade, o verdadeiro, como ideal universalmente incontestável, mas do qual não há no ato o reconhecimento efetivo”, da verdade como afirmação de um ato, *pravda* (Ponzio, 2010, p. 13). Na verdade do encontro, *pravda* e *istina* não se excluem, mas se tensionam, caracterizando a construção de sentidos enquanto encontro entre o histórico e o vivido. Em suma, a tensão entre os valores culturais históricos e a irrepetibilidade dos eventos é uma questão relevante na obra bakhtiniana. Ao invés de conceber objetos e sujeitos como meros produtos do contexto em que se encontram, por meio da *pravda*, o autor ressalta a capacidade de irrupção do novo que se abre através da responsabilidade.

O que Bakhtin propõe é o encontro vivo com o objeto em um ambiente relativamente estável, inscrito na cultura, que acolha o novo. Para o autor, o ato – seja o de encontro, de enunciar, de pensar – será responsável e responsável (Bakhtin, 1920-1924/2010; Ponzio, 2010).

Responsivo, pois sempre remete às palavras que circulam socialmente, às palavras alheias que já foram pronunciadas e, paralelamente, sempre busca antecipar respostas que o interlocutor possa apresentar (Bakhtin, 1934-1935/2015). Responsável porque o ato prevê, como dimensão ética, o posicionar-se de maneira não-fortuita frente ao outro, o que só pode ser feito pela “palavra plena”, a única “que pode ser responsável significativa”, pois concretiza a *pravda*, a verdade assumida para si em face ao outro e à cultura (Bakhtin, 1920-1924/2010, p. 84).

Nesse âmbito, é possível identificar uma potência ética que se manifesta por meio da disposição em reconhecer as diferenças de cada sujeito/objeto em cada momento e em cada encontro dialógico, sendo a tensão de diferenças a condição de possibilidade para a formação de identidades sempre abertas à mudança. Ponzio (2008, p. 236) aponta a revolução proposta pelo pensamento bakhtiniano ao indicar que o autor mobiliza um deslocamento da ênfase da identidade para a alteridade:

A aproximação de Bakhtin aos problemas da cultura e, portanto, do problema dos signos e dos valores assume um interesse especial pelo que se refere à questão da razão dialógica, visto que põe em discussão a categoria de Identidade em favor da Alteridade.

Podemos aproximar o pensamento dialógico do tratamento psicanalítico se considerarmos que, também na análise, trata-se de desestabilizar as identificações mais rígidas e consolidadas, proporcionando uma possibilidade de ressignificação da narrativa do sujeito. Pensando na articulação entre ambos os autores, Bakhtin e Lacan, o ato analítico implica um movimento dialógico em relação à alteridade à medida que depende da manifestação do *alter*, do desconhecido do próprio sujeito. Tal manifestação pressupõe uma tomada de posição ética ao demonstrar que o ato não é neutro em relação ao si-mesmo, ao outro e à cultura, assim como a palavra.

A alienação poderia ser considerada um álibi, uma vez que nela o sujeito acredita que o Outro detém as respostas acerca dos seus atos e do seu próprio desejo. No entanto, o conceito bakhtiniano de *não-álibi* implica a impossibilidade de o sujeito justificar um ato através da imparcialidade, sem se implicar nele com as suas escolhas, sem considerar o que o ato representa diante dos outros e de si. Lacan (1964/2008) elabora a alienação e a separação como etapas constitutivas e dialéticas, reconhecendo que elas não são estanques e, nesse caminho, propõe a pergunta acerca da coerência do sujeito com o seu próprio desejo de modo que essa pergunta nunca se encerra, pois nunca se apreende o desejo totalmente. O ato revela que o sujeito emerge além - mas não sem - o desejo do Outro.

Com a apresentação acerca de alguns conceitos de Lacan e Bakhtin, observamos que em ambos os autores encontramos perspectivas para pensar o ato como posição assumida pelo sujeito frente ao imprevisto que emerge do encontro com a alteridade. Essa posição necessariamente implica uma ausência de álibi e uma ética. Em Lacan, revela-se o desejo do sujeito do inconsciente. Para Bakhtin, tal posição reflete as relações dialógicas como motor do

surgimento de um sentido *outro*, singular, marcado pelo encontro com a alteridade, nunca estanque. A falta ontológica (Bubnova, 2013), que pode ser depreendida da alteridade como condição para constituição do sujeito, e o sujeito inacabado no pensamento bakhtiniano dialogam com o sujeito incompleto, que se mobiliza em direção a um desejo impossível de ser plenamente satisfeito, em Lacan.

3. A escrita como ato de encontro com o Real

Para mim, a verdade é simplesmente o nome que se dá àquilo que se procura e que escapa constantemente (Ernaux, 2003/2023, p. 43).

Nesta seção, realizaremos uma leitura da obra *O acontecimento* de Annie Ernaux⁹ (1999), discutindo o comparecimento do Real, via contornos enunciativos, na escrita autobiográfica. Metodologicamente, tomamos a definição de autobiografia de Bakhtin (1920-1924/2023), para quem esse gênero compartilha o mesmo princípio construtivo com a biografia, a saber, o de descrever uma vida pelos olhos do outro. Segundo o autor, mesmo quando há coincidência entre o autor-pessoa e o autor-personagem, esses polos preservam-se nas categorias distintas do eu e do outro, tendo em vista a função transformadora da (auto)biografia enquanto “forma de conscientização, visão e enunciado da minha própria vida” (Bakhtin, 1920-1924/2023, p. 221). Por isso, o autor de um enunciado (auto)biográfico “é aquele outro possível que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige os nossos atos, nossas apreciações e nossa visão de nós mesmo ao lado do nosso eu-para-mim” (Bakhtin, 1920-1924/2023, p. 221).

Ainda, partimos do pressuposto que o ato de escrever e a materialidade da produção escrita são partes de um mesmo processo, em que a escrita não visa a transcrição de um saber instituído antes ou fora dela. Um saber é construído no próprio momento da escrita (Amorim, 2001). A escrita por si só, como ato, é o movimento que já enuncia e desvela o que há para ser dito – que, por sua vez, sempre se defronta com a impossibilidade de completude, seja com o que se quer dizer, seja com o que o outro esperaria do que foi dito (Lacan, 1970/2003). Nesse caso, não há algo que se recalque e que precise ser interpretado à medida que a autora desvela o próprio desejo por meio da sua obra. Por fim, metodologicamente, realizaremos uma análise que se vale de conceitos bakhtinianos e lacanianos em diálogo, buscando responder à especificidade do fenômeno investigado, a saber, a dificuldade de verbalizar os contornos do que não pode ser dito.

O acontecimento é uma narrativa autobiográfica que trata de um relato de um aborto clandestino realizado pela narradora¹⁰ na década de 60. Annie Ernaux, vinda de uma família

⁹ Annie Ernaux nasceu em 1940, em Lillebonne, na França. Estudou da universidade de Rouen e foi professora por mais de trinta anos. A autora possui diversas obras que tratam da sua autobiografia, como *A vergonha*, *A outra filha*, entre outras.

¹⁰ Em entrevistas, Ernaux reflete sobre sua obra como um projeto de sociologia pessoal. A autora afirma “escrever o real”, partindo “da realidade tal qual ela se dá, tal como ela é visível aos meus próprios olhos e à minha própria memória” (Ernaux; Bras, 2017, p. 110). Por isso, a autora frequentemente identifica as personagens de seus livros

católica, estudante universitária de Letras em Rouen, França, na época com 23 anos, descobre-se gestante e depara-se com uma urgência em conseguir abortar o feto. Gestar e tornar-se mãe, naquele momento, não são ideias consideradas ou debatidas pela autora que, desde o início, posiciona-se a respeito do que sente a necessidade de fazer, apesar da ilegalidade do procedimento. Então, passa a buscar auxílio de conhecidos para poder contatar alguém que realize o procedimento. Após se frustrar com homens que tentam se aproveitar da sua vulnerabilidade para se aproximar dela, encontra amparo em uma conhecida que já havia feito um aborto. Ela fornece o contato de uma outra mulher, que irá tentar efetivar o procedimento duas vezes – na primeira vez, o aborto não foi bem-sucedido. A expulsão do feto ocorre após a segunda tentativa, quando a narradora já retornou ao local onde reside.

Apresentamos trechos com a intenção de elucidar o ato do aborto e o ato da escrita como momentos em que se revela a posição ética do sujeito, articulando o ato analítico lacaniano e o ato ético bakhtiniano. Hipotetizamos que tal ética responde à impotência de representar a morte a partir da não-recusa do comparecimento do Real nas falhas do texto, acolhendo-as como algo que “serviria para fixar o olhar” (Lacan, 1970/2003, p. 446) na verdade constituída na/pela escrita. Além da singularidade do ato, destaca-se ainda o apelo ao outro no discurso, a quem o enunciado se dirige, e que somente desse modo pode se completar o projeto enunciativo. Sobre o desejo de escrita, a autora relata:

Faz uma semana que comecei esta narrativa, sem nenhuma certeza de continuá-la. Só queria testar meu desejo de escrever sobre isso. Um desejo que me atravessava constantemente sempre que eu estava trabalhando no livro que venho escrevendo há dois anos. Eu resistia, mas não conseguia deixar de pensar nisso. Ceder ao desejo me parecia assustador. Mas me dizia também que poderia morrer sem ter feito nada desse acontecimento. Se havia uma culpa, era essa. Uma noite sonhei que segurava um livro que havia escrito sobre meu aborto, mas não se podia encontrá-lo em nenhuma livraria e ele não era mencionado em nenhum catálogo. Na parte inferior da capa, em letras grandes, constava ESGOTADO. Não sabia se esse sonho significava que eu devia escrever este livro ou se seria inútil fazê-lo (Ernaux, 1999/2022, p. 15-16).

Observamos uma forte relação não-fortuita entre a narradora e a escrita, em um encontro cuja verdade (*pravda*) faz emergir a tensão entre o dever escrever e a inutilidade desse ato. Há um Real que se manifesta ao titubear inscrever um desejo que estaria em outro lugar, preso na experiência do aborto. É uma escrita que “se aproxima do real à medida que o discurso reduz o dito a cavar um furo em seu cálculo” (Lacan, 1970/2003, p. 446), subvertendo a imagem de escritor consciente e convicto de seu projeto de dizer, visto que o desejo de escrever o aborto destitui a narradora de qualquer certeza em completar o ato, levando-a a uma posição cindida, que resiste à escrita ao mesmo tempo que dela necessita. Logo, seja pelo tema da escrita, seja

como ela mesma. Neste artigo, realizamos a diferenciação bakhtiniana entre a pessoa do autor e a personagem autobiográfica para explorar a reacentuação da memória a cada (re)escrita, de forma alguma questionando a veracidade do relato, mas calcando nossa análise na *pravda* do ato autobiográfico.

pela recepção da obra – iniciada pelo rápido esgotamento dos exemplares –, o contorno do Real da experiência vivenciada pelo sujeito demanda uma posição ética, em termos de dar cabo à autoria da obra, ou não.

A relação alteritária com a escrita, por sua vez, considera a alteridade mais ampla, o endereçamento da obra a um público, tonalizado pelo medo de não encontrar quaisquer vestígios de sua produção, quaisquer menções, ou quaisquer exemplares do livro. Em suma, o sonho relatado faz emergir o Real que, nessa via, excede o simbólico como registro da linguagem, cuja única transcrição possível é o signo do esgotamento, da aniquilação do desejo pelo significante da inutilidade. A língua, na grafia em caixas altas de “ESGOTADO”, não transmite uma informação ou predica um objeto, mas evoca a falha, o resto, o limite da elaboração de uma dada experiência como motor do discurso que afigura o aborto. O que se evoca nesse significante são os outros que, representando a curiosidade do Outro em relação ao ato de abortar, interroga a postura ética da narradora relativamente à maternidade e à alteridade.

Na obra *O jovem* (1998-2000/2022), a autora, ao relatar uma relação amorosa com um homem trinta anos mais jovem, faz referência ao processo de escrita de *O acontecimento*:

Depois de muito tempo dando voltas em torno do tema, comecei a escrever a narrativa sobre o meu aborto clandestino. Quanto mais eu avançava na escrita desse acontecimento que tinha se passado antes mesmo do nascimento dele, mais sentia um desejo irresistível de terminar com A. Como se eu quisesse liberá-lo e expulsá-lo, assim como eu tinha feito com o embrião mais de trinta anos antes. Trabalhava incessantemente para concluir meu texto e também, por uma estratégia decidida de afastamento, para romper com ele. Com poucas semanas de diferença, a ruptura coincidiu com o fim do livro (Ernaux, 1998-2000/2022, p. 37).

Ao escrever, a narradora ensaia uma possível relação entre o ato de escrever e a separação do encontro com outro. A necessidade de escrita surge como modo de elaboração da experiência que permite a formação de um posicionamento ético em suas relações interpessoais. Tal posicionamento, concretizado no signo ideológico “meu texto”, tensiona o passado traumático da expulsão do feto e a atitude futura do término amoroso, ao passo que reacentua o teor puramente negativo dessas experiências de separação com os tons da produção, da criação de um texto. Ao relatar sua vida, a narradora produz uma nova verdade (*pravda*) para a qual o signo da aniquilação, da ruptura e do fim podem ser semantizados pelo viés de uma nova gestação, a literária. O ato da escrita, assim, demarca um antes e depois dessa experiência, rompendo com o estatuído. Nesse ponto, o ato-escrita produz um corte entre a experiência e o que é elaborado só depois. Como pontua Amorim (2001), a escrita por si só revela um saber que não pode ser reduzido ao que era conhecido antes de iniciar o seu processo.

No entanto, a demanda de escrita, para autora, não se restringe à elaboração de experiência pessoal. Convoca-se um posicionamento ético perante à alteridade e, sobretudo, perante ao projeto enunciativo presentificado na escrita:

Embora muitos romances se referissem a um aborto, eles não forneciam detalhes a respeito do modo como ele se dava exatamente. Entre o momento em que a moça descobria estar grávida e aquele em que não estava mais, havia uma elipse (Ernaux, 1999/2022, p. 25).

O signo da elipse conclama o passado histórico da corporeidade feminina e suas sanções societárias, tensionando-o com a impossibilidade de fechar a mulher sob um sentido único, o do silêncio. A impossibilidade de nomear o desejo de abortar dialoga com a incapacidade coletiva de narrar os abortos, remetendo à ilegalidade do procedimento. A autora passa, então, a dar espaço a uma escrita do Real, em que a “elipse” estilística, enquanto falta de palavras, acena à assunção do impossível do discurso, manifesta na “impotência” disjuntiva “entre sua produção e sua verdade” (Lacan, 1970/2003, p. 445), a saber, que a verdade possível ao relato sobre o aborto está condicionada às materialidades do ato de escrever. Com isso, seu estilo fica marcado pela busca de enunciar aos outros a concretude da sua experiência. Ao refletir sobre o seu estilo¹¹, podemos considerar que “[s]e o estilo não é uma garantia da verdade, ele é, pelo menos, a melhor forma possível de buscá-la, num determinado contexto, por um determinado autor” (Amorim, 2001, p. 253).

Nesse sentido, o estilo da autora marca um posicionamento ético em termos de ato analítico e de ato ético. Em outras palavras, consideramos um ato analítico à medida que o seu projeto enunciativo mobiliza o desejo de modo a demarcar um antes e depois dessa experiência, que rompe com o que estava instituído, e vemos isso mais nitidamente quando a autora fala da vontade de romper um relacionamento ao concluir a escrita. No que se refere ao ato ético e responsável, consideramos que ela valora a experiência, tornando-a digna de ser transmitida aos outros, ainda que pondere sobre os efeitos que ela pode evocar:

(Pode ser que um texto como este provoque irritação, ou repulsa, ou seja considerado de mau gosto. Ter vivido uma coisa, qualquer que seja, dá o direito imprescritível de escrevê-la. Não existe verdade inferior. E, se eu não relatar essa experiência até o fim, estarei contribuindo para obscurecer a realidade das mulheres e me acomodando do lado da dominação masculina do mundo) (Ernaux, 1999/2022, p. 35).

O relato da experiência do aborto em si é um dos pontos que a autora destaca acerca da sua própria narrativa, diferenciando-a de outros textos sobre o tema. Com Bakhtin, podemos compreender que “[a] criação está sempre vinculada à mudança do sentido e não pode se tornar força material pobre” (Bakhtin, 1970-1971/2017, p. 29) e, nessa via, a autora apresenta seu potencial subversivo de um discurso dominante. Em outro texto, ao discutir a função da escrita na sua vida, a autora relaciona ao que comprehende como o seu lugar na sociedade enquanto mulher:

¹¹ O estilo aqui não é compreendido de modo individual, mas sempre remete à alteridade, visto que o texto possui sempre um interlocutor, responde a enunciados alheios e utiliza-se de palavras alheias. Além disso, a produção escrita situa-se em um contexto sócio-histórico (Volóchinov, 1926/2019).

Foram situações da vida em que ser mulher tinha um peso muito grande se comparado a ser homem em uma sociedade na qual os papéis eram definidos de acordo com o sexo; a contracepção, proibida, e a interrupção da gravidez, um crime (Ernaux, 2003/2023, p. 14).

A própria narrativa subversiva, que toca o Real, é nomeada pela autora ao dizer que ela “excede à análise”:

Chego à imagem do quarto. Ela excede à análise. Só posso mergulhar nela. Tenho a impressão de que aquela mulher em plena atividade entre minhas pernas, que introduz o espéculo, me faz nascer.

Eu matei minha mãe em mim naquele momento (Ernaux, 1999/2022, p. 49).

Matar a própria mãe remete a uma polissemia interpretativa no âmbito simbólico, tratando de múltiplas possibilidades de romper, por meio do aborto, com o universo conhecido até aquele momento. Mais uma vez, a tensão entre morte e nascimento inaugura uma verdade (*pravda*) que o ato da escrita desvela na e pela rememoração empática do aborto enquanto objeto do dizer. Tal ato empático produz algo novo, que não existia nem na memória do passado, nem no momento prévio ao exercício da autoria, a saber, o surgimento de uma mulher que deverá lançar uma avaliação ética em relação a seu passado. A narrativa segue:

Houve uma dor atroz. Ela dizia “pare de gritar, querida” e “eu preciso fazer meu trabalho”, ou talvez outras palavras que queriam dizer a mesma coisa, a obrigação de ir até o fim. Palavras que encontrei depois nos relatos de mulheres que abortaram clandestinamente, como se naquele momento só pudesse haver essas palavras de necessidade e, às vezes, compaixão.

Não sei mais quanto tempo ela demorou para introduzir a sonda. Eu chorava. Parei de sentir dor, apenas uma sensação de peso no ventre. Ela disse que tinha acabado, que eu não devia tocar em nada. Tinha posto uma boa camada de algodão, caso vazasse um pouco de água. Podia ir ao banheiro tranquilamente, andar. Em um ou dois dias aquilo iria embora, caso contrário eu devia ligar. Tomamos café na cozinha. Para ela também tinha sido difícil, mas estava feito. Não lembro em que momento dei o dinheiro (Ernaux, 1999/2022, p. 50).

Na narração da cena relativa à primeira tentativa de realizar o aborto, a responsabilidade ética demandada pelo ato de escrever permite contornar a incapacidade de narrar o evento, mesmo que as únicas palavras possíveis de serem enunciadas sejam a necessidade, a compaixão e a designação o feto como aquilo que iria embora. É a palavra alheia rememorada que permite nomear o feto com um pronome demonstrativo indefinido, ao mesmo tempo designando o que sairia de si e aquilo de que ela se apropriaria para contar sua história.

Os dias se passam e, no entanto, o aborto não se efetiva, o feto não sai do útero. A narradora faz contato novamente com a “fazedora de anjos” (Ernaux, 1999/2022, p. 54), que pede que ela retorne:

Como da primeira vez, ela me disse para ir até o quarto. Eu não tinha mais medo do que ela ia fazer. Não senti dor. No momento em que retirou a primeira sonda para introduzir a da bacia, ela berrou, “você está em pleno trabalho!”. Era uma frase de parteira. Eu não tinha pensado até ali que tudo isso podia se comparar a um parto. Ela não me pediu mais dinheiro, só queria que depois eu devolvesse a sonda, pois era difícil conseguir desse modelo (Ernaux, 1999/2022, p. 52-53).

Há, nesse ponto, uma repetição da decisão ética pelo aborto e da violência desse procedimento. O Real se anuncia na lembrança enunciada pela falta de medo e de dor, que seria contornado, mais uma vez, pela palavra alheia, o enunciado de uma parteira. No processo de narrar a repetição, a autora/narradora empreende um movimento reflexivo – que poderíamos dizer exotópico¹² – acerca da própria experiência:

Escrevendo, devo às vezes resistir ao lirismo da cólera ou da dor. Não quero fazer neste texto o que não fiz na vida naquele momento, ou que fiz muito pouco – chorar e gritar. Somente permanecer o mais perto possível da sensação de um fluxo inerte do sofrimento, [...]. Pois a perturbação que sinto ao rever imagens, ao voltar a escutar palavras, não tem nada a ver com o que eu sentia então; é apenas uma emoção da escrita. Quero dizer: que permite a escrita e constitui o signo de sua verdade (Ernaux, 1999/2022, p. 55).

A escrita aparece como o que decanta como verdade da experiência. O aborto, entretanto, corre quando a narradora retorna ao local onde residia, onde compartilha com uma amiga a tentativa de aborto:

Senti uma vontade violenta de cagar. Corri para o banheiro, do outro lado do corredor, e me agachei na privada, de frente para a porta. Via o piso entre minhas coxas. Eu empurrava com todas as minhas forças. Aquilo jorrou como uma granada, num esguicho d’água que se espalhou até a porta. Vi um bonequinho pender de meu sexo na ponta de um cordão vermelho. Eu não tinha imaginado ter aquilo dentro de mim. Era preciso que eu voltasse com ele até meu quarto. Peguei com uma mão – era estranhamente pesado – e avancei no corredor apertando-o entre minhas coxas. Eu era um animal.

A porta de O. estava entreaberta, havia luz, chamei-a baixinho, “pronto”. Estamos em duas no meu quarto. Estou sentada na cama com o feto entre as pernas. Não sabemos o que fazer. Digo a O. que é preciso cortar o cordão. Ela pega a tesoura, não sabemos em que lugar cortar, mas ela o faz. Olhamos o corpo minúsculo, com uma grande cabeça, os olhos são duas manchas azuis sob as pálpebras transparentes. Parecia uma boneca Indiana. Olhamos o sexo. Temos a impressão de ver um início de pênis. Então eu tinha sido capaz de fabricar isso. O. senta no banco, chora. Choramos silenciosamente. É uma

¹² Conceito de Bakhtin que, articulado à empatia, nomeia os movimentos entre centros de valor distintos: *eu* e *outro*. Enquanto a empatia refere-se ao encontro com o outro, a exotopia diz respeito à extralocalização e ao afastamento necessário para que os centros de valor não se confundam, mas se alterem mutuamente (Bakhtin, 1920-1924/2010; 1920-1924/2023).

cena sem nome, a vida e a morte ao mesmo tempo. Uma cena de sacrifício. Não sabemos o que fazer com o feto. O. vai até seu quarto pegar um saco de torradas vazio e eu o ponho dentro. Vou até o banheiro com o saco. Parece que tem uma pedra lá dentro. Viro o saco na privada. Puxo a descarga (Ernaux, 1999/2022, p. 58).

A cena sem nome, juntamente com o choro silencioso de duas mulheres, faz ressoar no signo ideológico “aborto” as vozes e experiências de outras mulheres levadas ao silêncio. O aborto rememorado faz emergir algo do Real que desestabiliza a posição subjetiva, fazendo a narradora reconhecer-se como um animal. Nisso, o sujeito não encontra álibis nem na animalização, na impossibilidade de valorar a cena, reduzindo-a a um exercício de necessidade, a um esforço físico a fim de acabar com o processo, até estar “pronto”. Em meio à dor, a narradora enfrenta a alteridade do feto e nomeia-o diferentemente: “aquilo”, “bonequinho”, “boneca Indiana”, em um movimento de báscula entre os pronomes demonstrativos “isso” e “aquilo” e a pessoalização, com o pronome “ele”. Enquanto signos ideológicos, esses pronomes aproximam a experiência subjetiva da narradora, aterrorizada, ao feto indesignável, até que ele possa ser reconhecido como “ele”, alteridade do “eu”. A cena de sacrifício refere também ao enunciado, que precisa se abrir ao encontro do outro, que exige resposta, reconhecimento e nomeação.

A narradora precisa ir até um hospital porque perde muito sangue, correndo risco de hemorragia. No local, é maltratada por um médico, que não sabe que ela é estudante universitária, posição que marca uma distinção social naquele contexto. Ela diz que ele era capaz de deixá-la morrer, indicando toda a condenação e julgamento social em torno do aborto:

(Acabo de achar entre meus papéis essa cena, escrita há vários meses. Percebo que eu tinha usado as mesmas palavras, “ele era capaz de me deixar morrer” etc. São também as mesmas comparações que me vêm sempre que penso no momento em que o aborto no banheiro, o jorro de um obus ou de uma granada, a tampa de um barril que pula. Essa impossibilidade de dizer as coisas com palavras diferentes, essa união definitiva da realidade passada e de uma imagem que exclui qualquer outra me parecem a prova de que *realmente* vivi assim o acontecimento) (Ernaux, 1999/2022, p. 60).

A impossibilidade de nomear o acontecimento com outras palavras marca a autenticidade da própria escrita, que mimetiza a crueza do vivido com as (im)possibilidades de enunciá-lo. Como assinala Bubnova (2013), a palavra comporta mais do que um significado verbal. Em termos bakhtinianos, é sempre carregada de valoração e entonação e, nessa via, podemos compreender que a apropriação da palavra pelo sujeito é, ao mesmo tempo, a reacentuação do acontecimento traumático vivido, sempre marcada pelo discurso e pelo afeto alheios. A reacentuação materializa-se na escrita com todas as suas impossibilidades, acenando ao ser-evento enfrentando aspectos do Real. Se, até o momento da escrita, havia uma união entre o vivido e sua imagem, o enunciado narra e dialogiza, sob o projeto discursivo contemporâneo, as valorações do evento.

A narradora acorda no dia seguinte, após passar por um processo de curetagem:

Soube que havia perdido durante a noite o corpo que eu tivera desde a adolescência, com seu sexo vivo e secreto, que tinha absorvido o sexo do homem sem se alterar – e assim se tornado ainda mais vivo e secreto. Eu tinha um sexo exposto, rasgado, um ventre raspado, aberto para o exterior. Um corpo parecido com o de minha mãe (Ernaux, 1999/2022, p. 62).

Se, por um lado, a autora diz ter podido matar a mãe ao cometer o aborto - ou seja, nomeia um modo de não se identificar com ela -, ao realizar a curetagem, ter seu corpo exposto, aberto e julgado moralmente em um hospital, identifica-se com o corpo da mãe. Após o acontecimento, a narradora diz não ser capaz de localizar em que momento retornou à sua vida normal, sem a presença real e concreta de tudo que a havia envolvido nas tentativas de aborto:

Não sei quando voltei ao mundo que chamamos normal, essa formulação vaga mas cujo sentido todo mundo entende, quer dizer, o mundo em que ver uma pia brilhante ou a cabeça dos passageiros em um trem não provoca mais questões nem dores (Ernaux, 1999/2022, p. 70).

Nesse ponto, podemos compreender que, em determinado momento, os aspectos simbólicos da vida retomaram sua primazia, em detrimento do Real evocado em face de uma experiência traumática. A presença proeminente de traços da percepção como “uma pia brilhante” remonta ao trauma como excesso, que pulsa na percepção do sujeito e que o impede de vivenciar a realidade do modo usual (Freud, 1920/2010). O traumático, nessa via, não é o procedimento de aborto em si, mas a violência reiterada à estudante, que não encontra espaço de amparo e segurança para executá-lo de modo seguro e desprovido de julgamento. À medida que é possível elaborar e produzir uma lembrança a ser transmitida, é também possível transportar o passado a um tempo mais distante, que precisa ser remontado para ser recontado.

Por fim, a autora enuncia:

Terminei de pôr em palavras isso que se revela para mim como uma experiência humana total, da vida e da morte, do tempo, da moral e do interdito, da lei, uma experiência vivida de um extremo a outro pelo corpo. Eliminei a única culpa que senti a respeito desse acontecimento – que ele tenha acontecido comigo e que eu não tenha feito nada dele. Como um dom recebido e desperdiçado. Pois, para além de todas as razões sociais e psicológicas que pude encontrar naquilo que vivi, existe uma da qual estou mais certa do que tudo: as coisas aconteceram comigo para que eu as conte. E o verdadeiro objetivo da minha vida talvez seja apenas este: que meu corpo, minhas sensações e meus pensamentos se tornem escrita, isto é, algo inteligível e geral, minha existência completamente dissolvida na cabeça e na vida dos outros (Ernaux, 1999/2022, p. 71).

A escrita como ato ético visa mais do que relatar a experiência de um sujeito singular. É ato responsivo: responde a enunciados alheios, permite ao sujeito posicionar-se em uma época

em que a sociedade francesa não garantia um aborto seguro. O signo ideológico “acontecimento”, então, recebe as ênfases valorativas da lembrança e articula o ato responsável de *fazer algo com*, de não buscar álibis, de buscar uma verdade (*pravda*) que reflete o enfrentamento à alteridade do aborto. Essa verdade é o próprio acontecimento que se reatualiza no enunciado, com a diferença de receber o amparo do vetor axiológico do outro, que comanda o discurso autobiográfico.

Considerações finais

Este texto propôs, como objetivo, discutir a emergência do Real e de seus contornos enunciativos de *O acontecimento*, obra autobiográfica de Annie Ernaux (1999/2022), articulando Lacan e Bakhtin na compreensão da escrita enquanto ato ético e analítico. Enfocamos, no conceito lacaniano de ato analítico, seu caráter de corte e de inauguração do novo, momento em que o desconhecido é enfrentado pela assunção de uma posição ética que precisa se haver com o desejo. Em Bakhtin, encontramos suporte para explicar o primado da alteridade em relação à subjetividade (Bubnova, 2013; Ponzio, 2008), fazendo do sentido uma inesgotável corrente histórica que demanda, como ato ético, a criação de verdades situadas. A articulação proposta possibilitou-nos pensar o ato como posição sem álibis, assumida pelo sujeito frente ao imprevisto, que emerge no e pelo encontro com a alteridade e que funda uma rearticulação valorativa em face a si mesmo e aos outros.

A articulação referida foi necessária à análise da obra *O acontecimento* (1999) de Annie Ernaux, em que a narradora indaga, a todo momento, a possibilidade de reviver um aborto traumático e de reinscrevê-lo, mesmo sem palavras prévias, em uma publicação. Ao indagar o sentido, a obra de Ernaux ilumina os contornos enunciativos do Real, veiculando um saber além da interpretação unívoca e/ou de uma análise que se furga à interdisciplinaridade. Na obra em análise, a escrita, ao demandar uma posição implicada em termos de autoria, revela o ato ético em seu aspecto enunciativo, que reacentua o passado e funda uma nova verdade sobre o ocorrido, e analítico, ao proporcionar o nascimento da escritora enquanto nova posição subjetiva. Annie Ernaux, ao relatar sua experiência, transmite um ato ético, inscreve-se na história coletiva e convida o outro a enfrentar o vivido, pois, mesmo que para ele não existam palavras, algo pode ser feito no e pelo ato de revisita-lo.

Referências

- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro:** Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2001.
- AMORIM, Marília. A questão enunciativa na pesquisa em ciências humanas. In: FERREIRA, Tânia; VORCARO, Angela (org.). **Pesquisa e psicanálise:** do campo à escrita. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 17-40.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável** (1920-1924). Tradução: Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética** (1920-1924). Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **O homem no espelho**. Apontamentos dos anos 1940. Tradução do russo para o italiano de Augusto Ponzio. Tradução do Italiano para o português do Brasil de Marisol Barenco de Melo. São Carlos: Pedro & João, 1943, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas (1959-1961). In: BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 1959-1961, 2016, p. 71-107.

BAKHTIN, Mikhail. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 1970-1971, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*) (1970). In: BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 1970, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I**: a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 1934-1935, 2015.

BRAIT, Beth. Alteridade, dialogismo, heterogeneidade: nem sempre o outro é o mesmo. **Revista brasileira de psicanálise**, v. 46, n. 4, p. 85-97, 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2012000400008&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 25 mai. 2023.

BUBNOVA, Tatiana. O princípio ético como fundamento do dialogismo em Mikhail Bakhtin. **Conexão Letras**, v. 8, n. 10, p. 9-18, 2013. Disponível em: <http://www.artistasgauchos.com/conexao/10.pdf#page=10> Acesso em: 28 jun. 2024.

ERNAUX, Annie. **O acontecimento**. São Paulo: Fósforo, 1999, 2022.

ERNAUX, Annie. **O jovem**. São Paulo: Fósforo, 1998-2000, 2022.

ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos**. São Paulo: Fósforo, 2003, 2023.

ERNAUX, Annie; BRAS, Pierre. « La littérature, c'est la mise en forme d'un désir ». Entretien avec Annie Ernaux réalisé par Pierre Bras. *Journal des anthropologues*, n. 147-148, p. 93-115, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/jda/6605>. Acesso em: 07 jul. 2024.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (1914). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 10 (1911-1913)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1914, 2010, p. 193-209.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14.** História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1920, 2010, p. 161-239.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2009.

GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. Registros de Valentin Volóchinov nos arquivos do ILIAZV. In: VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia:** ensaios, artigos, resenhas e poemas. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova América. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 7-56.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem (1953). In: LACAN, Jacques. **Escrítos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 238-324.

LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios do seu poder (1958). In: LACAN, Jacques. **Escrítos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 591-652.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7:** a ética da psicanálise (1959-1960). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução: Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. Radiofonia (1970). In : LACAN, Jaques. **Outros escrítos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 403-447.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11:** os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O Ato Psicanalítico:** livro XV, notas de curso. [s.l.]: Biblioteca Freudiana, 1967-1968.

LACAN, Jacques. **Seminário 23:** o sinthoma. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução: Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007 (Seminário de 1975-1976).

MELLO, Marisol Barenco de; MIRANDA, Maria Letícia. Em busca de uma possível imagem amorosa de si e do outro. In: BAKHTIN, Mikhail. **O homem no espelho. Apontamentos dos anos 1940.** Tradução do russo para o italiano de Augusto Ponzio. Tradução do Italiano para o português do Brasil de Marisol Barenco de Mello. São Carlos: Pedro & João, 2019, p. 13-36.

MOLL, Eduardo da Silva; DI FANTI, Maria da Glória Correa. Alteridade e terapia: um olhar bakhtiniano para o conceito de construção na psicanálise freudiana. **Revista Desenredo**, v. 18, n. 1, 2021. DOI: 10.5335/rdes.v18i1.12954. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/12954>. Acesso em 21 abr. 2024.

MOLL, Eduardo da Silva; DI FANTI, Maria da Glória Correa; ROSA, Kelli Machado da. A sessão de psicanálise como gênero do discurso: enquadre, terapia e encontro de vozes em visada bakhtiniana. **DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, v. 39, n. 3, p. 1-27, 2023. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/delta/a/DPbmRPCwdgqQ8X97VGjLkCR/?lang=pt> Acesso em 02 mai 2024.

MONROY, A. R. Bakhtin e Freud: a questão do inconsciente. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (orgs.). **Círculo de Bakhtin:** concepções em construção (Série Bakhtin: Inclassificável; v. 4). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2019, p. 79-96.

PINHEIRO, Marina Assis; AGUIAR, Mariana Bentzen; CARVALHO, Glória Maria Monteiro de. Limites e possibilidades de interlocução entre o dialogismo bakhtiniano e a psicanálise. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 22, n. 2, p. 254-277, 2019. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rlpf/a/5sPFVx7tcTCHdgpPmXpMKdB/?lang=pt#> Acesso em: 25 mai 2023.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana:** o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Tradução de Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

PONZIO, Augusto. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável.** Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p. 5-35.

PONZIO, Luciano. **Visões do texto.** Tradução de Mary- Elizabeth Cerutti-Rizzatti e Giorgia Brazzarola. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

QUINET, A. **As 4+1 condições da análise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

SOBRAL, Adail. A estética em Bakhtin (Literatura, Poética, Estética). In: PAULA, Luciana de; STAFUZZA, Grenissa (org.). **Círculo de Bakhtin:** teoria inclassificável. São Paulo: Mercado de Letras, 2010, p. 53-88.

TEIXEIRA, Marlene. O outro no um: reflexões em torno da concepção bakhtiniana de sujeito. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (orgs.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2006, p. 227-234.

VOLÓCHINOV, Valentin. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica. In: VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia:** ensaios, artigos, resenhas e poemas. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 1926, 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 3^a ed. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 1929, 2018.

ZUBERMAN, José. **A Clínica Psicanalítica:** seminários na Clínica-Escola. Porto Alegre: Evangraf, 2014.

Data de submissão: 07/07/2024

Data de aceite: 06/03/2025

MARIANNA ALCOFORADO ANGUSTIADA, POR ADÍLIA LOPES

Naielly Cristina Magalhães de Jesus¹
Carolina Anglada²

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura em diálogo com a psicanálise das obras *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O Regresso de Chamilly* (2000) da poeta portuguesa contemporânea Adília Lopes – ambas escritas como provocação às *Cartas Portuguesas*, publicadas no século XVII e atribuídas à freira Marianna Alcoforado. O objetivo do artigo é analisar a angústia presente nessas reescritas, quando a espera da freira pelo Marquês de Chamilly e o imaginário do amor cortês, imbuem-se da ironia moderna, característica notada por críticos da obra de Adília como Rosa Maria Martelo (2010). Para tal análise, nos deteremos, sobretudo, no afeto da angústia e suas implicações na escrita, recorrendo à teoria psicanalítica em Freud [(1917), (1926) 2014], que a descreve em termos de uma reação ao perigo, e a comentários de Lacan [(1962-3) 2005], voltados para os atributos dos objetos que produziriam reações de defesa, de ataque ou fuga, considerando, ainda, o que o psicanalista francês reconveyeu a respeito das heranças do amor infeliz para a modernidade.

Palavras-chave: Adília Lopes; angústia; espera; teoria psicanalítica; poesia contemporânea.

MARIANNA ALCOFORADO IN ANXIETY, BY ADÍLIA LOPES

ABSTRACT: This paper proposes an analysis in dialogue with psychoanalysis of the books *O Marquês de Chamilly* (1987) and *O Regresso de Chamilly* (2000) of the contemporary Portuguese poet Adilia Lopes – both written as a dare to *Letters of a Portuguese Nun*, published in the 17th century by Marianna Alcoforado. This paper's objective is to analyze the anguish contained in these letters, where the nun's wait for the Marquess of Chamilly and the concept of courtly love incorporates modern irony. These characteristics are often noted by the critics of Adília's works, such as Rosa Maria Martelo (2010). To compose such an analysis, we focus on the affect of anxiety and its implications on her writings, applying Freud's psychoanalytical theory [(1917), (1926) 2014], which describes it as a reaction to danger. We also make use of Lacan's entries [(1962-3) 2005)], that highlights the components of the objects that produce reactions of defense, attack, or escape, considering what the French psychanalyst reconveyed about the culture of courtly love to modern society.

Keywords: Adília Lopes; anxiety; contemporary poetry; psychoanalytical theory; wait.

¹ Bacharela em Letras - Estudos Literários e mestrandona em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: naielly.jesus@aluno.ufop.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7448-3514>.

² Pós-doutora em Estudos Psicanalíticos, professora adjunta no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: carolina.anglada@ufop.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3930-2893>

Introdução

Embora usemos o significante *angústia* trivialmente, como um sentimento ligado à ansiedade diante do desconhecido, há uma vastidão de estudos teóricos pautados na especificidade desse afeto. Tais investigações ganham força com a teoria psicanalítica de Sigmund Freud e a preocupação em entender a organização e o funcionamento do psiquismo. Começando por ele, o “pai da psicanálise”, e passando por outros referenciais ocupados do estudo da angústia, como Jacques Lacan, tentaremos elucidar, por meio de exemplos de objetos literários, como os conceitos apresentados vão além do registro da origem dos processos mentais, manifestando nuances quando pensados na escrita e, de modo geral, em projetos que avançam em direção aos impasses subjetivos.

Comecemos pela fonte que envolve o projeto de Adília Lopes: as chamadas *Cartas Portuguesas* (1669/2016), publicadas originalmente em 1669, na França. Enclausurada pelo pai durante a guerra com a Espanha, Marianna Alcoforado, a quem as *Cartas* são atribuídas, foi uma figura essencial para a literatura desse período. Apaixonada pelo oficial francês Noel Bouton de Chamilly, a freira inicia uma relação amorosa destinada ao fracasso. Os encontros que, no início, permaneciam secretos, passam a ser de conhecimento público, e um escândalo se forma, causando a fuga do Marquês.

Ainda reclusa no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja, Marianna aguarda que o amado cumpra a promessa de voltar para buscá-la e, durante esse período, escreve missivas, as quais, além de anteciparem certas características do romantismo, são, sobretudo, marcadas pelo amor cortês. Para a freira, escrever era o resgate do sentimento experienciado com o Conde, pois, como já não tinha mais a presença do amado, a falta é dignificada com os resquícios da memória e com o suporte da palavra: “Desde que partiste, não tive um único momento de saúde e o meu *único prazer* consiste em murmurar *o teu nome* mil vezes ao dia” (Alcoforado, 1669/2016, p. 30, grifos nossos).

A história da freira que transgrediu o decoro, tanto pela relação amorosa quanto pela escrita das cartas reveladoras de atos libidinosos, tornou-se importante pela tradição criada ao seu redor, provocando, ainda, reescritas dos feitos e do imaginário do amor cortês, oriundos do fim do século XI. Essa tradição que marcou o imaginário da Occitânia até o século XIV, propagada pelos trovadores, acabou por influenciar um imaginário mais próximo à Adília, o das cantigas trovadorescas galego-portuguesas, que demarcam a herança desse ideal de amor principalmente nas cantigas de amor, e em menor grau nas de amigo.

As cantigas de amor são aquelas em que uma voz masculina, *servidor*, canta o amor por uma mulher idealizada, *sua senhor*, personagem inalcançável tanto pela beleza quanto pela posição nobre, e o sofrimento que o enclausura, a *coita*. Já as cantigas de amigo invertem os papéis, dado que há uma voz feminina a cantar sobre o amor por um homem, geralmente afastado por razões de ordem histórica ou não ditas. Enquanto os *servidores* das cantigas de amor são tomados pelos sentimentos desse amor avassalador e da exaustão da expectativa aprisionante, a jovem apaixonada das cantigas de amigo, que mais comumente é uma máscara do trovador para falar do ponto de vista da mulher, volta-se, por meio de um viés erotizado do

corpo, para temas como o da iniciação erótica, ainda que tais cantigas também cantem a tristeza ou a saudade.

Trata-se, portanto, de uma longa tradição na qual o imaginário do enamoramento pressupõe *topoi* muito específicos para o homem e a mulher, e que, apesar de iniciada na Idade Média, na região hoje correspondente à França, alastrou-se geograficamente pela região da Espanha e de Portugal, e também temporalmente, sobrevivendo no período de escrita das *Cartas*. Mas esse imaginário não se restringe à caracterização de um cantar onde tem lugar a tristeza, a saudade, a angústia de não saber o que o futuro reserva diante da ausência do objeto amado. Jacques Lacan (1959-1960/2008, p. 182) afirma que “o ponto de partida do amor cortês [...] é de ser uma escolástica do amor infeliz”. Esse aspecto se faz presente nas *Cartas Portuguesas* (1669/2016), uma vez que, tal qual os trovadores, Marianna, eu-feminino não mascarado, narra sua *coita de amor* infindável e a iniciação que vivencia desse aprendizado do amor não realizado, composto como um “círculo das preciosas e dos preciosos” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 138).

Lacan aponta como a liberdade da mulher do *fin'amor* é irreal, pois ela atribui o status de “liberta” a quem estava em posição de “função social”. A *senhor* está sempre em uma posição mais elevada que a do *servidor*, mas não quer dizer que seja mais livre do que aquele que sofre por ela: “Não há possibilidade de cantar a Dama, em sua posição poética, sem o pressuposto de uma barreira que a cerque e a isole” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 182). Quando Marianna narra a dor da saudade e da expectativa da volta do amado, sendo uma freira – logo, impedida religiosamente de estabelecer relações amorosas –, aprisiona-se ainda mais no ciclo vicioso desse desejo irrealizável, interpondo, às vezes ela mesma, tantas barreiras a mais.

Portanto, compreendemos que as *Cartas* carregam os traços do *fin'amor* provençal, apesar da distância temporal em que se encontram, marcando a herança dessa espécie muito específica de cantar de amor onde o gozo³ se transfere do encontro amoroso (impossível) para o gozo na palavra, como se lê em certos trechos: “Parece-me, contudo, que chego até a *prezar as desgraças* de que és a única causa” (Alcoforado, 1669/2016, p. 18, grifo nosso) ou “o meu amor já não depende do modo como me tratares” (Alcoforado, 1669/2016, p. 30). A iniciação de que fala Lacan, assim observamos nas *Cartas*, é um aprendizado de deslocamento da falta para a escrita, a assegurar, cada vez mais, um prazer que independe da presença do amado, dependendo apenas dos jogos de palavras. Trata-se, como define Giorgio Agamben (2007, p. 212) ao comentar essa herança para a lírica futura, de um “círculo no qual o fantasma gera o desejo, o desejo se traduz em palavras, e a palavra delimita um espaço onde se torna possível a apropriação daquilo que, do contrário, não poderia ser apropriado, nem gozado”. Ou seja, o impossível se converte em possível justamente pelo entrelaçamento entre ausência, desejo e palavra. A rigor, o que ocorre é o deslocamento da satisfação, que parece produzir-se fora do lugar onde imaginamos localizar o seu alvo.

³ O conceito de gozo em Lacan, iniciado no *Seminário 7: a ética da psicanálise* (Lacan, 1959-1960/2008) e reformulado diversas vezes pelo psicanalista, está relacionado ao prazer que implica sofrimento e remete ao mais além do princípio do prazer de Freud (1920/1996).

1. Reescrever a angústia

Adília Lopes é parte, portanto, desse conjunto de escritores que dialogam com o imaginário do amor cortês, investigando, mais especificamente, o afeto da angústia, por meio da reelaboração da narrativa epistolar de Marianna, em que trabalha a clausura da mulher nesse entrelaçamento entre o fantasma, o desejo e o simbólico. Em *O Marquês de Chamilly* (1987), primeiro fruto desse projeto de reescrita das *Cartas* (1669/2016), e em *O Regresso de Chamilly* (2000), quando se dá o retorno, Lopes parte de uma indagação sobre o gênero epistolar, no artifício do endereçamento e do caráter dialógico, para refletir sobre o falseamento, o mascaramento, o engano a que está sempre submetido aquele que deseja. Mesmo com a presença de um destinatário identificado pelos versos, ou com o seu regresso, o ponto principal trabalhado é o do não alcance desse outro, mesmo que possua nome e endereço.

Logo, a escrita é mais uma das clausuras de Marianna, em uma proximidade com a ambiguidade da noção de gozo que a escrita adquire para Alcoforado nas cartas originais, de através dela ser possível gozar de uma ausência: “não poderia viver sem esse prazer que descubro e de que gozo amando-te no meio de mil dores” (Alcoforado, 1669/2016, p. 50). Escrever prende as duas Mariannas, é certo. Escrever, nos dois casos, conforma-se a “um exercício poético, uma maneira de jogar com um certo número de convenções, idealizantes, que não podiam ter nenhum correspondente concreto real” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 180). Escrever, portanto, é dirigir-se a alguém, a partir de um estado de privação. Mas há também divergências: o caminho da Marianna de Adília até o correio intensifica os efeitos de um isolamento, de modo que o ciclo vicioso de lembrar, redigir e ir ao lugar onde a carta será enviada, imaginando ainda aonde a escrita chegará, ou se alguma resposta chegou, torna-se singularmente labiríntico, ao adicionar ainda mais um obstáculo à concretização do amor, como preendemos dos versos:

Marianna não desiste
abre pela terceira vez
nesse dia
a caixa do correio
lá dentro está qualquer coisa
que ela não percebe bem
o que é
e que brilha
era uma folha de hera
Marianna desata
a chorar
e espezinha a folha de hera
que depois morde
até sentir na boca o amargo
da folha
assim se passou mais um Inverno
depois vem o Verão (Lopes, 1987, p. 80).

O amor que Marianna julga ter por Chamilly é que na verdade a tem. Então, é na ausência e na não realização do encontro amoroso que o circuito se concretiza. Nota-se, entretanto, que o fato de a caixa não conter nada endereçado a Marianna, pela terceira vez, provoca determinado afeto na personagem, ao qual a personagem reage em uma espécie de ambiguidade entre sentir-se culpada e castigar-se. Tal indiferenciação entre uma atividade de ataque e uma de defesa nos remete precisamente aos efeitos da angústia. A primeira aparição desse afeto como tema central de análise de Sigmund Freud é na “Conferência 25: a angústia” (C25), publicada entre 1916 e 1917, quando revisita os pressupostos de uma primeira teoria, em que se baseia no acúmulo de excitação sexual não descarregada. Na altura da conferência, a angústia é descrita como um estado afetivo, ainda resultado de um processo de descarga, constante entre neuróticos, “afinal, as palavras *nervös* [nervoso, neurótico] e *ängstlich* [angustiado] são, habitualmente, empregadas uma em lugar da outra, como se significassem a mesma coisa” (Freud, 1916-1917/2014a, p. 424). Entretanto, o pensador avança observando que é possível que a angústia seja vivenciada sem o estado neurótico, e já não mais vinculada necessariamente à sexualidade *strictu sensu*, dividindo-a, logo em seguida, em *angústia realista* e *angústia neurótica*. Trata-se, em suma, de uma ampliação da causa em que pesa o excesso de excitação sexual, de modo que, mesmo posteriormente, é o montante de energia que continuará a provocar essa dificuldade de lidar com os estímulos, internos ou externos, invariavelmente sentidos como perigo.

O surgimento do primeiro tipo dependerá “em grande parte do estado de nosso saber e de nosso sentimento de poder frente ao mundo exterior” (Freud, 1916-1917/2014a, p. 423), visto que a angústia realista é uma reação a uma assimilação de perigo, promovendo normalmente a fuga. Dessa maneira, o afeto iniciaria com o estágio de prontidão diante da ameaça, porque o mais racional e adequado seria avaliar a situação e escolher a melhor decisão a se tomar – “se a fuga, a defesa ou mesmo o ataque” (Freud, 1916-1917/2014a, p. 424). Porém, haveria ainda o estágio da paralisia, quando a angústia em níveis elevados impediria toda e qualquer ação.

A Marianna de Adília, como vimos, espezinha a folha de hera encontrada no lugar da carta, e assim o tempo passa sem que qualquer coisa possa ser feita. Nenhuma atitude é capaz de deter a angústia nem de contornar a ausência (de notícias) do amado. Supõe-se não só uma suposta crueldade daquele que se abstém ou se mantém em silêncio, mas, sobretudo, afirma-se uma crueldade voltada para si mesma, daquela que é a vítima desse afeto enlouquecedor. De modo geral, em *O Marquês de Chamilly* (1987), é possível ler como a voz poética espelha certo masoquismo, refletindo diversas de suas expressões e manifestações, seja através do tempo que passa e nada muda, seja por meio da paralisia a acometer a própria personagem:

À medida que a paixão
acabava
o cabelo dela ia ficando
por lavar
usou um chapéu
mas a partir de certa altura

meu amor
não foi suficiente um chapéu (Lopes, 1987, p. 77)

O eu-lírico, identificado como a Soror Marianna, expressa a decomposição de uma paralisia, enfatizado pelo corte do verso – notável pela procura automática de um complemento para “à medida que a paixão”, que é preenchida pelo verso seguinte, formado por “acabava”; ou, ainda, pela própria forma versificada encavalgada que provoca um efeito dramático de que há ali um tal seguimento de acontecimentos que resultam no torpor de Marianna. O uso dos verbos no pretérito denota uma finalização progressiva do movimento – *acabava, ia, ficando*. Portanto, de forma semelhante, o efeito da angústia realista, no caso citado, torna as condições sem sentido, absurdas e inúteis, tendo efeitos também na própria percepção da passagem do tempo, que não chega a termo, insuficiente para alterar significativamente e para melhorar o estado de coisas. Considerando que, para Freud (1916-1917/2014a), o estado afetivo da angústia seria reminiscente, ou seja, reflexo de uma lembrança vaga ou incompleta, é pertinente perceber na estrofe acima o resultado arrastado da lembrança sobre uma falta, seja do objeto amado ou dos indícios de seu amor. Ou mesmo da carta que nunca chega. O efeito é o do cabelo por lavar, incapaz de ser escondido ou ignorado. O estágio do ataque, portanto, não se direciona ao alvo, voltando-se para a vítima do afeto.

A angústia neurótica, por sua vez, teria, para Freud (1916-1917/2014a), vários modos. Porém, aquela chamada *expectante* ou *expectativa angustiada*, que consiste na previsão de uma possibilidade ruim se concretizar, por meio da interpretação de acasos em sinais e incertezas, é, para nós, especialmente relevante para leitura das obras poéticas em questão. Podemos verificar esse estado em Adília, não só nos exemplos já citados, nos quais o cabelo ou a folha de hera substituem a ausência, indicando ainda o pressentimento de um mau agouro. Afinal, são muitos os objetos encontrados *no lugar* da carta ou do sujeito amado – alguns deles, com essa característica premonitória do porvir:

Marianna abre sempre a caixa do correio
lá dentro de uma vez
uma lagartixa fita-a
Marianna beija a lagartixa e chora
depois vai-se deitar a ouvir Bach
*l'été l'a apaisée*⁴
depois vem a noite
a lagartixa adormece aos pés de Marianna
Marianna não consegue dormir
e canta
as outras mandam-na calar (Lopes, 1987, p. 78)

Dessa vez, Marianna substitui o amor pelo amado não por uma hera, mas por uma lagartixa, ironizando tanto o amor cortês em seus artifícios de lidar com a infelicidade amorosa quanto, de um modo geral, o imaginário romântico, apto a transfigurações de toda sorte. Depois

⁴ “o verão a acalmou” (Lopes, 1987, p. 78, tradução nossa).

de beijar o animal, é ele quem adormece, como que enfeitiçado, e não Marianna. Tal feitiço é importante também para o processo da angústia, em que o alívio só chega para o outro, não para o eu. Nada de modificação do animal em princípio. Nesse poema, o resto permanece resto, no máximo, confirmação de um futuro indesejado. De modo a entendermos melhor essa condição reminiscente, passamos para “Inibição, sintoma e angústia” (ISA), texto de 1926, em que Freud diz que

A imagem mnemônica da pessoa ansiada é intensamente investida, sem dúvida; no início de forma alucinatória, provavelmente. Mas isso não produz resultado, e então é como se o anseio se transmutasse em angústia. [...] A angústia aparece, então, como reação à falta do objeto. (Freud, 1926/2014b, p. 58)

À vista disso, constatamos a importância da fantasia para a teoria freudiana, pois é por meio dela que o estado da angústia se solidifica. A escrita, que nas *Cartas Portuguesas* (1669/2016) é o indício da prisão pela paixão, em Adília é evidenciada como essa “forma alucinatória” da palavra, forte de tal maneira que se transfigura na única realidade vivenciada: “Marianna que não gosta/ de chantilly/ passa a gostar de duchesses/ a partir do momento/ em que/ chantilly lhe soa a Chamilly” (Lopes, 1987, p. 79). Ou seja, o que dissemos sobre a transferência do prazer do encontro amoroso (falso e impossível) para o jogo na palavra (possibilitado pela constância e pelo investimento no ritmo), aqui, é extrapolado do conteúdo para a forma. A própria maneira do poema se construir traduz esse efeito de alucinação, tanto pelos cortes quanto pela rima entre “chantilly” e “Chamilly”, tornando-se, por conseguinte, uma realidade *no* poema. Uma realidade criada pelo poema, capaz de tornar doce o que é amargo. Naturalmente, isso só é possível porque o sujeito amado não está inteiramente lá; são seus vestígios e reminiscências, os objetos que ocupam seu lugar ou o representam, que às vezes permitem ao eu enunciador transformar, pela assonânciam e pela aliteração, a falta em presença. Ainda que a lagartixa jamais se transforme em princípio.

Observando a teoria freudiana expressa até o momento e os exemplos supracitados, concluímos que “a angústia tem uma inconfundível relação com a expectativa: é angústia *diante de algo*. Nela há uma característica de *indeterminação* e *ausência de objeto*” (Freud, 1926/2014b, p. 84, grifo do autor) – traço de diferenciação do luto, pois nessa vivência o objeto deixa de existir, e, na angústia, apesar de indeterminado e ausente, o objeto nunca deixa de espreitar, ora como ameaça, ora como promessa de prazer, como veremos com Lacan adiante. Contudo, podemos verificar a mescla dos tipos de angústia entre as obras, afinal, o que ameaça, independentemente de ser realista ou neurótica, lagartixa ou princípio, existe para o sujeito, na medida em que se faz sentir para ele. O que não é inovador de nossa parte atestar, afinal, como já identificado por Freud (1926/2014b, p. 86), “a angústia é, de um lado, expectativa do trauma, e, de outro lado, repetição atenuada do mesmo”. Isto porque, “a situação de perigo é a reconhecida, recordada, esperada situação de desamparo”, *tópos* comum das obras. Uma caixa de correio, nesse caso, pode bem corresponder ao objeto da ameaça. Assim como um beijo em um réptil pode ser a repetição atenuada da situação de desamparo.

Pensemos, portanto, na ideia de repetição⁵. Essa ideia, também já trabalhada pela perspectiva da parálisia nos exemplos literários retratados, evidencia como a evolução do afeto atua em grande parte pelo esquema sequencial de um tempo em espiral, no qual sempre se volta ao passado, mas de uma forma diferente. A rima é um modo de fazer voltar, de repetir diferencialmente. Mas há formas mais literais:

Uma das coisas
que Marianna mais detesta
é a publicidade
ao código postal
detesta o meio caminho andado
lembra-lhe o paradoxo
de Aquiles e a Tartaruga
meio caminho andado
meio caminho
e mais um quarto
andados às voltas (Lopes, p. 78)

Na estrofe acima, percebe-se o sinal de angústia de Marianna como o medo conhecido da não realização epistolar, pois a personagem sabe que mesmo com o endereçamento indicado, ainda haverá um “meio caminho” que é o verdadeiro perigo, uma vez que esse também é o obstáculo intransponível da distância entre ela e o Marquês. A repetição desse caminho não tem como fazê-la chegar ao seu destino. Assim sendo, identifica-se o aspecto reminiscente pelo ato repetitivo de escrever cartas e de permanecer no “meio caminho” para enviá-las. Como é de se imaginar, o poema acima dialoga frontalmente com o paradoxo de Aquiles e a Tartaruga, também conhecimento como paradoxo de Zenão ou Paradoxo da Dicotomia, em que propõe a interpretação do movimento como um espaço infinitamente divisível. Tomemos o exemplo de Aquiles e da Tartaruga do poema: há um ponto A e um ponto B, trajetos de uma corrida; a Tartaruga sai na frente, enquanto o rápido homem continua no ponto A. Após um tempo, Aquiles se movimenta, mas, apesar da velocidade superior, não alcançará o animal. Zenão explica esta afirmação pelo raciocínio de que dentro de um movimento delimitado, sempre haverá uma sequência de movimentos. Ou seja, para alcançar o ponto B é preciso passar por outros pequenos pontos que formam esse movimento. Se Aquiles está no ponto 1, a Tartaruga estará no ponto 2, e assim permanecerá um processo interminável. Quanto mais se aproximam mais se afastam porque o movimento é uma ilusão.

Marianna, portanto, é colocada nesse lugar falho onde o simbólico jamais será capaz de garantir a chegada ao correio. Lugar, decerto, de enlouquecimento. A decomposição do tempo em relação ao passado versado no poema exemplifica a infinidade do espaço em que ambos se movimentam. A aparição do futuro de forma semelhante reafirma a grandeza da parte,

⁵ De acordo com o *Vocabulário de Psicanálise*, “Se focalizamos particularmente os sintomas, por um lado alguns deles são manifestamente repetitivos (rituais obsessivos, por exemplo), e, por outro, o que define o sintoma em psicanálise é precisamente o fato de reproduzir, de maneira mais ou menos disfarçada, certos elementos de um conflito passado [...]. De um modo geral, o recalcado procura “retornar” ao presente, sob a forma de sonhos, de sintomas, de atuação [...]” (Laplanche; Pontalis, 2021, p. 83).

evidenciada pelas frações em relação ao todo, pois, presa ao meio caminho, não chega nunca ao seu destino, chegando a envelhecer antes que o alcance. Não há exemplo mais elucidativo de acúmulo de tensão, dado que aproximar-se iguala-se, em termos afetivos, a um progressivo distanciamento. Por mais que a rima faça as vezes de uma ilusão de aproximação, o sentido está a distanciar-se.

Não é por acaso que se nota a presença da angústia em fobias, apontando as divergências com sua teoria inicial de uma descarga de libido, responsável pela aparição do afeto. O caso citado por Freud (1926/2014b, p. 24) do pequeno Hans que transporta seu medo de castração pelo pai para um cavalo é analisado como modelo para exemplificar o lugar da repressão. Nesse caso, é a repressão que provoca o perigo e consolida a angústia. Esse relato demonstra o valor do objeto ou, ainda, de sua perda. A angústia não está no pai – ou na não volta de Chamilly –, mas, no nosso caso, na ameaça dos próprios correios para a perda do amor e do prazer da escrita epistolar. Vejamos o poema a seguir, no qual a repetição do desenho parece fazer suplência à insegurança da perda do objeto amado ou ao trauma de ver-se desamparada:

Outras vezes quando está frio
para andar a pé nos campos Marianna
embacia as vidraças com o bafo
e faz corações com o dedo indicador direito
dentro dos corações escreve
M.A. love Ch.
não apaga com a mão os corações nunca
para poder voltar mais tarde
a afastar o cortinado de veludo cor de canela
a cortina de terylene picada da traça
e a embaciar com o bafo outra vez a vidraça
a ver se os corações ainda lá estão (Lopes, 1987, p. 83)

Nota-se que a angústia de Marianna não é acarretada simplesmente pela falta de Chamilly, mas pela possível perda dos resquícios do amor que são reforçados pelos hábitos clichês. Há um transporte do afeto para a sua simbolização. Não se deixa nunca de exaltar o amor; o suporte é um vidro aqui. Logo, concluímos que o afeto da angústia não é estagnado de uma única forma, e discursa sobre uma reação, em larga medida, produtiva poeticamente. Mesmo que essa reação seja caracterizada pela sua impossibilidade, como no caso do paradoxo de Zenão, a estipular que Marianna nunca alcançará a caixa de correio (bem como, que a carta nunca chegará ao seu destinatário). Com isso, exemplificamos alguns dos investimentos da personagem na “escolástica do amor infeliz”, por meio da qual aprende-se, com base em vários exercícios e repetições, não só que “o amor é dar o que não se tem a alguém que não quer” (Lacan, 1960-61/1992, p. 223), como também se descobre formas de rodear esse espaço vazio, misturando a ameaça real ou realista com personagens fabulares e incursões fantiosas.

2. A reescrita de Lacan

Em continuidade à teoria freudiana, Jacques Lacan propõe, por meio de seus seminários e conferências na década de 1950 e 1960, um retorno às ideias de Freud, deslocando-a em alguns pontos. Com a Linguística, Lacan tenciona uma nova forma de análise do sujeito como falante, por meio da ideia de encadeamento simbólico e de automatismo de repetição. Com as noções de real, imaginário e simbólico, as conexões entre psicanálise e outros campos das ciências humanas, portanto, se tornam mais prementes. Tomemos, por exemplo, o *Seminário: livro 10 (S10)*, da década seguinte, em que se discute a estrutura da angústia, auxiliado por várias incursões na literatura, e que aqui servirá de auxílio para a continuidade da análise das obras de Adília Lopes.

O ponto inicial para entender a angústia, segundo Lacan (1962-1963/2005, p. 101), divergindo de Freud em *ISA*, é compreender que ela “não é sem objeto” [*objektlos*]. O psicanalista utiliza do simbólico para desenvolver sua argumentação contra o caráter ôntico do afeto, uma vez que o objeto da angústia não seria significantizável. A nuance perceptível no aforismo lacaniano se dá pela construção oblíqua de “não é sem”, a denotar que tal objeto existe, mas não é conhecido: “quando digo *Ele não é sem recursos*, *Ele não é sem astúcia*, isso quer dizer que, pelo menos pra mim, seus recursos são obscuros, sua astúcia não é comum” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 101, grifos do autor). A afirmativa essa que nos remete às astúcias com que lida Marianna diante desse objeto de ausência, a que ela responde: “Meu senhor,/ como diz a Mimi/ prenez garde à vous⁶/ pois se não me escreve cartas/ eu escrevo-lhe cartas” (Lopes, 1987, p. 77). Essas cartas, como vimos, usam e abusam das línguas (aqui, valendo-se também do francês), das rimas, dos paradoxos, das substituições, das transferências e dos deslocamentos, que fazem frente tanto à ausência quanto à presença do amado desejado e ao mesmo tempo perigoso.

Vejamos o exemplo dos obsessivos: com o ato repetitivo, já explorado no exame da C25, o obsessivo está de maneira particular procurando a certeza daquilo que duvida, daquilo que o significante não assegura ou traz à luz. O objeto, aqui, é um tanto quanto enigmático e privado, mas dominante. Um exemplo dado por Lacan é a personagem Lady Macbeth de Shakespeare que, após cometer homicídio, não consegue se livrar da visão de vestígios de sangue nas próprias mãos, o que provoca um hábito de lavá-las cuidadosa e lentamente, mesmo que isso não as limpe. Tal ato mostra de maneira disfarçada como a culpa traceja sua permanência na fantasia, sem negar os ideais que levaram o sujeito ao delito cometido. A presença do gesto obsessivo em Marianna também é nítida. É como se a personagem estivesse presa ao gesto, em uma desenfreada busca por substituir a ausência ou a culpa pelo que está mais à mão. Há uma variedade de versos que expressam essa obsessão impressa no seu dia a dia, desde os atos repetitivos até a minuciosa e calculada descrição em decomposição de seus atos:

⁶ “guardai-vos” (Lopes, 1987, p. 77, tradução nossa).

Marianna faz vinte e oito anos
Marianna em virtude
de imaginar
que abre cartas
abre nervosamente
a caixa de bombons
que uma irmã lhe oferece (Lopes, 1987, p. 78)

Nesse poema, os bombons são substitutos ou vestígios do Conde, nessa relação na qual a obsessão responde pelo modo como uma atividade (ainda que imaginária) vem compensar repetidamente o fracasso de outra. De tal maneira que ela acaba se identificando, na altura de seus vinte e oito anos, com o hábito que adquire, isto é, com seu sintoma. Ressaltemos, todavia, que trabalhar com vestígios não é único do humano. Vários animais possuem tal prática como hábito ou como prática de sobrevivência, assim como a criação de rastros falsos. Contudo, esses vestígios provocados por animais não são pensados para *serem* falsos. Posto isso, Lacan (1962-1963/2005, p. 75) reitera que:

Fazer rastros falsamente falsos é um comportamento que não direi essencialmente humano, mas essencialmente significante. É aí que está o limite. É aí que se presentifica o sujeito. Quando um traço é feito para ser tomado por um falso traço, sabemos que há aí um sujeito falante, sabemos que há aí um sujeito como causa.

Chantilly é um rastro falso de Chamilly. Sendo esse traço falso uma forma de “posicionar-se no lugar do Outro numa cadeia de significantes” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 75), percebemos como a questão da demanda é crucial para a angústia. Toda demanda possui algo de enganoso. A exemplo de um paciente de Lacan, que relata como a mãe não se descolou do filho até certa idade, vemos como a angústia surge pelo engano provocado pela demanda da presença-ausência da mãe, dado que “há sempre um certo vazio a preservar”, porque é nele que se traduz o desejo. A angústia, portanto, surge quando esse vazio necessário não se faz presente. Quando os bombons tamponam o buraco. É a chamada “falta da falta”. Marianna se identifica tanto com os hábitos que vai adquirindo ao longo do tempo, que passa a obter prazer deles, sugerindo-nos quase uma certa lisonja de si própria.

Para retornarmos ao tema inicial da linguagem como parte constituinte da angústia e do seu objeto, voltemos ao lugar do significante. Citando a dialética hegeliana, da teoria do reconhecimento, Lacan mostra como o processo da linguagem confirma a proposição desta como enganosa. Imaginemos que a linguagem se trata de uma luva e que a viramos pelo avesso; realizado o gesto, percebemos que não se virou por completo e que não somos capazes de inverter essa parte que permanece desvirada. Assim, podemos considerar como o falseamento e a enganação são próprios da linguagem, pois sempre sobrará um resíduo que não é susceptível de significação. Então, o que faz da angústia um afeto que não engana?

Lacan afirma que a angústia é enquadrada, lembrando-nos o gesto já citado de Marianna de “afastar o cortinado de veludo cor de canela/ a cortina de terylene picada da traça” (Lopes, 1987, p. 83). Comparando a cortina com o espelho, percebe-se que a angústia, no âmbito desses

dois objetos, possui um limite que age na percepção de ver aquilo que antes não era “diretamente perceptível” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 85). Lady Macbeth é outro caso exemplar, assim como as obras de Adília aqui estudadas, que reescrevem as cartas de Marianna, mudando a moldura para a de um poema, não sem manter algo do original. Em uma estrutura *mise en abyme* (narrativa em abismo ou procedimento de duplicação especular), na qual o poético esconde o epistolar, vê-se o que antes não podia ser visto ou pelo menos questiona-se o que antes era conformado a um modelo. A angústia age bem nesse limiar entre o que é atribuído ao íntimo, por isso, passa despercebido em sua imediaticidade, e o que é exterior, mas ao mesmo tempo conhecido. Ou como descreve bem Rosa Maria Martelo, crítica da literatura portuguesa: “Compreende-se, assim, que Adília Lopes esteja interessada em confrontar redescrições do mundo” (Martelo, 2010, p. 225).

A angústia nessa metáfora seria a aparição para o sujeito daquilo que já estava ali: *Heim* (lar). É pelo surgimento do *heimlich* (familiar) que a angústia se constitui infamiliar (*Unheimliche*)⁷ e redescreve essas categorias. Logo, alcançamos a ideia que nos transmite a expressão, “não é sem objeto”. Trata-se de um objeto obliterado que aparece. Tal aspecto baseia-se na distinção entre os objetos estruturados pela grade do sulco, pelo fechamento dos “lábios do corte dos significantes” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 87). Por não ser significantizável, como demonstramos acima, há uma dificuldade de falar sobre ele e de identificá-lo, seja seu lugar ocupado por um chapéu, uma hera, bombons ou uma lagartixa. Se “os significantes fazem do mundo uma rede de traços em que a passagem de um ciclo a outro torna-se então possível” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 87), e o sujeito falante porta em si a capacidade de criar traços falsos, é possível reconhecer a angústia como um corte, como dito por Lacan. Corte este como aquele que está “a se abrir”, que carrega em si o pressentimento, mas, acima de tudo, o *pré-sentimento*. Sendo, então, o afeto da angústia anterior ao sentimento, é, logo, “o que está fora da dúvida” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 88), a causa da dúvida.

Relembrando a característica da angústia como enquadrada, percebemos como os gestos obsessivos de Marianna manifestam a condição de *unheimlich* (infamiliar). É sabido por ela que Chamilly muito provavelmente não vai voltar, mas, assim como Lady Macbeth insiste na limpeza de algo que não se limpa, Marianna mantém o costume de escrever e esperar por uma resposta do amado, na procura de que os resquícios do afeto de amor o representem fantasmagoricamente. No poema a seguir, esse fantasma ambíguo, confirmação de uma ausência e ilusão de presença, implica a personagem em um hábito de tentar controlá-lo,

Quando Marianna
volta de andar a pé

⁷ Palavra-conceito discutida por Freud em *O infamiliar [Das Unheimliche]* (1919/2019), texto no qual, ao mobilizar desde a filologia até a literatura fantástica de Hoffmann, a busca dos sentidos e do processo de formação do termo acaba por contribuir tanto para uma estética que não seja fundamentada pelo belo quanto para suas pesquisas sobre o medo e o perigo. Aqui, o psicanalista explora o tipo de experiência em que o assustado advém precisamente do que é supostamente conhecido, familiar. Tem lugar ainda nessa discussão a questão da repetição, quando a sensação do infamiliar emerge dos resíduos do passado que são abruptamente despertados.

nos campos
e bate à porta do convento
conta em voz baixa
até lhe virem abrir a porta
se lha abrem quando
ela vai num número par
não há carta
na caixa do correio do convento
se lha abrem quando
ela vai num número ímpar
há carta
na caixa do correio do convento
mas nunca há carta nenhuma
na caixa do correio do convento
Marianna sabe que é assim
mas conta sempre
até ser eleita Porteira (Lopes, 1987, p. 83)

A introdução de uma espécie de lógica arbitrária para a chegada das supostas cartas do Marquês salienta a impressão de desordem manifestada no sinal de angústia. Assim como a personagem utiliza da substituição das cartas inexistentes por caixas de bombons na procura de permanecer no conhecido, trata-se de um artifício elaborado graças à repetição e à função de enquadramento, com vistas a supor algum tipo de regramento para o ilógico, uma necessidade para a contingência, em suma, uma razão para o que é do real e não se controla. Às vezes esse artifício age como uma tentativa de organização, como na última estrofe citada, às vezes na impossibilidade de limpeza, a exemplo dos cabelos não lavados. Se é próprio do humano produzir pistas falsas, assume-se aqui que também a personagem cria uma lógica falsa a partir da consideração de aspectos absolutamente sem razão, como se fossem, de fato, pistas, fragmentos de uma dinâmica que possuiria coerência, de uma lei secreta por trás dos vestígios. Tudo precisa ter lugar e justificação diante desse afeto que desordena. Ser Porteira daria uma solução para o que impossível.

3. O real escrito

Enfim, chegamos à declaração principal acerca da angústia, nos termos lacanianos. A angústia é sinal do real: “mas nunca há carta nenhuma /na caixa do correio do convento” (Lopes, 1987, p. 83). Vimos nas observações supracitadas de Freud sobre a angústia-sinal como “um sinal que representa alguma coisa para alguém, digamos, o perigo interno para o eu” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 169). Concretamente, a angústia-sinal tem relação direta com o perigo o qual sinaliza. Lacan, no *S10*, discorre sobre a diferença entre a angústia e o medo, perguntando-se inicialmente o que seria o perigo. Tomando os trechos de Anton Tchecov em que se narra o pavor, o pensador francês aponta os eventos – o primeiro deles relata a visão de uma luz no alto de um campanário; o segundo, um vagão fantasma em alta velocidade; e o terceiro e último, um cão de raça cuja presença era incompreensível na hora e local do ocorrido – como registros

de medo porque “não há ameaça, falta a característica da angústia, no sentido de que o sujeito não está pressionado, implicado nem interessado no mais íntimo de si mesmo” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 177).

Se Lacan defende que o medo tem relação com algo desconhecido e não determinado, qual seria a diferença entre esse e a angústia? O que avisa o sujeito de que há um perigo senão o próprio medo, senão a angústia? O sinal, a indicação, a premonição, são características de ambos os afetos; a diferença estaria na implicação subjetiva presente na angústia e ausente no medo. Em outras palavras, “a angústia é um sinal *no eu*” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 131, grifo nosso), diz respeito à “relação entre ‘o ser e o ter’” (1962-1963/2005, p. 131). Para que o perigo seja demarcado, é preciso uma articulação subjetiva. Tchecov foi despertado pelo medo nos eventos citados por meio do desconhecido, mas este desconhecido nem está no lugar de uma ameaça do que não deveria aparecer e apareceu, nem implica um “perigo interno”, cujo alvo seria a dimensão propriamente subjetiva ou imaginária, como o corpo, por exemplo. Lembremos a concepção de Freud sobre a angústia, debatida agora por Lacan:

Em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud nos diz, ou parece dizer, que a angústia é a reação-sinal ante a perda de um objeto. E ele enumera: perda sofrida em bloco, quando do nascimento saído do meio uterino; perda eventual da mãe, considerada como objeto; perda do pênis; perda do amor do objeto; perda do amor do supereu. Ora, que lhes disse eu, da última vez, para colocá-los num certo caminho que é essencial apreender? Que a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 64)

A falta proposta por Freud tem como fator o *vor etwas* (diante de algo). A “falta de apoio dada pela falta” lacaniana reitera esse algo que passa ao primeiro plano. Então, a angústia é sinal da ordem da inflexibilidade do real, considerando que “esse *etwas* diante do qual a angústia funciona como sinal é da ordem da irredutibilidade do real” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 178). Em suma, a angústia não é a perda do objeto ou a falta do objeto, mas a presença dele, presença daquilo que funciona como “o resto do sujeito, o resto como real” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 184), um resto não incorporado ou que resiste à incorporação. Logo, a angústia não engana porque é marca do real, daquilo que é impossível de se simbolizar e que diz respeito, invariavelmente, ao sujeito.

Marianna, a rigor, titubeia entre os sinais da angústia, deflagrados, por exemplo, por ver-se envelhecendo na ameaça da desintegração ou decomposição do corpo, com a evidência dos cabelos sujos, e uma espécie de presença obsedante da qual ela não consegue se desprender. Essa ambiguidade se expressa, por exemplo, nos versos “Marianna pensa em apaixonar-se/ por um gigolo/ Marianna enrosca-se como uma/ mulher de Argel de Delacroix/ para pensar no marquês como num gigolo/ Marianna enrosca-se mais/ mais” (Lopes, 1987, p. 79). Esse enroscar-se é fundamental em termos da caracterização da angústia, mesmo quando não é assim nomeada pela personagem, por envolver o corpo, por sentir ou provocar uma resposta corporal. Assim, Marianna dá o seu corpo ao afeto, aprofundando ainda mais a sensação de falta de apoio

da falta. A morte, entrevista não só nesse poema, como também em termos do efeito da repetição, acaba por ser o sinal de que a angústia não engana, afinal, a morte é o que vem sem engano. Seria possível não tê-la?

Considerações a-finais

Chegamos, ao final, quando já não há mais tempo, na concretude da angústia de Marianna: *O Regresso de Chamilly* (2000). Encaminhamo-nos para o fim quando o personagem ausente está de volta, ou melhor, finalmente presente, promovendo outra cisão em termos do desejo impossível. No segundo livro de Adília sobre a história de Marianna e de Chamilly, o Marquês retorna ao convento e à freira, porém, os poemas demonstram como a relação deles, por fim concretizada na presença, não culmina em nenhuma harmonia: “Mas Chamilly chega/ e fica para sempre” (Lopes, 2000, p. 425). O “pra sempre” adquire, aqui, o sentido da angústia, em obliterar que a falta tenha lugar entre os dois. Tal qual os olhos de Santa Luzia comentados por Lacan (1962-1963/2005), a materialidade da volta do amado transforma a experiência amorosa em horrível, evocando, ainda, os contos de fada, mas por uma torção do positivo em negativo. Os sonhos, antes voltados para a realização do amor junto de Chamilly, passam a ser pesadelos da destruição de Marianna:

Chamilly procura
Marianna
dá com ela
a dormir
no claustro
à sombra
de uma alfarrobeira
arranca-lhe uma costela
e faz com ela
uma flauta
e do crânio de Marianna
faz uma cabaça
com que bebe água
do poço
que há no meio
do claustro (Lopes, 2000, p. 426)

A ruína de Marianna é notória no decorrer dos demais poemas do livro. No poema vemos a relação, antes realista e familiar, se transformar mais notoriamente em desconhecida e ficcional. O infamiliar revela sua face tenebrosa: por que o objeto não continua em segundo plano? Chamilly, o amado, chega transformando o afeto em fetiche, por meio da instrumentalização do corpo da freira nos versos finais: “arranca-lhe uma costela/ e faz com ela/ uma flauta/ e do crânio de Marianna/ faz uma cabaça/ com que bebe água” (Lopes, 2000, p. 426). Assim, aquele sujeito desejado e ausente passa ao primeiro plano, legando a desejante à posição de coadjuvante, como se a permanência num único plano dessas duas figuras fosse

algo incompatível. Aí algo precisa, de fato, sair de cena, seja na forma de Marianna viva, seja na figura de sua costela. A flauta esculpida na dor e na ausência, paradoxalmente, dá continuidade à escolástica do amor infeliz, pelas vias da ironia. Para Martelo, essa “ironia adiliana tem sempre em mira o poder, ‘o culto do poder’” (Martelo, 2010, p. 233). Afinal, quem tem autorização para fazer de um crânio uma cabaça? Marianna, no máximo, beijava uma lagartixa.

Por isso, apesar de adormecida, a personagem é posta em posição de trabalho, dado que se continua a cantar a partir dela, literalmente, das partes de seu corpo. A dimensão do trabalho, da “redescrição do mundo”, é presente em outro poema que evidencia como a presença do amado impõe ao corpo feminino a condição de ser um conjunto de partes a ser instrumentalizado. Não há, nunca, em hipótese alguma, descanso para Marianna. Isso porque, segundo Lacan (1971/2009, p. 154), “não há relação sexual”, ou seja, os pares não são mutuamente proporcionais e complementares. O mal-estar, o desencontro, a incompatibilidade, são, de fato, estruturais. A falta desse encaixe gera, portanto, a degradação da personagem.

Chamilly tem
muito sono
adormece
na cama de Marianna
Marianna a seu lado
não dorme
porque quer ver
Chamilly a dormir (Lopes, 2000, p. 430)

Nesse livro, Chamilly falta ao faltar. O sinal da angústia é sinal de sua insistência. Como vimos no início do presente texto, o amor cortês é uma iniciação à irrealização, com o objetivo de que se perceba a importância da ausência. Antes cantado pelos trovadores na forma da distância social entre *servidor* e *sua senhor*, na contemporaneidade dos versos de Adília, o desencontro permanece, sobrevivendo nas inversões das rotinas de cada um, no acaso que ainda trabalha pela separação, na insatisfação assegurada por cada demanda. *O Regresso de Chamilly* (2000) clarifica como a espera e a procura de Marianna pelo amado não são estritamente finalizadas pela chegada do Marquês. Seria mesmo isso que se queria? Na incerteza da resposta, o gesto obsessivo de escrever, enviar e esperar as respostas é convertido, agora, em uma procura incessante por fazer o Conde objeto faltante novamente:

Marianna atravessa
o pomar
a sonhar
Chamilly voltou
e é tão bom tê-lo
de volta
que não pode estar
muito tempo

ao pé dele (Lopes, 2000, p. 427)

O ponto que antes ligava-os, ou tentava enroscá-los, agora é dispensável, são “uma só carne” (Lopes, 2000, p. 425). Contudo, ele não é suficiente, assim como Marianna não é suficiente para ele: “Chamilly afinal/ não se esqueceu/ de Marianna/ entretanto/ havia sempre/ outras mulheres/ afazeres” (Lopes, 2000, p. 430-431). A sequência de poemas desse segundo livro demonstra como, cada vez mais, a solução será irônica ou cínica, na fórmula puramente romântica e igualmente irrealizável: “De l’amour/ avant toute chose” [Amor acima de todas as coisas] (Lopes, 2000, p. 429, tradução nossa). O poema nomeado “*Art Poétique*” remete ao famoso poema homônimo de Paul Verlaine, “De la musique avant toute chose” [Música acima de todas as coisas]. O substantivo “música”, utilizado pelo poeta simbolista, é mudado pela voz poética de Marianna, que fixa o amor musicado como primordial, desencadeando uma sequência de novos gestos obsessivos e infantis, voltados, sobretudo, para os encontros na palavra, no caderno, e não concretamente:

*Sur mes cahiers d'écoliere
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom*⁸

Chamilly (Lopes, 2000, p. 429)

Remetendo ainda a outro poema, ou seja, a um dizer por citação, em terceira pessoa, Lopes dispõe a primeira estrofe de “Liberté” de Paul Éluard junto ao nome do Marquês. Podemos observar, nesse sentido, o retorno da concepção de enquadramento, visto que, ao operar um poema chamado “Liberdade”, a poeta discorre sobre a falta desta, empregada pela presença do amado. Se antes, para Marianna, a ausência de Chamilly tornou-se *familiar*, agora com o regresso dele, a freira precisa construir novamente uma distância, o que é alcançado, desta vez, por meio da paródia do poema de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Quando eu morrer
hei-de voltar
para buscar
os instantes
que não vivi
ao pé de ti
Milly (Lopes, 2000, p. 428)

Se Sophia quer voltar ao mar, depois de morrer, para usufruir dos instantes que não pode, Marianna encena uma espécie de voz fantasmagórica, inclinada a assombrar o Conde mesmo depois da morte. Como dissemos, a ironia vai se acentuando, até o ponto em que a

⁸ “Nos meus cadernos escolares/ Na minha carteira e nas árvores/ Na areia na neve/ Escrevo seu nome/ Chamilly” (Lopes, 2000, p. 429, tradução nossa).

escrita epistolar, tornada inoperante, converte-se em (ou assume-se) escrita comercial: “agora só escrevo/ cartas comerciais” (Lopes, 2000, p. 433). A conversão da não-relação em relação de troca ou relação pautada no dinheiro é o final possível, ou a continuidade mais provável. Nos versos seguintes, o eu-lírico vale-se da ambiguidade do verbo “foder” para dizer desse fim incomensurável:

Antes de chegares
pensava assim
mesmo que Milly volte
não quero foder
nunca mais quero foder
[...]
nunca mais danço
nunca mais dou beijos
mas quem não pensa
em foder
está fodido
mas agora
quero foder contigo (Lopes, 2000, p. 434-435)

Percebemos, dessa forma, a instância incontornavelmente angustiante da voz poética. Se o amor cortês pressupunha um afastamento, trabalhado principalmente em *O Marquês de Chamilly* (1987), nos eternos rodeios e aproximações distanciantes encenadas por Marianna, em *O Regresso de Chamilly* (2000), busca-se outras formas de transgredir o desejo, quando o amado já está presente. A angústia, como mostramos, é um dispositivo que, por ser sinal do real, tem papel relevante nessa dinâmica, ao indicar a necessidade, para o amor, da retenção, da suspensão, do enquadramento, da interrupção e da falta, formas tanto de mantê-lo quanto de elevá-lo. O colocar-se à trabalho ou ser colocada à trabalho veio precisamente para marcar a proximidade entre a arte de amar e o “serviço militar” de que fala Lacan (1959-60, p. 186), quando exige-se dos amantes uma dedicação inesgotável e uma certa prontidão para a reação, a defesa e o ataque, sem contar com as relações de serviço já entrevistas nos próprios modos de tratamento entre *mia senhor* e *servidor*.

Assim, buscou-se explorar como a poética de Adília Lopes é carregada de nuances que elaboram a figura de uma Marianna Alcoforado marcada pelo afeto da angústia, deslocando-se do imaginário do amor infeliz para a modernidade, quando outras questões de gênero entram, mantendo uma potência insistente e cruel do desejo, ao ponto de se perceber certo sacrifício a comportar diferentes formas de autoabolição. Isso em termos, inclusive, linguísticos, quando se nota uma proliferação irônica e um emprego metafórico, provocados, decerto, pela presença do sexual, e voltados para a anulação de sentidos únicos. Incorremos, portanto, nos estudos metapsicanalíticos de Freud [(1917), (1926) 2014] e nos avanços realizados por Lacan [(1926-3) 2005], de modo a compreender como a angústia está ligada a uma profunda indagação sobre a natureza do que nos ameaça e sobre as nossas saídas para impasses de ordens várias. Concluímos, ao final, que a Soror Marianna imaginada por Adília detém em seus versos marcas

desse afeto aqui trabalhado inicialmente pelo claustro intensificado pelo fazer epistolar, mas também pela concretude da angústia com a chegada do amado. Suas astúcias, se não são exemplares, certamente são inventivas, tornando-se, por consequência, uma referência para a investigação de tal afeto, sobre o qual tantos outros autores se debruçaram, e que continua a nos cativar.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias* – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALCOFORADO, Marianna. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XII, pp. 11-76. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. Conferência 25: a angústia. In: Souza, Paulo César de (Coord.). *Obras completas* (Vol. 13, pp. 519-544). São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.
- FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: Souza, Paulo César de (Coord.). *Obras completas* (Vol. 17, pp. 13-123). São Paulo: Companhia das Letras, 2014b.
- FREUD, Sigmund. O infamiliar / Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7*: a ética da psicanálise (1959-1960). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 8*: a transferência (1960-1961). Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10*: a angústia (1962-1963). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão final de Angelina Harari. Preparação de texto de André Telles. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semelhante (1971). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão final de Nora Pessoa Gonçalves. Preparação de texto de André Telles. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20*: mais, ainda (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. -B. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

LOPES, Adília. *O Marquês de Chamilly* (Kabale und Liebe). Lisboa: Hiena Editora, 1987.

LOPES, Adília. *O Regresso de Chamilly*. Lisboa: Mariposa Azual, 2000.

MARTELO, Rosa Maria. *Contra a crueldade, a ironia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 223-234.

Data de submissão: 08/07/2024

Data de aceite: 25/03/2025

METZENGERSTEIN: UMA ABORDAGEM PSICANALÍTICA

Amanda Leonardi de Oliveira¹
Elaine Barros Indrusiak²

RESUMO: Este estudo analisa o conto “Metzengerstein” (1832), do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, pelas lentes da psicanálise, visando observar aspectos da estrutura tripartite da psique, conforme apontada por Sigmund Freud, dentro do enredo da narrativa. A escrita de Edgar Allan Poe tem sido amplamente discutida como precursora das ideias psicanalíticas na literatura, o que se verifica em estudos como *The Imp From the Underground: Manifestations of the Unconscious in Edgar Allan Poe and Fyodor Dostoevsky* (Oliveira, 2020) e *Edgar Allan Poe: Amateur Psychologist* (Zimmerman, 2018), ambos apresentando diversas conexões entre as obras ficcionais de Poe e a psicanálise. Neste artigo, o conto “Metzengerstein” é analisado à luz das teorias de Freud, especificamente no que tange às relações entre o Id, o Ego e o Superego, conforme exposto em *O Eu e o Id* (2011), bem como em relação às pulsões de vida e de morte e suas conexões com a estrutura tripartite, como apontado em *Além do Princípio do Prazer* (2020). Com base na análise, demonstramos como o enredo do conto, em específico as relações entre seus personagens, sugere representações metafóricas dos fenômenos psíquicos que, posteriormente, Freud exploraria no estudo das relações entre o Superego, o Id e o Ego.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; Id; Metzengerstein; psicanálise; Sigmund Freud;

METZENGERSTEIN: A PSYCHOANALYTICAL APPROACH

ABSTRACT: This study analyzes the short story “Metzengerstein” (1832), by American writer Edgar Allan Poe, through the lens of psychoanalysis, aiming to observe aspects of the tripartite structure of the psyche, as pointed out by Sigmund Freud, within the plot of the narrative. Edgar Allan Poe's writing has been widely discussed as a precursor of psychoanalytic ideas in literature, which can be seen in studies such as *The Imp From the Underground: Manifestations of the Unconscious in Edgar Allan Poe and Fyodor Dostoevsky* (Oliveira, 2020) and *Edgar Allan Poe: Amateur Psychologist* (Zimmerman, 2018), both presenting several connections between Poe's fictional works and psychoanalysis. In this paper, the short story “Metzengerstein” is analyzed in light of Freud's theories, specifically regarding the connections between the Id, the Ego and the Superego, as exposed in *The Ego and the Id* (2011), as well as in relation to the life and death drives and their connections with the tripartite structure, as pointed

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: amandaleonardi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4070-4013>.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009), Professora permanente PPGLet da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e Professora Associada do Departamento de Línguas Modernas e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: elaine.indrusiak@ufrgs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0297-2554>.

out in *Beyond the Pleasure Principle* (2020). Based on the analysis, we demonstrate how the story's plot, specifically the relationship between its characters, suggests metaphorical representations of psychic phenomena that, later, Freud would explore in the study of the relations among the Superego, the Id and the Ego.

Keywords: Edgar Allan Poe; Id; Metzengerstein; psychoanalysis; Sigmund Freud;

Introdução

A obra do escritor norte-americano Edgar Allan Poe compreende os mais diversos gêneros, desde o conto de detetive, passando pela ficção científica, pela poesia, incluindo ensaios, crítica literária, e chegando àquele pelo qual o autor se notabilizou e é mais conhecido até os dias de hoje: o conto de terror. Nos contos mais sombrios de Poe, se evidencia uma forte identificação do autor com a estética gótica, cuja tradição provém de autores europeus que exerciam forte influência na literatura norte-americana do século XIX. A tradição gótica em si tem origem na cultura germânica, visto que a palavra “gótico” vem do nome do idioma falado pelos Godos, um dos povos germânicos, considerados “bárbaros” pelos romanos, cuja arquitetura inspirou o que conhecemos como arquitetura gótica, marcada por estruturas repletas de torres lanceoladas e gárgulas que se opunham fortemente ao estilo românico, representativo de clareza e lucidez. “Da mesma maneira que a manifestação arquitetônica do gótico era uma oposição equilibrante à lucidez da arquitetura românica, agora a literatura gótica era uma oposição equilibrante à literatura da razão” (Rossi, 2008, pp. 61-62), pois esta explora os recantos do irracional e seus excessos. Inclusive, de acordo com Fred Botting (1996), a literatura gótica é uma escrita de excessos e transgressões, em que lidamos com monstros, lugares assombrosos e o retorno incessante de um passado inacabado.

Considerando que, em boa parte da escrita de Poe, “o passado perdura com um peso esmagador, frequentemente de forma fatal” (Silverman, 1991, p. 150, nossa tradução)³, assim como muitos de seus contos e poemas têm a morte como foco, é inegável que a escrita de Edgar Allan Poe seguiu dentro da tradição da literatura gótica, sendo muitos de seus narradores de sanidade duvidosa, assombrados por seus próprios demônios e pela sombra da morte. No entanto, a escrita de Poe se desvincula de vertentes anteriores do gótico no que se refere à origem do medo. Em Poe, o terror não decorre apenas de medos causados por forças externas, como ocorre em outras obras da literatura gótica europeia, como *O Castelo de Otranto* (Walpole, 2022), mas explora receios de origem interna, ou seja, provenientes da psique humana. O próprio autor explica, na introdução de sua compilação de contos intitulada originalmente *Tales of Grotesque and Arabesque*, que: “se em muitas das minhas produções, o terror vem sendo a tese, afirmo que não se trata de um terror da Alemanha, mas da alma — que

³ Original: the past endures with smothering weight, often fatally.

deduzi esse terror somente de suas fontes legítimas e o incitei a seus resultados legítimos⁴” (Poe, 1840, p. 5, nossa tradução)⁵. Ao enfatizar que o terror em sua obra não vinha “da Alemanha”, Poe enfatiza a ruptura em relação à tradição gótica germânica e refuta as críticas que diminuíam sua escrita como uma mera imitação da literatura alemã, conforme aponta Kenneth Silverman (1991), afirmando que Poe inclusive criticara elementos semelhantes na obra de Nathaniel Hawthorne de forma a se distanciar dessa corrente literária:

Sua frase conclusiva praticamente replica o que uma hostil crítica da Philadelphia dissera sobre a sua própria obra *Tales of the Grotesque and Arabesque*: “Poe deveria parar de imitar o misticismo alemão, jogar fora sua extravagância, pensar e escrever em um bom, sonoro e sóbrio inglês, e deixar de lado todos esses toques de profanidade para o bar” (1991, p. 318, tradução nossa).⁶

Além disso, diversos críticos defendem que Poe não se destaca apenas por mérito de inovação na escrita literária, mas porque sua obra também representa uma renovação do conto de terror a partir de um enfoque psicológico, como afirma Benjamin Fisher:

sua renovação do conto de terror, partindo do que era a sua intenção principal, entreter de forma a fazer o “sangue gelar”, para usar uma expressão comum da época, no que ficou reconhecido como uma das mais sofisticadas criações em ficção psicológica na língua inglesa (2004, p.78, nossa tradução).⁷

Mais recentemente, a escrita de Poe vem sendo ainda mais profundamente estudada pelo viés da psicologia, em particular da psicanálise. Seguindo essa corrente, Brett Zimmerman publicou, em 2018, a obra *Edgar Allan Poe: Amateur Psychologist*, na qual afirma que “Poe antecipa, através de alguns de seus protagonistas instáveis, descobertas modernas da psicologia e da psicanálise” (2018, p. 9, nossa tradução)⁸. Com base em estudos como esse, afirmamos, em trabalho anterior, que “Poe tocou não apenas a superfície, mas também as profundidades invisíveis do que seria posteriormente estudado como o inconsciente e seus enigmas” (Oliveira, 2020, p. 39, nossa tradução)⁹. Da mesma forma, para James W. Gargano, “as histórias de Poe são, em sua melhor forma, investigações psicológicas” (1968, p. 228, apud Zimmerman, 2018,

⁴ Original: If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, — that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results.

⁵ Original: If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany but of the soul.

⁶ Original: His concluding sentence virtually replicates what a hostile Philadelphia reviewer had said of his own *Tales of the Grotesque and Arabesque*: let him [i.e., Poe] give up on his imitation of German mysticism, throw away his extravagance, think and write in good sound sober English, and leave all touches of profanity to the bar room.

⁷ Original: Poe's greatest literary achievement was his renovation of the terror tale from what had been its principal intent, to entertain by means of “curdling the blood,” to use a widely current phrase of the times, into what have been recognized as some of the most sophisticated creations in psychological fiction in the English language.

⁸ Original: Poe anticipates, through some of his unstable protagonists, modern findings in psychology and psychotherapy.

⁹ Original: Poe scratched not only the surface as well as the invisible depths of what would later be studied as the unconscious and many of its puzzles.

p. 72)¹⁰. No que segue, demonstraremos que essa forte orientação psicológica e psicanalítica já se manifesta no primeiro conto publicado por Poe, “Metzengerstein” (1832). Nele, é possível observar um paralelo entre elementos da narrativa e a estrutura tripartite da psique, um constructo teórico revolucionário apresentado por Freud na obra “O Eu e o Id” (2011), publicada pela primeira vez em 1923.

Na seção seguinte, apresentamos as bases desse conceito e de outros princípios da psicanálise freudiana, os quais embasarão nossa análise do conto em tela e nossa reflexão acerca do conteúdo psicológico *avant la lettre* da ficção poeana.

Princípios da psicanálise de Sigmund Freud

No ensaio *Além do Princípio do Prazer* (2020), publicado primeiramente em 1920, Freud define a Pulsão de vida como sendo uma tendência à sobrevivência e à propagação da vida, e o seu oposto, a Pulsão de Morte, como uma manifestação que leva a pensamentos e atitudes destrutivas. Segundo Freud, a Pulsão de Morte é um instinto que surge “da animação da matéria inanimada que busca reestabelecer o estado inanimado” (Freud, 2020, p. 149), pois ele afirma que “tudo o que é vivo morre por razões internas, retorna ao inorgânico, então só nos resta dizer: A meta de toda vida é a morte” (Freud, 2020, p. 137). No indivíduo saudável, as pulsões de vida e de morte, associadas por Freud às divindades gregas Eros e Tânatos, respectivamente, operam de forma harmônica. “Eros e Tânatos trabalham juntos e na mesma direção, sempre na busca do equilíbrio do indivíduo” (Zanini, 2015, p. 100). Porém, quando uma das pulsões se fortalece e se sobressai, ocorre um desequilíbrio, que é o que se observa em “Metzengerstein”. É desse desequilíbrio que decorrem os impulsos autodestrutivos que Poe tematizou também em “O Demônio da Perversidade”, de 1845.

Antes mesmo do estudo das pulsões humanas, Freud já apresentara as bases da teoria psicanalítica no que tange à estrutura da psique. Em *A Interpretação dos Sonhos* (2012), primeiramente publicado em 1899, o autor definiu a primeira tópica, chamada teoria topográfica, em que é apresentada a divisão dos estágios da psique em inconsciente, pré-consciente e consciente. Posteriormente, em 1923, Freud publicou *O Eu e o Id* (2020), ensaio em que define a segunda teoria tópica da psique, ou seja, a sua divisão em estrutura tripartite composta pelo Id, o Ego e o Superego. Essa obra apresenta cada uma das partes da psique e as formas como elas interagem entre si, assim como suas posições na teoria topográfica, ou seja, em que nível - inconsciente, consciente ou pré-consciente – o Id, o Ego e o Superego operam. Para Freud, essa divisão é de extrema importância, pois

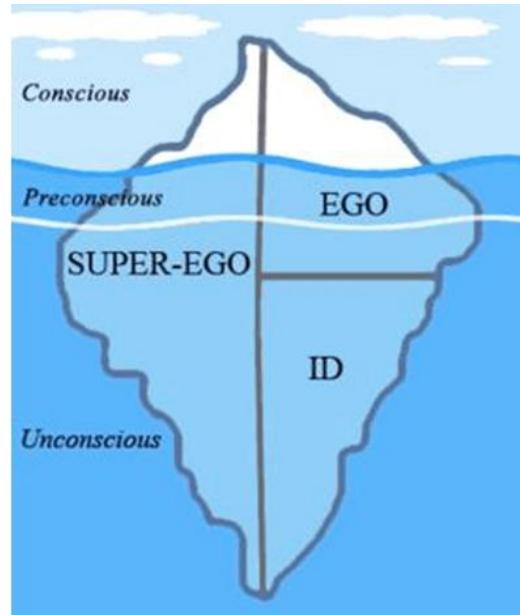
A diferenciação do psíquico em consciente e inconsciente é a premissa básica da psicanálise e o que lhe permite compreender e inscrever na ciência os processos patológicos da vida psíquica, tão frequentes e importantes (2011, p. 15)

¹⁰ Original: Poe's stories at their best are psychological investigations.

Assim, de acordo com a teoria psicanalítica freudiana, podemos compreender o aparelho psíquico da seguinte forma: o Ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o Id, que contém as paixões e impulsos mais primitivos, enquanto o Superego, formado por um conjunto de valores culturais absorvidos pela psique, funciona como guardião do Ego contra os ímpetos primitivos do Id. Contrariamente ao Ego, que absorve as influências do mundo externo, sendo parcialmente consciente e afetado pelo pré-consciente, o Id é completamente inconsciente e representa o mundo interno, incluindo instintos primitivos.

Essa organização dos elementos do aparelho psíquico, assim como as relações entre eles e a teoria topográfica, podem ser observadas na ilustração abaixo, que representa a metáfora do Iceberg, uma importante contribuição à psicanálise por parte do escritor Stefan Zweig em 1931, ainda que seja frequente e erroneamente atribuída ao próprio Freud:

FIGURA 1 – Estrutura da Psique em Iceberg



Fonte: Wikipedia

Observando a ilustração, é possível compreender de forma mais clara a teoria de Freud referente ao aparelho psíquico e à teoria topográfica: vemos o Id oculto por completo no inconsciente, abaixo do Ego, o qual atravessa o pré-consciente e também opera no nível consciente, junto a parte do Superego.

Com base nesses conceitos, analisamos, a seguir, o conto “Metzengerstein”, de Poe, apontando como as relações entre os personagens e suas ações constituem metáforas que espelham os fenômenos psíquicos que, posteriormente, seriam elucidados pelos princípios da psicanálise freudiana.

“Metzengerstein” e a representação literária do Id

“Metzengerstein” foi publicado pela primeira vez no jornal *Saturday Courier*, do estado da Pensilvânia. Posteriormente, o texto passaria por diversas revisões, sendo publicado novamente em 1836, no jornal *Southern Literary Messenger*, com o subtítulo “A Tale in Imitation of the German”. Segundo Camila Cardozo, Poe teria adicionado esse subtítulo “para atrair a atenção dos leitores de histórias de mistério” (2016, p. 13). Porém, “foi retirado na revisão de 1840 para uma coletânea de seus contos, em *Tales of the Grotesque and Arabesque*, de modo que se atenuaria o “Germanismo”, considerado exagerado” (Cardozo, 2016, p. 13). Essa medida é particularmente compreensível se considerarmos as críticas recebidas pelo autor, as quais comparavam sua escrita à literatura alemã de forma pejorativa e o acusavam de exagerar no misticismo e na extravagância. Não por acaso, esses elementos estão bastante presentes em “Metzengerstein”, uma vez que o enredo tem como base a crença na metempsicose, princípio que consiste na transmigração de almas, ou seja, no retorno da alma em um novo corpo, ainda que de espécie diferente. A leitura do conto à luz de crenças no sobrenatural sugere que os eventos narrados dão conta do retorno do espírito de um homem no corpo de um voluntarioso cavalo, fenômeno desencadeado por forte motivação vingativa.

Apesar de ter sido apontado por estudiosos como G. R. Thompson (1974) como uma possível paródia pela extravagância do enredo e da própria linguagem que o constrói, Benjamin F. Fisher (1971) acredita que o conto “Metzengerstein” não foi escrito tendo como objetivo o efeito da comédia, mas que se trata de uma aventura inicial de Poe na ficção gótica. Ainda de acordo com Fisher,

Diversos críticos trataram “Metzengerstein” como uma obra burlesca dentro da ficção de terror amplamente publicada nas revistas americanas dos anos 1820 e 1830. Outros, incluindo vários que trataram dos aspectos cômicos na ficção de Poe, não consideraram este conto entre os mais obviamente focados no humor (Fisher, 1971, p. 487, tradução nossa)¹¹.

Neste artigo, seguiremos a perspectiva de Fisher, considerando a narrativa não apenas como um conto gótico sem pretensões parodísticas mas também como um texto estruturado em dois níveis de interpretação, conforme apontado por Ricardo Piglia (2000, p. 89-90): em um nível, temos a história fantástica, ao estilo das obras germânicas marcadas por acontecimentos sobrenaturais; em um segundo nível, no entanto, percebem-se os recursos retóricos do autor, que evoca sentidos por meio de metáforas e demais figuras de linguagem, estabelecendo um jogo de tensão e hesitação constantes diante dos excessos intencionais da narrativa. É por meio desse jogo que Poe constrói personagens que, à luz de uma interpretação mais realista, podem

¹¹ Original: Several critics have treated Poe's "Metzengerstein" as a burlesque of the horror fiction widely published in American magazines of the 1820's and 1830's. Others, including several who have dealt with specialized aspects of the comic in Poe's fiction, have not considered it among the more obviously humorous

ser compreendidos como representações de aparatos da psique humana, conforme posteriormente analisados por Freud.

“Metzengerstein” narra a história de duas famílias rivais: os Metzengersteins e os Berlifitzings. A rivalidade entre as famílias, de acordo com o narrador da história, parece ter iniciado devido a uma profecia, segundo a qual: “Um nome altivo sofrerá uma terrível queda quando, como o cavaleiro sobre o seu cavalo, a mortalidade de Metzengerstein triunfar sobre a imortalidade de Berlifitzing.” (Poe, 2015, p. 98). Ainda, segundo o narrador, a profecia em questão parecia implicar “um triunfo final da casa mais poderosa” (Poe, 2015, p. 99), o que sugere um constante embate que percorrerá a narrativa, sendo o foco inicial a rivalidade entre o velho Conde Wilhelm Berlifitzing e o jovem Barão Frederick Metzengerstein, encerrando com o misterioso cavalo do estábulo dos Berlifitzings conduzindo Metzengerstein para seu fim em um incêndio.

Órfão de pai e de mãe, Frederick Metzengerstein é o único herdeiro de uma vasta fortuna e contando com apenas quinze anos de idade. De acordo com Fisher, Metzengerstein foi o primeiro de uma sequência de protagonistas de Poe que ele descreve como “fervendo em culpa, remorso e confusão, o que o leva a discursos bombásticos e atitudes violentas” (2004, p.81, nossa tradução)¹², o tipo de personagem que evoluiria posteriormente para os narradores-protagonistas de seus contos mais célebres, entre eles, “O Coração Denunciador”, “O Gato Preto”, “William Wilson” e “O Demônio da Perversidade”. Portanto, pode-se afirmar que, com a criação de Frederick Metzengerstein, foi inaugurada, na obra de Poe, uma temática na qual “o mal, a perversidade, a loucura desenfreada, o prazer de destruir o outro, de se apropriar do outro, a decadência moral “saltam aos olhos” do leitor” (Philippov, 2013, p. 4). Essa perversidade incontrolável, quase compulsória, à qual os narradores de Poe frequentemente se referem pode ser compreendida como um ímpeto provindo do que Freud viria a chamar de pulsão de morte, resultante de impulsos provenientes do inconsciente e, mais especificamente, do Id.

O conto “Metzengerstein”, antes mesmo de apresentar suas personagens, anuncia a universalidade das sensações que aborda e visa suscitar, a despeito da especificidade e da natureza incomum dos eventos narrados: “O Horror e a fatalidade andam à espreita por toda parte em todas as eras. Por que então fornecer uma data à história que tenho para contar? (Poe, 2015, p. 97). Além de enfatizar a universalidade e atemporalidade da temática da obra, dessa forma o narrador já inicia o jogo de tensão e distensão característico dos contos góticos de Poe, que, conforme apontado por Piglia (2000) se desenrolam ao longo de duas linhas narrativas paralelas: numa, a ênfase ao caráter fantástico e mesmo sobrenatural dos eventos; noutra, a sugestão de que tais eventos talvez sejam bem mais comuns, universais e naturais do que parecem à primeira vista (Indrusiak, 2016, p. 145). Em seguida, o narrador menciona a Metempsicose: o princípio da transmigração da alma de um corpo para outro, independentemente do tipo de ser vivo, podendo a alma de um ser humano reencarnar em um animal. A menção a esse princípio de teor metafísico configura uma prefiguração, um recurso

¹² Original: *weltering in guilt, remorse, and confusion, which prompt him to bombastic speeches and violent actions*

retórico que sugere o que está por vir, plantando na mente dos leitores uma dúvida a respeito da relação entre os personagens humanos e o misterioso cavalo do jovem Barão Metzengerstein, um cavalo sem dono, que, sem explicação racional, se deixa conduzir somente por Frederick.

A introdução do cavalo na narrativa é feita de maneira a suscitar dúvidas quanto à natureza e à origem do animal sugerindo contornos sobrenaturais ao mesmo tempo em que fornece elementos plausíveis: um incêndio ocorre nos estábulos do castelo dos Berlifitzings. Devido à constante rivalidade entre as famílias e ao temperamento cruel de Frederick Metzengerstein, a vizinhança rapidamente atribui o incêndio ao jovem Barão. Porém, o narrador nos informa que, no momento do tumulto, Frederick encontra-se sozinho em um dos aposentos do palácio Metzengerstein, e, perdido em seus pensamentos, observa as tapeçarias que decoram o cômodo. Ali, ele ouve o crescente tumulto causado pelo incêndio nos estábulos dos Berlifitzings, quando

seus olhos voltaram-se **involuntariamente** para a figura de um enorme cavalo de colorido incomum, representado na tapeçaria como pertencente a um ancestral serraceno da família de seu rival. O cavalo em si, no primeiro plano da imagem, ergia-se imóvel como uma estátua, enquanto, bem atrás, seu cavaleiro desconcertado perecia pela adaga de um Metzengerstein. Nos lábios de Frederick, surgiu uma expressão diabólica quando ele percebeu a direção que seu olhar havia, **inconscientemente**, tomado (Poe, 2015, p. 101, ênfases nossas).

O narrador aponta a forma involuntária como os olhos de Frederick voltam-se para a imagem do cavalo retratado na tapeçaria, o que já anuncia a origem irracional, inexplicável e inconsciente do que está prestes a se desenrolar, bem como da conexão de Frederick com o misterioso animal. Ainda no mesmo parágrafo, novamente o narrador reforça a origem inconsciente da relação entre Frederick e o cavalo ao afirmar que Frederick *inconscientemente* assume uma expressão diabólica ao se voltar à tapeçaria, uma escolha lexical que evidencia a antecipação de Poe à ciência psicanalítica que se consolidaria apenas na virada do século XIX para o XX.

Em seguida, Frederick volta a sua atenção aos ruídos vindos do incêndio na propriedade vizinha. Porém, ao retornar o olhar ao animal na tapeçaria, ele observa que a posição do pescoço do cavalo foi alterada, de forma que, a partir desse momento, o animal se apresenta completamente voltado em direção a Frederick. Tal evento pode fazer com que leitores questionem se algo sobrenatural de fato ocorre na narrativa, ou se o Barão Metzengerstein sofre de alguma espécie de delírio, perdido em seus pensamentos enquanto observa a tapeçaria. O caráter fantástico do animal representado é ainda mais enfatizado pela descrição da expressão de seus olhos – as “janelas da alma” - como “enérgica e humana” (Poe, 2015, p. 10). É também em referência ao olhar do animal que Poe estabelece uma clara associação deste com o fogo que consome os estábulos dos Berlifitzings, pois o narrador afirma que seus olhos “faiscavam com um vermelho ardente e incomum” (Poe, 2015, p. 102). Essa associação dos olhos do animal com o fogo, que consome vorazmente, remete ainda ao Id, que, desequilibrado pelo predomínio da pulsão de morte, acaba por dominar toda a psique, na metáfora da obra.

Logo após Metzengerstein ver o animal retratado na tapeçaria se mover, ele sai dos seus aposentos e encontra três estribeiros que, com muita dificuldade, tentam conter um cavalo que o narrador descreve como sendo “gigante de cor flamejante” (Poe, 2015, p. 102), descrição que imediatamente nos remete à do animal representado na tapeçaria. Ainda que a leitura racional possa explicar as semelhanças entre os cavalos como meras coincidências, a prefiguração da metempsicose e o tom exaltado da estética marcadamente gótica reforçam a possibilidade de uma origem sobrenatural para o animal que surge na propriedade de Metzengerstein, sugerindo que a criatura representada na tapeçaria adentra o mundo do jovem Barão. Intrigado com a origem do voluntarioso cavalo, e ainda impressionado com os eventos passados em seus aposentos, Frederick decide apoderar-se do animal, acreditando ser capaz de domá-lo.

Ainda na mesma cena, assim que o cavalo é encontrado, um criado de Metzengerstein aparece e o informa de que uma pequena parte de uma tapeçaria da propriedade desapareceu repentina e inexplicavelmente – o que leva o leitor a suspeitar ainda mais da origem sobrenatural da criatura, que parece ter vindo da tapeçaria, ou de um outro mundo. Assim que é notificado sobre o desaparecimento de parte da tapeçaria, Frederick determina que o cômodo seja fechado imediatamente e que a chave fique apenas em seu poder, de forma que ninguém mais tenha acesso ao cômodo no qual se passaram os misteriosos acontecimentos. À luz da psicanálise, essa sequência de eventos pode ser lida como uma analogia aos processos de repressão do inconsciente: o cômodo trancado representa aquilo que é reprimido, o Id, ao passo que Frederick simboliza o Ego movido pelas forças supressoras do Superego, pois ele possui a chave e o poder para manter o controle sobre o Id. Porém, parte daquilo que estava no cômodo e lá deveria permanecer guardado em segredo e sob controle, o cavalo, já dele se liberou, sugerindo o processo de revelação do Id e sua dominação sobre o Ego, ou seja, a ação da irracionalidade e dos instintos mais primitivos sobre a personalidade do indivíduo.

Como David H. Hirsch observa, Poe antecipa em quase um século a percepção de Freud, ainda que não em termos científicos: “Na metáfora de Poe, o Id, como energia sublimada, ganha controle do corpo ou do ego. A mente consciente é arrastada para sua destruição” (1982, p.10, nossa tradução)¹³. Essa observação de Hirsch reforça nossa hipótese interpretativa, segundo a qual o cavalo pode ser lido como o Id, ressurgindo como energia sublimada. Na sequência do conto, Frederick (o Ego) torna-se a única pessoa capaz de montar o misterioso cavalo (representativo do Id) que surgiu das chamas (o inconsciente). Porém, talvez não seja exatamente correto dizer que ele é bem-sucedido em domar o animal; o que ocorre se assemelha mais um tipo de junção de arbítrios: é como se Metzengerstein e o cavalo se tornassem um só quando o jovem o cavalga. Após ser notificado da morte do Conde Berlifitzing, em decorrência do incêndio em seus estábulos, Metzengerstein desenvolve uma afeição incomum pelo cavalo, que se torna tão intensa a ponto de ele recusar quaisquer outros convites para eventos sociais a fim de se dedicar quase que exclusivamente a cavalgadas com o misterioso animal, seu único companheiro:

¹³ Original: In Poe's metaphor, the id as sublimated energy gains control of the body or the ego. The conscious mind is dragged to destruction

Ele jamais era visto além dos limites de seu próprio domínio e, em seu amplo mundo social, era inteiramente desprovido de companhia – a menos, de fato, que aquele cavalo estranho, impetuoso e de cor flamejante, que daí passou a montar com frequência, tivesse algum misterioso direito ao título de seu amigo (Poe, 2015, p. 105).

No trecho citado, o narrador descreve o animal como “impetuoso” (*impetuous*), o que reforça a relação do animal com a pulsão de morte, que atua no Id. A suspeita quanto à natureza da conexão entre Frederick e o cavalo é constantemente reiterada pelo narrador, que a descreve como perversa:

De fato, o apego perverso do Barão ao seu corcel recém-adquirido – apego que parecia atingir nova força a cada novo exemplo das propensões ferozes e demoníacas do animal – acabou tornando-se, aos olhos dos homens sensatos, um fervor terrível e nada natural. No clarão do meio-dia – nas horas mortas da noite – na doença e na saúde – na calmaria e na tempestade – o jovem Metzengerstein parecia preso à sela daquele cavalo colossal, cujas audácia combinavam tão bem com seu próprio espírito (Poe, 2015, p. 107).

Nessa passagem, observamos como o narrador descreve uma total sintonia do cavalo com o espírito do Barão, o qual parece estar sempre fixado, preso à sela do cavalo, de forma a se tornarem um só – sugerindo tanto a possibilidade de o cavalo estar se tornando parte de Metzengerstein, quanto a de que ambos representam diferentes partes de uma só psique: Metzengerstein, o Ego; o cavalo, o Id. Ao final, no entanto, é o Id quem acaba por dominar o Ego, pois o animal leva consigo o jovem barão para constantes cavalgadas, nas quais um dos criados confessa observar que Frederick sempre ia com um “estremecimento inexplicável e quase imperceptível; e que, ao retornar de cada passeio longo e habitual, uma expressão de malignidade triunfante distorcera cada músculo de seu rosto” (Poe, 2015, p. 108). Tais escolhas lexicais da voz narrativa por certo não são aleatórias, reiterando a relação do cavalo com a pulsão de morte, e os instintos crueis aos quais esta é associada. O conto se encerra com um novo incêndio, dessa vez na propriedade de Metzengerstein. Frederick, montado em seu cavalo e incapaz de controlá-lo, é levado pelo animal de encontro ao fogo, no qual ambos desaparecem. Na leitura psicanalítica que aqui propomos, o Id domina por completo a psique em desequilíbrio, e o Ego se deixa arrastar pela pulsão de morte.

A luta e gradual perda de controle, por parte de Frederick / Ego é detalhada pelo narrador, que enfatiza a agonia e o terror do jovem Barão diante da perversidade dessa conexão que o impede de se desvencilhar da criatura sobre a qual ele já não tem qualquer poder:

A corrida do cavaleiro era indiscutivelmente, de seu lado, incontrolável. A agonia de seu rosto, a luta convulsiva do corpo, evidenciavam um esforço sobre-humano; mas nenhum som, exceto um guincho solitário, escapou de seus lábios lacerados, que eram mordidos com cada vez mais força na intensidade do terror (Poe, 2015, p. 109)

No final do conto, Frederick acaba por ceder por completo à pulsão de morte, pois o cavalo o conduz para dentro do seu palácio em chamas: “o corcel disparou para as escadarias

oscilantes do palácio e, com seu cavaleiro, desapareceu no redemoinho de fogo caótico (Poe, 2015, p. 109). A pesquisadora Camila Cardozo também considera essa possibilidade de leitura:

Será que ele caiu na armadilha da própria mente perturbada? De um modo ou de outro, depois da pulsão de vida, abruptamente o jovem se vê escravo da pulsão de morte. Sempre em desequilíbrio, ele ateia fogo na própria residência, atestando sua loucura, seu desejo de autodestruição. Entrando no castelo em chamas, a autodestruição se dá de modo mais concreto. (Cardozo, 2016, p. 43)

Ou seja, as armadilhas da mente de Metzengerstein são expressas por uma analogia em sua relação com o cavalo. Tal analogia para a representação das instâncias da psique e de suas relações é de tal forma sugestiva e apropriada que o próprio Freud a empregou em *O Eu e o Id*, afirmindo que

o Ego, em relação ao Id, se compara ao cavaleiro, que deve pôr freios à força superior do cavalo, com a diferença de que o cavaleiro tenta fazê-lo com as suas próprias forças, enquanto que o Ego o faz com forças emprestadas. Esse símile pode ser levado um pouco adiante. Assim como o cavaleiro, a fim de não se separar do cavalo, muitas vezes tem de conduzi-lo aonde ele quer ir, também o Eu costuma transformar em ato a vontade do Id, como se ela fosse sua própria (Freud, 2011, p. 31).

Essa analogia empregada por Freud constitui a peça chave da leitura proposta por este estudo, e não se pode descartar que tenha sido tomada de empréstimo pelo médico austríaco, um ávido leitor, a partir do conto “Metzengerstein” e sua representação figurada para a batalha entre o Ego e o Id. Conforme apontam diversos estudiosos, a escrita de Poe aprofundou-se muito em questões que ainda não haviam sido diretamente abordadas pela ciência em sua época. Com isso, “Poe apresenta o terror não adulterado da vulnerabilidade do ser humano em frente a forças que ele não consegue entender nem controlar, as quais, dessa forma, constantemente ameaçam destruí-lo” (Hirsch, 1982, p. 48, nossa tradução)¹⁴. Em “Metzengerstein”, essas forças a que Hirsh alude estão relacionadas à própria constituição da psique e a conflitos interiores, representadas de formas figuradas e simbólicas que demandam uma leitura atenta, tal qual a “história secreta” que Piglia (2000) aponta. De acordo com Brett Zimmerman,

Poe antecipa os existencialistas do século vinte ao enfatizar os aspectos irracionais do comportamento humano. Talvez ele também antecipe teorias modernas da psicologia referentes ao masoquismo, desejos de morte ou neuroses obsessivo-compulsivas, as quais envolvem intrusões persistentes de pensamentos indesejados ou impulsos sobre os quais a pessoa não tem controle (2018, p. 54, tradução nossa).¹⁵

¹⁴ Original: Poe presents the unadulterated terror of man's vulnerability to forces within himself that he can neither understand nor control and that therefore constantly threaten to destroy him.

¹⁵ Original: Poe anticipates the twentieth-century existentialists in emphasizing the irrational aspects of human behavior. Perhaps he also anticipates modern psychological theories of masochism or the death wish or obsessive-compulsive neurosis, which involves persistent intrusions of unwanted thoughts or urges over which the person has no control.

A conexão de Metzengerstein com o misterioso cavalo constitui uma compulsão, um impulso incontrolável e autodestrutivo, pois, mesmo demonstrando agonia durante as corridas, como afirma o narrador ao descrever as cenas finais, o jovem não consegue deixar de cavalgar o animal. Assim, podemos observar como Poe, já em seu primeiro conto publicado, adentrou recônditos da mente humana sobre os quais somente anos mais tarde a psicanálise se debruçaria. Para Jeffrey Andrew Weinstock,

Poe, como Dennis Pahl enfatiza nos três primeiros capítulos de seu *Arquitetos do Abismo*, repetidamente “questiona a noção de um eu unificado, substancial”, propondo, em seu lugar, o conceito de um eu dividido, motivado por forças inconscientes. De fato, a proposição de que somos “estranhos para nós mesmos”, nunca conhecendo por completo o que nos motiva, está no coração dos contos mais famosos de Poe (2018, p. 5, nossa tradução).¹⁶

A definição proposta por Weinstock se aplica claramente a “Metzengerstein”: o protagonista já parece, de início, ter tendências a ser guiado por seu Id, pois tem um temperamento difícil e é propenso a constantes “orgias vergonhosas – traições flagrantes – atrocidades inusitadas” (Poe, 2015, p. 100). Quando ele se conecta ao misterioso cavalo, o seu comportamento se torna ainda mais peculiar, e suas motivações parecem cada vez mais obscuras. O animal primeiramente parece surgir do passado – como uma materialização da imagem vista na tapeçaria que retrata os antepassados da família derrotando seus rivais – e em associação direta com a morte do Barão Berlitzing, fatos que se revestem de natureza sobrenatural pelas referências nada fortuitas colocadas por Poe no início da narrativa, como observa Cardozo:

o fato incomum de o cavalo ter surgido do nada, no exato dia em que o conde de Berlitzing morreu, parece convidar o leitor a lembrar da profecia e também da referência à metempsicose – a transmigração das almas. Teria o conde Berlitzing retornado em corpo de cavalo para se vingar do barão Metzengerstein? (2016, p. 16).

A possibilidade de tais questionamentos leva o leitor a hesitar entre uma leitura sobrenatural da história ou uma interpretação mais aprofundada, figurada, como a proposta neste estudo pelo viés psicanalítico, na qual o Barão Metzengerstein surge não como poderoso e autossuficiente líder de uma respeitada família, mas como um indivíduo problemático desequilibrado, que se deixa levar por seus delírios e impulsos irracionais. Ainda que o próprio Freud tenha empregado a mesma imagem de um cavalo e seu cavaleiro para ilustrar as relações entre Id e Ego, nada impede que os sentidos figurados sejam ignorados e o conto de Poe seja lido como expressão exacerbada da estética gótica. Entretanto, como defendem Piglia (2000) e Indrusiak (2016), ler Poe é reconhecer seu enorme talento em amarrar dois níveis narrativos,

¹⁶ Original: Poe, as Dennis Pahl emphasizes in the first three chapters of his *Architects of the Abyss*, repeatedly “questions the notion of a unified, substantial self,” propounding in its place the concept of a divided self motivated by unconscious forces. Indeed, the proposition that we are “strangers to ourselves,” never fully knowing what motivates us, is at the heart of several of Poe’s most famous tales.

duas histórias que se desenrolam em paralelo sem, contudo, deixarem de se influenciar mutuamente. Sendo assim, “Metzengerstein” é, a um só tempo, uma narrativa com tons sobrenaturais e uma exploração figurada dos mistérios da psique humana.

Conclusão

O presente estudo tem origem na analogia proposta por Freud, conforme mencionada previamente, em que o pai da psicanálise compara a dinâmica existente entre o Id e o Ego à de um cavaleiro e seu cavalo. Ao leremos o conto “Metzengerstein”, a analogia de Freud parece se sobressair como uma forte chave de leitura. De fato, na escrita de Edgar Allan Poe, com frequência encontramos analogias, metáforas, alegorias para questões psicológicas. David Hirsh inclusive afirma que “a força da imagética de Poe está na forma com que ele dramatiza a eclipse da razão” (1982, p. 8, nossa tradução)¹⁷. No entanto, devemos ter um certo cuidado ao apontarmos alegorias na obra de Poe, uma vez que o próprio autor criticou o uso dessa figura de linguagem em sua resenha de *Twice Told-Tales*, de Nathaniel Hawthorne:

Pode-se aduzir pouco em defesa da alegoria, seja qual for seu emprego ou sua forma. A alegoria apela, sobretudo, à fantasia, isto é, a nossa aptidão para adaptar o real ao irreal –para adaptar, em suma, elementos inadequados. A conexão assim estabelecida é menos inteligível que a de “algo” com “nada”, e tem menos afinidade efetiva do que podem ter a substância e a sombra. A mais profunda emoção que produz a mais feliz das alegorias, enquanto alegoria, é somente uma vaga, muito vaga satisfação pelo esforço do escritor que superou uma dificuldade, e que, a nosso ver, era preferível que nem tivesse tentado superar. A falácia da ideia de que a alegoria, em qualquer de seus modos, possa reforçar uma verdade – que a metáfora, por exemplo, tanto ilustra quanto embeleza um argumento –, pode ser prontamente demonstrada. Sem muito trabalho, pode-se provar que a verdade é justamente o contrário, mas estes são temas alheios a meu atual propósito. Uma coisa é clara: se, alguma vez, uma alegoria obteve algum resultado, foi à custa da aniquilação da ficção. (Poe, 2016, p. 12)

Observe-se, no entanto, que Poe não era completamente avesso ao uso dessas figuras de linguagem; ele apenas criticava o seu uso aleatório e exagerado, mas defendia seu emprego.

onde o sentido alusivo corre através do sentido óbvio, numa corrente subterrânea *muito profunda, de modo que não interfira jamais com o fluxo superficial, a menos que assim o queiramos, e de modo a não mostrar-se, a menos que a chamemos à superfície*, somente ali a alegoria pode ser consentida para o uso adequado na narrativa de ficção (Poe, 2016, p. 12, nossa ênfase).

Tanto é que podemos identificar alegorias em diversas de suas obras, a ponto de Daniel Hoffman afirmar que “é o próprio Edgar quem restaura a alegoria – quando executada adequadamente – ao seu merecido lugar em nossas afeições” (Hoffman, 1972 p. 147, tradução

¹⁷ Original: the forcefulness of Poe’s image lies in the way in which it dramatizes the eclipse of reason.

nossa)¹⁸. Em Poe, no entanto o sentido alusivo nunca é óbvio, muitas vezes constituindo uma narrativa paralela, nos termos de Ricardo Piglia (2000), que se desenrola nas entrelinhas da história superficial, de interpretação mais imediata.

Hoffman ainda afirma que, na obra de Poe, com frequência podemos encontrar “a terrível guerra entre o superego contra o Id, a infinita batalha entre a consciência e o impulso, a inimizade insone entre o eu e seu Demônio da Perversidade” (Hoffman, 1972, p. 221, nossa tradução)¹⁹. Entretanto, essas batalhas em geral não são expostas de forma evidente, mas, como o contista defendia, “em uma corrente subterrânea muito profunda” (Poe, 2016, p. 12) ou, como Hoffman coloca “encenadas e reencenadas (...) sempre em disfarces” (Hoffman, 1972, p. 221, nossa tradução)²⁰. Assim, para chegarmos aos insights quanto à psique humana com que Poe nos brindou em sua ficção, e que em larga medida anteciparam a psicanálise freudiana, é preciso perscrutar atentamente as amarrações desses disfarces e os enigmas cuidadosamente arquitetados pelo autor.

Se, como afirmou T. S. Eliot: “Ninguém pode ter a certeza de que sua própria escrita não tenha sido influenciada por Poe” (1949, p. 327), talvez o próprio Freud tenha se alimentado dos insights poeanos. Mas o que nos move aqui não é traçar fontes e influências. Independentemente do conteúdo da biblioteca do pai da psicanálise, é possível observar semelhanças entre as ideias dos dois autores, o que nos permite apontar quão longe a literatura já havia chegado ao tratar dos mistérios da mente humana, ainda que não de forma científica, antes mesmo do desenvolvimento da psicanálise. Não por acaso, Freud comentou a importância de escritores nessa questão, ao afirmar que estes são

aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (1976, p. 18)

Portanto, leituras de obras literárias à luz da psicanálise, como a que aqui encerramos, não são necessárias apenas à abertura de novas possibilidades de interpretação com vistas à valorização de sua grandeza como obras de arte. Se “ciência e literatura se aproximam mutuamente para articular, dentro de diferentes métodos, os mesmos questionamentos e achados”, como defende Vera Cardoni (2002, p. 194), estudos como este são, também, exercícios de compreensão de nossa psique e, em última análise, do que nos faz humanos.

¹⁸ Original: it is Edgar himself who restores allegory –when properly executed –to its deserving place in our affections.

¹⁹ Original: the terrible war of superego upon the id, the endless battle between conscience and impulse, the unsleeping enmity of the self and its Imp of the Perverse.

²⁰ Original: these struggles are enacted and reenacted in Poe’s work - but always in disguise.

Referências

- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CARDONI, Vera. “Do Inominável ao Nominável Inconsciente”. In: MASINA, Léa;
- CARDONI, Vera (orgs.) *Literatura Comparada e Psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2002. p. 188-195.
- CARDOZO, Camila. *Like A Shroud Upon [The] Senses”: O Avassalador "Metzengerstein", de Edgar Allan Poe*, trabalho de conclusão de curso depositado na Biblioteca do Instituto de Letras, UFRGS, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/156936>. Acesso em: 21 nov. 2024.
- ELIOT, T.S. “From Poe to Valéry”. In: *The Hudson Review*, 1949, Vol. 2, No. 3, 1949, p. 327.
- FISHER, Benjamin F. Poe’s “Metzengerstein”: not a hoax”. In: *American Literature*, Jan., 1971, Vol. 42, No. 4, pp. 487-494. Duke University. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/2924721>. Acesso em: 21 nov. 2024.
- FISHER, Benjamin F. “Poe and the Gothic Tradition”, In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, ed. Kevin Hayes, Cambridge University Press, 2004, pp. 72-91.
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*, trad. Maria Rita Salzano Moraes, Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Trad. de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: editora L&PM Pocket, 2012.
- FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, trad. Maria Aparecida Moraes Rego, Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 18.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HIRSCH, David H. "Poe's “Metzengerstein” as a Tale of the Subconscious", In: *Studies in English, New Series*, Vol. 3, Artigo 10, 1982. Disponível em https://egrove.olemiss.edu/studies_eng_new/vol3/iss1/10. Acesso em: 21 nov. 2024.
- HOFFMAN, Daniel. *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*. New York: Paragon House, 1990.

INDRUSIAK, Elaine B. “A Filosofia do Suspense: Diálogos estruturais entre Edgar Allan Poe e Alfred Hitchcock”, *In: Revista Organon*, v. 31, n. 61, 2016, pp. 135-151.

PHILIPPOV, Renata. “Fragmentação, aniquilação e queda em contos de Edgar Allan Poe e poemas em prosa de Charles Baudelaire”. *In: Anais do SILEL*, v. 3. n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2013/1526.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2024.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. *In: _____*. Formas Breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 87-94.

POE, Edgar Allan. “Metzengerstein”, *In: Edgar Allan Poe: Contos de Suspense e Terror*. São Paulo: Martin Claret, 2015, pp. 95-110.

POE, Edgar Allan. “Preface”, *In: Tales of the Grotesque and Arabesque*. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840, p. 6. Disponível em:
<https://archive.org/details/talesofgrotesque01poee/page/n11/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 21 nov. 2024.

POE, Edgar Allan. “Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne”. *In: Bestiario: revista de contos*, tradução de Charles Kiefer, 2016. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3714997/mod_resource/content/3/Poe%20-%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf. Acesso em: 21 nov. 2024.

POE, Edgar Allan. “Review of Twice-Told Tales” [Text-02], *Graham’s Magazine*, May 1842, pp. 298-300. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/criticsm/gm542hn1.htm>. Acesso em: 21 nov. 2024.

OLIVEIRA, Amanda Leonardi. *The Imp from the Underground: Manifestations of the Unconscious in Edgar Allan Poe and Fyodor Dostoevsky*. Dissertação de mestrado depositada na Biblioteca do Instituto de Letras, UFRGS, 2020. Disponível em:
<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/216091>. Acesso em: 21 nov. 2024.

VANWESENBEECK BIRGER, “A Stefan Zweig Revival?”. *In: Stefan Zweig and World Literature: Twenty-First-Century Perspectives*, ed. Birger Vanwesenbeeck and Mark H. Gelber, Rochester, New York: Camden House, 2014.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Alphaville: Grupo Novo Século, 2022.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. “Postmodern Poe”. In: KENNEDY, Gerald J.; PEEPLES Scott (ed.) *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

ZANINI, Claudio, “O Perverso e o Gótico em Jogos Mortais”. In: *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, n. 1, v. 1, pp. 98-121, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/20427>. Acesso em: 21 nov. 2024.

ZIMMERMAN, Brett. *Edgar Allan Poe: Amateur Psychologist*. Berna: Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 2018.

Data de submissão: 14/08/2024

Data de aceite: 06/03/2025

CONTRIBUIÇÕES DO JOVEM WERTHER À PSICANÁLISE

Carla Jeucken¹
Giselle Falbo²

RESUMO: Neste trabalho, buscamos estabelecer uma interlocução entre a obra de Goethe *Os sofrimentos do Jovem Werther* e os estudos psicanalíticos, tendo como ponto de partida a caracterização dos impasses vividos pelo protagonista da história, sinalizada ao leitor no título do romance: trata-se dos sofrimentos de um *jovem*. Werther, espontaneamente, deixou o local onde residia com sua mãe, mas não consegue estabelecer laços duradouros com aqueles com quem compartilha sua nova vida, o que o leva a um fim catastrófico. Para desenvolvermos as discussões sobre o tema, abordaremos inicialmente a particularidade das propostas do *Sturm und Drang*, movimento literário no qual a obra foi lançada, e sua relação com a linguagem, entrelaçando psicanálise e literatura. Em seguida, discorreremos sobre as significações que atribuímos aos significantes puberdade, adolescência e juventude neste trabalho. Na terceira seção, focaremos em *Werther* e nas contribuições que alguns elementos da obra oferecem à psicanálise. Encerraremos nossas elaborações associando o declínio do *Sturm und Drang* e o subsequente protagonismo, na cena literária alemã, dos chamados romances de formação, que apresentam outra concepção de vida e de estilo artístico, em cujo contexto se destaca outra obra proeminente de Goethe, a saber, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Palavras-chave: Juventude; psicanálise; sofrimento; Sturm und Drang; Werther.

CONTRIBUCIONES DEL JOVEN WERTHER AL PSICOANÁLISIS

RESUMEN: En este trabajo, buscamos establecer una interlocución entre la obra de Goethe *Los sufrimientos del joven Werther* y los estudios psicoanalíticos. Nuestro enfoque de investigación se ha centrado en la caracterización de los conflictos vividos por el protagonista de la historia, la cual se refleja en el título del romance: se trata de los sufrimientos de un joven que, espontáneamente, dejó el lugar donde residía con su madre, pero no logra establecer vínculos duraderos con aquellos con quienes comparte su nueva vida. Para desarrollar nuestras discusiones, abordaremos inicialmente la particularidad de las propuestas juveniles del *Sturm und Drang* y su relación con el lenguaje. A continuación, discutiremos los significados de pubertad, adolescencia, juventud entrelazando psicoanálisis y literatura. En la tercera sección de este trabajo, nos centraremos en Werther y en las contribuciones que su errancia, preeminente en la obra, ofrece al psicoanálisis. Concluiremos nuestras elaboraciones señalando el declive del *Sturm und Drang* y el subsequente protagonismo de las novelas de formación en la escena literaria alemana, presentando una nueva concepción de vida y de estilo

¹ Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Psicologia, Niterói, RJ, Brasil; Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Instituto de Letras, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: carla.jeucken@tutanota.de. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4114-410X>.

² Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Psicologia, Niterói, RJ, Brasil. E-mail: gisellefalbo@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4995-3630>.

artístico, en cuyo contexto se destaca otra obra prominente de Goethe: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

Palabras clave: Juventud; psicoanálisis; Sturm und Drang; sufrimiento; Werther.

Introdução

Da perspectiva psicanalítica lacaniana, o adolescer é apreendido como uma transição subjetiva que envolve certos cenários recorrentes e comuns ao período como a queda dos antigos ideais, o luto da autoridade dos pais, os movimentos de separação do Outro parental, fugas, errância, a construção de novas identificações, o ato sexual, as transformações corporais, entre outros. Não raras vezes, essa travessia se realiza de maneira acidentada, com intercorrências que incluem autolesões, mutilações ou agressões. Em suma, sob esse ângulo psicanalítico, trata-se de um tempo de impasses ocasionados pelo encontro com o real do sexo e da morte, o que exigirá do sujeito a criação singular de um saber-fazer para lidar isso, como corroboram referências robustas focadas nas questões relacionadas ao adolescer e à juventude (Alberti, 1996; Freud, 1905; Lacadée, 2011; Lacan, 2003; Garcia, 1999). Ademais, várias obras literárias possibilitam avanços nos desdobramentos sobre as questões adolescentes e serviram à psicanálise nesse sentido.

Dentre os protagonistas literários que versaram sobre o adolescer, e que puderam ser explorados em interlocuções profícuas com a psicanálise, estão algumas obras de expressão alemã, publicações que abrangem um extenso arco temporal, do século XVIII até o século XXI. À guisa de exemplo, citemos algumas das histórias mais exploradas no meio psicanalítico. O primeiro título digno de menção, *O despertar da primeira [Frühlings Erwachen]* (2000), do dramaturgo alemão Frank Wedekind, enfoca a travessia do adolescer com suas questões em torno do sexual e da morte, em diferentes perspectivas, encenadas por vários personagens adolescentes que convivem em um liceu. Multifacetada, a obra possibilita abordagens de diferentes temas: sexualidade, morte, suicídio, a função da escola para os jovens, a relação do adolescente com seus pais, masoquismo, sadismo etc. Lacan (2003) escreveu um prefácio à peça, no qual ele destaca o papel do homem mascarado, personagem que irrompe na trama, até então realisticamente delineada, presentificando algo da ordem do real. O personagem misterioso seria, para Lacan, o recurso pelo qual se presentifica a função do Nome-do-Pai, possibilitando ao jovem Melchior escapar da morte e da mortificação do reformatório ao qual é lançado.

Outra obra, popular no meio psicanalítico, que trata de questões referentes ao adolescer em um contexto institucional, desta vez um internato militar, chama-se *As confusões do jovem Törleß [Die Verwirrungen des Zögling Törleß]* (1906), do escritor austríaco Robert Musil. Esse romance apresenta questões referentes à sexualidade, ao sadismo, às identificações, à moral e à ética que embaraçam o jovem protagonista, uma vez que este não pode mais contar com os recursos da infância que o sustentavam no laço com o

Outro. Segundo o psicanalista Philippe Lacadée (2011), Musil conseguiu explorar em seu escrito o despertar e o exílio do adolescer, além de mostrar como essas vivências se vinculam ao encontro com o sexual – tomado pelo psicanalista como aquilo que “desterritorializa o sujeito de sua infância” (Lacadée, 2011, p. 83) por ser propulsor do movimento de separação entre o jovem e as figuras parentais. Categorizado como ‘romance de formação’ [*Bildungsroman*], *Törleß* (1906) revelaria uma espécie de formação subjetiva do personagem adolescente que, tateando em busca de novas referências, encontra em um dos outros personagens “uma espécie de eu ideal (...) capaz de ajudá-lo em sua falta-a-ser” (Lacadée, 2011, p. 84).

A questão do exílio, indissociável da questão do adolescer na perspectiva de Lacadée, também foi tematizada em *Tschick* (2010), de Wolfgang Herrndorf. Neste romance juvenil *on the road*, Maik e Tschick, rapazes de aproximadamente catorze anos, partem rumo ao estrangeiro em um Lada roubado. Com um enredo cuja formatação pode ser abordada como metáfora da própria travessia subjetiva com a qual os dois personagens estão envolvidos, a narrativa aponta como eles seguem em direções opostas, por assim dizer, embora estejam juntos, supostamente a caminho de Walachei – esse local que significa um lugar estrangeiro abstrato e distante do ponto de onde o sujeito fala e, ao mesmo tempo, uma região familiar, concreta, localizada no leste europeu. Os meninos partem de Berlim, onde moram, mas enquanto Maik, alemão de classe média, busca chegar a esse fascinante lugar infamiliar, Tschick - seu companheiro de dupla nacionalidade, *outsider* na Alemanha - busca o retorno à casa de seus familiares russos. Mais uma vez, o rompimento com o familiar - neste caso, com um ato transgressor (o roubo do carro) e arriscado - é tematizado na literatura de expressão alemã.

As histórias supracitadas e comentadas se voltam às questões juvenis com temáticas bastante parecidas. Remontemo-nos, por fim, a mais uma obra, aquela com a qual nos ocuparemos neste trabalho, cuja publicação embora seja temporalmente distante das obras já mencionadas, alinha-se a elas em termos de temática, pois seu enfoque também envolve impasses da juventude. Escrita e publicada há exatos duzentos e cinquenta anos, *Os sofrimentos do jovem Werther [Die Leiden des jungen Werther]* (2006), de Johann Wolfgang von Goethe, apresenta aos leitores a intensificação dos sofrimentos de um jovem, encetados quando ele deixa o ambiente familiar onde vive com sua mãe, afastando-se desse modo também de seus amigos e amores. Narrado em primeira pessoa e formato epistolar, o protagonista declara, nas primeiras linhas de sua primeira missiva, a satisfação por se afastar do lugar no qual, até então, estivera instalado:

Como estou contente de ter partido! Ah, meu amigo, o que é o coração humano! Deixar-te, a ti que eu tanto amo, de quem eu era inseparável, e estar contente! Sei que me perdoarás. Não estavam todas as minhas demais relações como que escolhidas pelo destino a fim de afligir um coração como o meu? (Goethe, 2006, p.14).

O afastamento do familiar em busca da “vida verdadeira” assinalado por Lacadée (2011) como movimento subjetivo característico da adolescência, é, portanto, o ponto de onde se inicia o drama de Werther. O amigo Wilhelm, ao qual o personagem se refere como muito amado, será o único destinatário de suas missivas ao longo da história. Quando discorreu em suas memórias sobre a referida trama, Goethe (1986) fez questão de destacar que ela possuía bastante afinidade com a forma dramática. Isso teria sido reforçado pela escolha de seu aspecto epistolar, justificada por Goethe por sua tendência a transformar o monólogo em diálogo. Sozinho em suas meditações, o jovem Goethe imaginava “conversas ideais” com algum conhecido e por isso decidiu “pintar [em Werther] esse tédio à vida que os homens experimentam sem ser pressionado pela necessidade” (Goethe, 1986, p. 437).

Através das cartas, Goethe teria tentado expor seus próprios sentimentos e sofrimentos decorrentes de seu afastamento de uma moça por quem estava apaixonado, fabulando um interlocutor imaginário confiável a quem destinava as missivas. O autor supôs que elas foram bastante atrativas aos leitores justamente por causa de seu fundo multiforme, elaborado por essas conversas imaginárias com numerosas pessoas e que na obra aparecem dirigidas a um só confidente (Goethe, 1986). Poderíamos acrescentar que, da perspectiva dos leitores, por Werther se dirigir a um interlocutor silencioso, as cartas unilaterais facilitam a transmissão da intensificação dos sofrimentos do jovem, uma vez que, ininterruptamente, temos acesso, em primeira pessoa, aos impasses que ele vivencia, à narrativa dos encontros malogrados, à sua enfatuação juvenil. O leitor se torna o confidente de Werther, tal qual seu amigo Wilhelm, testemunha silenciosa do que se passa com o jovem.

A expressão subjetiva do poeta na obra, tão valorizada pelo *Sturm und Drang*, movimento literário no qual a obra se insere, alcançou seu ápice com a trama goethiana. Seu sucesso foi tão estrondoso que o livro provocou um efeito catastrófico entre os jovens, levando-os a se matar após a leitura pela identificação dos leitores com o personagem. Goethe atribuiu essa onda trágica às fantasias juvenis decorrentes das transições culturais e sociais vivenciadas na época, situação na qual a fantasia do suicídio se insinuava entre esses jovens como fuga legítima ante o sofrimento. A comoção após a publicação de *Werther* foi grande: os jovens, que já tinham perdido suas referências e reivindicavam um lugar de gênio criador, davam “livre curso às suas pretensões exageradas, às suas paixões insatisfeitas e aos seus sofrimentos imaginários” (Goethe, 1986, p. 441).

Da trama de *Werther* pretendemos extrair contribuições à psicanálise, tendo em vista certa especificidade na caracterização dos impasses do famigerado personagem, sinalizada desde seu título: trata-se dos sofrimentos de um *jovem*. Para tanto, inicialmente, abordaremos a particularidade das propostas do *Sturm und Drang* como movimento literário juvenil, articulando-as à psicanálise e à linguagem. Em seguida, discorreremos sobre as significações com que concebemos, neste trabalho, os significantes puberdade, adolescência, juventude, entrelaçando psicanálise e literatura. Na terceira e última seção, enfocaremos a errância de *Werther* e suas contribuições à psicanálise de maneira geral.

1. A linguagem como ponte entre a psicanálise e o *Sturm und Drang*

O nome do movimento literário no qual *Werther* é criado provém da peça homônima de Friedrich Klinger, um dos autores que tomaram parte nele. Apesar de não ter sido considerada uma obra impactante, *Sturm und Drang* (1913) teria sido caracterizada, por alguns autores, como um “drama sem um minuto de trégua” (Alberti, 1996, p. 32). O protagonismo literário da época, entretanto, foi atribuído a Goethe especialmente pelo lançamento de *Werther* (2006), obra que contribuiu significativamente para o tão almejado reconhecimento da autenticidade e da autonomia da literatura de expressão alemã, em um contexto no qual a Alemanha nem sequer existia como nação; seu território era ainda fragmentado e dividido em principados que formavam o Sacro-Império Romano-Germânico. O envolvimento da região em frequentes ataques militares, na maior parte das vezes oriundos da França, teria sido um dos fatores mais significativos para a eclosão do nacionalismo, do patriotismo e da busca de preservação da cultura popular alemã entre os jovens *Stürmer*, combinado com as tentativas de separação dos ideais estéticos franceses em prol dos ingleses (Kestler, 2010).

Até o surgimento do *Sturm und Drang*, as criações literárias de expressão alemã não só tomavam como referência a concepção estética estrangeira, como também o vocabulário dos escritores era permeado de abundantes estrangeirismos. Alinhada à falta de um código reconhecido como genuinamente germânico com o qual pudessem se expressar autenticamente, havia uma concepção compartilhada entre os autores da época sobre a escrita ser insuficiente para simbolizar a força da natureza e dos sentimentos. Esse reconhecimento da impossibilidade de “expressar o vigor de um sentimento e a volúpia da natureza” se tornou motivo constante em *Werther*, situação à qual o personagem se refere queixosamente incontáveis vezes em suas cartas (Backes, 2006, p. 17-8).

Considerando a associação entre o simbólico e o movimento literário, interessa-nos as articulações entre linguagem, literatura e cultura estabelecidas pelo escritor Johann Gottfried Herder (1987), contemporâneo ao *Sturm und Drang*. O autor teria criado um mito que entrelaçava o desenvolvimento da nação, da família, do sujeito e da linguagem (Alberti, 1996). Ademais, em sua análise, Herder comparou o uso da linguagem em diferentes momentos da história humana, o que nos possibilitaria conceber um estágio entre a infância e a fase adulta da língua, análogo à transição vivenciada durante a juventude, momento no qual, segundo o escritor, “o sofrimento não se amarra” (Alberti, 1996, p. 54). Esquematizada em etapas, o uso da linguagem, inicialmente, dependeria do aprendizado dos sons de sílabas; depois, quando a criança se torna jovem, a língua acompanha esse movimento se tornando, por sua vez, o poético, circunstância em que “o poeta eleva o sotaque a um ritmo escolhido pelo ouvido, razão pela qual a língua continua a ser expressão do sofrimento que não se amarra” (Alberti, 1996, p. 54).

Ao associar as transições subjetivas à linguagem, Herder teria se antecipado ao mote lacaniano *o inconsciente é estruturado como uma linguagem* (Alberti, 1996). À

impossibilidade de amarração do sofrimento de que fala o escritor, poderíamos entrelaçar o *Sturm und Drang* e os coincidentes significantes com que Freud formalizou a teoria pulsional: contra a tempestade [*Sturm*], Freud teria destacado o papel dos trilhamentos e dos recalques [*Verdrängungen*] na barragem [*Dämme*] contra a pressão [*Andrang*] das águas. Em outras palavras, Freud contrapôs à tempestade as amarrações das pulsões (Alberti, 1996). *Drang*, assinala Alberti (1996), antes de se tornar uma das características da pulsão em 1915, apareceria primeiramente na teoria freudiana como “força represada”; no *Sturm und Drang* ela concerne ao ímpeto característico da juventude. Na hipótese desenvolvida por Alberti (1996), o *Sturm und Drang* e as elaborações filosóficas de Herder sobre a linguagem, teriam lançado luz às questões juvenis e fizeram com que o jovem, aos poucos, fosse considerado no discurso sob uma outra perspectiva (Alberti, 1996) pela qual se torna possível conceber questões subjetivas características do adolescer e da juventude.

Recorrendo ao *jovem Werther*, levando em consideração os vocábulos utilizados por Freud, essa dupla perspectiva sobre o *Drang* – por um lado atrelado ao ímpeto juvenil no campo literário, por outro à força da pulsão no campo psicanalítico –, encontramos no romance de Goethe referências às quais podemos associar essas duas visadas. Em uma delas, o personagem fala, lamentando, sobre o papel dos diques [*Dämme*] que barrariam o ímpeto [*Drang*] do gênio criador, mas que, em contrapartida, ofereceriam proteção contra o avassalamento que a pressão provocaria nos desguarnecidos, por assim dizer. Um esboço literário de uma (futura) teoria pulsional e dos destinos (ou desvios) pulsionais elaborados por Freud, pode ter sido, então, antecipado na poética de Goethe:

Por que é que a *torrente* do gênio *transborda* tão poucas vezes e tão poucas vezes chega a ferver, em encrespadas ondas, sacudindo vossas almas letárgicas? Queridos amigos... É que além, nas duas margens, habitam homens graves e ponderados, cujas casinhas ajardinadas, prateleiras de tulipas e campos de hortaliças seriam levados pela torrente se os mesmos não houvessem sabido defender suas propriedades do perigo iminente a tempo, construindo *diques e desvios* (GOETHE, 2006, p. 27, grifo nosso).

Os significantes destacados nessa passagem apontam para a pregnante idealização do jovem personagem, e por tabela dos jovens *Stürmer*, que ansiavam pelo status de gênio criador em suas produções artísticas. A construção de diques e desvios serviria contra o ímpeto que lançaria o poeta *integralmente* no processo criativo, visando a uma escrita que contemplasse fielmente a expressão de sua experiência subjetiva. Para Werther, o excesso de pressão garantiria “o verdadeiro sentimento da natureza e sua genuína expressão!” (Goethe, 2006, p. 27). O comedimento nas manifestações subjetivas, bem como o regramento da produção estética eram malquistos pelos jovens que vislumbravam no excesso a possibilidade de alcançar a genialidade. Fadados ao fracasso, já que a linguagem não consegue recobrir totalmente o real, sobrevinham entre eles a dor de mundo [*Weltschmerz*] e a melancolização que caracterizaram a época.

Na sequência da carta da qual a passagem supracitada foi retirada, o personagem antecipa a possível ponderação de seu interlocutor, para quem o regramento seria desejável, pois “faz podar os galhos parasitas” (Goethe, 2006, p. 27) e estabelece certos limites contra excessos. Werther se contrapõe ao imaginado posicionamento do correspondente e faz uma aproximação entre o que julga ser a postura ideal de um poeta e o comportamento apaixonado de “um coração juvenil”: este pende “inteira e unicamente de uma moça” e “passa a seu lado todas as horas do dia, oferece-lhe todas as suas forças, tudo o que possui para lhe deixar claro a todo instante que se entregou a ela por inteiro” (Goethe, 2006, p. 27). Qualquer comedimento contra o afã de completude ou contra a dedicação integral seja à moça seja à arte invalidaria para os *Stürmer* a possibilidade de amar e criar: “(...) quanto ao amor, adeus... E se for artista, adeus talento” (Goethe, 2006, p. 28).

2. Puberdade, adolescência, juventude

A enfatuação juvenil de Werther manifesta-se em outras passagens da trama, nas quais são articuladas sua paixão pelos ideais e fugas como sintoma que o lança no mundo e “para fora dele” (Lacan, 2005), via suicídio. Todavia, antes de nos determos nesses elementos, convém, primeiramente, circunscrever a significação que atrelamos aos significantes em jogo na nomeação da travessia subjetiva sobre a qual nos debruçamos, quais sejam: puberdade, adolescência e juventude. Afinal, por que não falar, em nossa análise, na puberdade ou adolescência do personagem? Haveria distinções conceituais significativas quando empregamos esses significantes?

A Organização Mundial de Saúde (OMS), maior instituição responsável pela promoção de saúde em nível global, declarou sua impossibilidade de definir uma faixa etária que corresponda ao período, tendo em vista a multidimensionalidade de fatores envolvidos no adorlescer. Isso porque a juventude, segundo a OMS, seria “afetada pelo contexto no qual os jovens estão inseridos” (Silva; Silva, 2011, p. 664) e leva em conta que “esse segmento constitui identidades e singularidades de acordo com a realidade de cada um” (Silva; Silva, 2011, p. 663). Na clínica escuta-se frequentemente o termo adolescência quando se trata do jovem que já não é mais criança, mas também não é considerado adulto. Destaca-se como marcador dessa passagem da infância para a adolescência, por vezes denominada pré-adolescência, o reconhecimento de um período no qual ocorrem as alterações corporais como surgimento de pelos, crescimento dos seios, alargamento dos ombros, desenvolvimento das funções reprodutivas acompanhadas ou não de mudanças subjetivas.

Quando a atenção pende para o viés fisiológico, a experiência clínica nos aponta que essas mudanças costumam ser apreendidas pelos responsáveis de jovens analisantes como parte de uma fase especificada com a designação *puberdade*. Não só na clínica, mas também no cotidiano escolar, adolescência, pré-adolescência e puberdade são termos que circulam com frequência entre responsáveis e profissionais para se referirem a uma espécie de etiologia das questões dos jovens. Os vocábulos parecem denotar uma concepção desenvolvimentista

das transformações vivenciadas pelos jovens, embora possam referir-se também às transformações psíquicas. Deste ponto de vista, o adolescer seria uma fase que, quando bem-sucedida, culminaria em uma harmonização subjetiva e corporal no jovem adulto. Os responsáveis pelos adolescentes, nessas circunstâncias, parecem ter a expectativa de que a escola e os psicólogos possibilitarão que o *infantil* seja superado e que o jovem adulto terá responsabilidade e maturidade suficientes para viver em paz e colaborativamente com seus semelhantes.

No que concerne ao campo psicanalítico, a separação entre puberdade e adolescência não teria sido claramente estabelecida nem por Freud, nem por Lacan. Freud (1905) deu preferência ao termo puberdade para se remeter às mudanças corporais e psíquicas envolvidas nesse período de transição subjetiva. Segundo Arlete Garcia (1999), o termo puberdade remeteria ao vocábulo latino *puber* (que atingiu a adolescência), por sua vez derivado de *púbes*, termo que designa o pelo que cobre a região do baixo ventre. Logo, destaca a autora, a região genital é nomeada pelo significante que a vela, os pelos. Desse modo, o significante puberdade poderia ser atrelado à sexualidade como “aquilo que é enigmático, velado” (Garcia, 1999, p. 87). Tomando por referência os apontamentos de Lacan, Garcia afirma que é de interesse da psicanálise as questões envolvidas na puberdade, posto que as mudanças fisiológicas durante essa fase serviriam para velar o que é da ordem da sexualidade e situar o sujeito, no nível psíquico, frente ao enigma suscitado pelo feminino e pelo masculino.

Quanto ao significante *adolescência*, abrangente das mudanças fisiológicas, subjetivas, e das questões concernentes ao laço do sujeito com o social, com a cultura, este encontra suas raízes no termo *adolescens*, particípio presente do vocábulo latino *adlescere* (crescer). O vocábulo *adulto* teria a mesma raiz etimológica do latim *adultus*, particípio passado de *adlescere* (crescido) (Garcia, 1999), donde as origens da palavra remetendo à noção que se considera atualmente em variados campos discursivos e até mesmo no senso comum: o adolescente é aquele que está em uma fase de crescimento que se encerraria quando ele se torna adulto, crescido.

No século XV, o termo *adolescente* passou a ser empregado para designar jovens homens inexperientes, enquanto *adulto* se tornou corrente apenas no início do século XIX. Nessa época, passou-se a caracterizar a adolescência como um período crítico que exigiria intervenções protagonizadas por adultos e instituições, a fim de “educar” os jovens. Para dar conta dessa nova forma de se portar ante os adolescentes, foram criados os “métodos educativos, e mesmo policiais, para que (...) essa passagem se efetue o mais rapidamente possível e sem fazer estragos. É a época em que se considera o jovem perigoso, violento” (Cottet, 1996, p. 8). Embora a transição subjetiva e corporal seja concebida por alguns teóricos como produto puramente ideológico, historicamente datado, como afirma Cottet, a maneira como são tratadas as questões da adolescência também pode ser compreendida como uma significação atribuída a essa fase de transição, vivenciada com a angústia decorrente da lida com o jovem revoltado que se desestabilizou em face do real que retorna em seu corpo.

Cottet (1996) sublinha o que prevalece em termos de subjetivação em meio às tormentas da adolescência e da puberdade, separando-as da restrita concepção de autores que tratam as questões em termos de ideologia e construção social. Para o autor, assim como foi sinalizado por Lacadée (2011), por Freud (1996) e por Lacan (2003), o que está em questão nessa transição da infância para adolescência é o encontro com real do sexo. Em Freud, destacam-se duas elaborações fundamentais concernentes à puberdade: o encontro do jovem com o real do sexo e o trabalho de separação da autoridade dos pais, ao qual o adolescente é convocado. O adolescer o empurraria radicalmente para fora de seu círculo familiar na busca de satisfação sexual. Nos termos de Lacan (2007), é nessa transição propulsionada pelo adolescer que a questão da sexuação se colocará para o sujeito, impelido que será a se posicionar na partilha dos sexos.

Das elaborações de Freud sobre a sexualidade é possível apreendermos que o sujeito constrói um lugar fálico norteado pelas marcas significantes que recolhe do campo do Outro, alienando-se a elas para se constituir como sujeito (Falbo, 2014). Com o retorno das pulsões adormecidas no período de latência na puberdade, o sujeito será convocado à construção de novos recursos para lidar com a sexualidade que incidirá sobre seu corpo, desorganizando-o (Falbo, 2014). As mudanças psíquicas e corporais estariam, portanto, atreladas. Neste percurso, os pais, que outrora ocupavam um lugar idealizado para a criança, em face a seu desamparo, serão depostos, dando lugar a novas referências. Assim, se antes a criança neurótica estava às voltas com a questão de ser ou não ser o objeto que supostamente preenche a falta do Outro, com o despertar da adolescência, esse lugar desaparece, o que tem por efeito a demarcação de um vazio que concerne tanto ao jovem como ao Outro. É somente a partir dessa circunscrição do vazio que a construção de uma forma singular de lidar com seu gozo se faz possível. Para tanto, esse percurso

exige um trabalho de luto intrínseco à desidentificação ao elemento que imaginariamente sustentaria a relação, que não existe, entre o casal parental: o Um (pai) e o Outro (mãe). Nessa trilha em direção à vida dita “adulta”, será imperativo o esforço de transcrever os traços com os quais se teceu a tela que sustentava a criança no lugar de sintoma parental, permitindo, então, a reconstrução de sua versão fantasmática norteada pela impressão deixada pelo fantasma do Outro, de modo a poder responder como ser sexuado (Falbo, 2014, p. 62-3).

Responder como ser sexuado poderia ser apreendido como um ‘despertar’ para o desejo. Segundo Lacadée, o despertar do sonho acalentado durante o período de latência se relaciona com o tempo em que os jovens “testemunham a falta a ser, o sofrimento e a necessidade interior de se confrontarem com o mundo, com o intuito de se livrarem do que não está bem em suas vidas e de reconhecer os limites necessários ao desenvolvimento de sua existência” (Lacadée, 2011, p. 56). Metáfora recortada pela psicanálise para o período em que o jovem é impelido a lidar com seus sonhos e suas fantasias, e a se responsabilizar por

eles, *despertar* faz jus a esse ‘deparar-se com o real impossível de simbolizar’, marco do início dessa transição subjetiva.

Em *Werther* encontramos, discretamente, referências a esse despontar da primavera marcado justamente pelo encontro com Lotte, a moça por quem o personagem se apaixona perdidamente. Quando se conhecem, em um momento intensamente festivo, Lotte faz referência a uma ode do poeta alemão Klopstock, intitulada *A festa da primavera*, que funcionaria para selar “a íntima união entre Werther e ela”, mediada pela literatura (Backes, 2006, p. 45-6). Fora do enredo, outros dados contribuem para construir a jovialidade do protagonista da trama, sem a declaração direta de sua idade. Podemos considerá-la, primeiramente, pela relação da obra com o movimento literário no qual ela toma parte. O movimento *Sturm und Drang* foi liderado por jovens escritores, e suas reivindicações eram coerentes com aspirações da juventude. As informações oferecidas pela autobiografia de Goethe (1986), combinadas com dados extraídos da obra, também corroborariam o ápice da juventude de Werther. *Werther* foi escrito e publicado em 1774, quando Goethe contava vinte e cinco anos. Na primeira carta de Werther consta o ano 1771. Se atentarmos para o teor confessional da obra e para seu enredo como transposição literária das vivências do jovem Goethe, poderíamos deduzir que Werther teria em torno de vinte anos de idade, como o autor da trama. Logo, o que estaria em jogo para o personagem não diria respeito à saída da infância e entrada na adolescência, mas sim à transição desse período da juventude para a suposta “vida adulta”.

A idade não declarada de Werther também nos permite uma outra interpretação. A imprecisão quanto à idade do personagem nos faz considerar que esse não é um dado importante para a constituição do enredo. O que está em evidência em seu drama é o pâthos característico do período de transição que atravessa. Anunciada a jovialidade do personagem no título, seria pela própria urdidura da trama que o leitor confirmaria a caracterização jovial dos impasses do personagem. Essa interpretação se assenta nas elaborações teóricas que encontramos sobretudo no campo psicanalítico. Concebe-se entre os psicanalistas que não é possível enquadrar claramente a juventude em uma faixa etária específica, porque os processos de subjetivação ocorrem por uma marcação temporal lógica, diferente de uma concepção desenvolvimentista e, vale lembrar, nada garante que a travessia da fantasia, em termos subjetivos, ocorrerá. Mesmo em outros discursos pautados em uma orientação cronológica do desenvolvimento, os marcos de início e fim da juventude são nebulosos.

Firmadas tais elaborações sobre a situação subjetiva do personagem, podemos concentrar nossas discussões nos elementos da história. Nesse despertar para o real vivenciado pelo jovem, os leitores se deparam com a paixão descomedida do personagem pelos ideais de sua época. Extremamente sentimental, Werther vivencia suas frustrações com intenso sofrimento. O jovem se recusa a viver em um mundo em transição, a renunciar aos seus valores e se sente avassalado ao se confrontar com a não existência da relação sexual. Ao escolher o suicídio, o personagem se esquia do trabalho de luto ao qual é convocado, jovem

habitado pela linguagem que é, sem o qual será impossível fazer do desejo sua bússola de orientação pela vida.

3. As partidas de Werther à luz da psicanálise

Retomemos, então, o drama de Werther. São poucas as informações a respeito das famílias de Werther e de Lotte. Quando aparecem no texto, elas são sofisticadamente contextualizadas ao momento vivenciado pelo personagem. Esse entrelaçamento é favorecido pelo formato epistolar do drama, pois o destinatário de Werther é um amigo há muito conhecido, logo, o personagem encontra abertura para transmitir as notícias e histórias de quem experiencia algo novo, concomitante à associação com elementos do passado familiares a seu interlocutor. O enquadre da situação ocorre em uma perspectiva sincrônica, com narrativas sobre acontecimentos e sentimentos mais específicos e imediatos. Assim, encontramos elementos sobre a infância de Werther apenas quando o jovem revisita a região onde nasceu e rememora vivências infantis, “antes de os acontecimentos se precipitarem de forma definitiva” (Backes, 2006, p. 111). Dentre as lembranças do personagem, destacamos aquela que sucede ao seu pedido de demissão na Corte e à consequente partida da cidade onde trabalhava, ocasião na qual o jovem se mostra propenso a retornar ao local onde residia quando criança.

Parto amanhã e como a minha terra natal fica afastada do caminho apenas seis milhas, quero tornar a vê-la e recordar os antigos e felizes dias que se desvaneceram como um sonho. Quero entrar pela mesma porta, através da qual minha mãe saiu comigo na carruagem, depois da morte do meu pai, no dia em que ela decidiu deixar para trás aquela querida morada para ir meter-se na vossa insuportável cidade (Goethe, 2006, p. 111).

Na carta seguinte, o personagem fala dos sentimentos avivados pelo retorno à terra natal:

Fiz a viagem aos lugares que me viram nascer com a devoção de um peregrino, e fui tocado por um punhado de sensações inesperadas. Ao pé de uma grande tília, que fica a um quarto de légua da cidade, mandei parar, desci da carruagem e disse ao cocheiro que continuasse, a fim de seguir a pé e gozar sozinho a frescura e a vivacidade de cada reminiscência. Parei ali, debaixo da tília, lugar que era o termo dos meus passeios durante a infância. Que mudança! Naquela época eu me lançava com feliz ignorância ao mundo desconhecido, e contava dar ao meu coração todo o alimento, todo os prazeres, cuja carência eu senti por tantas vezes tocar o meu seio. E agora regressava desse vasto mundo... Oh, meu amigo, quantas esperanças desapontadas! Quantos planos destruídos! (Goethe, 2006, p. 112-3).

Werther prossegue seu relato lamentando a perda de sua idílica vida infantil, expressa seu desprezo por todas as mudanças avistadas na cidade e seu entusiasmo diante de tudo que

ele pôde relembrar: “não dava um passo que não trouxesse uma recordação” (Goethe, 2006, p. 113).

As partidas de Werther dinamizam o romance do começo ao fim. Como já sinalizamos na primeira seção deste trabalho, a história é encetada com a notícia de sua partida da cidade com quem vivia com seus familiares: “como estou contente de ter partido!” (Goethe, 2006, p. 14). Depois, o personagem procura separar-se de Lotte fugindo da cidade onde morava após deixar a casa de sua mãe. Antes de sair da cidade onde a moça residia, ele anuncia ao seu interlocutor: “Tenho de partir! Há duas semanas medito no projeto de a deixar. Tenho de partir. Ela está mais uma vez na cidade em casa de uma amiga. (...) e... tenho de partir!” (Goethe, 2006, p. 86). Werther, então, rumá para outra cidade onde trabalhará na Corte. Malograda a empreitada, o jovem pede demissão e parte em direção à cidade onde morou durante a infância, antes do falecimento – da partida - de seu próprio pai. Após curto período de tempo instalado em sua cidade natal, Werther parte novamente, dessa vez retornando à cidade onde reside Lotte e seu noivo. A partida seguinte do jovem personagem seria, então, a derradeira, a mais radical, aquela em que ele evade da cena na qual era o protagonista.

A errância de Werther nos remete à ideia de fuga proposta por Lacan (1962-63) e retomada por Lacadée (2011) nas elaborações de seus casos clínicos. Nestes, o psicanalista abordou-a como sintoma de dois de seus analisantes, ambos adolescentes. “Fugas ou errâncias”, afirma Lacadée, “aparecem no momento em que o sentimento de vazio assombra o adolescente”, ou seja, ela funciona para ele como tentativa de separação do lugar de falo ocupado durante sua “condição de criança capturada pelo discurso do Outro” (Lacadée, 2011, p. 46). Alinhada à afirmação de Lacadée sobre o vazio, encontramos na carta de 19 de outubro uma declaração de Werther sobre esse sentimento e a tentativa de preenchê-lo com o objeto amado, localizado fora do âmbito familiar: “Ah, esse vácuo medonho que sinto no meu seio! Muitas vezes penso... Se pudesses uma vez, uma só vez, apertá-la ao peito, todo esse vácuo haveria de se encher” (Goethe, 2006, p. 128).

Sintomas como esse, sinalizados por Lacadée (2011) nos casos que acompanhou e testemunhados literariamente por Werther, atrelam-se a questões clínicas nas quais se evidencia o papel do ideal do eu na subjetivação – que é ligado ao Nome-do-Pai –, pois este ideal serve como ponto de basta, que dá ao sujeito um lugar no simbólico, “e sua fórmula”, como um “ponto de onde” o adolescente pode ver-se digno de ser amado e amável (Lacadée, 2011). A saída de casa no início da trama lança o personagem em uma errância que desvela ao leitor o trabalho psíquico que se impõe a Werther, uma travessia a ser percorrida na qual o personagem busca “o que ele crê ser o mundo real que o conduz a rejeitar os semblantes do Outro que até então o velam” (Lacadée, 2011, p. 32). Essa busca, em *Werther*, é anunciada pelo próprio personagem quando diz ao amigo que todas as “relações” estabelecidas na cidade onde morava, “escolhidas pelo destino” e não por ele próprio, servir-lhe-iam apenas para afligi-lo (Goethe, 2006, p. 14).

Desolado por causa da separação anunciada pela amada, o drama culmina com a partida radical do personagem da cena para o mundo puro (Lacan, 2005): Werther põe fim à

própria vida com um tiro na cabeça. Retomando o sintagma *niederkommen lassen* (deixar vir abaixo; largar de mão/deixar cair) utilizado por Freud ao se referir à tentativa de suicídio de uma de suas analisantes, Lacan (2005) estabeleceu uma articulação entre a queda do objeto com o qual o sujeito se identifica e a queda do próprio sujeito da cadeia significante que o sustenta. O que se passa no ato, na passagem ao ato, entretanto, deve ser diferenciado de outras formas de agir do sujeito. Para estabelecer esse discernimento entre os dois fenômenos, Lacan (2005) partiu da noção de dramatização. Haveria para o sujeito, de um lado, o mundo onde o real se comprime. Do outro lado, haveria um palco onde a montagem desse mundo acontece, palco que articula a dimensão da história do sujeito, cena do Outro. As coisas do mundo seriam encenadas no palco a partir das leis significantes que situam o sujeito em sua história, palco (dimensão simbólica) no qual o sujeito se aventura mascarado (dimensão imaginária). Por essa articulação entre os dois registros que sustentam a montagem do palco sobre o mundo, Lacan considerará que a história tem um caráter de encenação (Lacan, 2005).

No palco se dá a relação do sujeito com o objeto. No ato, na *passagem ao ato*, é de seu lugar no palco, situado como sujeito historicizado, que o sujeito “se precipita e despencava para fora da cena” (Lacan, 2005, p. 129). Em outras palavras, a cena se dá em um palco constituído pela cadeia significante e o ato, por conseguinte, diz respeito a um movimento de queda da cadeia. Uma das interpretações possíveis para o suicídio de Werther seria considerá-lo, nos termos de Lacan, como *passagem ao ato* suicida. A diferenciação entre a *passagem ao ato* e o *acting out* estaria naquilo que está subjacente ao agir: no primeiro caso, o sujeito está identificado com o vazio e com o objeto que resta do simbólico e evade para o real; já no *acting out*, o sujeito age por entrar em cena, presentificando uma dramatização endereçada ao Outro.

Antecedente ao ato do personagem, convém atentarmos às recorrentes partidas de Werther. Tendo em vista o caráter nostálgico que colore suas reminiscências e suas frustrações, os movimentos do personagem poderiam ser concebidos como fugas, tal como Lacan as denominou: “A que chamamos fuga, no sujeito que nela se precipita, sempre mais ou menos colocado numa posição infantil, senão a essa saída da cena, à partida errante para o mundo puro, na qual o sujeito sai à procura, ao encontro de algo rejeitado, recusado por toda parte?” (Lacan, 2005, p. 130). Dessas fugas, assinala Lacan, é possível que o sujeito retorne e, neste retorno, ele encontre a possibilidade de ser valorizado.

Quando planeja sua fuga, Werther parece armar a cena para despencar do palco onde ela acontece. Em certo momento da história, em uma discussão acalorada com o noivo de Lotte, o personagem defende fervorosamente o suicídio como forma digna de resolução do sofrimento decorrente das incompatibilidades entre os ideais almejados e aquilo que o sujeito alcança no laço social: satisfação parcial, nunca integral. É justamente ao noivo de sua amada que Werther pede emprestado a pistola com a qual porá fim à vida. O personagem se suicida sentado à escrivaninha, localizada no *púlpito* de seu quarto – em um pequeno palco, portanto. Sua trágica queda dura aproximadamente seis horas, uma vez que o ato não lhe arranca imediatamente da vida. Em seus últimos minutos de sofrimento, o jovem é encontrado

agonizando por outros personagens que se tornam plateia para seu definhamento, já que nada poderia ser feito para salvá-lo.

Finalizamos esta seção com questões que restam, suscitadas pelo desfecho da história. Lacan (2005) estabeleceu separações entre o desencadeamento dos fenômenos passagem ao ato e *acting out*. Quando recorremos a Werther, entretanto, a questão retorna. O personagem passa ao ato, cai da cena identificado com o objeto dejeto, mas seu suicídio aparece como uma encenação, como um *acting out* endereçado à amada que o abandona. Tendo essas elaborações teóricas e literárias em vista, seria possível conceber, então, que nem todo suicídio, ato no qual o sujeito evade para o mundo puro, configuraria uma passagem ao ato? Em outras palavras, seria possível conceber o suicídio como uma encenação endereçada a outro como o *acting out*? Mais uma vez, como sói ocorrer há duzentos e cinquenta anos, resta do clássico de Goethe indagações que nos convocariam novamente ao trabalho, visando encontrar na letra do poeta as elucidações para questões tão arduamente desbravadas pelos psicanalistas em sua práxis.

Para concluir, o declínio do movimento: fim da linha ou finda a travessia?

Embora a Alemanha ainda não existisse como país unificado, o *Sturm und Drang* se destacou e *Werther* se tornou uma das obras mais marcantes desse movimento de expressão alemã. Foi, portanto, com seu drama confessional que Goethe inaugurou a criação da prosa moderna na Alemanha (Backes, 2006). Alinhado aos preceitos do *Sturm und Drang* e vivenciando sua própria juventude, o poeta redigiu a obra em um ímpeto que durou menos de dois meses. Segundo Kestner, noivo de Charlotte (moça por quem Goethe fora apaixonado), especialmente na primeira parte do romance, Goethe retratou-se com lealdade, assim como fez com o casal de amigos com quem convivia. Na segunda parte da história, mais sombria, o poeta teria se afastado da sua própria vivência, baseando o destino de Werther em sua fantasia suicida e na história do suicídio de um jovem que conhecera, mas com quem não chegara a travar amizade. Nessas bases, o escritor pôde exprimir de modo notável a dor do mundo [*Weltschmerz*] de toda uma geração de jovens.

O “estilo genial” e a febre causada pela obra, no entanto, não poderiam perdurar (Kohlschmidt, 1967), posto que, como movimento juvenil, tratava-se de um período de transição, fortemente marcado pela melancolia decorrente das transformações na conjuntura cultural e social da época. No campo da arte literária, a permanência do conflito entre ideia e realidade vivenciado pelos jovens *Stürmer*, a tentativa de expressão descomedida e o sentimentalismo como *Leitmotiv* das obras, sem apoio técnico que balizasse a produção estética, tornavam os autores, pouco a pouco, repetitivos ou improdutivos “até conciliarem-se com a burguesia que combatiam” (Kohlschmidt, 1967, p. 263).

Sendo o temperamento juvenil a mola propulsora do ato criativo do movimento literário, as produções que surgiram nesse contexto eram marcadas pela “expressão da paixão e o descomedimento da imaturidade” (Kohlschmidt, 1967, p. 263). Logo, com o

envelhecimento de seus representantes, era de se esperar que surgissem novas concepções de vida e de estilo artístico, e que fosse incontornável seu declínio, visto que ele estava atrelado ao trabalho de luto e à travessia subjetiva dos *Stürmer*. Com o fim do movimento, Goethe tomou rumos diversos, “procurando superar os arroubos anárquicos da fase juvenil, através de uma disciplina severa, sob a inspiração da arte grega” (Rosenfeld, 1993, p. 147). Entra em cena, então, o classicismo alemão, movimento em que se proclamavam ideais de formação e cultivo da personalidade sem as revoltas contra a civilização, como apareciam entre os jovens *Stürmer*.

Em contraste com a concepção dos jovens “gênios”, segundo a qual o homem estaria fadado a “definhar no cárcere do mundo” (Rosenfeld, 1993, p. 73) por causa da incompatibilidade entre os seus impulsos ou aspirações e as exigências da civilização, “no classicismo já se notam os inícios do imenso surto filosófico idealista que, pelos fins do século XVIII e início do próximo, iria tornar a Alemanha centro universal do pensamento, através de Kant, Fichte, Schelling e Hegel” (Rosenfeld, 1993, p. 231). Influenciados pela filosofia idealista, a concepção do papel do humano no mundo é alterada: ele deverá procurar a conciliação e o reconhecimento da lei moral que deveria prevalecer em suas escolhas (Rosenfeld, 1993, p. 71-3). O reconhecimento da lei moral pelos classicistas nos remonta a Freud (1950) indicando que a vinculação do sujeito ao Outro, tão combatida pelos *Stürmer*, deve-se ao desamparo, sendo ele concebido como a fonte de todos os motivos morais. Desamparado, é na cena do Outro (Lacan, 2005) que o sujeito se constitui, mesmo que ele venha a questionar e se separar desse Outro com o despertar para a juventude. Isso lhe possibilita criar sua maneira própria de lidar com o real.

O classicismo alemão propunha a “disciplinação dos violentos impulsos românticos que, depois de se manifestarem na fase do *Sturm und Drang*, são dominados ou superados na maturidade” (Rosenfeld, 1993, p. 230). Embora a noção de “maturidade” não corresponda àquilo que a psicanálise preconiza em seu aparato teórico clínico, pois o infantil constitui o ser falante, poderíamos conceber que os representantes do movimento consideravam outros encaminhamentos possíveis para aquele tal sofrimento que não se amarra. A impossibilidade de tudo recobrir com simbólico e imaginário, de encontrar a justa medida para as questões da vida e da morte, inevitavelmente, se (re)vela, mas não determina o fim da linha para o sujeito. Pelo contrário, seu vislumbre convoca ao trabalho subjetivo em favor do desejo.

Neste contexto de transição, apareceram os ‘romances de formação’ [*Bildungsroman*], gênero no qual encontramos indicativos da renúncia dos personagens ao constrangimento imposto pela sociedade, ao incontornável mal-estar que acossa cada um. As tramas se estruturam com base no que seria uma transição subjetiva da juventude à vida adulta. Novamente, entre os maiores escritos literários da época, encontra-se uma obra goethiana, a primeira desse gênero: *Os anos de aprendizado de Willhelm Meister* [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*] (1982), publicado aproximadamente dez anos depois de *Werther*. Nesse romance, Goethe fez do ideal clássico o alicerce de sua trama, baseando-a no tema da formação da

personalidade: o ser humano se integra à sociedade aceitando suas limitações e convenções impostas – uma “evidente superação do anarquismo pré-romântico” (Rosenfeld, 1993, p. 73).

Para finalizar, destacamos que este protagonista goetheano, Wilhelm Meister, age e toma decisões que não condizem com a tentativa de preencher a falta do Outro, pois em seu horizonte situa-se com maior lucidez aquilo que lhe apraz. Por isso o personagem, na contramão daquilo que, de certa forma, o destino lhe reservara, decide não se dedicar aos negócios da família para se tornar ator. Sua escolha o lança em várias aventuras que lhe oferecem o vislumbre de algo valioso na busca daquilo que ele almeja, retirando o foco do objeto almejado propriamente dito. O romance de Goethe é considerado “formativo”, pois trata da formação moral e psicológica atrelada ao contexto social no qual o personagem se insere, circunstância que o faz questionar suas decisões e certezas. O acento da obra nesse caso recai na travessia empreendida pelo jovem e não na concretização de suas idealizações. Wilhelm é um personagem bem diferente de Werther, cuja travessia foi interrompida brutalmente por estar decidido a viver *integralmente* para o amor e para a arte. Mesmo que de maneira sumária, os elementos levantados e discutidos neste trabalho sobre os diferentes movimentos literários, o enredo das obras, bem como a caracterização dos personagens goetheanos oferecem aos interessados em psicanálise elementos para elaborações sobre a dimensão transicional deste período delicado de subjetivação e sobre os impasses multifacetados que costumam caracterizá-lo.

Referências

- ALBERTI, Sonia. *Esse sujeito adolescente*. Rio de Janeiro: Contra capa, 1996.
- BACKES, Marcelo. Prefácio e notas. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- COTTEL, Serge. Estrutura e romance familiar na adolescência. In: RIBEIRO, Heloísa Caldas; POLLO, Vera (orgs.). *Adolescência: o despertar*. Rio de Janeiro: Contra capa, 1996.
- FALBO, Giselle. Construção da imagem de si, desestabilização e adolescência. *Arquivos Brasileiros de Psicologia* [online], Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 61-71, 2014. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672014000100006&lng=pt&nrm=iso&tlang=pt. Acesso em: 26 ago. 2024.
- FREUD, Sigmund. Entwurf einer Psychologie. In: Freud, S. *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*. London: Imago, 1950 [1895].
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: Freud, Sigmund. *Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1905]. v. 2.

GARCIA, Arlete. Adolescência – tempo de adolescer. *Letra Freudiana: Objeto e tempo da Psicanálise*, v. 27, n. 25, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Memórias*: poesia e verdade. Brasília: HUCITEC, 1986.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Frankfurt am Main: Insel, 1982.

HERDER, Johann Gottfried. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Lisboa: Antígona, 1987.

HERRNDORF, Wolfgang. *Tschick*. Berlin: Rowohlt, 2010.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. O conceito de literatura universal em Goethe. *Revista Cult* [online], n. 130, 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>. Acesso em: 21 mar. 2024.

KLINGER, Friedrich Maximiliam. *Sturm und Drang*. Halle a. Saale.: Niemeyer, 1913.

KOHL SCHMIDT, Werner. O classicismo. In: BÖSCH, Bruno (org.). *História da literatura alemã*. São Paulo: Herder; EDUSP, 1967.

LACADÉE, Philippe. *O despertar e o exílio*: ensinamentos psicanalíticos da mais delicada das transições, a adolescência. Rio de Janeiro: Contra capa, 2011.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10*: a angústia. Rio de Janeiro: JZE, 2005 [1962-3].

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: Mais, ainda. Rio de Janeiro: JZE, 2007 [1972-3].

LACAN, Jacques. Prefácio ao Despertar da Primavera. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003 [1974].

MUSIL, Robert. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Leipzig: Insel, 1906.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Romantismo alemão. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SILVA, Roselani Sodré da; SILVA, Vini Rabassa da. Política Nacional de Juventude: trajetória e desafios. *Caderno CRH* [online], Salvador, v. 24, n. 63, p. 663-678, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/crch/a/QHfYfV7nPqyJZwV7KTSjqBs/?format=pdf>. Acesso em: 26 ago. 2024.

WEDEKIND, Frank. *Frühlings Erwachen*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Data de submissão: 28/08/2024
Data de aceite: 18/03/2025

OS MITOS E OS ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS NO ROMANCE *O TÚNEL*, DE ERNESTO SABATO

Vilma Rodrigues Mascarenhas¹
José Wanderson Lima Torres²

RESUMO: O presente artigo analisa a presença dos mitos e dos arquétipos literários no romance *O Túnel* (1948), do escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011), sob a perspectiva da Psicologia Analítica. Os mitos possuem um caráter pedagogizante que conduz o homem a conhecer a si próprio, ao assumir os papéis sociais que a literatura ficcionalmente ressignifica nos personagens. A obra de Sabato apresenta a confissão de um crime passional narrado pelo próprio assassino, o pintor Juan Pablo Castel, cujo perfil psicológico permite perceber a construção das imagens arquetípicas da sombra no texto literário, manifestadas no desequilíbrio emocional do personagem, na idealização da mulher amada e nos ciúmes exacerbados, característicos da Síndrome de Otelo. Para tanto, tomamos como base a sombra como fio condutor da narrativa sabatiana com as contribuições de Jung (2002, 2008, 2015), Hillman (2018), e Von Franz (1990, 2002). À vista disso, discutimos a função dos mitos como modelos fundadores da conduta humana, com os estudos de Bolen (2002), Campbell (1991, 2005), Durand (2004, 2019), Eliade (2004), Frye (1973, 2004) e Meletínski (1987, 2002), uma vez que esses autores propõem diálogos entre os mitos, literatura e Psicologia Analítica.

Palavras-chave: Arquétipos Literários; Mitos; *O Túnel*; Psicologia Analítica.

MYTHS AND LITERARY ARCHETYPES IN THE ROMANCE *THE TUNNEL*, BY ERNESTO SABATO

ABSTRACT: This article analyzes the presence of myths and literary archetypes in the novel *The Tunnel* (1948) by the Argentine writer Ernesto Sabato (1911-2011) from the perspective of Analytical Psychology. Myths have a pedagogical character that leads individuals to self-knowledge by assuming the social roles that literature fictionally re-signifies in its characters. Sabato's work presents the confession of a passionate crime narrated by the murderer himself, the painter Juan Pablo Castel, whose psychological profile reveals the construction of archetypal images of the shadow within the literary text. These are manifested in the character's emotional imbalance, the idealization of the beloved woman, and the exacerbated jealousy characteristic of Othello Syndrome. To this end, we use the shadow as the narrative thread of Sabato's work, incorporating the contributions of Jung (2002, 2008, 2015), Hillman (2018), Von Franz (1990, 2002). In view of this, we discuss the role of myths as

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre em Literatura, Memória e Cultura (2018-2020) pela Universidade Estadual do Piauí - PPGL/UESPI. E-mail: vilma.rodriguesmascarenhas@gmail.com.

² Doutorado em Estudos da Linguagem pela UFRN (2008-2012). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí - PPGL/UESPI. E-mail: wandersontorres@hotmail.com.

foundational models of human conduct, drawing on the studies of Bolen (2002), Campbell (1991, 2005), Durand (2004, 2019), Eliade (2004), Frye (1973, 2004), and Meletinsky (1987, 2002), as these authors propose dialogues between myths, literature, and Analytical Psychology.

Keywords: Literary Archetypes; Myths; *The Tunnel*; Analytical Psychology.

Introdução

A manifestação do arquétipo torna-se perceptível nas experiências que se repetem durante gerações (nascimento, morte, casamento, traição, alegria, sofrimento, entre outras formas), reconhecidas independentemente de onde o indivíduo se insere culturalmente, ultrapassando as dimensões patológicas, fisiológicas e neurológicas do inconsciente. Nos estudos junguianos, destaca-se a camada mais profunda da psique humana, denominada inconsciente coletivo, no qual reside o fenômeno arquetípico que assume quantas forem as formas tipicamente universais. Os arquétipos estão intimamente ligados aos aspectos culturais, que ressignificam valores com significados profundos, razão pela qual Jung dedicou-se ao estudo dos símbolos em diversas culturas, constituindo, desse modo, um estudo comparado do fenômeno arquetípico.

A relação dos arquétipos com as narrativas míticas e os contos de fadas, amplamente explorada por Von Franz (1990, 2002) e nos estudos de Meletínski (1987; 2002), é fundamental para a compreensão dos arquétipos literários, particularmente na interpretação do fenômeno arquetípico enquanto imagem simbólica no contexto literário. Nesta perspectiva, o romance *O Túnel* (1948) traz o simbolismo metafórico nos sonhos e nos desejos reprimidos do protagonista que são confessados aos leitores, em uma espécie de cumplicidade do drama de Ernesto Sabato que é composto por trinta e nove capítulos relativamente curtos e narram a confissão de um crime feita pelo próprio assassino, o pintor Juan Pablo Castel (protagonista), o qual tem uma personalidade introspecta, nutrindo uma paixão obsessiva pela personagem María Iribarne. Castel alimenta uma breve ilusão de que María seria a única pessoa que poderia compreendê-lo como homem e como artista, idealizando-a, mas, ao longo da narrativa descontrói essa imagem de mulher ideal e, por fim, acaba assassinando-a.

Sabato, de forma explícita, concebe o perfil psicológico do seu protagonista como um controverso conjunto de tensões existencialistas que nutrem seus estados de consciência e inconsciência, levando-o à insanidade. Revela-se assim o arquétipo da sombra como o fio condutor da trama, projetado nos conflitos psíquicos do personagem, os quais causam a capacidade de degradar tanto o outro quanto a si mesmo, dominado pela sombra arquetípica ressignificada no universo literário do autor. De acordo com os estudos junguianos, as sombras são os instintos oprimidos do eu “não aprovado”, que rejeita sua mente consciente. Constituem a parte enterrada nas camadas mais profundas do ser. A sombra é o arquétipo que revela o lado obscuro da alma humana (Jung, 2015). No contexto psicanalítico, a narrativa de Sabato possibilita uma leitura simbólica da traição, que desencadeia diversas atitudes controversas no protagonista, estimuladas pelo ciúme, nutrindo, dessa forma, o arquétipo da sombra, perceptível

em diversos trechos da obra que descrevem o perfil emocional do personagem (ao sentir-se traído, perdido e confuso) que o conduzem a um estado solitário, desesperançado, absorvido pela própria sombra, levando-o a cometer um crime passional.

Em 1922, a Sociedade de Língua e Literatura Alemã apresenta ao mundo a visão da Psicologia Analítica sobre o processo de criação da obra de arte, na palestra proferida por Jung, intitulada “Relação da Psicologia Analítica com a obra de arte poética”, referindo-se à simbologia mítica dos arquétipos materializados nas obras de arte. Ao estabelecer essa relação, o psiquiatra evidencia que a teoria analítica não se propõe a analisar as obras de arte em seu valor estético, mas no valor arquetípico, reconhecendo sua autonomia como produto do inconsciente coletivo³.

Dessa forma, trazemos para discussão a crítica junguiana, não como uma entidade comprovada, mas como uma das ferramentas de compreensão das possíveis implicações psicológicas de um texto literário, efetivando-se em dois diferentes processos: o psicológico e o visionário. O primeiro relaciona as obras com temas cotidianos e conflitos pessoais, enquanto o segundo provém das esferas do inconsciente coletivo, com figuras arquetípicas das experiências humanas primordiais e mitológicas, com base nas quais analisamos o romance *O Túnel*, sob a perspectiva junguiana na leitura simbólica da traição, a qual desencadeia diversas atitudes controversas em Castel, insufladas pelo ciúme, nutrindo o arquétipo da sombra.

Nos estudos de Northrop Frye (1973, 2004) e Meletínski (1987, 2002), as imagens arquetípicas dos personagens de um texto literário são denominadas de “arquétipos literários” os papéis sociais vivenciados na narrativa, reconhecidos nos tipos humanos mediante as circunstâncias que lhes são impostas, revelando-se, dessa forma, a simbologia mítica na linguagem literária nas figuras do herói, do bode expiatório, do *trickster*⁴, da donzela em apuros, do velho sábio, entre outras. Na narrativa sabatiana, a arte é o elo entre a vítima e seu algoz, o envolvimento amoroso se subverte no ciúme patológico do protagonista, que impulsiona o arquétipo da sombra no romance, perceptível no sentimento de posse, na desconfiança, na sensação de perda do objeto de desejo (a mulher amada) e na traição, que induzem ao crime passional⁵.

³ Jung (2008) faz a distinção entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo: o inconsciente pessoal refere-se aos sentimentos e ideias reprimidas, desenvolvidos durante a vida de um indivíduo, enquanto o inconsciente coletivo não se deve a experiências pessoais; portanto, não é adquirido individualmente, mas herdado. Trata-se de um conjunto de sentimentos, pensamentos e lembranças compartilhadas por toda a humanidade, como um reservatório de imagens latentes, chamadas de arquétipos ou imagens primordiais, as quais cada pessoa herda de seus ancestrais.

⁴ Em sua forma clássica, o *trickster* é gêmeo do herói cultural, sendo-lhe oposto não como o princípio inconsciente se opõe ao consciente, mas, antes, como o ingênuo, o tolo, o maldoso e o destrutivo se opõem ao sábio e ao criativo. A figura arquetípica do moleque-brincalhão mitológico reúne em si um inteiro repertório de desvios da norma, sua inversão e ridicularização (eventualmente com a função de “válvula de escape”) (Meletínski, 2002, p. 97).

⁵ O conceito popular referente ao crime passional é justificado pelo fato de ter sido cometido por paixão. De acordo com os incisos I e II, § 2º, art. 121 do Código Penal Brasileiro, esse crime é tipificado como homicídio qualificado. Caracteriza-se pelo fato de ser cometido em função do sentimento de posse do agressor em relação à vítima e do fato de querer impor que seu [do agressor] amor seja reconhecido como único. Caso isso não aconteça, muitas vezes, a pessoa resolve atentar contra a vida da outra (Bitencourt, 2012). O crime cometido pelo personagem sabatiano é premeditado e qualifica-se como doloso, já que houve a intenção de matar a mulher “amada”.

De acordo com a teoria junguiana, o arquétipo da sombra é um problema de ordem moral, e o desafio de torná-lo consciente faz com que o homem perceba sua própria fragilidade, frustrando-se, reprimindo-se. Reprimir a sombra, entretanto, a torna mais forte, enquanto admiti-la torna o indivíduo consciente de que ela existe na realidade, sendo necessário conhecer seu lado obscuro na busca pelo conhecimento de si, rumo a sua trajetória de individuação⁶. Nesse âmbito, o contexto de *O Túnel* revela a condição humana na crise existencial do homem, perceptível no drama interno de Castel, que personifica o lado sombrio da alma humana traduzido em desespero, dor, loucura, solidão e vingança convertidos no arquétipo da sombra.

1. Imagem é psique: arquétipos e imagens arquetípicas

Ao afirmar que a psique é o eixo do mundo, Jung (2000) a entende como a totalidade dos processos psíquicos conscientes e inconscientes do ser humano, diferenciando-se do conceito convencional da mente, que é geralmente limitado apenas aos processos neurológicos do cérebro. Nesse processo, temos no arquétipo a manifestação da percepção sensorial dos fenômenos psíquicos do inconsciente coletivo, que se moldam constantemente de acordo com as circunstâncias, em formas tangíveis ou não. O psiquiatra esclarece que não se trata de representações meramente visuais ou herança de imagens, e sim do modo como percebemos conteúdos e experiências compartilhados há séculos.

Nesse âmbito, a teoria psicanalítica defende que não é sensato estereotipar o significado dos arquétipos (a algo a ser preenchido ou esvaziado), uma vez que eles tomam e tornam-se formas atualizadas de sua época, refletindo a experiência evolutiva humana nas profundezas das emoções, ora imersas ora expostas na superfície da consciência. Trata-se, portanto, de formas imateriais da energia psíquica reconhecidas nos modelos arquetípicos de pai, mãe, líder espiritual, herói, vilão, que dialogam com as formas coletivas também conhecidas como imagens primordiais ou representações coletivas.

É valido ressaltar que os termos “arquétipo” e “imagem arquetípica” são, muitas vezes, usados de modo equivocado, como esclarece Ulson (1998).

Jung distingue o arquétipo, propriamente dito, da *imagem arquetípica*. O arquétipo é energia pura, não é acessível à consciência e sua constatação se dá sempre pela via indireta. Ao penetrar na consciência, ele incorpora os elementos do consciente, tornando-se uma imagem arquetípica (Ulson, 1988, p. 46, grifo do autor).

⁶ Na concepção de Jung (2008), o termo “individuação” remete a um processo através do qual o ser humano se torna realmente um “*individuum psicológico*”, ou seja, ele se transforma em uma unidade autônoma e indivisível, se tornando uma totalidade. “A individuação, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, fator determinante de um melhor rendimento social” (Jung, 2008, p. 60).

Temos, portanto, acesso às imagens arquetípicas, mas não aos arquétipos, pois são imperceptíveis, ou seja, não são fenômenos explícitos. Conforme Von Franz (1990), Jung descreve o arquétipo como a disposição estrutural básica para produzir uma certa narrativa mítica, sob a qual o arquétipo toma forma, constituindo a imagem arquetípica. “Qualquer arquétipo torna-se consciente a partir do momento em que é representado, e por esta razão difere, de maneira que não é possível determinar, daquilo que deu origem a essa representação” (Jung, 2000, p. 150). Desse modo, como energia psíquica, os arquétipos são abstrações que necessitam de formas perceptíveis (assimiladas pela consciência), “encarnando-se” na imagem, semelhantes ao espírito que repousa em seu invólucro, logo, quando nos referimos ao arquétipo, quase sempre, na realidade, estamos falando em uma imagem arquetípica, conforme diferenciado por Ulson (1988).

Em outras palavras, o que é herdado são as predisposições e as possibilidades das representações coletivas nas quais residem a existência de uma imagem primordial, e não de ideias estruturadas ou imagens fixas como uma transferência de dados. Retomamos a célebre citação junguiana: “imagem é psique”. Com base nesse preceito, James Hillman, fundador da Psicologia Arquetípica, uma vertente da corrente junguiana, acrescenta: “[...] imagem é psique e não pode reverter-se, exceto ao seu próprio imaginar.” Para Hillman (2018), as imagens são criações autônomas (espontâneas) que independem dos estímulos provindos do ego. Contudo, a perspectiva hillmaniana é avessa às nomenclaturas clínicas, como: diagnósticos, estatísticas, gráficos, leis, testes, dados, além de outros termos que distanciam as imagens dos estudos da psique. Trata-se, nesse caso, de uma crítica à visão neurocognitiva comportamental junguiana, tendo em vista que a Psicologia Arquetípica é enfática ao afirmar que a alma não pode ser mensurada em dados.

A Psicologia Arquetípica adota o método clássico-simbólico-sintético, que abomina classificações da imagem, embora compreenda que a alma passa por processos simbólicos, metafóricos, imagéticos, polissêmicos que habitam o interior do homem, o qual, ao relatar suas experiências em caminhos narrativos, revela seu universo arquetípico, auxiliando no desenvolvimento da psique. Assim, o pressuposto básico desse método é a mudança de enfoque do paciente para as suas imagens, pois a Psicologia Arquetípica acredita que a imagem deve ser explicada por si mesma.

Candido (2006) afirma que somos capazes de reconhecer, tanto na arte coletiva quanto na individual, as aspirações e os valores ali intrínsecos, comparando-os aos modelos arquetípicos de conteúdo compartilhados por pessoas de todas as épocas e culturas. A esse respeito, Vieira (2003, p. 53) explica que “[...] a imagem é qualificada como primordial (ou arquétipo) quando possui um caráter arcaico, isto é, quando a imagem apresenta uma concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos”, uma vez que os mitos contêm as explicações da origem da vida, da sobrevivência humana, e dos fenômenos naturais, ensinando, por isso, o homem a lidar com a realidade.

Jung (2002) reitera que a imagem arquetípica parte do princípio psicológico, sendo portadora de significados e razão (critério, motivação, relação). O caráter arquetípico é determinado pela capacidade de evocar significados, e não somente por sua forma, por isso a

imensagem também assume o caráter dual, de acordo com o seu contexto e função: sujeito/objeto, fantasia/realidade, espírito/matéria, sagrado/profano, certo/errado, matriarcado/patriarcado, sob outras estruturas que se tornam parte das formas de pensamento e da experiência humana.

Hillman (1995) também reconhece a complexidade e o duplo caráter da imagem em seus múltiplos significados, evitando moralizá-la em julgamentos progressivos ou regressivos e, sobretudo, explicá-la em termos clínicos, o que comprometeria sua expansão e real significado, tendo em vista que as dualidades estruturam as imagens, mas não as definem. A teoria hillmaniana não simboliza a imagem, nem a mitologiza ou categoriza, evitando classificá-la ou literalizá-la. Nessa perspectiva, o conceito do arquétipo converte-se do pessoal para o coletivo, do consciente para o inconsciente, do particular para o universal, do fixo para o fluído/dinâmico, dos tipos para os arquétipos, de modo que, por se tratar de algo bem mais complexo do que um conceito, a Psicologia Arquetípica defende que as imagens necessitam de relacionamento, e não de explicação. O psicólogo americano reconhece a importância dos mitos na compreensão dos arquétipos, com a ressalva de que nem tudo neles pode ser considerado inteiramente humano, à medida que o arquetípico e o mítico transcendem a psique, uma vez que nem tudo o que está na psique lhe pertence.

Von Franz (1990) afirma que todos os contos de fada permitem compreender algum fato psíquico, complexo e distante, por possuírem diversas versões que alcançam a consciência, na direção do real sentido do arquétipo, sem exauri-lo. A intertextualidade dos contos de fadas traz explicações sobre o sentido das imagens universais, possibilitando um estudo comparado da psique humana. Nesse âmbito, a autora explica que há um politeísmo arquetípico dentro de nós, pois no inconsciente todos os arquétipos estão contaminados uns pelos outros. Assim, temos nas narrativas míticas um dos terrenos mais férteis para a propagação da conduta humana através dos arquétipos.

A teoria analítica utiliza os termos *self*, *persona*, *sombra*, *animus* e *anima* para nomear os principais arquétipos que contribuem na formação da personalidade humana. *Self* é o principal organizador da personalidade de cada pessoa; *persona* funciona como escudo psíquico, a imagem que cada um escolhe para viver socialmente; *sombra* constitui a repressão de desejos profundos e obscuros, ou nossa lixeira de arquivos indesejados, mas que tendem a ser restaurados quando a confrontamos; *animus* corresponde ao divino masculino na mulher, e *anima*, ao divino feminino no homem. Tais arquétipos atuam como respostas de percepção do mundo, essenciais no processo de individuação do homem.

O legado arquetípico trouxe ao campo da Psicologia uma visão inovadora do inconsciente, que é o nosso depósito de relíquias capaz de transcender os aspectos fisiológicos e patológicos, ao determinarem os comportamentos e os pensamentos humanos. A linguagem do inconsciente ressalta a ancestralidade contida nos laços familiares, na herança de memórias, nas tradições e nas experiências que alcançaram a coletividade, influenciando a personalidade humana em busca do equilíbrio psíquico, do conhecer a si mesmo.

2. Mitos e arquétipos literários em *O Túnel* (1948), de Ernesto Sabato

Diante da complexidade de conceituar a palavra “mito”, chegamos ao entendimento de que os mitos são narrativas de experiências simbólicas decodificadas em palavras, imagens e conceitos, cujo objetivo é explicar a origem de algum fenômeno com base na existência e na psique humana, nas quais as condições sócio-históricas e culturais direcionam o pensamento humano para um modelo primário de ideologia, visando a harmonização do cosmos, segundo (Eliade, 2004). Ressalta-se que a duplicidade de um conteúdo mítico também pode ser utilizada para fins estratégicos (tanto positivos quanto negativos), considerando que todos os povos contam sua história através dos mitos, os quais são (re)transmitidos por gerações, atualizados arquetípicamente a cada época. Naturalmente, as sociedades possuem diversas variantes mitológicas, uma vez que um único mito não contemplaria as inúmeras situações de interação do homem com a realidade.

Northrop Frye (2004, p. 17), renomado estudioso dos mitos, discorre sobre a necessidade desse contato ao afirmar que “[...] o homem, ao contrário dos animais, não está nem imerso na natureza. Ele está dentro de um universo mitológico, um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existenciais”, ou seja, os mitos existem desde o surgimento do homem. O autor esclarece que a crítica arquetípica entende o mito como sendo uma imitação da ação humana, proporcionando uma ampla visão dos arquétipos encontrados nos contos de fadas e nos contos populares, como também nas obras de Shakespeare, no texto bíblico e em tantas outras narrativas. Dessa maneira, o sincretismo mítico tem na metáfora literária um eficaz instrumento de expressão e propagação de certos princípios psicológicos “eternos” no percurso cíclico dos protótipos mitológicos, assim, manifestados nos arquétipos literários (Meletínski, 1987).

Campbell (1991) interpreta o mito como um repositório dos impulsos arquetípicos existentes no interior das camadas profundas da psique humana, uma vez que a literatura dá vazão a situações arquetípicas universais, como, por exemplo, as cerimônias ritualísticas de nascimento, de passagem da infância para a fase adulta, de casamento e de morte. Assim também se observa na tradução das crises e das ações do indivíduo, bem como nos papéis sociais, representados na imagem do herói, do guerreiro, da donzela indefesa, da viúva, do sacerdote, do chefe político, do vilão ou do líder espiritual, denominados por Frye (1973) e Meletínski (2002) como arquétipos literários.

O escritor Joseph Campbell (1991) explica que os ritos acionam os mitos de maneira universal como, por exemplo, nas questões de sofrimento, de purificação, de sabedoria, considerados estágios de evolução humana no processo de sua individuação, através dos arquétipos tidos como elementos estruturais da psique inconsciente, formadores do mito na organização do pensamento simbólico. O autor distingue quatro funções básicas dos mitos: **mística** (trata da consciência do mistério que subjaz todas as formas que transcendem as circunstâncias da vida), **cosmológica** (dimensão de que a ciência se ocupa, porém, nela o mistério ainda é manifestado), **sociológica** (de ordem e validação social) e **pedagógica** (os mitos ensinam as pessoas modos de viver diversas circunstâncias).

Nessa tessitura dialógica, Bolen (2002) afirma que a ação pedagógica descende dos mitos gregos, recontados e atualizados para auxiliar o homem a entender melhor sua natureza (conforme sua identificação), ativando, desse modo, a experiência simbólica arquetípica. A autora trata da relação entre os deuses e o homem na influência de nossas escolhas. Em relação ao intertexto com o romance *O Túnel*, Bolen descreve a influência de Hades⁷ como uma das formas da sombra arquetípica na qual o sujeito recluso vai de encontro à cultura da socialização, pois sua introspecção é vista com maus “olhos” sociais. Diante dessa condição:

Quando o homem Hades encontra inesperadamente a mulher que dois anos antes o magoou com sua traição, surge de pronto em sua mente uma imagem colorida: ele a vê com facas espetadas no corpo e, imediatamente, essa imagem é seguida da sensação física de um buraco latejante em seu próprio coração. Em vez de sentir hostilidade, raiva e dor emocional, ele tem essas experiências sensoriais que são elementos vívidos da mente acordada, equivalentes às cenas de sonhos (Bolen, 2002, p. 160).

Na citação acima, percebemos o diálogo com a narrativa sabatiana, na qual Castel “vive” o Hades em sua introspecção social, no seu fazer artístico e, sobretudo, na instabilidade emocional da sua vida amorosa, que se transforma obscuramente. Tal fato o leva a aprisionar-se psicologicamente, nutrindo o lado negativo do Hades arquetípico, afogando-se em sentimentos dolorosos. A introspecção geralmente é associada à timidez. Bolen (2002) afirma que para o homem Hades os rituais de namoro e do flerte são totalmente alheios à sua natureza, frustrando-se pela falta de experiência com mulheres. Em *O Túnel*, podemos considerar a influência negativa do Hades sobre Castel no trecho a seguir:

Teria de cair, portanto, na alternativa mais temida: o encontro na rua. Como diabos fazem certos homens para deter uma mulher, para entabular conversa e até iniciar uma aventura? Descartei sumariamente todo arranjo que começasse com uma iniciativa de minha parte: minha ignorância dessa técnica de rua e meu rosto me levaram a tornar essa decisão melancólica e definitiva. Não me restava senão esperar uma feliz circunstância, dessas que costumam apresentar-se uma vez num milhão: que ela falasse primeiro (Sabato, 2000, p. 22).

Nesse trecho, notamos a dificuldade inicial de Castel em aproximar-se de María Iribarne, como reflexo de quem vive em seu próprio mundo melancólico e silencioso. Hades aparece de forma conturbada nas relações pessoais, sinalizando desequilíbrio emocional. Sabato desconstrói o mundo do personagem a partir da idealização de Iribarne, levando-o a experimentar a frustração de não viver um amor em sua totalidade. Desastrosamente, Castel

⁷ Hades, na qualidade de deus da morte, não deve ser confundido com o demônio ou Satã. Hades é o deus que preside nossas descidas, investindo as sombras, depressões, ansiedades, as intensas reviravoltas emocionais de nossas vidas, assim como as nossas dores, com o poder de trazer luz e renovação (Stassinopoulos, 1983 *apud* Bolen, 2002, p. 149).

não consegue lidar com os sentimentos obsessivos pela mulher amada, que fatalmente o afundam nas profundezas do mundo inferior.

Embora existam inúmeros casos de crimes passionais, não estamos tratando toda timidez ou turbulência amorosa como forma patológica. Então, ao reportarmos a situação específica vivenciada pelo personagem do romance, temos como parâmetro as circunstâncias de um universo ficcional que o impulsionaram até o crime, sem estereotipar situações externas à obra. Sendo assim, consideramos que o trecho citado ilustra, mesmo que inconscientemente na fala do personagem, o mito do Hades interferindo em sua condição mental.

Nesse contexto, Meletínski (1987) reconhece a importância da teoria junguiana, porém a julga demasiadamente sociológica e dependente da estrutura comparativa. Segundo o crítico, Jung dissolve o mito e a cultura na Psicologia Analítica em ávida busca por semelhanças entre os elementos profundos encontrados nos sonhos, nas fantasias e nas neuroses mitologizadas em diversos povos. Apesar das ressalvas, o crítico analisa o junguianismo como instrumento de desenvolvimento do processo mitológico-ritualístico de grande importância, tanto na vida simbólica humana quanto no entendimento do inconsciente e sua conexão com a memória coletiva. Por esse motivo:

Não se deve subestimar o que foi conseguido pela psicologia analítica e pela crítica mitodológico-ritualística em termos de descrição e explicação de certos arquétipos, isto é, de esquemas primordiais de imagens e de temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo (Meletínski, 2002, p. 33).

Em concordância com esse raciocínio, Whitmont (2008) explica que Jung atribuiu o significado central da humanidade à conscientização dos nossos próprios mitos individuais, traduzidos e trazidos para a vida real em termos daquilo que é racionalmente possível. “Tudo no inconsciente procura manifestação exterior, e a personalidade também deseja expandir-se além das suas condições inconscientes e vivenciar-se como um todo” (Whitmont, 2008, p. 77). Em síntese, a narrativa mítica decodifica a sabedoria da religião primitiva dos ritos de passagem na complexidade de interpretação cultural em múltiplas perspectivas, distanciando-se da concepção de mito como mera fuga da realidade, fantasia ou vã fabulação pseudocientífica que racionaliza fatos astronômicos, agrícolas, sexuais e históricos como veículos de alienação do homem moderno (Eliade, 2004).

Ao contrário, faz-se necessário entender que o mundo mítico tem suas próprias leis, pois os ritos traduzem a maneira do ser humano conviver com sua realidade. Por essa razão, os arquétipos funcionam como forças propulsoras na integração do pensamento simbólico voltado para a vida interior, no confronto dos complexos⁸ (com o núcleo arquetípico rumo à significação

⁸ Os complexos são, em grande parte, reações a certos afetos intensos e podem ser considerados fragmentos de personalidade, que se formam em torno de uma experiência emocional significativa. Eles podem influenciar de maneira decisiva o comportamento da pessoa, até mesmo dominá-la, criando situações que a pessoa não comprehende (Jung, 1987).

transcendental) na dinâmica e vivência psíquica do mito, que é parte essencial da expansão arquetípica.

No âmbito literário, no ensaio intitulado *Crítica arquetípica: teoria dos mitos*, Northrop Frye (1973) compara a arte pictórica e a narrativa literária como analogias sensitivas da vida. O crítico explica que as narrativas históricas foram as primeiras formas de técnicas descritivas na literatura e, em especial, na poesia, com a função de recriar o uso metafórico da linguagem, um dos principais indicadores de que a literatura descendente direamente da mitologia, reconhecida nos personagens literários, uma vez que a literatura se torna tão coletiva quanto o inconsciente. Além disso, o autor alerta que, ao permanecer alheio ao poder autônomo dos mitologemas⁹, o homem prejudica seu processo de individuação. Para ele, os mitologemas aparecem nas imagens arquetípicas ativadas de forma espontânea ou abrupta, bem como sob a forma de psicose iminente ou aguda e/ou nos casos de “possessão” demoníaca.

Whitmont (2008), de maneira breve, reporta-se à estranha qualidade de possessão em um dos primeiros casos clínicos de Jung, o qual se referia à fantasia alucinatória de um paciente esquizofrênico. Diante dessa discussão, Frye (1973), por sua vez, associa o mundo demoníaco aos poderes ameaçadores da natureza em sociedades não desenvolvidas:

[...] o mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra. Tal sociedade é uma fonte infundível de dilemas trágicos, como os de Hamlet e Antígone (Frye, 1973, p. 149).

O crítico literário atribui a notoriedade do demoníaco às tragédias gregas ressignificadas por diversas vezes nas ficções literárias. Em *O Túnel*, o trágico é apresentado ao leitor desde o primeiro capítulo, na confissão do assassinato de María Iribarne pelo protagonista, Juan Pablo Castel. Desse modo, a sombra arquetípica de Castel não transcende seu túnel metafórico. Frye explica que o processo do trágico no mito é desencadeado primariamente por:

[...] uma violação da lei *moral*, seja humana ou seja divina; em suma, a de que a *hamartía* ou falha aristotélica deve ter uma ligação essencial com o pecado ou com o mal. Mais uma vez é verdade que a grande maioria dos heróis trágicos possui *hybris*, um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hybris* é o agente precipitador normal da catástrofe (Frye, 1973, p. 207, grifos do autor).

Em *O Túnel*, o caráter precipitador traz à tona o arquétipo da sombra nos conflitos exacerbados da relação amorosa dos personagens, que não demonstram maturidade para “conduzir” o romance proibido. De forma contraditória, Castel exige “fidelidade” de Iribarne, que é casada com Allende. Nesse cenário, o sentimento de vingança dialoga com as narrativas

⁹ De acordo com a definição de Kerényi (1993), mitologema significa o elemento mínimo reconhecível de um complexo de material mítico continuamente revisto, reformulado e reorganizado, mas que, na essência, permanece sendo a mesma história primordial, ou seja, um conjunto de histórias míticas que traduzem a mesma temática.

shakespearianas, à proporção que *Otelo* vinga-se de Desdêmona, *Hamlet* vinga-se de Claudius, e *Macbeth* vinga-se de Lady Macbeth e de Duncan. Frye (1973) analisa as tragédias shakespearianas como a sensação de algum mistério de longo alcance moralmente inteligível, pois “[...] o ato do herói virou uma chave em máquina maior do que sua própria vida, ou mesmo do que sua própria sociedade” (Frye, 1973, p. 207), semelhante ao que ocorre na narrativa sabatiana, na qual as decisões são legitimadas a partir do próprio desejo e impulsos de Castel, que rompe com as regras sociais que o mantinham “civilizado” no sistema. O assassinato de Iribarne pode ser interpretado como o “renascimento” do pintor, deixando a persona social para trás, porém comprometendo seu processo de individuação. O trecho a seguir revela esse estado de espírito do personagem possuído pela sombra.

Um súbito furor fortaleceu minha alma e cravei muitas vezes a faca em seu peito e em seu ventre. Depois saí novamente para o terraço e desci com grande ímpeto, como se o demônio já estivesse para sempre em meu espírito. Os relâmpagos me mostraram, pela última vez, uma paisagem que nos fora comum. [...] Através da janelinha de minha cela, vi nascer um novo dia, com um céu sem nuvens (Sabato, 2000, p. 148-149).

A obra *Otelo* (1604) explora os sentimentos humanos, especialmente o ciúme e a insegurança. A manipulação de Iago sobre Otelo revela o poder destrutivo das emoções, mostrando como elas podem levar a decisões irracionais e trágicas. Iago alimenta constantemente o ciúme e a raiva de Otelo, utilizando palavras e gestos para intensificar suas suspeitas, distorcer a realidade e manipulá-lo, fazendo-o crer que está sendo traído por Desdêmona. O enredo não apenas dramatiza a tragédia de Otelo, mas também questiona o impacto do ciúme, que semeia a dúvida na vida dos indivíduos. O efeito devastador do ciúme do protagonista culmina no assassinato da mulher amada. A obra pode ser considerada uma das grandes explorações do mal, da traição e da vingança na literatura. Assim, no intertexto entre *Otelo* e Castel, observamos que os protagonistas de ambas as obras são impulsionados por seus instintos sombrios e pelo desejo de vingança, os quais os conduzem ao caos interior e à luta com a própria sombra, levando-os a sucumbir à loucura. A “ordem restaurada”, com a morte física da *anima*, acaba sentenciando-os de maneira irônica.

No trecho acima, o comportamento obsessivo do pintor torna-se evidente quando ele atribui o crime cometido às forças demoníacas. A imagem da mulher esfaqueada, mentalmente atacada pelo homem que vive o Hades arquetípico, reforça essa ideia. O Hades se repete explicitamente na descrição de Castel, que afirma: “cravei muitas vezes a faca em seu peito e em seu ventre” e “como se o demônio já estivesse para sempre em meu espírito”. Nesse contexto, a imagem do demônio reflete os sentimentos de raiva, ligados à sombra arquetípica, que emergem durante a cena do crime.

Bomfim (2005) argumenta que o indivíduo, sob a influência da possessão demoníaca, oscila entre a justiça e o devaneio, fenômenos que surgem de seus próprios conflitos psíquicos. Esse processo é semelhante ao que é exposto em *Memórias do Subsolo* (2009), obra de Dostoiévski na qual a dimensão psicológica dos personagens é profundamente explorada. Sobre

essa condição, Lima (2019, p. 160) explica que “[...] o homem do subsolo, com orgulho e dignidade, opta heroicamente por ser um derrotado, um pária jogado nos subterrâneos da vida, a fim de não se juntar aos que ele considera os medíocres, isto é, os homens de ação”. Assim, tais características correspondem aos domínios do Hades arquetípico. Desse modo, a luta interna com a sombra, na qual as emoções humanas sombrias, como o ciúme e a vingança, são deixadas sem controle, leva à ‘derrota’ dos protagonistas. A obra shakespeariana oportuniza uma reflexão da importância de integrar as partes sombrias da psique para evitar a autodestruição, revelando o aspecto trágico dos personagens que são consumidos por suas próprias sombras.

No método mitocrítico, de Gilbert Durand (1993), o confronto do universo mítico e a leitura da obra, processo que o autor decompõe em três estratos mitênicos: no primeiro, são levantados os temas que constituem as sincronias míticas da obra literária; no segundo, são examinadas as situações combinatórias entre personagens, cenários e mitos; e, no terceiro, são detectadas as diferentes lições do mito (diacronia) e suas correlações com outros. A partir desses critérios, a mitocrítica durandiana proporciona o duplo confronto da obra na identificação do mito, levando em conta o conjunto de mitemas (menor unidade significativa do mito), nos quais os arquétipos literários desempenham um papel necessário na significação de energia gerada através da narrativa literária e das lições que o sujeito irá apreender. Desse modo, o método mitocrítico descreve a dinamicidade arquetípica dos símbolos na construção dos mitos na obra literária.

Em *O Túnel*, identificamos o mito de Orfeu como o contra-espelho de Castel; assim, confrontamos a marginalização e exclusão social do Hades arquetípico. Enquanto Campbell (1991) estabelece o confronto entre mito e discurso literário nas associações de imagens, cujo impacto psicológico acontece por meio de estruturas sociológicas do homem como enunciadoras da condição humana, Eliade (2004) vê na *mass media* (cultura de comunicação de massa) a obsessão pelo mito do “sucesso”, tão característico da sociedade moderna (no desejo obscuro de conquista), recorrente nos romances policiais. Esse mito se figura na qualidade dos arquétipos literários do herói (o detetive) e do criminoso (encarnação moderna do demônio), cujas conquistas inescrupulosas, na busca pelo poder ou fama, projetam-se na universalidade arquetípica travada entre o Bem e o Mal no texto literário.

De forma irônica, Sabato inverte o contexto. De figura aclamada no mundo das artes plásticas argentinas, Castel torna-se criminoso; de herói a vilão; da luz para a obscuridade mental, arrastando-o para as sombras. A exemplo disso, retomamos os mitologemas da criação pessoal em *Memórias do Subsolo*, em que a alma humana isolada trava luta com as forças do Cosmos e do Caos, sendo a assinatura dos personagens dostoievskianos, chamados de caráter do subsolo (Meletínski, 2002).

Shakespeare, Dostoiévski e Ernesto Sabato imprimiram em suas obras as imperfeições humanas, competência que Campbell (1991) credita à grandiosidade de escritores que estiveram abertos à verdade dos fatos, despindo seus personagens no confronto de opositos. Por sua vez, na visão mitodológica de Shakespeare e Sabato, Otelo e Castel mostram suas

fragilidades na fúria desmedida e, por essa razão, torna-se insensato reduzir a importância do mito na obra ficcional, pois o homem é feito de pluralismos simbólicos das imagens míticas.

Grande parte das definições da estrutura da narrativa mítica converge para duas categorias: a das representações fantásticas do mundo (regido por deuses e forças da natureza) e a da narração dos feitos heroicos dessas figuras míticas encontradas no conto maravilhoso, nas lendas e nas tradições populares, abundantes em conteúdos arquetípicos. Assim, temos no arquétipo do herói uma estrutura reconhecida em todas as culturas, na restauração universal do equilíbrio no caos. Meletínski (1987, p. 267) nos fala das provações inerentes à divinização desse arquétipo: “[...] interpretadas como ‘paixões’ misteriosas originais e sofrimentos a cujo preço o herói adquire a força e a sabedoria para si e para a humanidade.” A projeção arquetípica da imagem heroica inspira a busca individual do sujeito em seu íntimo, na salvação de si, interpretada como segundo nascimento.

Caso haja a perda ou a morte desse arquétipo, a esperança de seu retorno ainda permanece com auxílio do sobrenatural ou através do amadurecimento espiritual. Oposto ao que vivencia o herói trágico da trama sabatiana, o personagem, de forma gradativa, perde a sanidade, preso no pessimismo e na loucura, sem retorno heroico salvífico. Cabe ao artista literário ter a consciência e o domínio dos arquétipos e dos mitos a que se propõe a utilizar para que o maior número de pessoas se reconheça na obra sem perder a essência mágica das formas clássicas dos mitos e das condições históricas que os geraram.

As narrativas mantêm viva a memória de um povo, partindo de um pensar metafórico que impacta poderosamente o universo arquetípico das sociedades. Abolir os mitos, perder o contato ou até mesmo renegá-los provocaria uma regressão ao caos, uma ameaça a qualquer tipo de civilização. A exemplo disso, tribos de diversos povos desintegraram suas tradições, dissolveram o parentesco com a arte e a religião, incorporaram valores de outras civilizações e, por fim, perderam sua herança mítica. O mesmo ocorre nas tragédias não-ficcionais do mundo moderno decorrentes do desequilíbrio da psique coletiva (sombra coletiva). Privilegiados são aqueles que ainda cultivam sua imaginação, como alimento da alma, apropriando-se de figuras mitológicas que sejam benéficas para sua saúde mental, para que assim a realidade não a destrua.

A interpretação universalizadora dos arquétipos no jogo do inconsciente, nas patologias do indivíduo solitário (abandonado ou oprimido), diante da experiência social negativa, é ressignificada na narrativa de psicologia profunda do século XX, “materializada” em imagens associadas aos medos e aos sentimentos de culpa diluídos no inconsciente dos personagens. À vista disso, a manipulação obscura, de forma inconsciente, em Dostoiévski e em Sabato, é evidente no caos existencial de seus personagens, que são dominados pelo pessimismo, “exilados da luz arquetípica”. De tal modo, Castel teriomorfiza-se em seus demônios internos, que se torna o seu próprio adversário. Por esse motivo, ainda que a projeção de um mito seja inconsciente e silenciada, a necessidade psíquica de trazê-lo à tona revela desejos internos do indivíduo (Bomfim, 2005).

Com relação ao desejo abrupto dos impulsos, Durand (2019, p. 328) afirma que “[...] sob a pressão da mitologia cíclica a teriomorfia maléfica inverte-se como acontecia com o papel

das trevas e da morte [...]. Todo o símbolo ligado ao ciclo possui ao mesmo tempo a sua parte de trevas e a sua parte de luz". A vulnerabilidade de estar na escuridão propicia a exteriorização da sombra arquetípica. Os egípcios acreditavam que os perigos ocultos eram suscetíveis à noite, afinal, atos violentos são camuflados e raramente são testemunhados na escuridão. Tais hipóteses podem ser confirmadas neste trecho de *O Túnel*:

Meu coração começou a bater com dolorosa violência. De meu esconderijo, entre as árvores, senti que assistira, por fim, à revelação de um segredo abominável, mas muitas vezes imaginado. Vigiei as luzes do primeiro andar, que ainda estava totalmente às escuras [...] De pé entre as árvores agitadas pelo vendaval, encharcado pela chuva, senti que passava um tempo implacável. Até que, através de meus olhos molhados pela água e pelas lágrimas, vi uma luz se acender no outro quarto (Sabato, 2000, p. 146-147).

Nessa passagem, evidencia-se que, durante a noite, o protagonista de *O Túnel* descobriu a traição de Iribarne com Hunter (primo de Allende) uma vez que as luzes acesas indicam essa condição. Observa-se que os elementos (água, árvores, chuva, esconderijo, lágrimas e vendaval) mudam sua simbologia dentro de um contexto melancólico, sinalizando o prenúncio do assassinato. De acordo com as teorias de Durand (2019, p. 96) sobre a conversão dos símbolos isomorfizados na escuridão, "[...] ao lado do riso da água clara e alegre das fontes, sabe dar lugar a uma inquietante ‘estinfalização’ da água", já que o romance, a poesia, a história, a mitologia e a religião orbitam em um universo cíclico de conciliação dos opostos. Tal como a simbologia dos elementos, podemos perceber a mudança dos sentimentos do personagem, que se expandem em lágrimas e decepção, fortalecendo o Hades arquetípico. A gênese dos mitos ressalta, em especial, os estados emocionais do mito na literatura. Nesse caso, ela opera como uma resposta à angústia individual vivenciada pelo sujeito no processo de consciência da traição. Em outras palavras, o mito inconsciente, até então silenciado, é trazido à tona como uma necessidade psíquica de revelar desejos internos (Bomfim, 2005).

James Hillman (1981) retrata a traição como sendo um fenômeno arquetípico, desde as traições contidas no texto bíblico, tendo como a imagem primordial a referência ao Jardim do Éden, às relações interpessoais. Nesse sentido: "[...] só podemos ser realmente traídos quando realmente confiamos: em irmãos, amantes, esposas, maridos; não em inimigos, não em estranhos. Quanto maior o amor e a lealdade, o envolvimento e o compromisso, maior a traição" (Hillman, 1981, p. 82). Portanto, a mágoa provém da quebra de um pacto de confiabilidade estabelecido moralmente entre os indivíduos que partilhavam de uma cumplicidade. Com isso, uma vez traídas, algumas pessoas desenvolvem efeitos paranoides nos relacionamentos, necessitando de garantias de fidelidade, como uma forma de “proteger-se” da frustração amorosa vivenciada anteriormente.

Traição e tragédia comungam de maneira obscura desde tempos imemoriais. Na Roma Antiga, o contrato de fidelidade da esposa não se pautava nos sentimentos, mas na garantia de que os herdeiros fossem descendentes sanguíneos de seu cônjuge. Dificilmente há perdão ao traidor, enquanto o alívio para quem sofreu a traição vem por meio do fim trágico, que leva a

pessoa traída a sentir-se “vitoriosa”. As formas arquetípicas de traição e vingança se apresentam como via de mão dupla: na libertação da obscuridade ou na fatalidade do acerto de contas. Entretanto, nenhuma das situações é isenta de tensões psíquicas, pois tende à explosão negativa da sombra arquetípica, na qual o traidor traduz a personificação do inimigo.

Em *O Túnel*, Sabato faz intertexto com *Otelo* na seguinte reflexão de Castel sobre a traição de María.

Sempre recordo como o pai de Desdêmona advertiu a Otelo que uma mulher que havia enganado o próprio pai poderia enganar outro homem. Quanto a mim, nada me tira da cabeça o seguinte: que você passou anos enganando Allende constantemente. Por um instante senti o desejo de levar a crueldade a seu ponto máximo e acrecentei, embora me desse conta da vulgaridade e da torpeza do que dizia: — Enganando a um cego (Sabato, 2000, p. 81-82).

A consciência de ter sido traído mescla-se à morbidez prazerosa do confronto com o traidor. Castel, porém, não suporta a ideia de ser amante de Iribarne, muito menos que ela também seja amante de Hunter, primo de Allende. Por isso, ao deduzir que María também o traía com Hunter, Castel decide matá-la. Diante dessa situação, Hollis (1997, p. 19) esclarece que a visão arquetípica dos mitos “[...] são quadros vivenciados no plano dramático, seja qual for sua forma ou veículo; transitam num plano aquém do da dimensão consciente, que não obstante empenha-se em definir e controlar uma experiência que supera o poder da cognição”. Nessa conjectura, o autor afirma que o mito arrasta o sujeito para mais perto das profundezas abissais do amor e do ódio, nas quais fraquejam as categorias do pensamento, silenciadas em um espanto mudo e aturdido.

Bomfim (2005) afirma que a imagem arquetípica do louco mais frequente é a do indivíduo possesso, habitado pelo mal, que provoca sofrimento pelo excesso de brutalidade e violência, extrapolando qualquer limite da racionalidade, como se observa em Castel, que, ao assassinar María, aniquila a única pessoa que compreendera seu estado latente de angústia e solidão. Sabato retrata a obsessiva paixão em altas doses de tensão e ansiedade, aliada perigosamente à crise existencial de um homem que procura erroneamente a cura de suas dores na mulher amada. Eis que María surge como um lampejo de luz arquetípico diante da introspecção artística do pintor incomodado com as respostas insatisfatórias dos críticos que não compreendiam a arte como forma de comunicação do pintor com o mundo exterior.

O laço melancólico, que envolve o casal, torna-se de forma gradativa um caminho sem volta, um abismo da dor incomunicável de quem se deixa dominar pela passionalidade da vida em detrimento da razão. Kristeva (1989) alerta que o ser melancólico busca acalmar sua dor no silêncio e na taciturnidade sombria, que se transforma em cólera, expressa em palavras e atos de violência. Para aqueles que vivem a melancolia, devastam-se em um abismo de tristeza em uma dor incomunicável.

Em termos junguianos, os distúrbios de comunicação se estruturam também em decorrência da projeção de conteúdos inconscientes (particularmente da sombra) no romance sabatiano, no qual o lado negativo do parceiro “doente” absorve a sombra do outro, conforme

a metáfora do bode expiatório, ou seja, culpar o outro pelos seus infortúnios. Castel converte Iribarne em bode expiatório ao descarregar nela sua fúria, insanidade e egoísmo, vitimizando-se em um jogo de manipulação. Muitas mulheres aceitam as projeções masculinas (ainda que patológicas), normalizando situações de violência física e/ou psicológica devido ao fascínio pela condição submissa de sedução e prazer, na esperança de cura do parceiro. Compreende-se, então, como uma estratégia de sobrevivência ou um modo de atenuar o sentimento de culpa; porém, induz-se o sujeito a experienciar uma perigosa vulnerabilidade (Carotenuto, 2004).

Von Franz (2014, p.105) analisa a sombra arquetípica masculina como destrutiva, na possessividade egóica das relações amorosas ao incorporar “[...] uma imagem de sua própria sombra sexual brutal que o impede de estabelecer uma relação adequada com as mulheres”, pela qual o elemento ctônico masculino também fere o sagrado feminino que nele habita. No romance, isso é revelado nas ações características dominantes do Hades, introjetados na passionalidade de Castel que culmina no assassinato.

Nessas circunstâncias, María Iribarne e Desdêmona são sentenciadas pelo adultério sem direito de resposta. Isso está relacionado ao fato de que a punição pelo adultério tem raízes culturais, já que o homicídio passional era (e ainda é, em algumas culturas) normalizado como algo nobre, por “lavar a honra” do marido traído, o qual faz justiça com as próprias mãos.

Tremendo, empunhei a faca e abri a porta. E quando ela me fitou com olhos alucinados, eu estava de pé, no vão da porta. Aproximei-me de sua cama e, quando estava a seu lado, ela me disse tristemente: — O que você vai fazer, Juan Pablo? Pondo minha mão esquerda sobre seus cabelos, respondi: — Tenho que matar você, María. Você me deixou sozinho. Então, chorando, cravei-lhe a faca no peito. Ela cerrou as mandíbulas e fechou os olhos e quando tirei a faca pingando sangue, abriu-os com esforço e me olhou com um olhar doloroso e humilde (Sabato, 2000, p. 147-148).

No romance, a traição e a vingança percorrem uma via de mão dupla que liberta da obscuridade, porém não isenta de tensões, na fatalidade do acerto de contas da sombra arquetípica projetada em Iribarne e no ego fragilizado de Castel, cujo ápice é o crime premeditado. Obscuramente, o pincel dá lugar à faca (foice da morte), com que Castel corta também os laços afetivos com a mulher amada e, por fim, a assassina, por não alcançar a totalidade e a entrega dos sentimentos no assédio negativo da sombra, no descontrole das emoções e nas escolhas do pintor. Sabato desmascara a persona social através do ciúme, da indiferença, do rancor e da vingança.

Na obra literária, evidenciamos o entrelaçamento do simbolismo do túnel com a tragédia, nos traz o pensamento do crítico literário Northrop Frye (1973, p. 204) ao analisar que “[...] os heróis trágicos são de tal modo os pontos mais altos, em sua paisagem humana, que parecem os para-raios inevitáveis para a energia que os cerca, grandes árvores, mais prováveis de serem feridas pelo raio do que um torrão de grama”. Para o crítico, Sansão e Hamlet exemplificam tal tragicidade como instrumentos ou vítimas do raio divino. No romance de Sabato, o trágico reside na sombra arquetípica mal canalizada que se torna vingança e crime,

levando a queda do anti-herói. Frye (1973) descreve a vingança como uma estrutura poderosa recorrente nas tragédias mais complexas.

Diante do exposto, analisamos a relação entre os mitos e os arquétipos literários no romance *O Túnel*, para o entendimento dos conflitos da trama e das consequências de quem “vive”, mesmo que inconscientemente, determinado mito ou arquétipo, visto que a literatura traz a percepção dos mitos como formas de entender o contexto pessoal e cultural da vida constituída no universo existencial de cada um. Os mitos não são apenas narrativas culturais ou religiosas, mas expressões simbólicas de realidades psicológicas profundas que integram os aspectos opostos da personalidade dos sujeitos (Jung, 2002). Dessa forma, os mitos surgem como expressões que desvelam as dimensões inconscientes da psique humana, refletindo os conflitos internos e as dualidades que moldam a personalidade do sujeito. Os mitos oferecem aos indivíduos uma jornada de autodescoberta, orientando-os na exploração e integração de suas próprias sombras e virtudes, ajudando-os a enfrentar as provações que formam e moldam sua personalidade.

Conclusão

No romance *O Túnel* (1948), a imagem arquetípica da sombra foi construída por meio dos ciúmes exacerbados de Juan Pablo Castel por María Iribarne. Semelhante às atitudes de um homem do subterrâneo, analisamos a construção do arquétipo da sombra que se faz presente desde o início da narrativa, quando é feita a confissão do crime, sendo Castel o narrador da trama com base nos fundamentos da Psicologia Analítica e na correspondência entre os mitos e os arquétipos literários presentes no romance.

Tomamos o conceito do arquétipo da sombra como o fio condutor da narrativa sabatiana, ressignificado nas imagens arquetípicas construídas a partir do desequilíbrio emocional revelado na agressividade física e psicológica do protagonista, cujo lado obscuro possibilitou a correlação com a síndrome de *Otelo*¹⁰. O estímulo da sombra arquetípica está ligado ao simbolismo da solidão, da morte e das influências negativas da condição humana amplamente discutida no romance sabatiano, personagens que gritam, presos na própria angústia existencial.

Aqueles que adentram no universo literário de Sabato se deparam com uma incessante busca de sentido da existência humana em obras cujas narrativas revelam as imperfeições dos protagonistas, que enlouquecem em suas próprias convicções e oscilam entre os estados de consciência e inconsciência. Na maioria das vezes, são dominados pela presunção, pela pseudo-superioridade e pelos delírios. Seus personagens sucumbem ao tormento das almas destruídas

¹⁰ Entende-se como síndrome de Otelo a ilusão sobre a infidelidade de um cônjuge ou parceiro, a qual afeta homens e, menos frequentemente, mulheres. É caracterizada por recorrentes acusações de infidelidade, busca de evidências, interrogatórios repetidos ao outro, testes de fidelidade e perseguição. A síndrome de Otelo pode aparecer por si só ou no decurso paranoide, da esquizofrenia, do alcoolismo ou da dependência de cocaína. A denominação “síndrome de Otelo” foi dada pelo psiquiatra inglês John Todd (1914-1987), em um artigo publicado em parceria com K. Dewhurst, intitulado “A Síndrome de Otelo: um estudo na psicopatologia do ciúme sexual” (Todd, 1955).

pela racionalidade, que dissipava as esperanças em contínuas decepções, perdendo a crença na humanidade e carregando um cemitério de interrogações, levando-os a um estado de paranoia.

Em 1965, Sabato recebeu críticas negativas com a publicação de *O Túnel*, foi alvo de censura por ser considerado ‘pornográfico’, pois apresentava uma linguagem bastante direta ao narrar a crueza de um desfecho que “celebrava” a explosão da insanidade de um pintor que havia assassinado “um amor ilícito”. A censura se deu por conta das sombras que habitam o romance de um pintor enlouquecido de ciúmes, que vive a pressão de não ser compreendido através de sua arte.

Nos casos em que o artista esteve à frente de sua época, os conflitos e proibições severas foram aplicados com uma ordem a ser instaurada naquilo que não era aceitável para as convenções, semelhante à censura que o romance *O Túnel* sofreu em 1965. Dessa forma, as imagens arquetípicas, como estruturas universalmente reconhecidas, permitem aos seres humanos o reconhecimento de si nas mais diversas situações arquetípicas identificadas na produção de sentido e na integração moral.

Reiteramos que o caráter pedagogizante dos mitos conduz o homem no caminho do conhecer a si próprio, o que lhe demandará uma série de fatores para alcançar o equilíbrio e não sucumbir na escuridão da própria mente. E, nesse caminhar, o homem assume papéis sociais que a literatura ficcionalmente ressignifica nos arquétipos literários. Entretanto, o romance mostra o quanto perigosa a sombra reprimida pode ser na introversão do sujeito preso em seu próprio túnel. Assim, a análise dos mitos e dos arquétipos literários oportuniza a percepção das imagens arquetípicas da sombra, as quais Ernesto Sabato torna visíveis no frágil estado mental do protagonista Juan Pablo Castel, que sucumbe diante de suas próprias frustrações.

Referências

- BITENCOURT, Cesar Roberto. *Código Penal Comentado*. 7. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.
- BOLEN, Jean Shinoda. *Os deuses e o homem: uma nova psicologia da vida e dos amores masculinos*. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus, 2002.
- BOMFIM, Edilma Acioli. *Razão Mutilada: ficção e loucura em Breno Accioly*. Maceió: Edufal, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito com Bill Moyers*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAROTENUTO, Aldo. *Amar Trair*: quase uma apologia da traição. Tradução: Benôni Lemos. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2004.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009 (original publicado em 1864).

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução: Carlos Aboim de Brito. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arqueologia geral. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução: Renée Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos*: a Bíblia e a Literatura. Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

HILLMAN, James. *Estudos de psicologia arquetípica*. Tradução: Pedro Ratis e Silva. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

HILLMAN, James. *Psicologia arquetípica*: um breve relato. Tradução: Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. São Paulo: Cultrix, 1995.

HILLMAN, James. *Uma investigação sobre a imagem*. Tradução: Gustavo Barcellos. Petrópolis: Vozes, 2018.

HOLLIS, James. *Rastreando os deuses*: o lugar do mito na vida moderna. Tradução: Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus, 1997.

JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique*. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha,. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, Vozes, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *Eu e o inconsciente*. Tradução: Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução: Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *Sobre sentimentos e a sombra: sessões de perguntas de Whinterthur*. Tradução: Lorena Ritcher. 2. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2015.

KERÉNYI, K. *Os heróis gregos*. Tradução: O. M. Cajado. São Paulo: Cultrix, 1993.

KRISTEVA, Júlia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução: Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

LIMA, Wanderson. *Ensaios sobre literatura e cinema*. Vinhedo: Horizonte, 2019.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. *A poética do mito*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. *Os arquétipos literários*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SABATO, Ernesto. *O Túnel*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (original publicado em 1948).

SHAKESPEARE, William. *Otelo: o mouro de Veneza*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1999 (texto original de 1604).

STASSINOPULLOS, Arianna; BENY, Rodolfo. “Hades”. In: *Gods of Greece*. New York: Abrams, (1983), pp. 157-189.

TODD, John; DEWHURST, K. The Othello syndrome: a study in the psychopathology of sexual jealousy. *Journal of Nervous and Mental Disease*, n. 122, p. 367-74, 1955.

ULSON, Glauco. *O método junguiano*. São Paulo: Ática, 1988.

VIEIRA, André Guirland. *Imagem, símbolo e narrativa na psicologia analítica de C. G. Jung*. 2003. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A interpretação dos contos de fada*. Tradução: Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Tradução: Maria Christina Penteado Kujawski. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2002.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O asno de ouro*: o romance de Lúcio Apuleio na perspectiva da psicologia analítica junguiana. Tradução: Inácio Cunha. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2014 (Coleção Reflexões Jungianas).

WHITMONT, Edward. *A busca do símbolo*: conceitos básicos de psicologia analítica. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira e Kátia Maria Orberg. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

Data de submissão: 29/08/2024
Data de aceite: 07/04/2025

“EU SOU UMA LÉSBICA”: LITERATURA E PSICANÁLISE NA OBRA DE CASSANDRA RIOS

Talita Ferreira Gomes da Silva¹

RESUMO: A literatura lésbica tem emergido como um campo significativo nas discussões acadêmicas contemporâneas, desafiando a ideia de um conhecimento neutro e desprovido de subjetividades. Neste contexto, a literatura não apenas visibiliza a existência lésbica, mas também atua como uma forma de resistência contra normas heteronormativas e patriarcais. A obra "Eu sou uma lésbica" (1983), de Cassandra Rios, conhecida pelo impacto na literatura nacional apesar da censura e crítica, ilustra essas questões. O romance examina a forma como o desejo é idealizado e distorcido pelo narcisismo, em consonância com as teorias psicanalíticas de Freud sobre o amor e a constituição subjetiva. A análise literária e psicanalítica do livro busca refletir sobre as concepções de amor e suas implicações na representação das relações íntimas entre mulheres, levando em consideração a influência das normas heteronormativas e a sub-representação de personagens lésbicas na literatura. Este artigo, portanto, procura oferecer uma visão sem julgamentos morais da obra, consciente das suas limitações e subjetividades, mas também reconhecendo a complexidade do contexto histórico.

Palavras-chave: Cassandra Rios; Literatura lésbica; Pornografia; Psicanálise.

“I AM A LESBIAN”: LITERATURE AND PSYCHOANALYSIS IN CASSANDRA RIOS

ABSTRACT: The lesbian literature has increasingly became a significant field in contemporary academic works, challenging the notion of neutral and objective knowledge. Within this context, literature not only brings lesbian existence into visibility but also acts as a form of resistance against heteronormative and patriarchal norms. The novel I Am a Lesbian (1983) written by Cassandra Rios, known for its impact on national literature despite facing censorship and criticism, exemplifies these issues. The novel examines how desire is idealized and distorted by narcissism, aligning with Freud's psychoanalysis theories on love and subjective constitution. A literary and psychoanalysis of the book aims to reflect on conceptions of love and their implications for the representation of intimate relationships between women, considering the influence of heteronormative norms and the underrepresentation of lesbian characters in literature. This study, therefore, aims to provide an unbiased view of the work, aware of its limitations and subjectivities, while also acknowledging the complexity of the historical context.

¹ Doutoranda e Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Graduada em Letras: Português pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: talitaferreiragomes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1750-999X>.

Keywords: Cassandra Rios; Lesbian literature; Pornography; Psychoanalysis.

Introdução

A existência lésbica constitui, atualmente, parte das teorias elaboradas pelas intelectuais contemporâneas. A ideia de uma teoria neutra é ilusória, assim como a noção de um espaço de produção do conhecimento desprovido de influências subjetivas também é. Nesse contexto, observa-se que os afetos são indissociáveis da construção do nosso pensamento, e percepções subjetivas podem ser acolhidas.

Dessa forma, sabe-se que o conhecimento não se limita ao âmbito acadêmico, e as lésbicas têm plena consciência desse fato: a literatura lésbica atua como um meio de visibilizar nossa existência e romper com a invisibilidade historicamente imposta. O pensamento lésbico, portanto, emerge como um posicionamento ativo e desafiador, rejeitando a invisibilidade tradicionalmente atribuída. Refletir sobre a lesbianidade é também considerar a resistência frente às normas heterossexistas e patriarcas.

O amor, no entanto, frequentemente se apresenta através do véu da ilusão. Motivado pelo narcisismo, o amante muitas vezes ultrapassa os limites na busca pelo objeto de seu desejo. Contudo, esse objeto é uma vertigem, um reflexo distorcido do “eu”. Em outras palavras, quanto mais se ama, mais se tende a idealizar o outro, que, para o amante, torna-se um ser absoluto.

Na perspectiva psicanalítica, o amor é aquilo que confronta o indivíduo com sua ferida primordial, de forma direta e sem tergiversações. Não ter a capacidade de alcançar uma compreensão completa da verdade do amor alimenta um desejo incessante de saber mais e, assim, há concepções e ações frequentemente irracionais em nome do amor. O encontro com o amor se dá no distanciamento e reconhecimento da alteridade do outro. Freud (1929/2010) argumenta que o amor não tem o poder de eliminar a falta intrínseca à constituição subjetiva.

Portanto, este estudo parte dessa análise para explorar a obra "Eu sou uma lésbica" (1983), de Cassandra Rios, evidenciando o estilo narrativo, o contexto histórico, o gênero literário, entre outros aspectos, para refletir as concepções possíveis de amor e seus impactos nas representações de relações íntimas entre mulheres. Para isso, apresentarei uma breve análise literária e psicanalítica para entender também a influência das normas heteronormativas na invisibilidade do desejo lésbico.

Torna-se evidente que a inacessibilidade das mulheres à literatura colaborou para a sub-representação de personagens lésbicas no campo literário. Nesse contexto, na segunda metade do século XX, na literatura nacional, surge a escritora Cassandra Rios, pseudônimo de Odette Rios (1932-2001), cuja temática principal da obra é o relacionamento entre mulheres lésbicas e suas características e complexidades. No imaginário coletivo, seu nome é sinônimo de literatura pornográfica — antes mesmo de literatura lésbica. Seus livros, apesar das críticas e da censura que enfrentou, tiveram grande impacto, alcançando milhões de cópias vendidas.

O romance aborda um tema recorrente na temática da autora: o surgimento do amor entre mulheres. Lutando contra os discursos baseados na heterossexualidade compulsória, as personagens são construídas de modo a viver ou buscar viver livremente “o amor que não ousa

dizer o seu nome”² (Douglas, 1892 *apud* Lasaitis, 2020). A narrativa apresenta como o amor pode ser controverso. Ao reconhecer o desejo, encena que a paixão, cuja força transborda na devastação de si, muitas vezes não tem a capacidade de reconhecê-lo. Para tanto, o trabalho se sustenta, principalmente, nos conceitos de amor para Freud e feminilidade para Lacan³.

O livro é baseado em relatos de Flávia, uma jovem que rememora o que acredita serem suas experiências lésbicas desde a infância. O enredo enuncia não só um “amor diferente” entre mulheres, mas evoca os discursos em torno da sexualidade lésbica. Revelam-se as implicações sexuais da protagonista, marcadas pelas perturbações oriundas das incertezas, traumas e, sobretudo, dos processos de autodescoberta.

Procuro, neste artigo, não “cancelar” a autora. A ditadura militar⁴ já esteve encarregada dessa tentativa. A sociedade brasileira, por sua vez, tampouco empreendeu tentativas bem-sucedidas de resgatá-la. Aqui, farei uma breve análise da obra, buscando ser o menos “contaminada” por julgamentos morais, compreendendo que não há análise ou ciência neutra. Ainda assim, busca-se reconhecer que tal análise só pode ser minimamente justa se levar em consideração o fato de a obra ter sido produzida por uma mulher lésbica que ousou escrever ficção pornográfica — também lésbica — desde 1948.

1. Breves comentários sobre a compreensão da homossexualidade por Freud

Enquanto teoria da mente humana, a psicanálise utiliza a literatura como uma ferramenta para entender doenças e distúrbios psicológicos. Em palavras de Souza (2009, p. 243), “não é uma prática literária, mas sim uma metodologia clínica e terapêutica”. Nesse contexto, a literatura assume um papel crucial na construção de significados que podem iluminar caminhos para a busca da compreensão do inconsciente. Nesse contexto, observa-se que a psicanálise é uma teoria de caráter subjetivo e simbólico. Para a crítica psicanalítica, especialmente sob a perspectiva de Freud, a literatura serve como um meio de manifestação do inconsciente tanto do autor quanto dos leitores que se dedicam às suas obras, buscando prazer. Isso sugere que esses indivíduos, de forma consciente ou inconsciente, estão em busca de reafirmar suas fantasias e desejos ocultos.

O objetivo da psicanálise é desvelar o conteúdo subjacente do texto, aquilo que está escondido e que influencia o conteúdo manifesto (Samuel, 2011). Para Freud (1908/1976), a

² A expressão “o amor que não ousa dizer o seu nome”, frequentemente atribuída a Oscar Wilde, na verdade, foi escrita no poema “Two Loves” por Alfred Douglas, seu amante, em setembro de 1892. A comum atribuição a Wilde se dá uma vez que meses depois, em abril de 1895, foi mencionada durante o julgamento que culminou em seu julgamento por “atos de indecência”, no intuito de pressioná-lo a confessar o crime de ser homossexual. Wilde também menciona a expressão em sua carta-livro “*De Profundis*” (1905) (Mello, 2024).

³ As ideias de Freud sobre o amor estão principalmente em *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) e *O Mal-estar na civilização* (1930), nos quais o teórico diferencia o amor de ternura e o amor sensual, vinculando-os à libido e ao complexo de Édipo. Já Lacan discute a feminilidade em *O Seminário, Livro 20: Mais, Ainda* (1972), desenvolvendo a noção de que “A mulher não existe” no sentido de que a feminilidade escapa à lógica fálica e se manifesta por um gozo não-todo simbolizável.

⁴ A ditadura militar, vigente entre 1964 e 1985, foi um regime autoritário marcado pela violação de direitos humanos, censura, tortura e morte de opositores políticos (Araujo; Silva; Santos, 2013).

literatura representa a realização de desejos ou a satisfação de fantasias reprimidas pelo princípio da realidade ou restritas por normas morais. Para alcançar a libertação dessas normas em um texto literário, além de analisar atitudes, desejos e emoções revelados nos personagens, é essencial entender alguns conceitos-chave que facilitam a compreensão da linguagem.

Sabe-se que a psicanálise foi desenvolvida em um período histórico marcado por forte repressão. Mezan (2008) observa que Freud se dedicou a compreender os mecanismos de repressão à luz da natureza social predominante na época. Uma de suas principais contribuições foi a descoberta da sexualidade infantil, fundamentadas na teoria do Complexo de Édipo.

Jorge (2007) destaca que Freud desafiou as noções previamente aceitas sobre a dicotomia entre normal e patológico no campo da sexualidade. Freud argumenta que a concepção de heterossexualidade como “normal” é, na verdade, uma convenção social. A partir da teoria da sexualidade infantil, Freud revela a capacidade intrínseca de todos os seres humanos de desenvolver uma orientação homossexual diferente. Dessa forma, Freud contribui, ainda que indiretamente, com o rompimento da ideologia dominante que considerava a homossexualidade como uma anomalia.

Sabe-se que o impacto da psicanálise é enorme, sendo capaz de contribuir com as novas compreensões acerca da infância e da complexidade da sexualidade humana. No entanto, diversos autores ressaltam que a interpretação ampla das ideias de Freud ajudou a consolidar o estigma em torno da homossexualidade.

A visão sobre a “inversão”, como a homossexualidade era conhecida na época, evoluiu gradualmente de uma visão patológica para uma perspectiva mais antropológica, particularmente após Freud ter evidenciado a prática na civilização antiga em “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade” (1905). Embora Freud tenha oferecido uma crítica à moralidade europeia de seu tempo, alguns estudiosos argumentam que sua teoria ainda refletia os princípios heteronormativos vigentes.

É relevante notar que a homossexualidade era classificada como uma das perversões sexuais, associada a comportamentos que envolviam transgressão ou agressão ao objeto de desejo, como ocorre com a pedofilia e o voyeurismo (Laplanche; Pontalis, 1998/2016). Tal categorização certamente abriu espaço para interpretações difamatórias.

Freud, no entanto, defendeu inicialmente que a prática homossexual não deveria ser vista como uma degeneração moral ou uma manifestação patológica sem relação com doenças infecciosas ou traumas psíquicos. Ele rejeitou julgamentos sobre os homossexuais e, inclusive, observou em uma nota de rodapé: “convém admitir que alguns dos homens mais destacados de que temos notícia foram invertidos, talvez até invertidos absolutos” (Freud, 1905, p. 131).

Ao elaborar os “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade”, Freud revelou a complexidade da sexualidade humana e reconheceu, ainda que inicialmente, as múltiplas formas de expressão sexual. Sua obra teve impacto significativo nos debates subsequentes sobre a discriminação homofóbica. Ao longo do século XX, a visão da homossexualidade como patologia foi sendo desconstruída, culminando na década de 70 com a desclassificação da homossexualidade como doença pela Associação Americana de Psiquiatria (Santos, 2020).

Em 1999, o Conselho Federal de Psicologia revisou sua postura e deixou de considerar a orientação sexual como um comportamento desviante. O Conselho estabeleceu diretrizes para a atuação profissional com o público correspondente, condenando qualquer tentativa de “reverter” a homossexualidade (Santos, 2020).

Apesar dos avanços, notícias do cotidiano continuam a mostrar a frequência de crimes motivados por homofobia, incluindo agressões e homicídios. O debate sobre a criminalização da homofobia ainda é lento e insuficiente. Observa-se que a sociedade persiste em valores heteronormativos, frequentemente ignorando a violência contra a diversidade sexual e de gênero. Portanto, a transformação das crenças sociais sobre o que é aceitável em relação à diversidade sexual se revela um desafio significativo. O panorama contextual que moldou a percepção das práticas homossexuais e o estigma associado oferece um ponto de partida para discutir o preconceito e explorar possibilidades de sua reparação.

Foucault (2007) argumenta que a vida sexual foi progressivamente moldada e limitada por discursos que servem a propósitos de opressão. Nessa toada, Butler (2013, p. 169) resgata que “o poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual quanto um caminho para superá-la”. Na psicanálise, a linguagem é compreendida como um meio de representação que reflete e constrói as dinâmicas de poder e opressão.

Dessa forma, a psicanálise emerge como um campo que explora essas questões e contribui para a transformação dos significados. A teoria se concentra na interpretação dos discursos e usa a linguagem como seu principal instrumento analítico. No presente artigo, reconhece-se que a discussão segue em processo, entendendo que a sexualidade não é algo fixo e imutável, mas construído socialmente a nível afetivo e moral.

2. A escrita de Cassandra Rios em um contexto de heterossexualidade compulsória

A literatura ocidental tem, ao longo dos séculos, construído a mulher a partir de uma visão estereotipada e frequentemente missógina, elaborada pelos textos predominantemente masculinos que dominaram o cânone. As representações femininas na literatura, via de regra, delineiam mulheres frágeis e subordinadas ao olhar masculino, cuja identidade e destino são definidos em grande parte pelo contexto do casamento.

Quando se trata de personagens lésbicas (quando estas são lembradas), a situação é ainda mais complexa. Nas representações literárias e artísticas que abordam a homossexualidade feminina, observa-se uma inclinação para a intolerância, que não apenas reflete os preconceitos gerais dirigidos às mulheres, mas também introduz uma camada adicional de discriminação específica às lésbicas. Essa discriminação é particularmente visível em relação à sexualidade e às experiências amorosas, que divergem do padrão heterossexual predominante.

A obra de Cassandra Rios ilustra bem esse panorama. Apesar da censura imposta pela ditadura e do olhar moralista de seus contemporâneos, Rios desafiou as convenções. Seus livros abordam a homossexualidade feminina em diversos vieses, não somente os trágicos e/ou estereotipados. Cassandra Rios, uma das escritoras mais censuradas do Brasil, teve a ousadia

de explorar frequentemente temas que contrariavam as normas políticas da época. Segundo a autora, no prefácio de “Mutreta”:

Escrever sobre homossexualismo⁵ é uma incumbência delicada e perigosa: trabalho poucas vezes aceito, aprovado ou corretamente interpretado por aqueles que se interessam pelo assunto. Trazer a público trabalhos dessa envergadura não é tarefa fácil, nem sempre válida, quase suspeitosa, mesmo que contenha o mais elevado padrão cultural das obras assinadas por certos elementos respeitáveis nos anais da literatura (Rios, 1977b, p. 5).

O silenciamento acontece como uma ferramenta de manutenção do sexism e da lesbofobia. De acordo com Audre Lorde (1984), ele é um meio de tornar diversas violências como algo invisível. Observa-se tal fato com relação à crítica literária e ao mercado editorial, que ainda oferecem um baixo reconhecimento à Cassandra, o que parece caminhar com o silenciamento de mulheres lésbicas socialmente. Trata-se de uma “lacuna no campo literário quanto à autoria e representação da homossexualidade de mulheres na literatura, lacuna promovida por esquecimentos e apagamentos” (Polessso, 2020, p. 4).

Cristina Ferreira-Pinto (1999) afirma que os motivos para essa ausência estão baseados nos mesmos fundamentos ideológicos que invisibilizam esse grupo. Isso é observado quando, historicamente, como estratégia de repressão, os livros produzidos por Rios foram tidos como “subliteratura” (Jardim, 2022), ou, além disso, tiveram como destino a fogueira, como em uma “caça às bruxas”⁶, ainda que com tiragens próximas aos 300.000 livros (Castro, 2011).

Podemos dizer que esse silenciamento histórico, em parte, é consequência de um tabu acerca das relações protagonizadas exclusivamente entre mulheres.

Não é segredo que o medo e o ódio aos homossexuais permeiam a nossa sociedade. Mas o desprezo pelas lésbicas é diferente. Ele está diretamente enraizado na aversão à mulher autodefinida, à mulher autodeterminante, à mulher que não é controlada pelas necessidades masculinas, ordens ou manipulação (Dworkin, 1993, p. 28, Tradução minha)⁷.

O objetivo dessa perspectiva heteronormativa é “formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade” (Miskolci, 2009, p. 157), o que foi profundamente negado por Cassandra. A autora combateu uma das estratégias de silenciamento, que é tornar a mulher

⁵ Somente em 1990 o “homossexualismo” foi excluído da lista de distúrbios mentais pela Organização Mundial de Saúde (Rodrigues, 2020). O trecho, retirado de “Mutreta” (1977b) de Cassandra Rios, demonstra o uso comum do termo atrelado ao momento. Atualmente, nega-se o sufixo *-ismo* e utiliza-se “homossexualidade”.

⁶ 36 livros de Cassandra Rios foram censurados pela ditadura. Aqueles que tinham a circulação proibida eram apreendidos e destruídos através, geralmente, da incineração (Brum, 2020).

⁷ It is no secret that fear and hatred of homosexuals permeate our society. But the contempt for lesbians is distinct. It is directly rooted in the abhorrence of the self-defined woman, the self-determining woman, the woman who is not controlled by male need, imperative, or manipulation (Dworkin, 1993, p. 28).

lésbica culturalmente incompreensível, o que assegura que “as pessoas nem mesmo percebam que poderia haver outras possibilidades” (Katz, 1996, p. 152).

Alfredo Bosi (2002) define resistência como o ato de confrontar uma força externa com a própria força interna. O termo “resistir” está intimamente relacionado com “insistir” e opõe-se a “desistir”. Em sua análise, Bosi incorpora ao conceito a dimensão política e ética do ato de resistir, especialmente no contexto da narrativa, na qual a resistência se manifesta tanto como um tema quanto como um processo intrínseco à escrita.

No caso de Cassandra, pode-se observar o alinhamento com os movimentos descritos por Bosi, particularmente no que se refere à resistência como processo. A abordagem da homossexualidade feminina em seus escritos representava uma violação moral para uma época dominada pela repressão da ditadura militar e pela visão patriarcal de uma sociedade que negava às mulheres o direito ao prazer sexual. Sua obra enfrentou recorde de censura, mas apesar desses desafios, Rios permaneceu firme em sua resistência, continuando a escrever e a explorar o tema da sexualidade.

A literatura de Cassandra era alvo de censura sob a alegação de que contrariava os bons costumes promovidos pelos governos militares. Além disso, existem outras razões pelas quais a ditadura a considerava uma escritora “perigosa”, como o fato de ser uma mulher que ocupava o espaço público e dava visibilidade aos desejos sexuais femininos, especialmente em uma época em que se esperava que houvesse somente os papéis tradicionais de mães e donas de casa. Além disso, havia o agravante de sua condição de escritora, prontamente identificada como um reflexo de suas personagens: lésbica, pornográfica, maldita e proibida.

Extrapolando os limites entre autora e obra, muitos acreditavam que a escritora criava “diários”, como se apenas registrasse sua vida nos livros, numa perspectiva autobiográfica e confessional. Em um dos depoimentos citados na obra “Censura”, Cassandra recorda uma de suas visitas à delegacia, onde o delegado questionava quem era uma de suas personagens. Ela relata que “era inútil qualquer resposta para explicar que tudo era fruto da sua imaginação e que somente quisera provar seu valor de ficcionista, sua capacidade de inventar estórias” (Rios, 1977a, p. 104). É nesse contexto que a autora defendia sua capacidade de escrever, de criar ficção e de produzir registros literários sobre a vida cotidiana.

3. O livro “Eu sou uma lésbica” (1983), de Cassandra Rios, pelo viés psicanalítico

Flávia inicia suas memórias com a frase “Eu me lembro bem”, aos 22 anos, estruturadas em nove capítulos. O título, como muitos outros escolhidos pela escritora Cassandra Rios, destaca-se pela assertiva “Eu sou uma lésbica”. Através das memórias e confissões de Flávia, o leitor é convidado a pensar sobre a sexualidade infantil, confrontar a violência dirigida às pessoas homossexuais e questionar o objetivo por trás dos personagens, que refletem as complexidades e contradições dos sentimentos humanos.

O livro é, portanto, a expressão culminante do processo memorialístico de Flávia que, ao narrar sua história, revela como tomou consciência de sua orientação sexual desde muito jovem. Flávia, ainda menina, vê-se fascinada por Kênia, esposa do médico Eduardo. Em um

dia em que a casa da família está repleta de vizinhas, Flávia se esconde sob a mesa e lambe as pernas da mulher. Quando confrontada sobre seu comportamento, a jovem permanece em silêncio, revelando através de sua introspecção e da narrativa um profundo conflito interno.

No primeiro capítulo, o leitor é imediatamente introduzido à protagonista, que revela ter, desde muito jovem, mais especificamente aos sete anos de idade, uma habilidade notável para dissimular e explorar sua atração pela vizinha. “Eu tinha sete anos. E sofria. Ardentemente. De ansiedade. E já sentia vergonha” (Rios, 1983, p. 11). A estrutura fragmentada e os períodos curtos desafiam o leitor a preencher as lacunas deixadas pela narradora, criando um jogo de linguagem que demonstra o fluxo de descoberta que a própria personagem vive, passo a passo.

Flávia, ao relatar sua trajetória, busca compreender e dar sentido às imagens do seu passado. A jovem é consumida por sonhos e angústias relacionadas a Kênia, sua vizinha adorada, não demonstrando a consciência de ter vivido um abuso sexual, o qual acredita e argumenta ter vivenciado consensualmente, ainda sendo uma criança.

O imaginário ganha concretude quando, devido a uma emergência médica, Flávia é deixada na casa da vizinha. A personagem-narradora detalha as estratégias empregadas para manter o marido de Kênia afastado do quarto e, nesse contexto, recorre à autoridade de Freud para explorar e legitimar esses impulsos e ações. “Id libido. Pura e primitiva. Essencialmente id, quanto o id pode ser natural, o substrato da mente, o princípio, o provavelmente irracional, instintivo, primeiro, nato” (Rios, 1983, p. 22).

No desfecho da narrativa, Flávia e Kênia se reencontram após quinze anos. A jovem, de agora 22 anos, carrega a sapatilha que simboliza seu fetiche, demonstrando que a memória do desejo por Kênia nunca se apagou. O enredo, com sua estrutura cíclica, revisita o título do primeiro capítulo, “Vamos brincar de gatinho?”, agora reformulado, pois é Kênia quem, com essa pergunta, evoca o abuso realizado no passado.

As mãos nos seios, a boca na boca, a sandália entre os nossos corpos, o fetiche assassino⁸, o fetiche simbólico que procurava seu esconderijo, o corpo que se movia para engolir o salto, a sandália metida entre nossos corpos, rolando na cama, tecido rasgando, gemidos e palavras soltas, semnexo, sôfregos e dolorosos, entre lágrimas e suor, pernas cruzando, coxas ajeitando-se, borboletas de asas negras entranhando-se numa dança frenética e sensual, numa fantasia que fez uma criança virar um monstro e uma mulher se sentir um anjo (Rios, 1983, p. 114-115).

Na primeira leitura desta obra, é possível ser tomado por diversos sentimentos. Desconforto, choque, curiosidade, entre muitos outros. As memórias de Flávia perturbam: uma criança de sete anos, uma experiência sexual e um assassinato. Aos poucos, trata-se de entender como Cassandra Rios, ao provocar, refletia as críticas que recebia e rejeitava as censuras políticas e morais direcionadas às suas obras e à sua vida pessoal. A personagem Flávia força

⁸ Uma das lembranças de Flávia é a de que, por ciúmes, ainda quando criança, decide moer uma lâmpada de vidro e colocar na comida do marido de Kênia. Ela tem essa memória ao descobrir, anos depois, que o marido de Kênia teria falecido em um acidente de carro.

os leitores a confrontarem suas próprias reações e a entender a origem do desconforto que sentem.

Cassandra Rios nomeia os nove capítulos do livro gradualmente desenvolvendo os argumentos de Flávia, provocando inquietações e reflexões sobre a homossexualidade feminina. Flávia não é apenas a criança; ela é a jovem de 22 anos que revisita sua história, responsabilizando-se pelos atos, incluindo o envenenamento de Eduardo. Dentro da obra, a ênfase que pode ser compreendida é a de que orientação sexual não é uma escolha, mas um processo de autorreconhecimento.

Figura 1 - Sumário do livro “Eu sou uma lésbica”, de Cassandra Rios.

SUMARIO

Vamos brincar de gatinho?	7
Algo alucinante apoderava-se de mim	11
Ela parecia uma fada iluminada	16
O meu estranho mundo secreto	26
Os homens preferem as lésbicas	48
Nós estamos sempre sós na multidão, mas o nosso mundo é lindo!	61
No Carnaval tudo aconteceu muito rápido ..	74
Até que ponto uma criança é inocente?	87
A criança é o verdadeiro “monstro sagrado”	105

Fonte: Rios, 1983.

A escolha de narrar a história pela perspectiva de Flávia, e não de Kênia, busca encontrar justificativas dentro da própria narrativa para leitores que condenariam, naturalmente, Kênia, pelos fatos. A sociedade pós-Revolução Francesa é responsável por regular a conduta infantil em relação à sexualidade, preservando a criança de qualquer contato com o tema. Freud, nesse contexto, chocou a sociedade ocidental ao examinar a sexualidade infantil, sugerindo que muitas pessoas sofrem amnésia das experiências antes dos oito anos e que essas memórias reprimidas poderiam moldar a personalidade adulta.

Contrariamente a essa ideia, Flávia demonstra segurança ao recuperar suas lembranças. A construção da imagem de uma menina dissimulada e segura se justifica por três motivos: primeiro, por ser uma recordação de uma pessoa amadurecida que conseguiu reencontrar Kênia e reviver o que tivera sido vivenciado na infância; segundo, por atribuir à criança de sete anos o protagonismo, o que minimiza a responsabilidade de Kênia; e, por fim, para reforçar o argumento central da narrativa de que a homossexualidade não é uma escolha.

Flávia se reconhece como lésbica desde os sete anos e, portanto, sua orientação estava “predestinada”, de modo que ela “jamais conseguiria amar a um homem” (Rios, 1983, p. 30). Em outro momento, a narrativa recorre novamente à psicanálise, dessa vez para afirmar que sua

trajetória se dá no plano da consciência: “Mas eu não vou seguir a via régia da psicanálise para a interpretação da minha vida, pois a tenho no plano consciente” (Rios, 1983, p. 30). Em outras palavras, ao buscar análise, Flávia argumenta que não correria o risco de descobrir que inconscientemente foi levada à homossexualidade por alguma lembrança reprimida.

Ainda assim, com ferramentas questionáveis, reforço a necessidade de entendermos a obra como ficção. Uma ficção pornográfica⁹¹⁰ publicada em 1979 (primeira edição), época em que as principais teorias de gênero que conhecemos hoje ainda nem haviam sido publicizadas. “Problemas de gênero”, de Judith Butler, por exemplo, só “nasce” em 1990.

Cassandra utiliza suas obras para tocar em feridas sociais pouquíssimo expostas, provocando o que há de humano nos leitores através de sentimentos como a raiva, a curiosidade, o desejo, a repulsa; muitos desses sendo estimulados uns pelos outros, de forma complementar e complexa. Deixando a possibilidade plena de entendimento para o futuro, afirma:

[...] Amanhã, num futuro bem próximo, quando eu puder ser melhor interpretada e as novas gerações estejam preparadas para lerem-me por não assimilarem o negativismo dos outros ou pelo impulso de atacar o desconhecido prevenidos pela possibilidade de um mal – porque não escrevo para perturbar ou corromper, simplesmente a vida é que é às vezes muito feia (Rios, 1977a, p. 56).

Mais de quarenta anos depois, o “amanhã” desejado pela escritora continua envolto em sombras. O extremismo segue presente, promovendo uma moralidade impregnada, e a homossexualidade ainda enfrenta rejeição, lutando contra a repressão física e moral em uma sociedade que persiste em ver a heterossexualidade como seu padrão dominante.

Mesmo que o leitor não se identifique com a maneira como a obra apresenta seu argumento, será certamente impactado. E é isso que Cassandra faz. A personagem Flávia, complexa e em constante amadurecimento, leva o leitor a confrontar, através da literatura, a dura realidade de que a vida é, de fato, “às vezes muito feia” (Rios, 1977a, p. 56).

Conclusão

O objetivo desta pesquisa foi explorar a interseção entre Literatura e Psicanálise através da obra “Eu sou uma lésbica” (1983), de Cassandra Rios. Para isso, foram evocados conceitos psicanalíticos ao texto literário com a intenção de desvendar os desejos ocultos, o prazer revelado e as vozes não expressas ou mal interpretadas.

A investigação revelou que a Psicanálise oferece instrumentos conceituais para apreender as tensões e deslocamentos do desejo no interior da linguagem literária. Nessa

⁹ Neste artigo, encaro “pornográfico” como sinônimo de “erótico”, buscando afastar-me das definições morais e estéticas que distanciam os termos. Defendo que as fronteiras entre os conceitos não devem ser rígidas, mas sim fluidas e entendidas de maneira complementar (Silva, 2024b).

¹⁰ Defendo, ainda, a caracterização da literatura cassandriana como pornográfica, ainda que Cassandra negasse o enquadramento no gênero. A ideia é a de que a categoria, à época, não estava incorreta pelo gênero, mas pelas alegações e censura recebidas ligadas à sexualidade da autora (Silva, 2024a, In: Daltoé et al., 2024).

perspectiva, não se trata de impor um saber externo à obra, mas de mobilizar noções psicanalíticas para observar as singularidades formais e discursivas do texto, em consonância com o que Lopes (2016) define como uma relação dialógica entre Psicanálise e literatura. Esse enfoque permite que o leitor comprehenda a obra em conjunto com o contexto social e suas características, ajudando a entender temáticas em conflito com as normas e códigos morais vigentes à sua época – mais especificamente à ditadura militar.

Neste artigo, argumento que a análise da literatura sob a perspectiva Psicanalítica pode ser eficaz e frutífera para examinar personagens LGBT+. Esse enfoque pode revelar os conflitos internos desses personagens, que muitas vezes são moldados por uma sociedade heteronormativa ou pela dificuldade em aceitar a própria sexualidade ou identidade de gênero, refletindo as tensões do mundo em que estão inseridos.

No livro “Eu sou uma lésbica” (1983), através das memórias de uma pessoa que amadureceu, o leitor é confrontado com um enredo que exige disposição para transcender julgamentos morais. Temos diante dos olhos uma narrativa com um argumento contundente: a homossexualidade é uma identidade, um processo de autorreconhecimento. Assim como em suas outras obras, Cassandra Rios utiliza o choque como uma ferramenta para provocar e desafiar o leitor. A imagem de uma menina de sete anos, dissimulada e assertiva, é central para a narrativa, funcionando quase como um tratado sobre a homossexualidade feminina. Flávia, a protagonista, não apenas questiona a teoria freudiana e nega distúrbios familiares ou inconscientes, mas também afirma sua identidade lésbica desde a infância.

Para Cassandra Rios, a escrita foi uma forma de resistência. A autora desafiou seus leitores a confrontar debates frequentemente silenciados pelo discurso moralista da época, destacando a força e a relevância de suas abordagens. Em um contexto em que o acesso das mulheres à educação formal e ao espaço público era limitado, sua literatura viabilizou, na mais simplória das análises, a possibilidade de se falar do assunto nesse cenário restritivo. Era (e é) possível ser lésbica, nos livros e fora deles.

Referências

- ARAUJO, Maria Paula; SILVA, Izabel Pimentel; SANTOS, Desirree dos Reis. *Ditadura militar e democracia no Brasil: história, imagem e testemunho*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRUM, Roberta Knapik. O silenciamento de existências: Cassandra Rios e lesbiandades. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH: História & Resistência, 15, 2020, Passo Fundo. *Anais [...]*. Porto Alegre: ANPUH-RS, 2020. Disponível em: <https://www.eeh2020.anpuh-rs.org.br/anais/trabalhos/trabalhosaprovados>. Acesso em: 20 mar. 2025.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CASTRO, Maria Glória. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira?. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S.l.], n. 32, p. 57–67, 2011.

DWORKIN, Andrea. *Letters from a war zone*. New York: Lawrence Hill Books, 1993.

FERREIRA-PINTO, Cristina. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. *Revista Iberoamericana: erotismo y escritura*, [S.l.], v. 65, n. 187, abr./jun. 1999, p. 405-421.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio*. Rio de Janeiro: Imagem, 1708/1976.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 1929/2010.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1905/1996.

JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues. *Patriarcado fantasmagórico, heteronormatividade monstruosa: a presença do gótico no romance A serpente e a flor*, de Cassandra Rios. 2022. 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan 2: A clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1998/2016.

LASAITIS, Cristina. *O poema do “amor que não ousa dizer seu nome”*. Anatomia da Vertigem. 2020. Disponível em: <https://cristinalasaitis.wordpress.com/2020/05/04/o-poema-do-amor-que-nao-ousa-dizer-seu-nome/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

LOPES, Luciana Silviano Brandão. *Figurações do feminino: a mulher, a escrita e a puta em Marguerite Duras*. 2016. 196 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em:
https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AL6GD8/1/tese_final_luciana_silviano_brand_o_lopes_pronta.pdf. Acesso em: 20 mar. 2025.

LORDE, Audre. *Sister Outsider: essays and speeches*. [S.l.]: Crossing Press, 1984.

MELLO, Antônio. Oscar Wilde, 'o amor que não ousa dizer seu nome', e frases famosas. *Revista Fórum*. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/2024/4/14/oscar-wilde-o-amor-que-no-ousa-dizer-seu-nome-frases-famosas-157287.html>. Acesso em: 20 mar. 2025.

MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MISKOLCI, Richard. A teoria Queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, Jun. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2025.

POLESSO, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos*, Brasília, n. 61, e 611, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n61/2316-4018-elbc-61-e611.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2025.

RIOS, Cassandra. *Eu sou uma lésbica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

RIOS, Cassandra. *Censura: minha luta, meu amor*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 1977a.

RIOS, Cassandra. *Mutreta*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 1977b.

RODRIGUES, Sérgio. Homossexualismo ou homossexualidade? *Revista Veja*, online, jul. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/homossexualismo-ou-homossexualidade/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

SAMUEL, Rogel. Crítica Psicanalítica. In: SAMUEL, Rogel. *Novo manual de teoria literária*. 6. ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Vozes, 2011, p. 86-89.

SANTOS, Ivanildo da Silva. *Do princípio ao fim, o amor: a errância erótica de Cassandra Rios*. 2020. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

SILVA, Talita Ferreira Gomes da. Cassandra Rios e a ditadura militar: censura à visibilidade lésbica. In: DALTOÉ, Andréia da Silva et al. **Marcas da Memória - Violência de estado e estado de violência: corpos e(m) resistência**. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2024a. p. 284-296.

SILVA, Talita Ferreira Gomes da. Cassandra Rios e a censura às narrativas lésbicas no Brasil. In: SANTOS, Concízia Lopes dos; NASCIMENTO, Lucas Paulino do; CARDOSO, Sebastião Marques. **Multiplicidades corpóreas: atravessamentos político-culturais em literaturas de língua portuguesa**. Mossoró: Editora Podes, 2024b. p. 179-190.

SOUZA, Solange Jobim e. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. [s.l.]: Papirus, 2009.

Data de submissão: 30/08/2024

Data de aceite: 24/03/2025

“NÓS A TRANCAMOS VIVA NO CAIXÃO!”: UMA ANÁLISE DOS HORRORES OCULTOS DA PSIQUE EM “A QUEDA DA CASA DE USHER” (1839), DE EDGAR ALLAN POE

Mariana Lima Costa¹

Denise Cardoso Góis²

José Wanderson Lima Torres³

RESUMO: Este artigo investiga os elementos simbólicos do conto “A Queda da Casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe. Para tal, foi considerado o elo entre literatura e psicologia analítica, com propósito de entender como o escritor explora a psique humana e os aspectos reprimidos e desconhecidos da mente, através de uma escrita complexa, que explora dimensões obscuras do ser humano. O método utilizado foi o descritivo-analítico. A fundamentação inclui os pressupostos teóricos de Jung (2016), Borges Filho (2007), Zweig e Abrams (2011), dentre outros. Dessa maneira, foi feito o estudo dos personagens, da casa e dos elementos góticos. Com isso, o trabalho examina as forças inconscientes que governam o comportamento e a percepção, demonstrando como Poe constrói uma atmosfera de terror psicológico, investigando os medos mais profundos do ser humano.

Palavras-chave: Anima; Casa de Usher; Inconsciente; Psique; Sombra.

“WE LOCKED HER ALIVE IN THE COFFIN!”: AN ANALYSIS OF THE HIDDEN HORRORS OF THE PSYCHE IN “THE FALL OF THE HOUSE OF USHER” (1839) BY EDGAR ALLAN POE

ABSTRACT: This article investigates the symbolic elements in the short story “The Fall of the House of Usher” (1839) by Edgar Allan Poe. To achieve this, the connection between literature and analytical psychology was considered, with the purpose of understanding how the writer explores the human psyche and the repressed and unknown aspects of the mind through complex writing that delves into the darker dimensions of the human experience. The method used was descriptive-analytical. The theoretical framework includes the theoretical assumptions of Jung (2016), Borges Filho (2007), Zweig, and Abrams (2011), among others. Thus, the study focused on the characters, the house, and gothic elements. Consequently, the

¹ Graduada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Atualmente é mestranda em Letras na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus de Teresina, Brasil. Financiada pela bolsa UESPI. E-mail: marianalimacosta@aluno.uespi.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4551-6188>.

² Graduada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Atualmente é mestranda em Letras na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus de Teresina, Brasil. Financiada pela bolsa UESPI E-mail: dcgois@aluno.uespi.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1586-2681>.

³ Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professor Adjunto III e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus Clóvis Moura, Teresina, Brasil. É editor da revista eletrônica dEsEnrEdoS (ISSN 2175-3903). E-mail: josewanderson@ccm.uespi.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2304-0681>.

work examines the unconscious forces that govern behavior and perception, demonstrating how Poe constructs an atmosphere of psychological terror, investigating the deepest fears of the human being.

Keywords: Anima; House of Usher; Psyche; Shadow Unconscious.

Introdução

Primeiramente, é importante salientar que Edgar Allan Poe (1809-1849), nascido em Boston, foi um icônico escritor, poeta, editor e crítico literário americano. Filho de um casal de atores, enfrentou uma infância tumultuada, sendo abandonado pelo pai e ficando órfão de mãe aos dois anos de idade. Posteriormente, foi adotado, mas devido à sua vida libertina, recebeu pouco suporte financeiro do pai adotivo. Casou-se apenas uma vez, com sua jovem prima Virgínia, de apenas 13 anos, que faleceu precocemente devido a problemas de saúde. O escritor levou uma vida marcada pelo alcoolismo, vício em jogos e uma existência boêmia. A causa exata da sua morte ainda é um mistério.

No estudo biográfico sobre o autor intitulado "O clássico Edgar Allan Poe", as autoras Cristina Lopes Perna e Paloma Esteves Laitano (2009) dissertam que todas essas questões familiares adversas contribuíram para uma vida problemática e uma mente imaginativa, refletindo-se nos personagens controversos presentes em sua tessitura literária: "O terror presente em suas histórias não seria fruto da sociedade a qual pertencia, mas sim de sua obscuridade interior, de seus medos e aflições, ou seja, das inquietações de um homem atormentado" (Perna; Laitano, 2009, p. 10). Assim, Edgar Allan Poe é consagrado como o *Pai do Horror* na literatura, sendo amplamente reconhecido por seus contos góticos⁴ de temas sombrios e macabros.

Seus heróis com frequência são mentalmente instáveis, enigmáticos, acometidos por fúria assassina ou delírios, exibindo comportamentos que envolvem hipersensibilidade ou percepções extrassensoriais, o que geralmente culmina em finais trágicos para suas narrativas. Seus poemas são carregados de pessimismo e um desejo intenso de escapar de uma realidade angustiante e imperfeita. Poe trabalhou em suas obras os segredos do inconsciente. Antes mesmo da criação das psicologias do inconsciente, o escritor já buscava compreender o que, de fato, ocorre na mente humana, tendo como base sua intuição e capacidade dedutiva e os estudos científicos de sua época. A riqueza de suas produções se deve ao fato de transcender as histórias sobrenaturais e mergulhar profundamente na psique humana por um método autêntico de escrita, com contribuições únicas e inovadoras para o gênero terror e mistério.

Pensando nisso, o conto analisado neste trabalho será "A Queda da Casa de Usher", publicado inicialmente em 1839. Trata-se de uma ficção gótica que aborda temáticas sobre

⁴ A literatura gótica começou no final do século XVIII e se estendeu até o século XIX, sendo um gênero predominante durante o Romantismo. Os contos góticos são narrativas que abordam atmosferas sombrias e misteriosas. Há sempre elementos melancólicos, desconhecidos e sobrenaturais. Os ambientes descritos são envolvidos por temas de terror, medo, decadência e angústia. Porém, mais do que isso, engloba os medos mais profundos do ser humano, as perturbações da mente e natureza do mal.

loucura, medo, culpa, família e isolamento. A ação da trama gira em torno dos gêmeos Usher: Roderick e Madeline. O irmão sofre de ansiedade, hipocondria e hiperestesia⁵. A irmã sofre de catalepsia, doença que simula a morte, na qual a pessoa fica estática, em transe e com membros rígidos; apenas o coração pulsava levemente. O narrador é um amigo de infância de Roderick, que descreve os últimos dias da família, transmitindo ao leitor suas impressões sobre o contexto funesto que presencia.

Diante do exposto, seria a imagem sangrenta de Madeline em pé, após seu sepultamento, uma mera alucinação ou uma manifestação de forças sombrias que ressuscitam os mortos na mansão Usher? Uma coisa é certa: os personagens de Poe parecem nunca estar verdadeiramente mortos nessa dança macabra entre a vida e a morte. Os fantasmas e cadáveres sempre retornam para assombrar os vivos, assim como os dramas e maldições ancestrais, que escapam dos porões do inconsciente para bater à porta do quarto.

Este artigo pretende investigar as simbologias no conto de Poe. Para isso, a análise une literatura e psicologia analítica, com especial atenção aos arquétipos junguianos e à sombra, que representam os aspectos reprimidos e desconhecidos da psique humana. Através de uma abordagem detalhada dos personagens e dos elementos sobrenaturais e simbólicos, busca-se compreender como a casa de Usher e seus habitantes personificam as forças inconscientes que governam o comportamento e a percepção. Diante disso, o presente estudo propicia novas perspectivas de se observar esse famoso conto, que delineia as nuances da psique em meio aos mistérios do inconsciente e suas camadas mais profundas.

1. A casa de Usher: o espelho da decadência humana.

Em “A Queda da Casa de Usher” (2017)⁶, encontramos um narrador autodiegético que participa ativamente da história enquanto a narra em primeira pessoa. Ele se desloca até a melancólica e enigmática casa de Usher após receber uma carta de Roderick Usher, um amigo de infância, que revela estar sofrendo de uma enfermidade mental e implora por sua presença. Ao avistar a residência, ele é assolado por sentimentos de inquietude devido à atmosfera lúgubre que a mansão e seus arredores emanam. O conto inicia com descrições do narrador acerca do que avista e funcionam como prelúdio dos eventos sombrios que irá presenciar:

Envolta nas sombras peculiares que se avizinhavam, avistei ao longe a melancólica casa de Usher. Não sei explicar - mas à primeira vista da construção um insuportável sentimento de angústia invadiu minha alma. Digo insuportável, pois tal impressão não encontrava consolo em nenhum sentimento prazeroso - porque poético - com que a mente amiúde acolhe até mesmo as mais cruéis imagens de desolação e terror (Poe, 2017, p. 53-54)

⁵ Através dos sintomas é possível inferir sobre o tipo de doença, apesar de a invenção da ciência psicologia moderna surgir anos mais tarde.

⁶ A versão utilizada para a análise do conto mencionado está presente em: "Edgar Allan Poe: Medo Clássico – Volume II", publicada em 2017 pela Editora DarkSide.

O espaço observado pelo protagonista desencadeia uma infinidade de sentimentos negativos, que não provêm apenas da edificação, mas também da paisagem ao redor, que o afeta profundamente, suscitando angústia e pavor. Esse ambiente funciona quase como um espelho, refletindo as ruínas internas dos seus moradores. Por esse viés, torna-se essencial analisar o espaço e sua relação com os personagens do conto.

Domício Proença Filho (1986) discorre que o espaço, também chamado de meio ou localização, “envolve as condições materiais ou espirituais em que se movimentam os personagens e se desenrolam os acontecimentos”. Através dele podem-se configurar traços das personagens e mesmo a própria estória” (Filho, 1986, p. 54). Já Borges Filho (2007) apresenta a configuração do espaço a partir da inter-relação entre três elementos basilares: cenário, natureza e ambiente. Cenário, para ele, é definido a partir dos locais os quais há a presença de intervenção humana. Natureza configura-se como local onde não houve a intervenção do homem e ambiente é “a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico” (Borges Filho, 2007, p. 50).

No conto, o cenário é apresentado com riqueza de detalhes, ressaltando sua aparência sombria e enigmática. As paredes lúgubres, as janelas que se assemelham a olhos vazios, a antiguidade excessiva da construção, as tapeçarias escuras, o negrume ébano dos pisos e os troféus fantasmagóricos que chacoalham sob os passos do narrador compõem a atmosfera opressiva da mansão Usher.

A natureza também revela seu caráter obscuro desde o momento em que o narrador chega aos arredores da residência, em um dia de outono, estação em que as flores caem e os dias são mais sombrios. Nuvens baixas e opressivas pairam no céu, enquanto árvores anêmicas exalam um odor pútrido e fungos crescem ao redor da mansão, intensificando a atmosfera decadente. Há também um vapor místico que se forma no lago silencioso, mas igualmente aterrorizante, próximo à residência. Tais descrições contribuem para a construção de um ambiente claustrofóbico, que evocam no narrador sentimentos de “frio na alma, uma vertigem, uma náusea profunda” (Poe, 2017, p. 54). Em meio a esse cenário, ele conclui que:

Embora, sem dúvida, existam combinações de objetos naturais prosaicos capazes de nos afetar dessa forma, não obstante a análise desse poder jaz muito além de nossa compreensão. Era possível, refleti, que tão somente um arranjo diferente dos componentes da cena, dos detalhes da imagem, bastasse para modificar ou, quiçá, anular sua capacidade de gerar uma impressão pesarosa (Poe, 2017, p. 54).

A ida à casa de Usher tinha como objetivo a visita ao seu amigo doente. O narrador revela que o anfitrião luta para superar uma agitação nervosa e se encontra imerso em paranoias que afetam sua existência. Enfrenta dificuldades para realizar tarefas cotidianas como comer, apresenta exacerbada rejeição às texturas, o cheiro das flores lhe causa repulsa, e até mesmo a presença da luz para ele se transforma em tormento. Enfim, o personagem se encontra à mercê de um terror colossal.

Paralelo aos vislumbres do narrador, Roderick Usher demonstra que as impressões supersticiosas que nutre em relação a sua residência, da qual não ousara sair por muitos anos, era uma manifestação da profunda influência na forma e na substância da mansão familiar que, por efeito de longos sofrimentos, se apoderaram de seu espírito: “um efeito que a composição das paredes dos torreões cinzentos e do lago turvo onde a mansão se refletia havia, por fim, incutido no ânimo de sua existência” (Poe, 2017, p. 59).

A casa na literatura é frequentemente apresentada de maneira complexa. Sua função transcende a de estrutura concreta destinada à habitação, para evocar uma miríade de sentimentos, pois, conforme cita Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (Bachelard, 2005, p. 243). Não somente isto, a casa também pode ser representada como extensão metafórica dos personagens que a habitam, pois “a casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever seu ocupante” (Wellek; Warren, 1976, p. 275).

Bachelard argumenta que a casa pode ser lida como um reflexo da alma, permitindo a expressão do íntimo dos personagens que a habitam. Na análise dos aspectos simbólicos que dão significado aos espaços, é possível verificar a relação complexa que estes desempenham com os personagens da trama, revelando muito sobre suas experiências emocionais. A residência dos Usher é descrita como uma imensa e obscura mansão, com paredes altas e antiquadas, cuja localização remota, em meio a árvores ameaçadoras, simboliza o confinamento de quem ousa deslocar-se a tal lugar e evocam sensações de claustrofobia.

Ao atravessar a porta e adentrar na residência, o visitante realiza o ato simbólico de mergulhar no interior psíquico dos habitantes. A sala de estar, tradicionalmente um espaço de socialização, inicialmente cumpre essa função, com tentativas de atividades como pinturas e leituras. No entanto, a mente perturbada presente no ambiente torna essas práticas difíceis. O quarto, que deveria ser um refúgio de repouso e tranquilidade, uma cela de intimidade para proteger o homem, transforma-se em um cenário de medos inimagináveis.

O narrador sente-se vulnerável e exposto aos horrores que a residência abriga. O porão é descrito por Bachelard como “o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (2005. p. 204), local onde há escuridão dia e noite, no qual a loucura é enterrada e os dramas são murados. Sua presença é de extrema importância para a construção simbólica da narrativa.

Por isso, é possível ler a narrativa sob o ponto de vista da relação de interdependência que o ambiente e humor do anfitrião possuem. À medida em que a casa dispõe influência sobre sua psique, esta também reflete sua deterioração mental e espiritual. Tal recurso funciona para acentuar a atmosfera de horror que permeia o conto. O ambiente funciona como representação simbólica das feridas da alma do personagem.

2. Sombras ancestrais: o legado psíquico dos Usher

Para a construção de uma análise que busca observar o declínio mental de Roderick Usher como reflexo da repressão das sombras familiares, é imperativo compreender o conceito

da sombra, desenvolvido por Carl Gustav Jung. O psiquiatra refere-se, com este conceito, aos aspectos inconscientes da personalidade que o ego consciente não reconhece em si mesmo. Essas características podem incluir impulsos, desejos, fraquezas e comportamentos que uma pessoa considera inaceitáveis ou vergonhosos, muitas vezes devido a normas sociais ou valores pessoais. Como resultado, esses aspectos são reprimidos e relegados ao inconsciente. A sua formação é influenciada por sistemas sociais e culturais como família, escola, igreja, relações afetivas, que em conjunto criam um ambiente complexo no qual é ensinado quais comportamentos são aceitáveis e quais são vergonhosos (Jung, 2015).

Zweig e Abrams (2011) discorrem que “todos os sentimentos e capacidades que são rejeitados pelo ego e exilados na sombra contribuem para o poder oculto do lado escuro da sombra” (p. 16). Por esse viés, a sombra pessoal compreende diversas potencialidades que não foram expressas nem desenvolvidas, representa uma parte do inconsciente que complementa o ego e que abarca aspectos que a personalidade suprime, até que sejam redescobertas em confrontos desagradáveis com o outro.

O lado obscuro da personalidade se apresenta como uma forma útil de compreender o que o homem tenta negar, e que não pode ser completamente contido. John P. Conger (2011) define a sombra como a parte reprimida do ego, representando aquilo que o indivíduo é incapaz de reconhecer em si mesmo. Ele disserta acerca do corpo como reflexo da sombra e afirma que “o corpo que se oculta sob muitas roupas muitas vezes expressa de modo flagrante aquilo que conscientemente negamos” (Conger, 2011, p. 107).

Nesse sentido, segundo o mesmo autor, o corpo registra os lados obscuros recalcados revelando o que não se pode exprimir em palavras e descortinando medos presentes e passados. O autor cita Jung ao afirmar que psique e matéria são dois aspectos diferentes de uma mesma coisa. O corpo torna-se então reflexo dessa sombra, pois contém as histórias trágicas de como o fluxo espontâneo de energia vital é reprimido, até que ele se transforma em um objeto morto.

No contexto da obra, Roderick Usher é apresentado como uma pessoa reclusa, envolvida por segredos e mistérios familiares. O personagem encontra-se fragilizado por suas perturbações internas. Ele afirma que parte de sua peculiar doença deriva do que acredita ser a influência da residência sobre seu ânimo, mas também de origens naturais, consequência da preocupação extrema com a grave e crônica enfermidade de sua irmã, sua única companheira, que se reflete tanto na sua saúde mental quanto na aparência física.

Nesse sentido, no momento em que avista Usher, o narrador é tomado por um profundo horror, sua alma se estarrece ao contemplar o semblante transformado de seu antigo amigo. Ele reflete, perplexo, acerca das forças ocultas que poderiam tê-lo desfigurado tão radicalmente, e tal situação o faz cogitar dúvida acerca da identidade do anfitrião, que apresenta uma palidez sinistra, olhos assustados, “o cabelo sedoso crescera sem ser aparado e, em sua textura fina de teia, parecia mais flutuar do que cair ao redor do rosto, impossibilitando-me de, mesmo com esforço, associar sua aparência arabesca com a de um ser humano” (Poe, 2017, p. 58).

Além de sua aparência anormal, que se apresenta como um retrato tátil de sua miséria, a narrativa expõe como Roderick abdica por completo de suas responsabilidades pessoais, sua vida e seus atos, tornando-se uma visão distorcida de si mesmo, com corpo e emoções em

tumulto. Suas perturbações mentais estão cada vez mais amplificadas, e o resultado é um homem adoecido, vivendo na escuridão. Essas questões se refletem diretamente no seu bem estar:

Muitas pessoas parecem acreditar que a sombra é invisível e se esconde em algum lugar nos recessos da nossa mente. Mas os que trabalham regularmente com o corpo humano e conseguem ler a sua linguagem muda são capazes de ver nele a forma escura da sombra. Ela se esboça nos nossos músculos e tecidos, no nosso sangue, nos nossos ossos. Toda a nossa biografia pessoal está contada no nosso corpo, e é nele que os que conhecem a sua linguagem podem lê-la (Zweig; Abrams, 2011, p. 106).

Mesmo com a incerteza quanto ao destino de sua irmã e com a piora do quadro dela, Roderick tenta manter uma rotina normal na companhia de seu amigo. Mas quanto mais este adentra em seu íntimo, mais percebe o pesar que permeia sua vida. As palavras do narrador refletem essa batalha interna: “O quanto inglórias eram minhas tentativas de alegrar uma mente cuja escuridão, como uma outra virtude inata, derramava sobre todos os objetos do universo moral e físico, em uma incessante irradiação de pesar” (Poe, 2017, p. 60). O excerto descreve a luta em vão do amigo em oferecer um pouco de ânimo para uma pessoa em completa escuridão.

A consciência de uma pessoa enferma é alterada, seu pensamento é restringido e seus sentimentos são expressos de maneira desordenada: “Quanto mais doente fica, mais acha que seus problemas são causados por forças externas” (Pierrickos, 2011, p. 111). Roderick Usher vê a vida de forma tão distorcida que acredita fielmente que a casa é responsável por seu mal-estar, conforme o narrador descreve: “o resultado era perceptível, acrescentou ele, na silenciosa, embora inconveniente e tenebrosa, influência que, ao longo dos séculos, moldara os destinos de sua família e o transformara no indivíduo que eu agora contemplava” (Poe, 2017, p. 64).

Apesar de o leitor desconhecer os segredos escondidos e reprimidos pela família Usher, alguns aspectos da narrativa deixam em aberto a possibilidade de algum segredo obscuro dominar os habitantes da casa e os comportamentos de cada um: “havia ocasiões, na verdade, em que eu julgava que a sua mente incessantemente agitada estava em luta com algum segredo opressivo, para cuja divulgação ele procurava a coragem necessária” (Poe, 2017, p. 66). Roderick comenta que sua doença se trata de um mal que atravessa durante anos a história da família, como se fosse uma espécie de maldição que transcende os simples limites do corpo:

Cada um de nós tem uma herança psicológica que não é menos real que nossa herança biológica. Essa herança inclui um legado de sombra que nos é transmitido e que absorvemos no caldo psíquico do nosso ambiente familiar. Ali estamos expostos aos valores, temperamentos, hábitos e comportamentos dos nossos pais e irmãos. Com frequência, os problemas que nossos pais não conseguiram resolver em suas próprias vidas vêm alojar-se em nós sob a forma de disfunções nos padrões de socialização (Franz, 2011, p. 69).

A família Usher não apresentava ciclos de vida duradouros, pois a árvore genealógica das gerações possui apenas uma única linha direta de descendência; salvo poucas exceções irrelevantes, os gêmeos Usher são os últimos integrantes que restaram. O narrador acredita que este seja o motivo da decadência em que a família se encontra, a falta de diversidade de progenitores e a consequente transmissão invariável de pai para filho. Deste modo, a ruína iminente se aproxima com o passar dos dias, visto que ambos estão doentes: o irmão enlouquecendo psicologicamente e a irmã enfraquecida fisicamente.

Dessa forma, o irmão Usher possivelmente está com sua psique sobrecarregada por sombras que permeiam seu contexto familiar, o qual moldou e trouxe a repressão de sentimentos e comportamentos. "O lar é o nosso ponto de partida, disse T. S. Eliot. E a família é o palco onde encenamos a nossa individualidade e o nosso destino. A família é o nosso centro de gravidade emocional" (Zweig; Abrams, 2011, p. 69). Consequentemente, este personagem passou por um processo de introspecção de partes da personalidade, de maneira inconsciente, mas que agora emerge como paranoia, medo da morte e melancolia.

A própria casa é a personificação dessa sombra, tanto a familiar como a sua própria; as paredes guardam vestígios, sua edificação sombria reflete diretamente o obscuro do personagem. Neste sentido, é possível afirmar que sua residência representa tudo o que o personagem tenta reprimir, e por esse motivo sua existência o afeta tanto. A estranha nomeação "Casa de Usher" sugere que os camponeses vizinhos consideram que a residência e a família são uma entidade única, ligada indissoluvelmente.

Com isso, há uma grande incapacidade de libertação, pois são séculos de um ambiente disfuncional e opressor envolvendo a energia vital dos moradores da casa. A própria maneira atípica de reclusão na residência demonstra o aspecto perturbador de estranheza no convívio ou tradições familiares, como bem reflete o narrador: "enquanto especulava sobre a possível influência que um, na longa ronda dos séculos, podia ter exercido sobre o outro" (Poe, 2017, p. 55).

3. Anima e Sombra: o confronto na ruína interna

O narrador do conto afirma que os livros, que durante muitos anos foram parte integrante de seu intelecto, agora estão em sintonia com seu caráter fantasmagórico e influenciam o hipocondríaco. As leituras melancólicas e fantasiosas contribuíram para a distorção de sua personalidade, criando um contraste com o 'Eu' não-vivido, gerando uma energia psíquica reprimida que se manifesta em distúrbios mentais. O convidado representaria o lado positivo da sombra, "a vida não vivida", o aventureiro: "Essa figura provavelmente representa a capacidade negligenciada do sonhador de gozar a vida e o lado extrovertido de sua sombra" (Franz, 2011, p. 58).

Assim, o amigo de infância carrega essa parte mais positiva da personalidade do Usher, mas que foi afastada, porém agora retorna para um confronto simbólico: "tocar a personalidade da Sombra significa receber uma infusão de energia nova, ou seja, a energia da juventude" (Sanford, 2011, 51-52). A morbidez e a desgraça hereditária estimulam cada vez mais a

decadência do personagem, que se vê em um mar de desespero sem solução, assim como na pintura de sua autoria, na qual nenhuma saída era visível no túnel, e apenas uma luz fantasmagórica surgia como um sinal assombroso. Roderick está sucumbindo à loucura devido ao medo de perder a irmã. Porém, mais do que isso, esse cenário pode se relacionar com o enfraquecimento da conexão com a anima.

Depois da metade da vida, no entanto, a perda permanente da anima significa uma diminuição progressiva de vitalidade, flexibilidade e humanidade. Em regra geral, disso vai resultar uma rigidez prematura, quando não uma esclerose, estereotipia, unilateralidade fanática, obstinação, pedantismo ou seu contrário: resignação, cansaço, desleixo, irresponsabilidade e finalmente um ramolissement infantil, com tendência ao alcoolismo. Depois da metade da vida deveria restabelecer-se, na medida do possível, a conexão com a esfera da vivência arquetípica (Jung, 2016, p. 147).

A desconexão com esse arquétipo causa uma deterioração do indivíduo e desequilíbrio psíquico; consequentemente, a sombra encontra mais liberdade para emergir e dominar a psique. Assim, a anima representa o aspecto feminino da psique masculina, que proporciona bem-estar emocional, intuição e uma conexão mais profunda com o inconsciente coletivo. Representa uma imagem arquetípica da feminilidade e um mediador entre o consciente e o inconsciente de um homem. Portanto, para Jung, cultivar uma relação saudável com a anima evitaria que a sombra possuísse o indivíduo.

No conto, a lady Madeline pode ser a personificação da anima e o conflito do personagem constitui a luta para integrá-la no self⁷. No entanto, a jovem moça parece exercer uma influência negativa sobre o irmão, levando a um apego emocional quase doentio. Isso pode ser atribuído à forte ligação fraterna ou à sugestão de uma possível relação incestuosa, uma vez que a família valorizava a pureza da linhagem, o que poderia indicar envolvimentos entre parentes consanguíneos.

A conexão com a esfera da vivência arquetípica não acontece, já que processo de individuação⁸ se encontra comprometido pela negatividade da sombra, que se alastrá na vida do personagem através da repressão de sentimentos e de parte da personalidade, contribuindo para desequilíbrios ou conflitos internos na psique. As obsessões fúnebres de destruição, devido aos seus ideais fantasiosos contidos nos livros, intensificam a situação deplorável em que se encontra, dominando a mente e o pensamento: “um idealismo exaltado e altamente inquietante lançava um brilho cintilante por cima de tudo” (Poe, 2017. p. 60).

⁷ O "self" é considerado a totalidade da psique, o centro da personalidade, isso inclui o consciente, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. É essencial no processo de individuação e equilíbrio pessoal. Dessa forma, é um arquétipo universal, comumente associado à imagem da mandala, que simboliza a busca pela integração plena da personalidade e a harmonia interna (Jung, 2015; Jung, 2016).

⁸ O conceito de *individuação*, em Carl Jung, se refere ao processo pelo qual uma pessoa se torna consciente de si mesma como um indivíduo único e distinto, integrando os diferentes aspectos de sua psique em um todo equilibrado. Esse processo envolve a reconciliação entre o ego consciente e os conteúdos do inconsciente (Ver mais em Jung, 2016)

Nesse sentido, a emoção descontrolada pode ser concebida como possessão (Jung, 2016, p. 387). Desde antes da era moderna, existe a crença de que forças externas sobrenaturais podem controlar alguém, ou que o ser humano pode ser dominado pelo seu “monstro interior” que busca libertação, simbolizando a sombra oculta da personalidade. A ressurreição envolve forças além do entendimento humano, a casa exerce uma influência maligna, seja sobrenatural ou psicológica, pela consciência familiar presente em sua memória histórica. A possessão por demônios ou espíritos faz parte do inconsciente coletivo elucidado por Jung:

A alma ou espírito dos falecidos é o mesmo que a atividade psíquica dos vivos; é sua continuação. A ideia de que a psique é um espírito está implícita nisso. Quando algo de psíquico ocorre no indivíduo e este sente que o fenômeno lhe pertence, trata-se de seu próprio espírito. No entanto, se algo de psíquico lhe ocorre como algo estranho, trata-se de um outro espírito que talvez possa causar-lhe uma possessão. No primeiro caso, o espírito corresponde à atitude subjetiva, no último, à opinião pública, ao espírito da época ou à disposição originária ainda não humana, antropoide, que também chamamos inconsciente (Jung, 2016, p. 388).

Paralelamente, Roderick Usher experimenta fenômenos psíquicos que parecem estranhos e fora de seu controle, como sua extrema sensibilidade e seus ataques de pânico, o que poderia ser uma possessão emocional. No contexto do conto, o personagem é perturbado por seus medos e ansiedades projetados externamente. Esses também podem ser vistos como eventos paranormais, sugerindo que ele está sendo influenciado por um "outro espírito" — talvez a presença de sua irmã Madeline ou o espírito da casa, que carrega em seu entorno a energia psíquica dos antigos residentes.

Por fim, o grau de enfermidade fez Madeline perecer, e seu irmão, já em estado psicótico, com a ajuda do amigo, guardou prematuramente o cadáver por duas semanas em uma espécie de cripta, logo abaixo dos aposentos do visitante, que havia sido construído com propósitos de funcionar como cárcere na época feudal, fato que contribui para o aspecto bizarro do cômodo. Essa câmara subterrânea lembra os símbolos do inconsciente em muitas representações coletivas, comumente associada ao oculto e ao desconhecido.

Dessa maneira, alegoricamente, há um aprisionamento e distanciamento da anima. Isso permite a manifestação de sentimentos conflitantes e desesperadores: “a sombra não é feita apenas de omissões. Ela se mostra, com bastante frequência, em nossos atos impulsivos ou impensados. Antes que tenhamos tempo de pensar, a observação desastrosa foi feita, a trama foi urdida, a decisão errada foi tomada” (Franz, 2011, p. 57). Assim, a cena final é marcada por uma forte tempestade e a leitura de um livro no qual o enredo se confunde com os barulhos na casa. Roderick afirma ter ouvido os gritos e sons assustadores há alguns dias, mas apenas ignorou, justificando o que pensava se tratar de alucinações.

Somente quando o hóspede demonstra conhecimento da situação estranha, ele enfim reconhece e admite a tenebrosa verdade que o deixa em pânico e desespero: enterrou sua irmã viva. Essa atitude impulsiva fortalece o clima macabro e promove a maior degradação de Usher: “O rosto dele exibia, como de costume, uma lividez cadavérica; mas, além disso, havia uma

espécie de euforia maníaca em seu olhar e uma histeria contida no seu comportamento" (Poe, 2017, p.67).

Embora o enfermo tenha percebido sinais de vida da moça após o sepultamento, não teve coragem de admitir ou agir sobre isso, por medo e culpa. Essa atitude tem consequências desastrosas e indesejadas: a visão final de sua irmã frente a frente com ele, simboliza o colapso definitivo da mente de Roderick, que cai morto juntamente com o corpo da defunta, enquanto a casa desaba, consolidando a ruína completa da residência Usher. Esse cenário culmina na atmosfera de terror e mistério do conto, destacando também o tema da hereditariedade psicológica. Roderick Usher pode ser interpretado como alguém que luta contra sua sombra, sendo eventualmente consumido por suas emoções e medos não integrados, o que resulta em uma profunda desarmonia interna, ou seja, uma falha no processo de individuação. Sua deterioração mental e física representa a luta contra sua própria sombra.

Conclusão

A análise do conto "A queda da casa de Usher" à luz do arquétipo da sombra buscou evidenciar a influência quase sobrenatural que a residência exerce sobre seus moradores. Roderick Usher atribui responsabilidade à edificação por sua deterioração física e mental, as paredes guardam vestígios dos fantasmas familiares que por muito tempo se mantiveram no seu íntimo. Porém, a sombra emergiu, e o que foi reprimido é liberado de forma catastrófica, travando batalhas com o ego. Essa liberação se manifesta através de doenças físicas e mentais, além de um horror irracional.

A narrativa explora a decadência do homem imerso em trevas, desvendando as facetas do inconsciente e os sentimentos contraditórios e primitivos que compõem a complexidade do ser. Os mistérios que cercam a decadente família Usher, cujos únicos descendentes restantes são Roderick e Madeline, sugerem relações incestuosas e destacam a destruição do núcleo familiar que permeia a trama. Roderick atinge o ápice da desrazão ao enterrar sua irmã viva, simbolicamente sepultando uma parte de si mesmo. A mansão desmorona em consonância com a decadência física, mental e moral de seus residentes.

Edgar Allan Poe expõe a destruição do homem imerso nos mistérios da mente e introduz um personagem movido por impulsos fatais, que acabam sucumbindo, como consequência de horrores iracionais. Os aspectos reprimidos da mente, que por muito tempo funcionaram como um abrigo, protegendo-o de julgamentos alheios, acabam se transformando em sua ruína.

Referências

- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e Literatura: Introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CONGER, John P. 1994. O corpo como sombra. In: ZWEIG, C.; ABRAMS, J. (Org.). *Ao Encontro da Sombra: o Potencial Oculto do Lado Escuro da Natureza Humana*. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 2011. p. 107-110.

FRANZ, Marie-Louise von. A percepção da sombra nos sonhos. In: ZWEIG, C.; ABRAMS, J. (Org.). *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2011. p. 57-60.

JUNG, Carl Gustav. *Sobre sentimentos e sombras*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Edição digital. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

PIERRAKOS, John C. A anatomia do mal. In: ZWEIG, C.; ABRAMS, J. (Org.). *Ao Encontro da Sombra: o Potencial Oculto do Lado Escuro da Natureza Humana*. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 2011. p. 110-113.

POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico*, volume II. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017, 250p. v. 2.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 6º. ed. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1997.

SANFORD, John A. Dr. Jekyll e Mr. Hyde. In: ZWEIG, C.; ABRAMS, J. (Org.). *Ao Encontro da Sombra: o Potencial Oculto do Lado Escuro da Natureza Humana*. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 2011. p. 52-57.

WELLEK, René: WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 3ª ed. Biblioteca Universitária, 1976.

ZWEIG, C.; ABRAMS, J. (org). *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

Data de submissão: 31/08/2024

Data de aceite: 15/04/2025

PSICANÁLISE E LITERATURA: MATERNIDADES POSSÍVEIS EM “AÇUCAR QUEIMADO”, DE AVNI DOSHI

Ludmilla Souto Viana¹

RESUMO: Com escopo de promover a articulação entre Psicanálise e Literatura, buscamos neste presente artigo realizar uma análise da obra literária *Açúcar Queimado*, de Avni Doshi, ancorando-se nos conceitos psicanalíticos introduzidos por Melanie Klein (1991) e por psicanalistas contemporâneos que pesquisam questões de gênero, parentalidade e perinatalidade. O interesse por essa investigação surgiu da observação de que a temática da maternidade e suas nuances têm ganhado espaço nas obras ficcionais, num momento em que se discute a importância dos cuidadores envolvidos na chegada de um bebê na dinâmica familiar. Sem perder de vista o peso que ainda é dirigido às mães, Doshi aponta questões determinantes para a consolidação do patriarcado numa perspectiva crítica e ácida, que nos faz repensar sobre o que de fato representa a maternidade. Nesse sentido, *Açúcar Queimado* possibilita discutir aspectos concernentes às imbricações entre gênero, parentalidade e maternidades, numa perspectiva crítica, que coloca em questionamento mitos historicamente construídos, como a ideia do instinto materno e outras construções socioculturais que gravitam no entorno da relação mãe-bebê.

Palavras-chave: Gênero; literatura; maternidades; parentalidade; psicanálise.

PSYCHOANALYSIS AND LITERATURE: POSSIBLE MATERNITIES IN BURNED SUGAR BY AVNI DOSHI

ABSTRACT: With the aim of promoting the articulation between Literature and Psychoanalysis, this article seeks to carry out an analysis of the literary work *Açúcar Queimado*, by Avni Doshi, anchored in the psychoanalytic concepts introduced by Melanie Klein and contemporary psychoanalysts who research gender issues, parenting and perinatality. The interest in this investigation arose from the observation that the theme of motherhood and its nuances has gained space in fictional works, at a time when the importance of caregivers involved in the arrival of a baby in family dynamics is being discussed. Without losing sight of the weight that is still placed on mothers, Doshi points out crucial issues for the consolidation of patriarchy from a critical and acidic perspective, which makes us rethink what motherhood actually represents. In this sense, *Açúcar Queimado* makes it possible to discuss aspects concerning the overlap between gender, parenting and motherhood, from a critical perspective, which calls into question historically constructed myths, such as the idea of maternal instinct and other sociocultural constructions that surround the mother-baby relationship.

Keywords: Gender; literature; maternity hospitals; parenting; psychoanalysis.

¹ Psicanalista. Residência médica em Psiquiatria pelo Instituto Municipal Philippe Pinel RJ/RJ (2010), Graduada em Medicina pela Faculdade de Medicina de Barbacena/MG (2006). E-mail: ludmillasouto@yahoo.com.br. ORCID: <http://orcid.org/0009-0001-4133-1872>.

Introdução

Açúcar Queimado é uma obra ficcional contemporânea, publicada em 2021, cujo cenário é o oeste da Índia, numa cidade chamada Pune, tendo o hinduísmo como prática religiosa daquele povo. A escrita do livro explicita as inquietações do universo feminino e traz à tona as desigualdades de gênero e impossibilidades impostas à mulher pertencente à cultura indiana.

Trata-se de um romance psicológico, intimista, que coloca lente de aumento na relação com a maternidade tanto na perspectiva de filha como desta no lugar de mãe. Aborda costumes distintos do povo brasileiro, mas que possuem muita proximidade no que diz respeito à opressão dirigida à mulher e à responsabilidade praticamente exclusiva desta em relação aos cuidados com o bebê.

O romance, narrado em primeira pessoa, gravita em torno da personagem Antara. O primeiro capítulo, situado no presente, apresenta-nos essa protagonista já na fase adulta, casada com Dilip e enfrentando o adoecimento de Tara, sua mãe, a quem ela chama de Ma. Esta se encontra desmemoriada e tem chamado a atenção por um comportamento desorganizado. O livro inicia-se com a seguinte frase, provocando-nos curiosidade, perplexidade e dúvida sobre como uma filha pode desejar tão mal à própria mãe: “Eu estaria mentindo se dissesse que o sofrimento da minha mãe nunca me deu prazer” (Doshi, 2021, p.9). Essa impactante frase expressa desejo de vingança e, ao longo do texto, vamos nos envolvendo por uma trama que se desenvolve sob a perspectiva de Antara, desnudando sua relação com a sua mãe. No decorrer da trama, afetos primários e o surgimento de sentimentos de amor, ódio, inveja e desamparo suscitam outras tantas emoções, interferindo na vida de Antara e no modo como ela se coloca diante do outro.

A protagonista é de origem indiana e nasce numa família tradicional, seguidora dos costumes culturais de modelo fortemente patriarcal. No entanto, quando Antara ainda é muito pequena, sua mãe decide ir embora, abandonando o casamento e levando a filha consigo. Durante algum tempo, Tara passa a morar num Ashram, espécie de comunidade místico-espiritual, onde pratica os rituais religiosos e acaba se tornando uma das esposas do Baba (chefe venerável do Ashram). Ali, Antara vivencia boa parte da sua infância, sentindo-se abandonada por sua mãe que a deixava sozinha para passar as noites com o Baba. A personagem recorda-se de cenas em que chorava, tinha medo e sentia-se desprotegida. Foi no Ashram que ela encontrou Kali Mata, uma das esposas de Baba, que representou, por vezes, seu lugar seguro. Nessa figura, a frágil menina encontrou colo, abrigo e proteção. Não por acaso, muitos anos, mesmo depois da morte de Kali Mata, Antara recorda-se desse lugar de afeto construído e diz que gostaria de tê-la ao seu lado quando nascesse sua filha.

Depois de sair do Ashram, por ter se decepcionado com o Baba, Tara passa a viver nas ruas com Antara em condições precárias e expõe a filha à situação de miséria. Um dia, o pai de Antara as encontra no caminho e decide levá-las para a casa dos avós maternos.

Quando ficam cientes da situação em que filha e mãe estavam vivendo, os pais de Tara as acolhem na sua casa e depois de um tempo Antara é conduzida ao internato. Durante o ano

de colégio interno, a jovem passa pelos piores tratamentos e humilhações da sua vida. Sofre violências físicas, psíquicas e privações de toda ordem. Num dia de visita, Nani (sua avó) resolve trazê-la de volta para a sua casa. Embora o sofrimento de Antara seja evidente, nada disso é suficiente para que Tara consiga alcançar a dimensão e atender às necessidades da filha. Assim, além do distanciamento afetivo, cresce em Antara o horror à sua mãe. Seguem entre encontros e desencontros, nutrindo uma relação marcada pelo desamparo e pela inveja. Quando Antara torna-se adolescente, Tara se envolve com um homem mais jovem (Reza Pine), que se torna seu amante e passa a residir na mesma casa que elas. Mais tarde, em outro momento da vida, quando Antara já estava adulta, ela reencontra Reza Pine, o ex-namorado de sua mãe, e ambos tornam-se amantes, o que desencadeia em Antara emoções conflitantes.

Muito tempo se passa até que Antara já é uma artista plástica estabelecida e casada com um americano (Dilip). Ela hesita por alguns anos e, quando decide engravidar, vê-se às voltas com o adoecimento de sua mãe, que já se encontra demenciada e demandante de atenções e cuidados, sendo levada pela filha para morar na casa desta.

A partir desse ponto, a história é apresentada alternando passado e presente, fazendo Antara experienciar conflitos relacionados à maternagem e colocar-se diante de escolhas que destoam do que fora planejado por ela, mas que se deram em virtude das contingências que se apresentaram, conduzindo-a a assumir papéis possíveis, abdicando de idealizações.

1. Como nascer de uma mãe sem se desprender dela

Antara se ressente com a mãe e manifesta sua indignação através dos pensamentos de conteúdo vingativo e raivoso. Ela diz: “Quando penso naqueles dias, me pergunto se ela alguma vez me viu como uma criança que queria proteger. Será que sempre me viu como uma competidora ou, antes, uma inimiga?” (Doshi, 2021, p. 199). Ainda nas palavras da personagem: “Os anos de adolescência foram o mais perto que cheguei de odiá-la. Muitas vezes desejei que ela nunca tivesse nascido, sabendo que isso também me apagaria – eu entendia o quão profundamente conectadas éramos, e como a sua destruição iria irrevogavelmente levar à minha” (Doshi, 2021, p. 199).

Partindo do pressuposto de Vera Iaconelli (2023), de que a reprodução de corpos não necessariamente implica a reprodução de sujeitos, é oportuno questionar o quanto Ma foi responsável não só pelo sofrimento impingido à Antara, mas também serviu de lugar de afeto. Essa ambivalência se torna evidente quando, já adulta, Antara se percebe intimamente conectada à sua mãe. Não terá sido esse vínculo forte o suficiente para a constituição do elo de amor entre filha e mãe? Ainda que os marcadores de dor e de ausência sejam a tônica da narrativa, poderíamos inferir que existe um arcabouço de experiências prévias que serviram de constructo para a emersão dessas emoções antagônicas entre as protagonistas? O ato de levar a filha consigo e não deixá-la para trás permitiu que houvesse essa troca e talvez até mesmo uma identificação? E não teria sido o olhar materno que fez com que Antara se tornasse um sujeito desejante e resiliente para construir sua subjetividade e se alçar à condição de sujeito?

A psicanálise entende que um sujeito só pode advir a partir de um lugar de desejo, o que nos faz acreditar que em algum momento Antara tenha recebido esse investimento afetivo, que esse olhar tenha sido suficiente para ascendê-la ao status de sujeito. Ainda que conscientemente ela se dedique a nutrir ressentimentos por Ma, Antara angustia-se e se vê num dilema quando se propõe a cuidar da mãe.

Nessa perspectiva de entendimento, a leitura de *Açúcar Queimado* suscita ainda tantas outras indagações pertinentes: O que seria morrer para Antara? Tornar-se órfã de mãe? Como ela se coloca tão dependente dessa “genitora” a ponto de descrever sua existência quase que como uma bi-partição celular? O que teria precedido as recordações de Antara? Quem foi Ma quando ela nasceu? O que Antara deseja apagar dessa história não seria o modelo de maternidade exercido por Ma? O grande temor de Antara não seria repetir as ações das quais foi vítima? E o fato de não se ver separada da sua origem não é o que a faz acreditar na irreversibilidade dessa condição?

Na tentativa de propor possibilidades interpretativas para essas questões, é oportuno reportarmos à literatura psicanalítica, especificamente às contribuições de Melanie Klein (1993) acerca da relação entre mãe e filho/a:

O seio bom que nutre e inicia a relação de amor com a mãe é o representante da pulsão de vida e é também sentido como a primeira manifestação da criatividade. Nessa relação fundamental, o bebê não apenas recebe a gratificação desejada, mas também sente que está sendo mantido vivo. Pois a fome, que suscita o medo de morrer de inanição, e possivelmente suscita até mesmo toda dor psíquica e física, é sentida como ameaça de morte. Se a identificação com um objeto internalizado bom e propiciador de vida puder ser mantida, ela se torna uma força propulsora para a criatividade (Klein, 1991, p. 233).

Cumpre salientar, ainda no tocante a esse aspecto simbiótico, que mesmo sendo adulta, Antara utiliza significantes que expressam sua dependência em relação à sua mãe. Mais do que identificação, as nomeações feitas por Antara representam sua dificuldade em se enxergar separada de Tara, condição que se evidencia mediante a utilização de expressões que funcionam como significantes: “extensão do seu corpo”, “a criação de um eu separado dela”, “conectadas”, “intercambiáveis”, “minha medula”, “Ma está ali, no meu rosto”.

2. Inquietações

Dando seguimento a essas incursões analíticas a partir da narrativa apresentada em *Açúcar Queimado*, deparamo-nos com duas outras proposições reflexivas: a) o quanto a idealização de que a maternidade seria o lugar de desejo da mulher na contemporaneidade interfere na percepção do lugar de mãe ocupado por Tara? b) o fato de Ma não corresponder a esse ideal nos faz acreditar que ela falhou e que, portanto, não deveria ser amada nem cuidada por sua filha?

Segundo Vera Iaconelli (2023, p.51), na obra *Manifesto antimaternalista*, “sacrifício, abnegação e culpa são a base daquilo que veio a ser considerado maternidade real”. Nessa perspectiva de entendimento, a autora complementa:

A fogueira cessou, mas deu lugar ao risco de não se casar – de ficar à mercê do ambiente misógino e abusivo, pois o casamento protege, dá status e proporciona um lugar social legítimo, dentro da família, ela mesma palco de inúmeras violências – e à difamação. A mulher que não apresentasse o comportamento esperado de uma mãe seria considerada triste, louca ou má, ou, segundo o jargão médico, deprimida, psicótica ou perversa. Seriam todas mães desnaturadas, ou seja, incapazes de cumprir com sua natureza materna (Iaconelli, 2023, p. 52).

As implicações relacionadas ao adoecimento psíquico da mulher decorrente dessa dedicação exclusiva e extenuante às funções do cuidado da sua prole também foram expostas por Vera Iaconelli (2023), tecendo críticas à teoria psicanalítica que corroborou a ideia equivocada de reduzir a mulher à sua função materna:

Das mulheres em geral se espera obediência, dedicação incansável à família e restrições pessoais e sexuais, cujos efeitos, expressos na forma de adoecimento físico e psíquico, Freud teve o mérito de denunciar. A teoria psicanalítica prestou-se a reproduzir o discurso que reduz a mulher à mãe e, por sua vez, a mãe a um sujeito cuja sexualidade poderia se restringir ao cuidado com os filhos. As funções que o/a cuidador/a executa para que o bebê se torne sujeito foram sendo erroneamente atribuídas à genitora, bem ao gosto da ideia secular de que o instinto materno é dominante (Iaconelli, 2023, p. 92).

A função paterna, por sua vez, na obra *Açúcar Queimado*, apresenta-se de forma praticamente inexistente, num processo de apagamento que nos induz a fazer os seguintes questionamentos: Por que o pai não ocupa espaço no diário de Antara? Por que em nenhum momento a sua falta foi sentida? Por que aquele homem não foi cobrado e acusado pela ausência das obrigações e pela falta de afeto que não dispensou à própria filha?

Em se tratando da cultura patriarcal indiana, a única obrigação do pai é como provedor. Caso sua condição financeira seja desprivilegiada, ele tem plenos direitos sobre a prole, inclusive podendo dispor das suas filhas mulheres, vendendo-as a outros homens. Essa particularidade da cultura indiana isenta a figura paterna de exercer quaisquer cuidados afetivos às suas filhas. Embora nossa cultura ocidental não reproduza essa mesma lógica, o pai brasileiro, normalmente, também não é responsabilizado como referência de cuidado, dedicação afetiva e obrigações diárias nas funções com os filhos. Além disso, no cenário brasileiro, pesquisas recentes apontam que 51% dos lares brasileiros são chefiados e sustentados por mulheres. Cabe aqui uma pergunta: como entendemos o papel dos homens brasileiros na nossa sociedade quando eles não assumem nenhuma das funções? Nesse caso, a função sexual seria a única expectativa a qual eles deveriam cumprir?

Na tentativa de compreender os aspectos envolvidos nessas questões, reportamo-nos mais uma vez aos postulados de Vera Iaconelli (2023):

Logo se admitiu que o filhote humano não pode ser criado apenas no nível da satisfação das necessidades orgânicas, e que a atenção particular e afetivamente investida é imprescindível. Feita a matemática, a solução mais fácil era remeter às crianças o colo da mãe, reiterando o lugar da mulher na esfera doméstica. Enquanto isso, os homens seguiriam suas vidas no espaço público (Iaconelli, 2023, p. 46).

A partir desse pressuposto, a psicanalista argumenta que, “embora o amor pelos filhos sempre tenha existido, a moralização e a ideologia associadas a esse afeto foram meticulosamente construídas, fazendo supor que ele não seria contingencial – como todo amor-, mas garantido pela natureza feminina” (Iaconelli, 2023, p. 46).

Vera Iaconelli (2023) reapresenta a dialética entre a teoria primeiramente descrita por Rousseau no final do século XVIII, de que o amor materno seria intrínseco à humanidade, e fortemente rechaçada por Elizabeth Badinter, que defende o amor materno como uma construção social.

Seguindo essa perspectiva de compreensão, Rafael Cossi (2020), ao discutir as imbricações presentes no espectro da parentalidade e psicanálise, assevera que:

O masculino se definiria a partir de uma relação de negação e subjugação do outro feminino; e o mesmo se daria com a paternidade: se a maternidade é associada ao naturalizado cuidado com os filhos, intimidade e vida familiar, a paternidade seria constituída em contraposição a ela: autoridade, insensibilidade e ausência, com origem simbólica do privilégio do homem e sua supremacia (Cossi, 2020, p. 37).

Outro aspecto que merece atenção na complexa relação entre Antara e Ma refere-se à possível disputa e inveja subjacentes entre elas, sobretudo quando se leva em conta o envolvimento da protagonista com Reza Pine, ex-amante de sua mãe. Nesse sentido, é oportuno questionar: esse envolvimento não teria sido uma forma de se sentir próxima de sua mãe, experimentando o que Ma sentia e, assim, tentar compreendê-la?

Durante os anos em que Reza Pine namorava Tara e Antara vivia na mesma casa que ele e sua mãe, a filha dizia: “Se tentasse desenhar o equilíbrio entre nós, uma espécie de triangulação, não conseguia. Ma e eu entendíamos que havia algo que Reza compartilhava comigo que ele não compartilhava com ela” (Doshi, 2021, p. 194).

Desde que conheceu Reza Pine, quando Antara ainda era adolescente, ele despertou nela desejos inconscientes, o que provocou uma cumplicidade entre eles. Supomos que o que levou Antara a percebê-lo foi o interesse de Tara por ele e o fato desta (Tara) representar para Antara o seu primeiro amor.

Melanie Klein, ao iniciar a discussão proposta no reconhecido texto *Inveja e Gratidão*, argumenta com propriedade que:

Há muitos anos venho me interessando pelas fontes de duas atitudes que sempre foram familiares: a inveja e a gratidão. Cheguei à conclusão de que a inveja é um fator muito poderoso no solapamento das raízes dos sentimentos de amor e de gratidão, pois ela afeta a relação mais antiga de todas, a relação com a mãe (Klein, 1991, p. 207).

As ambivalências inerentes à maternidade são evidenciadas quando Antara torna-se mãe. Nesse sentido, a chegada da filha alimenta na protagonista a possibilidade de sair da escuridão, de encontrar a luz no seu significado simbólico de vida, permanência e segurança. Não terá sido esse medo de amar, de ser amada e de se sentir segura o que mais a aproximou de perder-se de si mesma?

Os conflitos intrapsíquicos decorrentes do ato de tomar para si a função paterna/materna e os desdobramentos dessa experiência em termos de identidade social são discutidos pela psicanalista Thaís Garrafa (2020):

Entendida como ato de se nomear mãe ou pai, essa entrada na parentalidade só pode acontecer a partir de uma decisão autoral, que envolve precipitar-se de um novo lugar na sociedade, na família e em uma posição diante do filho. Esse passo, ao traçar uma linha divisória na trajetória de vida, pode envolver vacilação, angústia e sofrimento, de modo que o tempo que o antecede tem duração imprevisível em cada caso (Garrafa, 2020, p. 19).

O nascimento biológico de um filho nem sempre coincide com o nascimento psíquico do suposto pai ou mãe desse bebê. A função parental excede em muito os cuidados mecânicos que um bebê humano exige. Caso se restringisse a isso, não haveria diferença às respostas emocionais apresentadas pelos que foram verdadeiramente adotados como filhos daqueles que nunca ascenderam a essa posição.

3. Mãe (com açúcar) X Mãe (Ma)

As identificações entre Antara e Ma constituem outro aspecto sobre os quais podemos nos debruçar, na tentativa de engendar possíveis análises acerca da relação dicotômica estabelecida entre ambas. Os significados dos seus nomes, por exemplo, são pistas literais que nos convidam a essa reflexão. Antara pensa em como surgiu sua nomeação e a entende como depreciativa, ligada aos aspectos negativos de Tara consigo mesma. Nem mesmo a ideia de ter a filha como seu oposto foi bem sucedida. Assim, quando Antara chega em casa com a sua bebê e se põe a pensar qual seria o nome da filha, busca explicações para a sua própria nomeação e as consequências em sua vida, dizendo para si mesma:

Minha mãe tem um nome lindo. Tara. Significa estrela, outro nome para a deusa Durga. Como Kali Mata. Ela me chamou de Antara, intimidade, não porque adorava o nome, mas porque se odiava. Queria que a vida de sua filha fosse tão diferente da dela quanto possível. Antara era, na verdade, Anti-Tara – Antara seria diferente da sua mãe. Mas no processo de nos separarmos,

fomos colocadas uma contra a outra. Talvez estariámos melhor se eu nunca tivesse sido designada como sua destruição. Como faço para não cometer o mesmo erro? Como faço pra proteger essa garotinha do mesmo fardo? Talvez seja impossível. Talvez tudo isso seja pura ilusão (Doshi, 2021, p. 245-246).

A escolha do nome da filha e o desejo de que ela tenha uma vida diferente da sua denota a expectativa de Tara de que sua filha pudesse ser amada, ser apreciada e digna de uma vida feliz, representada por tudo o que lhe faltou. O gesto de nomeá-la por si só já significa a impressão desejante sobre Antara, que desde muito cedo recebeu investimento materno. Ancorada nessa perspectiva, Collete Soler (2021) expõe que:

Convém ainda lembrar que a constância da fantasia sujeito-mãe não exclui o impacto das conjunturas variáveis da vida, e também dá lugar à leitura que o pequeno sujeito delas fará. Não nos esqueçamos de que, para a mãe, tal como para qualquer outra pessoa, o desejo sustentado pela fantasia, e o gozo que lhe é inerente, participam do impossível de dizer, e portanto, somente se aproximam pela via da interpretação que o pequeno sujeito fará do discurso que o envolve (Soler, 2021, p. 71).

Collete Soler (2021) ainda acrescenta:

Imperiosa, possessiva, obscena ou, ao contrário, indiferente, fria e mortífera, presente demais ou ausente demais, atenta demais ou distraída demais, quer sacie excessivamente, quer prive, quer se preocupe, quer se mostre negligente, por suas recusas ou por suas dádivas, ela é, para o sujeito, uma imagem de suas primeiras angústias, lugar de enigma insondável e de uma ameaça obscura. No cerne do inconsciente, as falhas da mãe sempre têm lugar (Soler, 2021, p. 67).

Para arrematar, Collete Soler discorre também acerca das idealizações em torno da figura materna, assegurando que “uma coisa é fato: entre a mãe da qual se fala à mãe que fala, há uma grande distância. A primeira é objeto, vista pelo prisma da fantasia daquele que fala. A segunda é sujeito, eventualmente analisanda e como tal, às voltas com a divisão do sujeito falante” (Soler, 2021, p. 68).

Abordando a questão na mesma perspectiva, Daniela Teperman tece as seguintes considerações:

[...] a operacionalidade da função materna não se confunde com o fato de uma mãe ser bondosa, nem com suas habilidades ou características, também não depende de uma perfeição nos cuidados que preconiza. É crucial que o agente da função materna seja portador de um desejo não anônimo, mesmo que pela via de suas próprias faltas (Teperman, 2020, p. 20).

O desejo que a psicanálise entende ser necessário ao exercício da função materna não pressupõe um sujeito mãe como infalível e nem mesmo dotado de predicados excepcionais para qualificá-lo como mais ou menos satisfatório. Trata-se antes disso daquilo que o agente da

função materna será capaz de investir como desejo dirigido a esse filho, possibilitando assim a constituição de um sujeito.

4. O amôdio: desejo e conflito na relação mãe/bebê

A experiência da maternidade implica diversas transformações de natureza fisiológica e comportamental, além das questões relacionadas à identidade social da mulher, como já foi tratado. Avni Doshi apresenta-nos essas mudanças substanciais tanto no corpo quanto no psiquismo feminino, a partir das observações que Antara faz sobre as mudanças físicas e intrapsíquicas que ela vivencia durante a gravidez:

Eu observo as duas se beijando e fazendo cócegas uma na outra e me pergunto como meu próprio filho seria. Sempre pensei que teria um menino, embora a ideia de uma menina seja mais interessante. Sinto que meu apego a uma filha seria mais profundo, mas talvez meus sentimentos por ela penetrassem de modo um tanto agudo demais. Não tenho certeza se essa dor particular seria adequada pra mim (Doshi, 2021, p. 203).

Noutra passagem, a personagem relata suas percepções acerca das transformações corporais vivenciadas a partir da gravidez:

Sei que estou grávida antes da primeira menstruação que não vem. Sinto que estou ficando mais gorda, mais cheia, mais úmida, um pouco mais tudo. Por um tempo, procuro me conter, lembrando da minha adolescência que ser grande é ser fraca, um pouco fora de controle. Sinto um pavor familiar. Sei que planejei tudo isso, mas talvez seja um erro. Marco num calendário o último dia em que posso fazer um aborto com segurança. Vejo os dias se passarem até que não haja mais volta. Só então me sinto relaxar, aceitando a mudança na dinâmica, aceitando que há algo crescendo dentro de mim, agora, que não posso controlar, e estamos à mercê das decisões um do outro (Doshi, 2021, p. 208).

A partir da experiência de Antara, é possível depreender que, durante o período da gestação, a mulher coloca-se mais reflexiva sobre seu papel e sobre seu lugar no mundo:

No meu colo, posso ver o monte que é minha barriga se mexendo. Já não pertence a mim esta criatura. Já tem uma mente própria. Tento me imaginar sem o monte. Não consigo me lembrar daquela pessoa. Me pergunto como meu corpo ficará agora. Haverá um buraco no centro? [...] De repente, não quero abrir mão dela. Deveria ficar comigo, dentro de mim, para sempre (Doshi, 2021, p. 230).

Como toda gravidez carrega em si a ambiguidade entre o desejo e a repulsa, Antara vivencia esse período com a contradição já conhecida pela psicanálise. O medo de se apaixonar por essa criatura, de não ter controle sobre o que tem acontecido e o que será de si mesma depois

que esse filho nascer. Antara é capaz de reconhecer as perdas que já se impõem no físico e, paradoxalmente, manifesta o sentimento de plenitude na sua acepção mais literal, de carregar em si aquilo que pode ocupar finalmente o vazio que há muito apodera-se da sua vivência. A expectativa de amar o filho e especialmente uma filha, desperta nela sentimentos quase insuportáveis de identificação com sua própria mãe; e também de que esse amor possa não ser recíproco, ou melhor, de que essa filha possa não corresponder àquilo que ela deseja e além disso, que essa filha venha para certificá-la de que ela não merece ser amada por mais ninguém. E a partir daí ela pode constatar que as faltas de Ma são de responsabilidade dela própria, (Antara) por ter sido capaz de estragar o amor (seio) que sua mãe pode oferecer e não encontrou formas de repará-lo. Quando se refere à sua gestação, o desejo de ter a filha dentro de si e o fato de não conseguir lembrar de si mesma antes da gravidez parece expressar o quanto sente essa criatura como parte de si mesma, ainda que não pertença a ela.

Antes de engravidar, Antara manifesta sua fantasia, criada a partir dos conceitos pré-estabelecidos de uma bem conhecida ideologia, de que a maternidade torna a mulher sagrada e que por atender às expectativas sociais e dar o filho ao marido ela nunca será abandonada. Em alguns trechos ela se expressa como capturada pela idealização da “segurança” e da “fortaleza” que o filho garantirá à sua família.

Além da reflexão durante a gravidez, a prática da maternidade permite que a personagem viva outras experiências afetivas sob efeito de hormônios e do imperativo social sobre a mulher-mãe. Assim, Antara manifesta sua indignação:

Observam meu rosto quando seguro a bebê pela primeira vez. A criança tem no rosto o doce cheiro de fluidos amnióticos. Seu aspecto é sereno – ela passou por algo escuro e veio para a luz. [...] Não sinto muita coisa enquanto a seguro, mas quando a levam embora sei que algo está faltando. Todos eles esperam que eu diga alguma coisa. Sei que devo expressar alegria, pois, se não o fizer, vão pensar que estou desapontada por ter uma filha. Uma preconceituosa. A escória da terra. Quero deixar claro que não estou desapontada, mas também não consigo demonstrar satisfação. Talvez eu esteja muito cansada. Talvez seja a necessidade persistente de enfiar um embrulhinho de volta dentro de mim, como carne numa pele de salsicha (Doshi, 2021, p. 231).

A chegada da filha também surpreende Antara porque não nasce desse encontro um amor instantâneo, uma magia que torna aquele encontro a certeza que nunca experimentara. Ao mesmo tempo, não consegue se descontextualizar da sua condição de mulher, assujeitada, submetida a uma sociedade que determina seu padrão de comportamento e como deve expressar as emoções. Suscita na personagem o medo de repetir com a filha o preconceito do qual foi vítima; o receio de não conseguir protegê-la de um mundo dos direitos desiguais. Pensando a partir da psicanálise, Vera Iaconelli (2023) assevera que:

A experiência perinatal preenche, atravessa, invade, completa, aterroriza, embevece o sujeito que por ela passa. Ideias de ser ocupado/a por um alien convivem com a sensação de ser tocado/a pelo sagrado e por outras formas de tentar nomear algo que não tem significado em si. Tentamos simbolizar aquilo

que para a consciência humana é intangível. Nesse sentido, o caráter eminentemente traumático exige um trabalho de recobrimento simbólico da perinatalidade (Iaconelli, 2023, p. 158).

Frente à problemática da maternidade, a protagonista persiste em suas reflexões:

Estou cansada dessa bebê. Ela exige muito, quer sempre mais. Eu me tornei uma linha de montagem. Cada parte é secundária, importando somente se puder fazer o seu trabalho. O leite pinga quando minha filha chora, manchando minhas roupas. No espelho, vejo minha barriga escura e enrugada como uma tâmara [...]. Nunca há tempo suficiente para dormir. Eu gostaria de ter descansado todos os anos da minha vida. Gostaria de ter feito tantas coisas. Em vez disso, fiz todas as coisas que estou fazendo agora. Sentada em casa. Olhando para as paredes (Doshi, 2021, p. 237).

O fragmento evidencia o tédio e o desespero da prisão do puerpério que se vive tão isoladamente. O tão tenebroso mergulho oceânico em que as mãos que nos oferecem ajuda parecem muitas vezes não nos alcançar. E, além disso, Antara também se vê envolvida com a filha a ponto de esquecer de todo o resto. Refere que ela e a filha estão machucadas e feridas enquanto seu marido permaneceu ileso. Repudia o fato de percebê-lo orgulhoso de si mesmo e de sua família, embora naquele momento ela questione a si mesma o que ele fez por elas.

Tendo em vista as mudanças pelas quais passa e enfrenta após a maternidade, a protagonista avança em seus pensamentos:

Nunca fui uma defensora das boas maneiras, mas essa bebê não faz nenhuma cerimônia. É uma desgraçada de uma malcriada, eu não tenho dúvidas. Não há pausas educadas. Me pergunto quanto tempo leva para as crianças crescerem, e na minha mente assinalo os marcos, ainda tão distantes. Quando a bebê andar, quando a bebê comer sozinha, tomar banho sozinha. Quando a bebê tiver sua própria vida, sair para o mundo. Há outros dias em que sinto que nunca vou deixá-la ir embora. A bebê parece tão pequena às vezes. Dilip estava certo- é uma maravilha que ainda não a tenhamos matado, ela existe de um dia para o outro; sua vida é pujante, mas tênue. Sempre achei que os filhos vinham para o mundo dos pais, mas talvez seja o contrário. Posso me ver na minha filha. É como se, por meio deste nascimento, eu tivesse ganhado uma gêmea (Doshi, 2021, p. 237-238).

Acerca dessa relação intrinsecamente simbiótica entre mãe e filho/a, a psicanalista Vera Iaconelli (2020) esclarece que:

Gestantes compartilham seu corpo com o embrião/feto, de tal forma que bebês nascem ávidos pelos cheiros, sons, gostos e toques a que estiveram expostos durante a gestação. Embora não sejam capazes de reconhecer a pessoa de quem nasceram como um outro, reagirão de forma diferente à sua presença física após o nascimento (Iaconelli, 2020, p. 76).

Numa passagem importante em que Antara manifesta a proteção em torno da sua bebê, recordamo-nos da popularmente conhecida “mãe leoa”, aquela que aparece como a mais arisca e perigosa predadora para defender sua cria. Na obra analisada esse episódio é descrito quando sentimentos de raiva e fúria se escalonam a ponto de levar Antara ao pensamento de esquartejar sua sogra. Essa ideia parece permitir algum repouso e dar lugar à lucidez quando a protagonista entende que esteve “enlouquecida”, mas justifica suas emoções como a única atitude que garantiria a preservação da espécie.

Mais uma vez, ela começa a chorar. Eu gostaria que ela parasse. Já ouvi choro de bebês antes, mas o dela é pior. Ela fala mais alto, tão insistente. Parece que nunca consigo fazê-la parar. Minha sogra administra. Eu deveria ter dado a bebê a ela - eu deveria dar a bebê a ela. Talvez ela possa levar a bebê de volta para os Estados Unidos, criá-la da mesma forma que criou Dilip. Dilip também pode ir. Posso ficar aqui sozinha, com Ma, com Nani. Posso ficar aqui sozinha e ter um pouco de sossego (Doshi, 2021, p. 244).

O fragmento citado revela as ambivalências da maternidade, confrontando amor e ódio, intensidades iguais para sentimentos contraditórios que só podem existir paradoxalmente. Esse trecho nos remete às declarações das mães que amam seus filhos, mas detestam a maternidade. As mães arrependidas não desejam que seus filhos deixem de existir como pessoas, só não querem ser mãe deles. Essa dicotomia entre amor e ódio demonstra as nuances subjetivas da maternidade e os desafios que se apresentam quando a incipiente vida do bebê exige tantos cuidados daqueles que se responsabilizam por ele. Em especial, fica retratada a sobrecarga materna e as implicações que dela advém.

Nesse sentido, Thaís Garrafa (2020) esclarece que “a fina sintonia que se estabelece entre o bebê e aqueles que dele se ocupam é exigente do ponto de vista psíquico, pois implica incluir o pequeno ser em um lugar nos sonhos dos adultos que o embalam” (Garrafa, 2020, p. 17).

5. Mata-se a mãe ou vive-se por ela?

Se como mãe a protagonista enfrenta vários conflitos, esses desdobramentos são recorrentes enquanto se posiciona como filha, conforme se observa na seguinte passagem:

Quem contestaria o fato de que minha mãe é o meu único genitor verdadeiro e, como filha amorosa, quero lhe dar prazer enquanto ainda posso? [...] Eu amo ela, amo minha mãe. Morro de amor por ela. Não sei onde estaria sem ela. Não sei quem seria ela. Se ela só parasse de ser uma cretina terrível, eu a colocaria de volta nos trilhos. [...] Não quero que ela morra. Às vezes penso que, quando ela se for, vou simplesmente flutuar por aí (Doshi, 2021, p. 250-251).

O conflito apresentado por Antara, caracterizado por sentimentos de amor e ódio em relação à sua mãe, pode ser melhor compreendido quando nos debruçamos sobre os postulados teóricos de Melanie Klein (1991), cuja obra lançou um olhar cuidadoso acerca da ambivalência:

Minha hipótese é que a capacidade de amar promove tanto as tendências integradoras quanto o sucesso da cisão fundamental entre o objeto amado e o odiado. Isso soa paradoxal. Mas, como já disse, uma vez que a integração baseia-se em um objeto bom firmemente enraizado que forma o núcleo do ego, um certo montante de cisão é essencial para a integração, por preservar o objeto bom e, mais tarde, capacitar o ego a sintetizar os dois aspectos do objeto (Klein, 1991, p. 223).

Estudando a teoria kleiniana sobre “seio bom” x “seio mau” fica evidente o quanto a reparação seria necessária àquela relação entre filha e mãe. Nesse sentido, podemos dizer isso a partir do ódio que essa mãe desperta na filha ao longo da vida, além dos sentimentos de amor, culpa e, até esse ponto, o sentimento de vingança alimentado pela expectativa de sofrer e/ou fazer sofrer a mãe.

À medida que o trabalho psíquico se desenvolve, aparece a reparação como tentativa de fazer melhor que sua própria mãe. Isso se manifesta no acolhimento ofertado por Antara, o quanto ela estudou sobre a doença de sua mãe, o quanto suportou suas provocações, hostilidades e, ao mesmo tempo, desejou sua presença e sofreu quando a percebeu destituída do lugar de sujeito. Assistir à anulação de sua própria mãe doeu e lhe causou indignação por sentir que ali ela perdia o que sempre havia lhe faltado, mas que se fez presente através da falta.

Chega-se, então, a um ponto da narrativa em que essa reparação afetiva e emocional é vivenciada por Antara, mediante o exercício de amar a sua filha Anikka. A protagonista passa a ocupar o lugar parental que ressuscita memórias da sua história familiar, unindo laços do passado e do presente, conforme pode ser observado nos fragmentos a seguir:

Há um ano Dilip e eu finalmente fizemos uma viagem a Pushkar para espalhar as cinzas de kali Mata. O pó parecia limpo e tive vontade de colocar um pouco na pele. [...] Não consegui explicar a ele (Dilip) o quanto a queria como parte de mim (Doshi, 2021, p. 235).

Abraço Anikka com força todos os dias e sincronizo a atividade com um cronômetro, para que ela se lembre da abundância de amor e afeição física que recebeu quando criança. Alguma impressão da sensação, ser comprimida, da restrição do fluxo sanguíneo, do calor de outro corpo, deve ficar com ela. Os bebês gostam de ser colocados em camisas de força, de se sentir enclausurados – qualquer coisa que lembre o útero. Depois de uma dia assim, a bebê não gosta da atenção. Deixa isso explícito. Não entende o quão sortuda ela é, e protesta (Doshi, 2021, p. 248).

Começo a questionar se ela é mesmo sortuda – e se estou enganada. Ela não quer ser envolvida pelo meu corpo? A sensação de receber um beijo é menos prazerosa do que a de dar? Ouvi dizer que os bebês acham os adultos assustadores e feios, que nossa pele texturizada e nossos corpos grandes são

repulsivos para eles. Quase me lembro de ter tido esses sentimentos quando criança – de que mesmo o mais belo adulto era sujo e deplorável. Talvez, mais tarde na vida, ela fuja desta casa. Talvez fuja de mim. Talvez nossas mães sempre criem uma deficiência em nós e nossos filhos continuem a cumprir a profecia (Doshi, 2021, p. 249).

Segundo a psicanalista Thaís Garrafa (2020):

Ocupar o lugar parental toca sensivelmente a história familiar e a trama do passado que dá lugar ao infantil. Diferentes destinos são dados a esse afeto na particularidade de cada caso, o que varia da repetição assombrosa e irrefletida do passado à elaboração da conflitiva com os próprios pais trazida à tona pela emergência involuntária de lembranças. Por diferentes vias, conscientes ou não, o diálogo entre continuidade e ruptura é forçosamente trazido à tona para quem então ocupa o lugar de dobradiça entre gerações (Garrafa, 2020, p. 16).

Na condição de filha e agora também de mãe, Antara se percebe tomada pelo desejo de amar e cuidar de Anikka. Não por acaso ela sente saudades de Kali Mata, e a representação de querer misturá-la ao seu corpo como parte si mesma é a forma que ela encontrou de dizer que essa marca já estava impressa no seu psiquismo. Abraçar Anikka de modo sincronizado e comprimí-la a ponto de causar desconforto é assegurar a si mesma de que ser amada pode nem sempre ser confortável. O medo de que Anikka fuja dela é o medo que assombrou Antara por uma vida inteira.

Conclusão: fim para pensar outros começos

Pensar a maternidade como escolha e não como imposição social e/ou dever da mulher, dissociá-la do feminino e permitir a entrada de outros cuidadores em cena nos faz rever séculos de construção patriarcal ancorados numa perspectiva de sujeição, opressão e silenciamento da mulher. Apesar de *Açúcar Queimado* ter como cenário a Índia, país onde a mulher ainda hoje não alcançou a emancipação feminina característica da civilização ocidental, as pautas que ganham discussão no congresso brasileiro e na mídia escancaram abusos e submissões das quais as mulheres continuam sendo alvo. Ampliar a discussão acerca do sujeito que existe independentemente do sexo biológico, gênero com o qual se identifica, orientação sexual, origem racial e/ou escolha pela parentalidade ou não parentalidade, permitirá que sejamos mais livres e comprometidos/as com nosso próprio desejo. E em se tratando de desejo, voltemos à psicanálise, entendida como dispositivo em que a ética do desejo e a responsabilidade pelas escolhas nos aproximam da autonomia tão sonhada por quem quer escrever a própria história.

Açúcar Queimado se encontra entre as obras publicadas por autoras femininas, o que a torna um marcador de gênero, extrapolando muito do que já fora dito a partir do referencial masculino sobre as mulheres. Mulheres narradas por homens tinham sua existência reduzida ao ideal de feminino estabelecido pela sociedade de cada época. Em diferentes momentos históricos, muito da produção literária era investida como recurso pedagógico para controlar e vigiar o comportamento feminino. A compulsoriedade da maternidade, o silenciamento das

angústias provocadas pela opressão de gênero, a limitação ao mercado de trabalho e o impedimento de manifestar suas insatisfações foram questões trazidas à tona através da escrita de mulheres.

As produções ficcionais, ainda que não possuam compromisso com a realidade, permitem que a mulher possa ser escutada e legitimada no seu lugar de fala. E por tudo o que a literatura proporciona em termos de visão de mundo, identificação e mudança de paradigma. Ler autoras mulheres é um convite para pensar o mundo ao lado de quem não ocupa o poder e mesmo assim revoluciona, denuncia e reivindica seus espaços e sua existência com dignidade.

Referências

- COSSI, Rafael Kalaf. Masculinidade e paternidade. In: TEPEMAN, Daniela; GARRAFA, Thaís; IACONELLI, Vera. *Gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p.37.
- DOSHI, Avni. *Açúcar Queimado*. Trad. Adriana Lisboa. Porto Alegre: Editora Dubliense, 2021.
- GARRAFA, Thaís. Tempos e temporais da parentalidade. In: TEPEMAN, Daniela; GARRAFA, Thaís; IACONELLI, Vera. *Tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, pp. 16-17.
- IACONELLI, Vera. *Manifesto antimaterno*: Psicanálise e políticas da reprodução. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- IACONELLI, Vera. Reprodução de corpos e de sujeitos: a questão perinatal. In: TEPEMAN, Daniela; GARRAFA, Thaís; IACONELLI, Vera. *Parentalidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023, pp. 46-47.
- KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão e outros trabalhos (1943-1963)*. 4. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- SOLER, Colette. A marca materna. In: TEPEMAN, Daniela; GARRAFA, Thaís; IACONELLI, Vera. *Corpo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, pp. 67-71.
- TEPEMAN, Daniela. Um laço chamado desejo. In: TEPEMAN, Daniela; GARRAFA, Thaís; IACONELLI, Vera. *Laço*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 20.
- TEPEMAN, Daniela; GARRAFA, Thaís; IACONELLI, Vera. *Parentalidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Coleção Parentalidade & Psicanálise).

Data de submissão: 31/08/2024

Data de aceite: 24/03/2025

QUEM MATOU MEU PAI? A CONSTRUÇÃO VIOLENTA DA PERFORMANCE DE GÊNERO NO ROMANCE DE ÉDOUARD LOUIS

Aline Guimarães Couto¹
Fabrício Gonçalves Pacheco²

RESUMO: O livro *Quem matou meu pai?* do francês Édouard Louis, publicado no Brasil em 2023, com tradução de Marília Scalzo, conta a história de um personagem que decide refletir sobre a sua história a partir de um mergulho nas suas memórias, dentro do contexto familiar. Escrito em primeira pessoa, o narrador nos aproxima dos conflitos que viveu com o seu pai e amarra esses fatos com o contexto histórico e social da França, ao longo da história de sua família até os dias atuais. Dessa forma, o personagem trata das complexidades presentes em problemas como a pobreza, a homofobia e o preconceito social, que podem, metaforicamente, assassinar um homem. Portanto, o presente artigo se propõe a fazer uma leitura do texto a partir das reflexões sobre as violências, apontando a construção de uma performance de gênero à luz de teóricos como Judith Butler, Michel Foucault, Sigmund Freud, Jaques Lacan e Damian Leader.

Palavras-chave: Homofobia; Literatura Francesa contemporânea; Psicanálise.

QUI A TUÉ MON PÈRE ? LA CONSTRUCTION VIOLENTE DE LA PERFORMANCE DE GENRE DANS LE ROMAN D'ÉDOUARD LOUIS

RESUME: Le livre *Qui a tué mon père?* de l'auteur français Édouard Louis, publié au Brésil en 2023, traduit par Marília Scalzo, raconte l'histoire d'un personnage qui décide de réfléchir sur son histoire en plongeant dans ses souvenirs, dans le contexte familial. Écrit à la première personne, le narrateur nous rapproche des conflits qu'il a vécus avec son père et relie ces faits au contexte historique et social de la France, tout au long de l'histoire de sa famille jusqu'à nos jours. De cette façon, le personnage fait face aux complexités présentes dans des problèmes tels que la pauvreté, l'homophobie et les préjugés sociaux, qui peuvent, métaphoriquement, tuer un homme. Cet article propose donc de lire le texte à partir de réflexions sur la violence, en soulignant la construction d'une performance de genre à la lumière de théoriciens tels que Judith Butler, Michel Foucault, Sigmund Freud, Jacques Lacan et Damian Leader.

Mots-clés: Homophobie; Littérature française contemporaine; Psychanalyse.

¹ Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e doutoranda pelo mesmo programa de pós-graduação. Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil. E-mail: linegcouto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4629-3681>.

² Graduação em Letras pela Universidade Luterana do Brasil e graduando em psicologia pela Faculdade Vértix Trirriense. Faculdade Vértix Trirriense (Univertix), Brasil. E-mail: fabricio.escritor@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4483-1189>.

Introdução

O romance *Qui a tué mon père* de Édouard Louis foi lançado em 2018 na França pela editora Seuil. Para este trabalho, utilizou-se a tradução de Marília Scalzo *Quem matou meu pai?*, publicada pela Editora Todavia em 2023. Edição que traz na orelha uma citação do autor, que apresenta uma inserção desta obra na sua trajetória literária.

Não tenho medo de me repetir, porque o que escrevo, o que eu digo, não atende às exigências da literatura, mas às da necessidade e da urgência, às do fogo”, é o que diz o autor a certa altura. Esse é o tom de manifesto inadiável que percorre a narrativa e se faz sentir na figura do pai doente e moribundo, que Louis visita para prestar ajuda, mas acima de tudo, busca reconciliação (Louis, 2023, [orelha de livro]).

Louis sinaliza assim o compromisso de sua literatura com a expressão do que considera urgente, dando um tom de manifesto inadiável. Ele introduz a história com a descrição de um pai moribundo e doente que recebe a visita do filho querendo se reconciliar. Sabendo se tratar de uma conversa difícil, a cena desse momento descontina a narrativa dramática proposta. Mesmo que, na visão do autor, não se filie às exigências literárias.

A narrativa do romance pontua a violência na construção das performances de gênero. Usando a literatura como uma ferramenta, o narrador em primeira pessoa se inscreve diante do leitor e desafia as margens que insistem em categorizar aos limites da ficção. O romance é curto, com apenas 70 páginas, e a edição brasileira trouxe uma impressão menor que o usual (17cm x 11,5cm), fazendo com que a experiência de leitura fosse mais íntima e possível. No entanto, a narrativa de dentro do livro traz um enredo denso de questões e convida o leitor a refletir sobre o seu cotidiano.

Saavedra em sua obra *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021) discute o potencial literário de nossas memórias e sinaliza que nossas narrativas, dentro e fora dos livros, carregam marcas de nossas interpretações emocionais. Por isso, a narrativa de um romance também pode dar pistas importantes sobre a leitura que fazemos da nossa própria existência. A literatura é um espaço que permite a criação. E, nesse processo, não há limites entre a realidade e a ficção: “Tudo é palavra, tudo é ficção, inclusive a memória – aquilo que imaginamos ser nós mesmos. A ficção é escrita do inconsciente, pode nos dar passado, e pode também nos dar futuro e um presente por onde caminha” (Saavedra, 2021, p. 176).

Saavedra, ainda, explora a composição da nossa memória por um viés que dialoga com a perspectiva psicanalítica. Se a nossa memória também é construída com ficção, então a literatura pode apresentar questões importantes para a investigação pessoal no autoconhecimento. Por isso, a leitura do texto literário pode também equipar o leitor com ferramentas que promovam reflexões.

Mesmo no início do romance de Louis, nos textos que antecedem a narração principal, o narrador promove uma análise usando a metalinguagem: “Se este texto fosse um texto teatral, deveria começar com essas palavras: Um pai e um filho estão a alguns metros um do outro num grande espaço, vasto e vazio” (Louis, 2023, p 7). Já nesse início, que funciona

como uma rubrica de uma peça teatral, o autor situa os personagens que serão apresentados, como se, ao descrever esta posição deles nesse espaço ainda vazio, pudesse nos antecipar de algum modo o que veríamos nas próximas páginas. Contudo, este não é um texto teatral. A descrição da ficha catalográfica diz que se trata de um romance. Tomando como ponto de partida o verbete que o autor Carlos Reis apresenta no *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018):

O romance pode ser definido como uma narrativa ficcional extensa, integrando um número relativamente elevado de personagens que vivem ações com certo grau de complexidade, em cenários normalmente descritos com pormenor e prolongadas num tempo variavelmente desenvolvido; com suporte nas categorias que convoca, o romance evidencia um considerável potencial de representação social e humana (Reis, 2018, p.432).

Se não podemos considerar um romance de 70 páginas um texto extenso, certamente afirmar sua complexidade e sua representação social e humana. Portanto, pode-se constatar que o texto em análise é um romance curto.

O romance utiliza como abertura comentários que parecem distantes no tempo dos fatos descritos. Como se antes de abrir a cortina deste espetáculo, o narrador, que já conhece como esta história termina, pudesse entender melhor o movimento dos personagens no espaço.

Ainda nos textos introdutórios, o narrador amplia a discussão da história pré-interpretada no título, para uma reflexão que realoca a experiência individual em um plano social e amplo. Talvez, essa história que o leitor vai ler possa ser mais comum do que parece. Conforme consta no trecho:

Se considerarmos a política como o governo de seres vivos por outros seres vivos e a existência de indivíduos dentro de uma comunidade que não escolheram, então política é a distinção entre populações com a vida sustentada, encorajada, protegida, e populações expostas à morte, à perseguição, ao assassinato (Louis, 2023, p. 9).

Antes de conhecermos o enredo, o narrador, nesta outra nota introdutória, pontua que leremos questões no enredo ligadas à exclusão social. É possível perceber que o livro tratará de assuntos como a homofobia, já nas sinopses que vendem o livro nas plataformas virtuais de *e-commerce*³. Junto a esta questão, sentimentos como vergonha e medo pontuam a relação familiar em evidência.

Enfim, usou-se a revisão bibliográfica narrativa conceitual na construção deste trabalho. Constituindo assim um diálogo do texto ficcional com os textos teóricos e

³ Conforme consta na sinopse apresentada no site de vendas Amazon: “Em sua obra, inscrita em uma tradição que remonta a Annie Ernaux e Didier Eribon, a homossexualidade e as injustiças de classe são retratadas por meio de uma escrita afiada, marcada por altas doses de crítica social e política”. Disponível em: <https://a.co/d/0sUE76x>. Acesso em: 06 abril 2025.

obedecendo a ordem do texto literário, a fim de tornar a análise literária uma espécie de narrativa psicanalítica, como se o caso investigado se tratasse de um caso apresentado em um divã. Mesmo porque, é no inconsciente, como diz Saavedra, que a ficção é construída.

1. O romance analisa o romance

Ao começar o romance, o escritor francês parte de uma análise social onde esta história se insere. Sinalizando que para se contar a história de um sujeito, precisaríamos então mostrar onde ele está inserido. Contextualizando a história singular e fazendo a verossimilhança na narrativa ficcional ganhar contornos externos.

Além disso, ao comentar a própria escrita em uma espécie de análise prévia, o narrador simula a encenação teatral daquilo que começaria a ser descrito. Em perspectiva, os personagens que iremos acompanhar em uma espécie de relato em primeira pessoa, no começo do texto, são apresentados por alguém que vê a cena de fora. Com uma descrição muito teatral, o enredo se ilumina no palco desta narrativa. Como se apresenta no trecho abaixo:

Se este texto fosse uma peça teatral, deveria começar com estas palavras: Um pai e um filho estão a alguns metros um do outro num grande espaço, vasto e vazio. Este espaço poderia ser um campo de trigo, uma fábrica desativada e deserta, a quadra emborrachada de uma escola. Talvez esteja nevando. Talvez a neve cubra os dois pouco a pouco até que desapareçam. Pai e filho quase nunca se olham. Só o filho fala, as primeiras frases que diz são lidas numa folha de papel ou numa tela, ele tenta se dirigir ao pai, mas, não sabe por quê, é como se o pai não pudesse ouvi-lo (LOUIS, 2023, p.7).

Este trecho aparece em itálico e ocupa uma página.⁴ Depois dele, há uma página em branco (p. 8), para que enfim a página nove traga a indicação do primeiro capítulo e assim temos a narrativa em primeira pessoa. Antes de começarmos o primeiro capítulo, os personagens apresentam-se posicionados nas relações de violência que seriam descritos momentos depois.

As cenas que vemos no romance contendo a violência e a opressão do corpo homossexual, mesmo em relações familiares, também se inscrevem em uma macro história violenta em nossa sociedade, que escolhe há séculos, o corpo que pode sofrer. A escala de violência já foi publicamente aceita com punições severas (condenações à morte), depois já foi classificada como doença (homossexualismo), para que no tempo mais contemporâneo as manifestações ficassem mais veladas, mas ainda muito presentes.

⁴ Portanto, o trecho citado se apresenta desta forma: “*Se este texto fosse uma peça teatral, deveria começar com estas palavras: Um pai e um filho estão a alguns metros um do outro num grande espaço, vasto e vazio. Este espaço poderia ser um campo de trigo, uma fábrica desativada e deserta, a quadra emborrachada de uma escola. Talvez esteja nevando. Talvez a neve cubra os dois pouco a pouco até que desapareçam. Pai e filho quase nunca se olham. Só o filho fala, as primeiras frases que diz são lidas numa folha de papel ou numa tela, ele tenta se dirigir ao pai, mas, não sabe por quê, é como se o pai não pudesse ouvi-lo.*” (LOUIS, 2023, p.7).

Sobre esse tema, Foucault, filósofo francês, constrói uma detalhada história da constituição da violência no capítulo “O corpo dos condenados” no livro *Vigiar e Punir* (2014):

os sistemas punitivos devem ser recolocados em uma certa “economia política” do corpo: ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos “suaves” de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão. É certamente legítimo fazer uma história dos castigos com base nas ideias morais ou nas estruturas jurídicas (Foucault, 2014, p. 29).

No texto, Foucault percorre a história da punição e das construções de mecanismos sociais que puniam os corpos com menos força, ou dominados em um esquema de poder. Na narrativa que estamos analisando, o personagem-narrador se inscreve no jogo familiar desafiando o padrão normativo que os pais (e a sociedade) consideravam regra.

Como Foucault, Louis reconhece que o corpo do narrador está inscrito num plano social que hostiliza comportamentos como os dele, uma vez que os homossexuais, na sociedade descrita, são vítimas de muitas violências (dentro e fora das famílias, com consequências ainda mais graves que as descritas pelos personagens). Isso se constrói já no início do romance, quando o autor recorre a uma metanarrativa, segundo o *Dicionário de estudos narrativos* (2018):

O termo metanarrativa designa todo o relato ou parte de relato em que se processa um ato de autorreflexividade, ou seja, uma reflexão acerca da própria narrativa, do seu processo comunicativo ou de seus elementos constitutivos, em particular os níveis de discurso (v.) (REIS, 2018, p. 263 e 264).

Por isso, ao início, o narrador do romance, ao comentar a construção do próprio romance, faz uma aproximação externa de histórias similares, o que aponta para a grave recorrência dessa violência na história.

2. Marcos temporais – eventos lembrados

O romance percorre três datas específicas em que há eventos, que parecem carregar importância na formação psíquica dos personagens em questão. Partindo da data mais recente e recuando no tempo, o narrador vai construindo uma retrospectiva que pontua a sua própria formação, de modo a apresentar ao interlocutor nestas páginas-divãs as chagas. Conforme mostra o trecho:

2002 - nesse dia minha mãe me pegou dançando, sozinho, no meu quarto. [...] ela disse sorrindo que quando eu dançava era quando mais me parecia com você. Perguntei: ‘O papai dançou?’ - o fato de que seu corpo já tivesse feito algo tão livre, tão bonito e tão incompatível com sua obsessão pela

masculinidade me fez entender que talvez um dia você tivesse sido outra pessoa (Louis, 2023, p. 13).

O evento, que o narrador descreve, em 2002, foi uma espécie de espelhamento do filho em relação ao pai. O filho se surpreende com a atividade que o pai desempenhava numa época anterior. Em uma espécie de espelhamento (meu pai gosta de dança como eu gosto), o filho sinaliza que, no momento presente, o pai tem uma “obsessão” com a masculinidade, e que aquele interesse pela dança, em outra época, não combina com a postura ‘atual’ deste pai.

Vale observar que o filho também adota a lógica do poder vigente (a ‘obsessão’ da masculinidade para avaliar com surpresa a descoberta sobre o pai). Porém, as narrativas que fazemos das nossas histórias também são atravessadas pelo que Judith Butler chama de ‘lei paterna’:

As identificações constitutivas de uma narrativa autobiográfica são sempre parcialmente fabricadas. Lacan afirma que nunca podemos contar a história de nossas origens, exatamente porque a linguagem separa o sujeito falante das origens libidinais recalcadas de sua fala; entretanto, o momento fundador em que a lei paterna institui o sujeito parece funcionar como uma metahistória, a qual não só podemos, como devemos contar, ainda que os momentos fundadores do sujeito, da instituição da lei, sejam tão anteriores ao sujeito falante quanto o próprio inconsciente (Butler, 2017a, p. 122).

Por isso, o pai vê o filho e, também, ensina uma maneira de ver. Este, uma vez dotado da capacidade de ver o mundo, recorre à maneira aprendida de compreender os valores. Como se o olhar desse filho fosse guiado por uma pré-história.

A segunda data citada pelo narrador é um importante evento em 2001:

2001 - numa noite de inverno, você convidou um monte de gente para comer em casa, muitos amigos [...] e eu tive a ideia de preparar um espetáculo para você e os outros adultos. [...] Inventei coreografias por mais de uma hora, movimentos, gestos, eu comandava. Escolhi ser a vocalista, os três meninos seriam o coro e os músicos dedilhando guitarras invisíveis. [...] mas você imediatamente olhou para o outro lado. Eu não entendia. Todos os adultos nos olhavam, menos você (Louis, 2023, p. 16).

O evento citado remonta um episódio passado em que o narrador manifesta novamente interesse por apresentações artísticas e percebe a desaprovação de seu pai. Neste evento, o filho descreve um protagonismo entre as crianças e uma vontade de se destacar naquele lugar. A criança, então, percebe a rejeição do adulto (o pai) e pontua esse episódio como importante na narrativa de vingança (Quem matou meu pai?) que o narrador direciona para este pai.

Se compararmos este momento com o anterior, podemos perceber uma projeção que o pai faz em relação ao filho. Vejamos a definição de projeção retirada do dicionário de psicanálise:

Projeção. Termo utilizado por Sigmund Freud a partir de 1895, essencialmente para definir o mecanismo da paranoia, porém, mais tarde retomado por todas as escolas psicanalíticas para designar um modo de defesa primário, comum à psicose, à neurose e à perversão, pelo qual o sujeito projeta num outro sujeito ou num objeto desejos que provém dele, mas cuja origem ele desconhece, atribuindo-os a uma alteridade que lhe é externa (Roudinesco, 1998, p. 603).

Talvez esse pai, que também teve interesses artísticos na juventude (gostava de dançar), agora, mais velho, queira poupar seu filho dos julgamentos que fora vítima. Ou talvez, uma vez que se tornou pai, outros valores sociais tenham imperado. Em vários momentos, de maneira reiterada, o filho-narrador cita frases e comportamentos machistas na sua formação: “Abandonar a escola o mais rápido possível era uma questão de masculinidade para você, era a regra no mundo em que você vivia: *ser másculo, não se comportar como mulherzinha, não ser viado*” (Louis, 2023, p. 26 – grifo do autor).

E a história do pai, ou os padrões que ele adotava para si, que acabava influenciando diretamente a maneira como o filho ia sendo educado. Como uma projeção para que o filho ficasse adulto e apresentasse o comportamento esperado. Como uma pretendida transmissão intergeracional mediante valores. No entanto, no ponto de vista do narrador, essa vida moldada que o pai adaptava para si, funcionava como uma sequência de limitações impostas a si mesmo: “Sua vida prova que não somos o que fazemos; ao contrário, somos o que não fizemos, porque o mundo, ou a sociedade, nos impediu” (Louis, 2023, p. 28).

Além de narrar episódios em que a violência se apresenta de maneira incontestável, o narrador também questiona os valores que foram construídos de modo direto e indireto. A ideia que foi se afirmando por palavras, e depois outras ideias indiretas que também arrematavam as alianças, conforme o trecho:

É estranho, como seu pai era violento, você repetia obsessivamente que nunca seria violento, que nunca bateria em nenhum dos filhos, você dizia: Nunca vou encostar a mão em nenhum filho meu, nunca na minha vida. A violência só leva à violência. Repeti essa frase por muito tempo, que a violência é o que causa violência, me enganei. A violência foi o que nos salvou da violência (Louis, 2023, p. 19).

O que estabeleceu o diálogo entre os dois foi a violência. É como se ela fosse a maneira como esse diálogo foi construído. Quando o pai recrimina de modo violento um talento do filho, quando o filho vê em si um talento que deve ser reprimido, assim como seu pai fez, como se eles tivessem que se moldar para existir.

Além disso, o terceiro episódio temporal citado pelo narrador foi o que aconteceu em 1999:

1999 - [...] Estou prestes a fazer oito anos. Você me perguntou o que eu queria ganhar de aniversário e respondi: *Titanic*. [...] Você me respondeu que era um filme para meninas e que eu não deveria querer isso. [...] Na manhã do meu aniversário, encontrei no pé da cama uma grande caixa branca, onde

estava escrito com letras douradas: *Titanic* (Louis, 2023. p. 30 e 31 – grifo do autor).

É interessante perceber que neste episódio de repressão paterna também há uma resistência à transmissão que em outro momento teria sido empreendida com mais veemência. É como se o pai repensasse silenciosamente via violência. O termo *transmissão* é definido no dicionário de psicanálise no contexto analista e analisando, como descrito abaixo.

Termo progressivamente introduzido por Sigmund Freud e Sandor Ferenczi (entre 1900 e 1909), para designar um processo constitutivo do tratamento psicanalítico mediante o qual os desejos inconscientes do analisando concernentes a objetos externos passam a se repetir, no âmbito da relação analítica, na pessoa do analista, colocando na posição desses diversos objetos. Historicamente, a noção de transferência assumiu toda a sua significação com o abandono da hipótese, da sugestão e da catarse pela psicanálise (Roudinesco, 1998, p.766 e 767).

No contexto do romance, usando a ideia de transferência como uma metáfora, o pai resiste à transmissão de condutas que desconsidera viável, mesmo que inconscientemente. Dessa forma, assim como um analisando replica o contexto sintomático na relação com o analista, o pai do personagem resiste indiretamente em reproduzir uma repetição, tentando evitar assim que a transferência aconteça.

Dessa forma, a memória construída também demonstra afetos positivos por esse pai. Apesar da construção violenta, o laço familiar descrito também foi revestido por emoções carinhosas, embora as manifestações citadas sejam apresentadas sutilmente. Quando o pai resiste à reprodução pura da violência, isso já demonstra algum cuidado. O filho percebe os comportamentos determinantes do pai, como se ele não tivesse outra saída a não ser a violência, mesmo que tentasse resistir. Mesmo que quisesse outro destino para o filho.

Por fim, a narrativa do romance registra o poder das forças constitutivas de nossa identidade. Por mais que o passado tenha se distanciado no tempo, ele pode ser imperativo, no presente, com força de ato vivenciado no agora. Como afirmou Freud, no começo de sua investigação psicanalítica: “as ideias que se tornam patogênicas conservam-se tão frescas e vigorosamente afetivas, porque o desgaste normal da ab-reação e pela reprodução em estados de desimpedida associação lhes é negado” (Freud, 2016, p.30). Assim, entende-se que a memória, segundo esta vertente da psicanálise, não apresenta diferenciações sobre o que é o passado e o que é o presente, uma vez que algo do passado é reproduzido no presente com a energia afetiva, como se fosse memória “fresca”. Logo, no romance, o filho entende as razões que levaram o pai aos atos violentos, contudo, o que o violentou ainda continua a ser sentido novamente no agora.

3. O presente ainda cheio de passado

Além dos três episódios marcados no tempo (2002, 2001 e 1999) citados na última sessão deste trabalho, a narrativa do romance prossegue em sua análise, mostrando as impressões que o narrador tem dos fatos passados em um presente na narrativa. O filho fala com esse pai convalescente que não responde, ou não tem a palavra nesta narrativa. Mesmo durante essa conversa, ele também assume que o silêncio é o que marca a relação dos dois, conforme o trecho em destaque:

Esqueci quase tudo que eu disse quando vim vê-lo, na última vez, mas me lembro de tudo que eu não disse. De maneira geral, quando penso no passado e na nossa vida em comum, lembro primeiro de tudo que eu não disse a você, minhas lembranças são do que não aconteceu (Louis, 2023, p. 38).

Essa leitura do silêncio empreendida pelo narrador, é sinalizada já no início dos estudos de Freud sobre o que seria a psicanálise. No trabalho com coautoria de Josef Breuer intitulado *Estudo sobre a histeria* (2016), descreve o processo do trauma:

o trauma psíquico ou, mais precisamente, a lembrança do mesmo age como um corpo estranho que ainda muito depois de sua penetração deve ser considerado um agente atuante no presente[...] Recordar sem afeto é quase sempre ineficaz; o processo psíquico que ocorreu originalmente de ser repetido da maneira mais viva possível, levado ao *status nascendi* e então ‘expresso’ (Freud, 2016, p. 23 – grifo do autor).

Por isso, o que o narrador chama de silêncio que contém a maior parte das lembranças, pode ser entendido como um processo traumático que ainda no presente ecoa com força afetiva. Expressar o que foi anteriormente calado (silêncio) também marca um princípio que a psicanálise sinaliza como caminho de adequação e de ressignificação não sintomática.

O processo de elaboração é subjetivo e pode encontrar no caminho repetições. O narrador comenta outro episódio em que ele causou de propósito uma briga familiar entre o pai e o irmão: “Porque eu havia provocado essa briga entre meu pai e meu irmão, quis essa briga. Era uma vingança” (Louis, 2023, p. 45). Ou seja, o narrador agora também produz violência, sendo sujeito naquela repetição que sinalizava. Uma das marcas sintomáticas do sofrimento que estava sendo narrado é a participação no presente daquela estrutura na qual foi enredado.

Apesar de sinalizar com frequência a violência que constrói a relação com o pai, depois desse episódio citado, provocando uma briga do pai com o irmão, a mãe também reproduz um discurso violento: “ela (minha mãe) diz: Por que você é assim? Por que se comporta sempre como uma menina? Na cidade todo mundo diz que você é viado, a gente morre de vergonha disso, todo mundo ri de você. Não entendo por que você faz isso” (Louis, 2023, p. 47 e 48). Deste modo, a sintaxe da violência impregna as relações construídas, transformando-se em prática nas ações dos sujeitos deste núcleo familiar. Neste trecho,

pudemos ver a mãe e o próprio narrador produzindo ações violentas, participando ativamente desse enredo em que estão inseridos.

Portanto, a composição simbólica da violência no discurso familiar, ganhava força em outros membros da família. Como se a linguagem que criasse esse ser fosse dotada de uma semântica hostil que naturalizasse respostas igualmente violentas.

4. Violência: uma marca simbólica na linguagem

O sujeito se inscreve no mundo a partir da construção simbólica que ocupa. Esta é uma ideia defendida por Lacan já no primeiro seminário: “E a situação do sujeito – vocês devem sabê-lo desde que lhes repito – é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra” (Lacan, 2009, p. 111). Portanto, a percepção da violência no entorno do narrador do romance forja, de certa forma, o lugar que ele ocupa no mundo. A maneira como ele constrói a subjetividade e a afetividade. A violência também é percebida nas respostas dadas por ele, como no trecho em destaque:

Eu sentia as lágrimas mornas da minha mãe caindo na minha cabeça, e pensava: Bem feito pra ela, bem feito pra ela - ela continuava tentando tapar meus olhos, mas eu contemplava a cena por entre seus dedos, via as manchas de sangue vermelho-escuro no piso amarelo. Por pouco não era eu quem ia matar você (Louis, 2023, p. 50 e 51).

Neste trecho, o narrador descreve a briga do pai com seu irmão, que foi provocada por ele. O sangue que está no chão é de seus familiares e ele conta com orgulho neste diálogo com o próprio pai simbolicamente. Como se de uma certa forma, se ver como possível produtor de atos violentos também o inscrevesse nessa lógica familiar como sujeito. E como se ele gozasse com isso.

O psicanalista Darian Leader elabora a ideia de Lacan sobre gozo e endossa a afirmação feita no parágrafo anterior.

O gozo designaria a hipoteca do Outro sobre o sujeito, no próprio processo em que ele o abole ou não o reconhece como sujeito.[...] Se quiséssemos ligar de algum modo todos esses elementos, haveria parcimônia em dizer apenas que o gozo, nesse caso, significa uma relação objetal em que a subjetividade de uma das partes é abolida (Leader, 2023, p. 29).

O filho, em uma situação mais saudável que o pai que convalesce, declara que goza do sofrimento deste que não tem direito a fala no texto. O filho só consegue exercer sua subjetividade violenta na ausência simbólica deste pai.

Entre essas cenas violentas, o afeto também é desenhado na narrativa. Não o amor romântico, correspondido, forte e inspirador. O amor nessa família, assim como os outros sentimentos eram atravessados por marcas violentas e vergonha: “Sabia que amava você, mas

sentia a necessidade de dizer aos outros que o detestava. Por quê? Será que é normal ter vergonha de amar?” (Louis, 2023, p. 55). O filho descreve o tipo de amor que reconhece em si. Como era a narrativa que ele produzia para falar de afeto familiar. Depois ele ainda cita uma experiência a qual seu pai admitia verbalmente algum afeto:

Quando você bebia demais, baixava os olhos e dizia que me amava, que não entendia por que no resto do tempo era tão violento. Chorava confessando que não sabia como interpretar essas forças que o atravessavam, que o faziam dizer coisas das quais se arrependia no minuto seguinte. Você era tão vítima da violência que exercia como daquela que sofria (Louis, 2023, p. 55).

E, em um movimento de empatia, o narrador-filho vê no pai o potencial afetivo esperado e até demonstra compreender que a porção de violência oferecida também fazia o pai sofrer. Ou seja, entendeu como o processo de violência também influenciou a formação subjetiva do seu pai.

Além da própria história. O outro também faz parte de uma estrutura violenta. Há nessas relações uma espécie de letramento na linguagem violenta, para que a opressão sistêmica continue a imperar.

5. A narração elabora reflexões

A narrativa de Louis, na parte final do romance, elabora a experiência individual do personagem e abre a interpretação para uma questão social mais ampla. Trazendo uma reflexão sobre como a história subjetiva também traz elementos que marcam o tempo em que os personagens estão vivendo. Judith Butler elabora, portanto, uma teoria importante sobre o relato de si:

Fazemos um relato de nós mesmos para um outro, e que cada relato que damos acontece numa cena de interpelação. Faço um relato de mim mesma para ti. Além disso, a cena de interpelação, que poderíamos chamar de condição retórica da responsabilidade, significa que enquanto estou engajada em uma atividade reflexiva, pensando sobre mim mesma e me reconstruindo, também estou falando contigo e assim elaborando uma relação com um outro na linguagem. O valor ético da situação, desse modo, não se restringe à questão sobre se o relato que dou de mim mesma é ou não adequado, mas refere-se à questão de que, se ao fazer um relato de mim mesma, estabeleço ou não uma relação com aquele a quem se dirige o meu relato, e se as duas partes da interlocução se sustentam e se alteram pela cena da interpelação (Butler, 2017b, p. 70).

Enquanto o personagem faz o relato de si, ele elabora a questão da própria violência a qual sofreu. Promove com o interlocutor uma reflexão sobre a influência política na construção daqueles valores e, na narração, cita nomes da política francesa atual, trazendo para o plano prático da vida uma elaboração que acontece via ficção. No romance, Louis

introduz a reflexão sobre a diferença entre as como os grupos sociais avaliam a própria situação política: “Para os poderosos, na maior parte do tempo a política é uma *questão estética*: uma forma de pensar, uma forma de ver o mundo, de construir sua persona. Para nós, significa viver ou morrer” (Louis, 2023, p. 63 – grifo do autor).

A partir dessa introdução, o narrador atua no contemporâneo citando o nome do presidente francês e estabelecendo assim uma verossimilhança externa e dando ao texto ficcional um caráter contemporâneo.

Ele (Emmanuel Macron) reserva a vergonha, a inutilidade, a inatividade para aqueles que não podem comprar terno. Atualiza a fronteira, violenta, entre os que usam terno e os que usam camiseta, os dominantes e os dominados, os que têm dinheiro e os que não têm, os que têm tudo e os que não têm nada. Esse tipo de humilhação vinda dos poderosos faz você curvar ainda mais as costas” (Louis, 2023, p. 64).

O romance marca, ao final, uma leitura do contemporâneo e de como se estabelece a lógica social interpretando, também, as escolhas políticas do atual governo francês. Pontuando potência social e valorizando a transmissão via literatura. Sobre isso, Butler também pontua:

A narrativa age dentro do contexto da transferência não só como meio de transmissão de informações, mas também como aplicação retórica da linguagem que busca agir sobre o outro, motivado pelo desejo ou pela vontade que assume uma forma alegórica na cena interlocutória da análise. O ‘eu’ é narrado, mas também posto e articulado no contexto da cena de interpelação. O que é produzido no discurso muitas vezes perturba os objetivos intencionais da fala (Butler, 2017a, p. 71).

Butler afirma, então, que a linguagem atua com elementos que vão além do que anuncia em sua superfície. A retórica é imperativa, ou ao menos, exerce poder sobre o interlocutor. Assim, podemos dizer que o personagem se coloca na conversa com o pai como quem busca uma nova oportunidade de se mostrar a ele. E, talvez, produzir naquela presença uma reorganização. Talvez o filho precisasse mostrar a esse pai uma nova forma de se ver naquela relação.

A linguagem usada pelo personagem também buscava reconfigurar aquele cenário, aquela relação afetiva. É possível afirmar que, ao retomar a conversa com o pai, o narrador se implica numa ressignificação. Há, portanto, uma abertura, via linguagem, para que o conteúdo sintomático possa fluir psiquicamente de modo menos doloroso.

Na atualidade, a França, país de origem do autor do romance, tenta mudar a narrativa homofóbica que já fez parte da construção do país. Durante quarenta anos (de 1942 a 1982) a homossexualidade era reconhecida como crime. Essa parte da história destoa do que se quer mostrar, uma vez que a Revolução Francesa trazia como lema a “Igualdade, liberdade e fraternidade”. Recentemente, dia 7/07/2024, o atual ministro da justiça francesa, Eric

Dupond-Moretti, pediu perdão às pessoas que foram prejudicadas por essas leis discriminatórias.⁵

Considerações finais

Édouard Louis nos coloca, portanto, no espaço que existe entre o personagem e seu pai, mostrando o quanto essa relação afetiva foi interferida por barreiras sociais e políticas. Ao questionar quem foi o assassino de seu pai, o personagem-narrador reflete sobre a violência silenciosa que mata as construções do eu. A narração assume, assim, um papel social na interlocução, uma vez que avalia e propõe maneiras de se entender as relações de poder que ainda insistem em excluir os mesmos grupos sociais que estão vulneráveis há tempos.

Este trabalho se propôs a investigar ficção deste romance construindo uma revisão bibliográfica conceitual que elaborou aspectos psicanalíticos que emergem do texto ficcional. Traçou-se, portanto, um ensaio teórico que lembrava o potencial fictício de nossas memórias, para então avançarmos com a leitura do romance de Louis e sinalizar as observações que emergiram dessa relação familiar entre os personagens. A relação familiar na construção psíquica aparece nos textos de Freud desde suas primeiras obras (*Estudos sobre a histeria* e *Interpretação dos sonhos*), e perduram até hoje.

Portanto, a relação exposta como uma fratura familiar no texto do francês Édouard Louis, emoldura questões fundamentais na construção de nossa sociedade ocidental. Os valores que o autor usa traz verossimilhança à narrativa e colocam os leitores dentro desse conflito familiar. Ao final, não estamos mais vendo a peça encenada por dois personagens que não se comunicam direito, como ele descreve na primeira página do romance. Estamos imersos nas cenas, conhecemos os personagens, conhecemos os políticos citados, somos enredo e não podemos mais executar o papel de coadjuvantes.

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão de identidade. Tradução: Renato Aguiar. - 13^a ed. - Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017. (a)

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. 1^a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (b)

FREUD, Sigmund. 1856 – 1939. *Obras completas, volume 2 : estudos sobre a histeria (1893 – 1895)* em coautoria com Josef Breuer. Tradução: Laura Barreto. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

⁵ Informação disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/franca-pede-perdao-aos-homossexuais-perseguidos-por-40-anos/>. Acesso em 26 agosto 2024.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhete. 42^a ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 1*: os escritos técnicos de Freud, 1953 – 1954. Tradução: Betty Milan. 2^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LEADER, Damian. *Gozo*: sexualidade, sofrimento e satisfação. Tradução: Vera Ribeiro. 1^a ed. Rio de Janeiro : Zahar, 2023.

LOUIS, Édouard. *Quem matou meu pai?* Tradução: Marília Scalzo. 1. ed. São Paulo : Todavia, 2023.

LOUIS, Édouard. *Qui a tué mon père*. França : Editora Seuil, 2018.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável*: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Grupo Almedina, 2018.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. 1^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Data de submissão: 01/09/2024

Data de aceite: 16/04/2025

MELANCOLIA E SUBJETIVIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA MATERNIDADE NO CONTO *MONÓLOGO*, DE SIMONE DE BEAUVORI

Tiago Pereira da Silva¹

RESUMO: O discurso da maternidade é recorrente na obra de Simone de Beauvoir, no ensaio *O segundo sexo* (1949), a autora já abordava a maternidade como sendo mais do que um fenômeno biológico, ação de pôr uma criança no mundo ou o ato de ser mãe. Para Beauvoir, a maternidade pode ser entendida como um fenômeno social e cultural, partindo de que os papéis sociais de mulheres e homens são construídos discursivamente. Neste contexto, analisamos o conto *Monólogo*, o segundo da coleção *La Femme Rompue*, publicada por Beauvoir em 1967, para reconhecer na literatura feminista, as formas de representações, imaginários, subjetividades do que é “ser mãe” em uma sociedade patriarcal. Este conto oferece um mergulho profundo na subjetividade e na melancolia da narradora-protagonista, Murielle, que utiliza um fluxo de consciência intenso e desordenado para relatar sua história e experiência materna. Beauvoir, através da subjetividade e da melancolia na narrativa de Murielle, oferece uma reflexão crítica sobre a experiência feminina e a maternidade. Deste modo recorremos as obras da psicanálise *Luto e Melancolia* (1917) de Freud, *Sol negro: depressão e melancolia* (1989) de Julia Kristeva, para compreendermos como se constitui o melancólico e os discursos na narrativa escrita por Beauvoir.

Palavras-chave: Maternidade; Melancolia; Simone de Beauvoir; Subjetividade.

MELANCHOLY AND SUBJECTIVITY: THE REPRESENTATION OF MOTHERHOOD IN THE SHORT STORY *MONOLOGUE* BY SIMONE DE BEAUVORI

ABSTRACT: The discourse on motherhood is a recurring theme in Simone de Beauvoir's work. In *The Second Sex* (1949), the author addresses motherhood as more than a biological phenomenon, an act of bringing a child into the world, or the act of being a mother. For Beauvoir, motherhood can be understood as a social and cultural phenomenon, given that the social roles of women and men are constructed discursively. In this context, we analyze the short story *Monologue*, the second story in the collection *The Woman Destroyed*, published in 1967, to recognize in feminist literature the forms of representation, imaginaries, and subjectivities of what it means to "be a mother" in a patriarchal society. This story offers a deep dive into the subjectivity and melancholy of the narrator-protagonist, Murielle,

¹Mestrando em Letras-Literatura e Crítica Literária, pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás; Pós-graduando em Tradução pela Faculdade Cultura Inglesa (SP); Apoio: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). E-mail: thiago5679@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2743-0872>.

who uses an intense and disordered stream of consciousness to recount her story and maternal experience. Through the subjectivity and melancholy in Murielle's narrative, Beauvoir provides a critical reflection on the female experience and motherhood. Thus, we turn to psychoanalytic works such as Freud's *Mourning and Melancholia* (1917) and Julia Kristeva's *Black Sun: Depression and Melancholia* (1989) to understand how melancholy is constituted and how discourses are framed in Beauvoir's writing.

Keywords: Melancholy; Motherhood; Simone de Beauvoir; Subjectivity.

Introdução

Simone de Beauvoir, filósofa, romancista, memorialista e ensaísta francesa nascida em Paris em 1908, é amplamente conhecida por sua obra seminal *O Segundo Sexo* (1949), que revolucionou a análise da condição feminina ao examinar a experiência vivida das mulheres através de uma perspectiva inovadora. Em vez de se limitar a análises dominantes e unilaterais, Beauvoir reverteu o olhar para as mulheres, buscando compreender o que significa ser mulher em diferentes estágios da vida, desafiando as narrativas dominantes sobre poder e subordinação (Kirkpatrick, 2020, p. 240).

Neste contexto, analisaremos o conto *Monólogo*, o segundo da coleção *La Femme Rompue*, publicada por Beauvoir em 1967, e traduzido para o português como *A Mulher Desiludida* por Helena Silveira e Maryan A. Bon Barbosa em 1968. Este conto oferece um mergulho profundo na subjetividade e na melancolia da narradora-protagonista, Murielle, que utiliza um fluxo de consciência intenso e desordenado para relatar sua história pessoal e experiência materna.

A narrativa de Murielle é marcada pela pouca utilização de pontuação, refletindo um turbilhão de pensamentos e emoções que expõem sua profunda solidão e frustração. O conto aborda relações complexas constituídas a partir da maternidade e a carga emocional do “ser mãe”, além de abordar os relacionamentos passados da personagem, incluindo suas dores com ex-maridos, a perda de uma filha adolescente e as relações tumultuadas com familiares.

O mundo refletido na subjetividade de Murielle não segue uma ordem cronológica, mas é a partir da linguagem que se constrói os sujeitos e a história da personagem, deste modo recorremos a obras sobre psicanálise, *Luto e Melancolia* (1917), de Freud, e *Sol negro: depressão e melancolia* (1989), de Julia Kristeva, para compreendermos como se constitui o melancólico e os discursos na narrativa que nos são trazidos por Murielle.

Portanto, o objetivo deste estudo é analisar como Beauvoir, por meio da subjetividade e da melancolia na narrativa de Murielle, oferece uma reflexão crítica sobre a experiência feminina e a maternidade, destacando como essas experiências moldam a identidade e o sofrimento da protagonista, e reconhecer, na literatura feminista, as formas de representações, imaginários, subjetividades do que é “ser mãe” em uma sociedade patriarcal. Ao examinar a construção estilística e temática do conto, buscamos entender como Beauvoir explora a interseção entre a memória pessoal e a construção social das mulheres, oferecendo uma visão mais rica e complexa da condição feminina.

A Melancolia na Configuração da Narrativa

“Ela se vinga com o monólogo”, é com essa frase emblemática de *L'Education sentimentale* (1869), de Flaubert, que damos início ao *Monólogo*, de Murielle. Mas bem que o conto poderia iniciar com a célebre frase “O inferno são os outros” proferida na peça teatral *Entre quatro paredes* (1970), de Sartre. Estas frases são interessantes porque nelas há uma combinação de observações e impressões que podemos ter ao ler os pensamentos de Murielle, personagem central do conto, o ódio aos vizinhos e aos familiares e aos homens que passaram pela sua vida e uma tentativa de vingar-se através de um monólogo quase neurótico obsessivo de todos.

A inconformidade feroz da personagem de 43 anos, sozinha na noite de ano novo, em um fluxo de consciência abrupto sem ordem cronológica entre presente, passado e futuro, que quase beiram à loucura.

A melancolia é frequente nos devaneios de Murielle, e serve como um catalisador para a trama literária, influenciando o desenvolvimento da narrativa. No conto, a melancolia é uma força que impulsiona o enredo, que traz à tona a crise existencial da personagem e seus conflitos internos.

Na narrativa, é empregado *stream of consciousness* ou *monologue intérieur* para reproduzir a consciência da personagem, sintaticamente quase inconcebíveis, como a ausência de vírgulas e a pouca pontuação com o objetivo de fazer com que se confunda ou mesmo que desapareça por completo a impressão de uma realidade objetiva, possibilidades que não residem no campo do formal, mas na tonalidade e no contexto do conteúdo (Auerbach, 2013, p. 482).

O fluxo de consciência, na acepção de Bowling (1950) expressa de forma direta, sem rodeios os estados mentais da personagem, em um aspecto tão desarticulado, que dificilmente conseguimos estabelecer uma sequência lógica, é onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente, trata-se segundo Bowling (1950, p. 345) de um “desenrolar ininterrupto dos pensamentos” da personagem.

Murielle, a narradora personagem, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Ela narra de um centro fixo, limitado exclusivamente as suas percepções, pensamentos e sentimentos.

Sua melancolia não apenas molda suas decisões, mas também guia a direção da trama, ao refletir a deterioração do psicológico da personagem, demonstrando como o estado emocional pode permeabilizar a narrativa e transformar a trama em um espelho das inquietações internas, o que leva a um provável desfecho trágico que fica a cargo de nossa imaginação.

Beauvoir tenta nos fornecer uma tradução dos pensamentos e da mente de Murielle, não apenas da linguagem, mas da consciência que se aplica palavra falada que formulam seus pensamentos e sentimentos em linguagem.

Eu me sinto mal lembrando aqueles tempos ninguém me convida mais para sair e eu fico aqui me aborrecendo. Estou farta estou farta farta farta farta

O fluxo de consciência é empregado durante todo o conto, podemos assim, mergulhar nos pensamentos obscuros da personagem em que pensamentos, memórias, lembranças, sentimentos e obsessões se misturam.

O monólogo interior é, portanto, a revelação de acontecimentos narrados a partir da consciência da personagem Murielle, sem necessariamente estarem ligados ao mundo externo, como as impressões acerca de alguém ou algum objeto, a imaginação narrada de um futuro improvável, a invenção de um passado, como podemos analisar em uma situação em que a personagem reflete sobre as pessoas que fazem parte de sua vida no presente e retoma uma lembrança da infância:

As pessoas não aceitam que a gente lhes diga verdades. Elas querem que a gente acredite em suas belas palavras ou ao menos que finja acreditar. Eu sou lúcida sou franca arranco as máscaras. A dondoquinha que sussurrava: “Você gosta do seu irmãozinho” E eu com uma vozinha séria: “Detesto ele.” (Beauvoir, 2010, p. 104).

Essa estrutura possui a função de mascarar a realidade objetiva, a partir da conclusão de inexatidão da narrativa, ou mesmo a impossibilidade de a obra conseguir captar a realidade objetiva. O monólogo interior marca as impressões da personagem e narradora frente a uma realidade captada através dos sentidos e intenções narrativas.

Segundo Friedman (2002), este tipo narrativo consiste em um relato generalizado que expõe uma série de eventos ao longo de um certo período e em diversos locais, sendo o modo normal e simples de narrar. Toda a narrativa acontece no apartamento de Murielle, o inconsciente se revela num ato que surpreende e ultrapassa a intenção da personagem, que fala, de modo que, ela acaba dizendo mais do que pretende dizer e, ao dizer, revela a verdade.

Os ângulos da narrativa são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente, deste modo que a onisciência é seletiva como podemos observar também em obras de autoras como Virgínia Woolf e Clarice Lispector.

A utilização do monólogo como forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens é muito antigo, conforme afirma Leite (2022), nós o encontramos, por exemplo, em Homero, na *Odisseia*. Já o monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais, para a autora a radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil, sem nexos lógicos, é o deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência.

Roland Barthes (2004), por outro lado, contribui com a ideia da multiplicidade de significados no texto. A narrativa da personagem deve ser interpretada não apenas em termos das intenções originais de Beauvoir, mas como um espaço aberto para diversas leituras e construções de significado.

A perspectiva da personagem, com sua melancolia e sua tentativa de evitar repetir os erros de sua mãe, cria uma narrativa instável e multifacetada. Barthes (2004) argumenta que a verdade da narrativa é criada pelo leitor e pela interação com o texto, em vez de ser um reflexo direto da psicologia ou moral do autor. Assim, o caráter confuso e perturbador da narrativa da personagem pode ser visto como uma construção do leitor, que é responsável por interpretar e dar sentido às suas ações e motivações. “Imbecis! Puxei as cortinas, a claridade idiota dos lampiões e das árvores de Natal deixou de entrar no apartamento mas os ruídos atravessam as paredes” (Beauvoir, 2010, pág. 89).

No caso da personagem, o monólogo não é apenas uma tentativa frustrada de lidar com as perturbações externas, como o barulho dos vizinhos e as interrupções dos homens na rua, mas também uma manifestação de seu próprio abjeto interno. A ação de fechar as cortinas e ignorar a claridade dos lampiões e das árvores de Natal simboliza um esforço para afastar o que é insuportável, mas que, paradoxalmente, continua a invadir seu espaço psíquico.

Eu só tenho isso na vida o sono. Eles têm o direito de me arrebentar os ouvidos e de me pisotear e se aproveitam “A chata aí de baixo não pode reclamar é dia de Ano-Novo” (...) Eles vão arrebentar o teto e despencar em cima de mim (Beauvoir, 2010, p. 93).

A tentativa da personagem de escapar dos comportamentos e relações turbulentas do passado, incluindo a relação complicada com a mãe e o luto pela perda da filha, é um reflexo de seu desejo inconsciente e de sua busca por significado. Ela luta para não repetir os erros de sua mãe, mas, paradoxalmente, acaba reproduzindo padrões de comportamento autoritário e controlador, o que pode ser interpretado como uma tentativa falha de afirmar seu próprio controle e identidade em um mundo que a subordina.

Segundo Adorno (2012, p. 55), do ponto de vista do narrador, o subjetivismo não tolera nenhuma matéria sem transformá-la, solapando o preceito épico da objetividade. A premissa do conto *Monólogo* não seria atingir a objetividade das relações, mas apresentar a percepção que Murielle tem da relação construída entre todos os que estão ao seu redor, os filhos, a mãe, os ex-maridos, e amigos.

Através da leitura de Lacan (1988), podemos oferecer uma perspectiva adicional ao analisar o comportamento da personagem por meio da lente do desejo e do inconsciente. A busca da personagem por uma realidade alternativa reflete uma tentativa de escapar da realidade opressiva que ela enfrenta.

Foi em meio a essas asserções que Silva (1998, p. 10) afirmou que “O sujeito não existe”, ele é aquilo que fazemos dele. “Subjetividade e relações de poder não se opõem: a subjetividade é um artefato, é uma criatura, das relações de poder; ela não pode, pois, fundar

uma ação contra o poder”. Até mesmo porque segundo Foucault (2019) subjetividades também podem ser entendidas como frutos de mecanismos de poder.

A ideia do “objeto a” lacaniano é central aqui: o desejo da personagem por uma outra vida, mais significativa e realizada, é um desejo que nunca pode ser plenamente satisfeito, uma vez que é moldado por uma falta estrutural no inconsciente. O monólogo é, portanto, uma manifestação do seu desejo não realizado e de seu estado de alienação, que Lacan (1988) vê como uma característica intrínseca da condição humana.

Pobre raridade: ela está só no mundo. É isto que os chateia: sou correta demais. Eles gostariam de me eliminar me prenderam na gaiola. Encerrada fechada entre quatro paredes acabarei morrendo de tédio morrendo realmente. Parece que isso acontece até com crianças de peito quando ninguém se ocupa delas (Beauvoir, 2010, p. 109).

O mérito de um texto bem escrito é, sobretudo, ético: libertar o leitor, à complexidade conceitual de um texto não precisa, nem deve corresponder a obscuridade da escrita (Kehl, 2011).

Eagleton (2003) afirma que a literatura transforma e intensifica a linguagem comum, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados.

Se “um significante representa o sujeito (ou a coisa, a ideia, o conceito...) para outro significante”, não há meios de nomear uma descoberta a não ser pelo recurso literário da metáfora ou da metonímia (Kehl, 2011, p. 43-87).

A peculiaridade é justamente as formas em que os discursos são construídos no conto em um fluxo sem vírgulas e com pouca pontuação que promove “deformidade” da linguagem comum de várias maneiras.

Deste modo, Beauvoir, na narrativa cria um ambiente imerso na melancolia, onde a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida. Para Eagleton (2003) uma linguagem que se “tornara estranha”, e, graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar. Assim é possível inferir que “qualquer linguagem em uso consiste em uma variedade muito complexa de discursos” (Eagleton, 2003, p. 7).

Essa tristeza inconsolável de Murielle esconde uma verdadeira predisposição para o desespero. A perda da filha descarreta e maximiza o discurso melancólico na narrativa, observase, como na passagem a seguir, uma sucessão das emoções, movimentos e palavras, em que palavras e sequências são quebradas, não existe mais tempo ou lugar, Murielle está presa a sua dor, e por conseguinte não consegue agir, além do monólogo interior. “Em tempos de crise, a melancolia se impõe, produz suas representações e seu saber” (Kristeva, 1989, p. 15). “Não suporto isso. Socorro eu estou mal muito mal tirem-me daqui eu não quero começar a afundar de novo não me ajudem eu não suporto mais não me deixem sozinha...” (Beauvoir, 2010, p. 107).

O *eu* no conto, deste modo, segundo Lacan (1985), é uma função imaginária, um reflexo da articulação significante, as articulações entre os significantes que são singulares para

Murielle, assim como é para cada sujeito e, portanto, a função simbólica é uma articulação de signos que irá representar alguma coisa, o que resultará em um sentido da narrativa.

O *eu* de Murielle se exprime, mas não consegue se impor no discurso, porque o melancólico não tem consciência do que ele perdeu como objeto. “Eu quero ganhar. Eu quero eu quero eu quero eu quero eu quero. Vou tirar cartas para mim. Não. Em caso de infelicidade eu me atiro pela janela não quero isso eles ficariam eufóricos demais” (Beauvoir, 2010, p. 111).

Para Freud (2010, p. 172-173), a melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. “Posso bater as botas com meu pobre coração esgotado e ninguém ficará sabendo isso me deixa morrendo de medo” (p. 98). E continua... “Morrer sozinha viver sozinha não eu não quero isso” (p. 98). “Mas há esse barulho lá fora. E eles riem na minha cara: “Ela está sozinha”. (Beauvoir, 2010, p. 99).

Em uma narrativa melancólica, o fluxo da enunciação é lento, os silêncios são longos e frequentes, os ritmos diminuem, as entonações ficam monótonas e as próprias estruturas sintáticas, sem acusarem perturbações e confusões como as que podemos observar no conto, em geral caracterizam-se por supressões não-recuperáveis (Kristeva, 1989, p. 40).

O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do *Eu*. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio *Eu* (Freud, 2010, p. 175-176).

Eles todos se uniram para me arruinar. Mesmo esta noite nem um sinal de vida. Eles sabem muito bem que nas noites de festa em que todo mundo se diverte come e trepa os solitários os enlutados se suicidam facilmente (Beauvoir, 2010, p. 101).

O melancólico para Freud (2011), nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna. “Ninguém nunca pensa em mim. É como se eu tivesse sido apagada do mundo. Como se eu nunca tivesse existido. Será que eu existo?” (Beauvoir, 2010, p. 114).

Já para Kristeva (1989, p. 16) o termo melancolia se refere à “sintomatologia” característica da situação hospitalar, de inibição e de assimbolia, que se instala momentaneamente ou de forma crônica em um indivíduo, alternando-se na maioria das vezes com a fase chamada “mania de exaltamento”.

Para o ser falante, a vida é uma vida que tem sentido: ela constitui mesmo o apogeu do sentido. Por isto, perdendo o sentido da vida, está se perde sem dificuldade: sentido desfeito, vida em perigo (Kristeva, 1989, p. 13).

(...) morrer me descansaria se não restasse ninguém para pensar em mim; entregar a eles meu cadáver minha pobre vida!...estou cansada de lutar contra

eles mesmo quando estou sozinha eles me perseguem é desgastante que acabem com isso! (Beauvoir, 2010, p. 103).

No discurso melancólico a palavra do melancólico é repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, para. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vem dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litanias recorrentes, enervantes. Enfim, quando, por sua vez, se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força o silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer indicação (Kristeva, 1989, p. 39). “Que silêncio! Nem mais um carro nem mais um passo na rua nem mais um ruído no prédio um silêncio de morte” (Beauvoir, 2010, p. 114).

Devemos notar que o melancólico não se comporta inteiramente como alguém que faz contrição de remorso e autorrecriminação em condições normais. Falta a ele, ou pelo menos não aparece nele de um modo notável, a vergonha perante os outros, que seria sobretudo característica dessas condições. No melancólico, quase se poderia destacar o traço oposto, o de uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento (Freud, 2010, 179). “Meu coração está falhando eu vou morrer. Estou passando mal, muito mal eles me matam aos poucos não aguento mais vou me matar na sala dele vou cortar os pulsos quando eles forem ver vai ter sangue por toda parte e vou estar morta...” (Beauvoir, 2010, p. 121).

Deste modo, como nos lembra Kristeva (1989), a dimensão simbólica se revela insuficiente, o sujeito encontra-se de novo na situação sem saída da confusão, que desemboca na inação e na morte. Em outros termos, a linguagem, na sua heterogeneidade revela processos emocionais de desejo, de ódio, de conflitos e de várias questões que no conto continuam em suspenso, sem resolução.

O Discurso da Maternidade

O discurso da maternidade é recorrente na obra de Simone de Beauvoir; no ensaio *O segundo sexo* (1949), Beauvoir já abordava a maternidade como sendo mais do que um fenômeno biológico, ação de pôr uma criança no mundo ou o ato de ser mãe.

Para a autora, a maternidade pode ser entendida como um fenômeno social e cultural, partindo de que os papéis sociais de mulheres e homens são construídos discursivamente, e destaca que historicamente os discursos religiosos constroem a identidade das mulheres ligada à função materna.

O termo “mãe” se liga ao mito de que a genitora é o tipo preferencial de mãe, aquela que teria dotes naturais para a função. Nesse caso, diz-se, desde o tempo dos impérios, que “Mãe só tem uma” (Iaconelli, 2023, p. 21).

Deste modo, no ensaio de dois volumes, mas especificamente no capítulo “A Mãe”, Beauvoir (1949), se dedica ao estudo dos discursos construídos sobre a maternidade nas sociedades ocidentais e traz à tona a experiência vivida de várias mulheres e mães, localizadas em diferentes espaços geográficos, sociais e etários.

Segundo Banditer (1985, p. 21), por muito tempo, construíram a ideia de “mulher” ligada à função da maternidade, às mulheres foi institucionalizado a função de ser mãe, função fortalecida pelo discurso do existir de um amor materno incondicional e natural, esse amor oriundo de um “instinto materno” direcionado aos filhos.

Nesse sentido, o que se pode afirmar de antemão, é que no plano enunciativo, a maternidade elege “lugares de falas” em que se é permitido determinadas enunciações, e negadas tantas outras.

Beauvoir (1949), em *O Segundo Sexo* desconstrói o mito do amor materno e promove a desromantização da maternidade, vista até então como um aspecto sagrado que trazia vantagens sociais para as mulheres e desmente, o discurso biológico em que conferia às mulheres a maternidade como destino.

Em *Monólogo* (1967), Beauvoir constrói a relação materna envolvendo quatro personagens: Murielle, Sylvie, Francis e a mãe de Murielle, as quatro personagens são figuras antagônicas, e é importante analisar como cada uma delas é construída no conto e atentar-se para o fato que as imagens que temos da mãe de Murielle, de Francis e de Sylvie são totalmente subjetivas, criadas a partir das descrições dadas do ponto de vista e das memórias de Murielle.

Entenderemos como voz enunciativa no conto, a visão de Benveniste (1970), como um processo pelo qual o sujeito discursivo mobiliza a linguagem por si mesmo, converte a linguagem em discurso por meio do uso que o falante faz dela, somatizando-a. Deste modo a maternidade em *Monólogo*, diante da expressão enunciativa de Murielle, é a discursividade da linguagem.

Murielle aqui, é o nosso sujeito do discurso, visto como centro de referência interno, do qual emergem as marcas de pessoa o *eu*, o espaço e o tempo.

Mas será que podemos acreditar nos discursos que são criados por Murielle sobre a sua mãe, a filha Sylvie, e o filho Francis, uma vez que a sua relação com todos está em crise? Além disso, ela cria, através do monólogo, um comportamento escapista, no qual sofre de uma insatisfação com as condições de sua vida e almeja outra realidade, de caráter megalomaníaco e narcísico.

O isolamento social ou o desejo pela morte selam o destino da personagem, embora esteja apenas repetindo o comportamento masculino ao representar uma espécie de feminismo que está implicado no espaço de poder e na posição social que ocupa, que na prática não se opõe.

Podemos perceber a existência de uma mágoa, um rancor contra a mãe, provenientes desde a infância, quando a mãe prioriza os cuidados ao seu irmão Nanard, no conto, representação do gênero masculino:

“Mamãe cuidava muito mal de mim é uma dondoquinha que sussurrava:
“Então, você gosta do seu maninho?” E eu respondia com toda a calma:
“Detesto ele.” O frio; os olhos de mamãe (Beauvoir, 2010, p. 92).

Narnad é descrito como essa figura que domina os espaços que ocupa, desde a infância, pelo simples fato de ser homem, o privilégio masculino, que Murielle odeia, e culpa a mãe pela construção do mesmo, embora, divergente dos comportamentos da mãe, a mesma contribui para a repetição de comportamentos relacionados aos papéis de gêneros que são designados na criação de meninos e meninas para agradar ou ser aceita por uma sociedade moralizante.

Por causa dos privilégios de que a mulher reveste os homens, e também dos privilégios que estes detêm concretamente, muitas mulheres desejam filhos de preferências a filhas (Beauvoir, 1949, p. 319).

A mãe de Murielle sonha com um herói, e o herói, Narnad, é evidentemente do sexo masculino. Narnad será um chefe de família, bem-sucedido, um condutor de homens, irá ocupar lugares e poderes que ela não pode, enquanto, Murielle, irá casar-se, um casamento por interesse, buscando a acessão social, deverá ocupar-se da educação dos filhos e do espaço doméstico e nada mais. Em suas palavras “Nanard era o rei” (Beauvoir, 2010, p. 91).

Tomamos patriarcado aqui na visão de Beauvoir (1949), como a manifestação e institucionalização da dominação masculina sobre as mulheres em toda extensão da sociedade. Os homens detêm o poder em todas as instituições importantes da sociedade e as mulheres são privadas do acesso ao poder.

Deve-se supor que as instituições que detêm o poder se correlacionam para promover uma oposição de gênero entre dominadores (homens) e dominados (mulheres) até as profundezas do corpo social e das famílias, e estas relações na sociedade se revelam ao mesmo tempo, intencionais e até mesmo subjetivas e isto resulta em interferências nas escolhas ou em uma decisão de um sujeito (Foucault, 2019, p. 102-103).

Assim a influência do materno, segundo Jung (2000) pode ser entendido como imagens arquetípicas do eterno feminino no inconsciente de um homem que formam “um elo entre a consciência do ego e o inconsciente coletivo, e abrem potencialmente um caminho para o Si-mesmo” (Jung, 2000, p. 205).

Sobre o arquétipo do feminino da mãe, Jung (2000) afirma que, há traços maternos tanto pelo lado amoroso quanto pelo lado terrível. Para o autor, o arquétipo do feminino da mãe representa o aspecto universal da maternidade como imagem simbólica e relaciona-se com a criação, nutrição, proteção, e amor incondicional.

Murielle busca incansavelmente a busca pela aprovação social do arquétipo da mãe, da boa mãe, responsável principalmente pelos cuidados e educação dos filhos, e é justamente isto que Beauvoir critica e tenta romper nas contradições trazidas pelo inconsciente da personagem.

O devotamento materno pode ser vivido numa perfeita autenticidade, mas o caso é raro, na realidade. De costume, maternidade é um compromisso, de altruísmo, de sonho, de sinceridade, de dedicação, de má-fé, de amor, cinismo e melancolia. “Ninguém deveria ter filhos de um certo modo Dédé tinha razão. Mas se a gente tem é preciso educá-los corretamente” (Beauvoir, 2010, p. 105).

O cuidado das crianças, atribuído como função social às mulheres, é uma estratégia que articula o seu confinamento ao ambiente doméstico, com a reprodução social da força de

trabalho, nas classes populares, e, na burguesia, a reprodução dos costumes e da cultura das classes dominantes (Perrot, 2017, p. 119-120).

Não apenas como ficção, mas o caráter mimético e representativo de Murielle, já está em questão, como Antígona, uma figura feminina que desafia o poder e entra em disputa com valores morais de uma sociedade patriarcal. Beauvoir aponta para as possibilidades políticas que emergem quando os limites da representação e da representatividade são expostos (Butler, 2014).

No entanto, o discurso do amor materno constrói o discurso sagrado da maternidade, a mulher deixa de ser um objeto submetido a um sujeito, não é tão pouco um sujeito angustiado por sua liberdade, é essa realidade equívoca: a vida (Beauvoir, 1949, p. 296). “Uma criança precisa de sua mãe” (p. 90); “Um filho precisa da mãe uma mãe não pode ficar sem seu filho isso é tão evidente que nem com a pior má-fé se pode negar” (Beauvoir, 2010, p. 102).

Mesmo alienada em seu corpo e em sua dignidade social, Murielle não tem a ilusão pacificante de sentir ser em si, um valor completo.

Quando avançamos um pouco mais na vida de nossa protagonista, podemos ver como ela teve dois casamentos frustrados: o primeiro terminou em divórcio após descobrir a infidelidade de seu esposo com sua mãe; e o segundo, nascido de um interesse econômico e estagnado na luta pela guarda legal de seu filho.

“Uma mãe com inveja de sua filha não dá para acreditar. Ela me atirou nos braços de Albert para se livrar de mim mas por outras razões também não eu não quero acreditar nisso. Que maldade ter me empurrado para esse casamento eu tão apaixonada ardente uma chama e ele burguês afetado o coração frio o Peru mole” (Beauvoir, 2010, p. 99).

Embora ao longo do episódio ela se defina como uma mulher forte e diferente e uma mãe invejável, ela fala ao mesmo tempo sobre ser “nada” sem um homem.

Eu deveria contar minha vida. Tantas mulheres fazem isso mandam imprimir fala-se delas elas se pavoneiam e o livro seria mais interessante do que suas imbecilidades; eu sofri mas vivi sem mentira sem afetação; que raiva teriam ao ver meu nome e minha fotografia nas vitrines e então o mundo saberia a verdade verdadeira. Eu teria uma porção de homens aos meus pés eles são tão esnobes a pior bruxa se é famosa eles se atiram sobre ela. Talvez eu encontre um que saiba me amar (Beauvoir, 2010, p. 92).

E continua, “Quando uma mulher é só cospem nela” (p. 96); “Eu quero ser respeitada quero meu marido meu filho meu lar como todo mundo” (p. 96); “Todas essas prostitutas têm um homem para protegê-las garotos para servi-las e eu nada” (Beauvoir, 2010, p. 96).

Murielle, ao longo da narrativa, apresenta um discurso que é influenciado pela sociedade em que vive e com a qual, embora queira, teme romper. Como vemos em muitas ocasiões ao longo da narrativa, ela está assustada e não procura mudar o papel em que é classificada:

(..)então ele sai porta afora e desce os degraus de quatro em quatro enquanto eu grito no vão da escada e eu me contendo rápido com medo que os vizinhos me tomem por uma maluca; é tão covarde ele sabe muito bem que eu detesto escândalos eu já tenho má reputação no prédio é claro suas condutas são tão extravagantes – desnaturadas – que algumas das minhas também são (Beauvoir, 2010, p. 102-103).

Voltamos a tratar dos discursos construídos sobre a maternidade, o primeiro consiste em imaginar que a maternidade basta, em todos os casos, para satisfazer a vida das mulheres: não é verdade. É preciso que as mulheres se encontrem numa situação psicológica, moral e material que lhe permita suportar a maternidade.

Ser mãe, é sem dúvida um empreendimento a que se pode validamente destinar, se assim, sonha, mas tal como outras não representa uma justificação em si para a felicidade das mulheres (Beauvoir, p. 324-325).

Em relação aos filhos, como mencionamos, encontramos Sylvie e Francis. Sylvie comete suicídio quando era apenas uma adolescente, o que faz Murielle se sentir culpada. Por outro lado, com Francis, ela mostra uma atitude contraditória: por um lado, ela usa o filho para obter uma pensão de compensação do marido; e, ao mesmo tempo, ela se sente amarrada porque seu ex-cônjuge tem uma estabilidade econômica que confere quase irremediavelmente a custódia legal da criança.

É na linguagem, nos discursos que ela propicia, que estão contidas todas as estratégias pelas quais tanto o “consciente”, como o “inconsciente”, assim pleiteados pela psicanálise, se manifestam na verdade, se constroem, se enunciam e se denunciam.

O relacionamento de Murielle com Sylvie estabelece-se através da perda, a primeira coisa a notar é a culpa que a personagem sente pelo suicídio de sua filha. Embora ela tente se convencer de que não é culpada, a sociedade e sua família a fazem pensar que Sylvie morreu por causa dela, pelo menos é o que ela nos faz acreditar: “Se uma filha se mata a mãe é culpada; é assim que eles raciocinam por ódio da própria mãe” (Beauvoir, 2010, p. 115).

Este é o principal motivo desencadeador da melancolia de Murielle, e que a faz sofrer e se sentir desequilibrada emocionalmente.

Conquanto a linguagem (re) produz a realidade, a forma do pensamento de Murielle é configurada através da linguagem. No *Monólogo*, que Murielle desencadeia a perda toca na existência da maternidade, não apenas no valor que Sylvie tinha para Murielle.

Quando Sylvie morre, a maternidade acaba, deste modo, Murielle busca recuperá-la ao criar ideias de formação e criação com Francis, mas é impossibilitada. “A obra da minha vida volatizada. Sylvie morreu. Cinco anos já. Ela está morta. Para sempre. Não suporto isso” (Beauvoir, 2010, p. 107). E na tentativa de obter o reconhecimento da condição de mãe perante a sociedade, continua: “Vou fazer de Francis um bom menino eles vão ver que mãe eu sou” (Beauvoir, 2010, p. 111).

Em outros termos, Lacan (2003) situa como sendo de responsabilidade da função materna a transmissão de um desejo ao filho que não se configure como anônimo, ou seja, que

remeta a um desejo e uma significação pela existência de seu filho; em outras palavras, que dê nome ao lugar que a criança ocupa para a mãe, uma vez que o filho necessita do laço materno que se apresenta pelos olhares pelo desejo da mãe para sua subjetivação.

Murielle busca recuperar o status de mãe perante a sociedade a todo custo e isso a adoece: “Psicossomático” disse o médico...Uma loucura as perguntas que eu me fazia poderia ter ficado louca” (Beauvoir, 2010, p. 116).

Portanto, podemos inferir que ocorre no conto uma espécie de perda simbólica da maternidade, em que o processo psicológico e social pelo qual Murielle sente que perdeu não apenas o papel de mãe, mas também a identidade e o status social associados a esse papel. Essa perda vai além da ausência física da filha e atinge a percepção que ela mesma tem de si como mulher e do seu lugar na sociedade.

Quando a personagem recapitula através da memória toda a sua história com Sylvie, percebemos a culpa pela partida da filha e o rancor. “Eu a reprimia sim eu era firme...Mas que caráter ingrato! Ela morreu e daí! Os mortos não são santos” (Beauvoir, 2010, p. 99-100).

Podemos inferir, assim como Freud (2010, p. 171), que o luto é a reação a perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal e etc. “Sylvie Sylvie por que você fez isso comigo?” (p. 114). “Abro o álbum de fotografias vejo todas as Sylvies!” (p. 114). “Fui a melhor das mães! Você teria me agradecido mais tarde!” (Beauvoir, 2010, p. 114).

O motivo de seu suicídio é desconhecido, em nenhum momento Beauvoir explicita o motivo da adolescente tirar a própria vida, pois o que ela busca é focar no sentimento causado pelo fato de uma mãe perder drasticamente a filha.

A partida de Sylvie rompeu o laço construído socialmente de mãe, agora que tipo de mãe Murielle seria dentro da sociedade patriarcal, qual seria o sentido da sua vida?

Para a psicanálise a única forma de superar esse luto narcísico é a perda de si, a morte. Murielle não sai da perda, o luto da personagem não transcorre estágios, ela fica apegada ao que perdeu com a morte de Sylvie, ela mesma.

É importante observar o desdobramento complexo da narrativa (do texto), no qual segundo Bertrand (2003), há a multiplicação de simulacros, da figura do sujeito, daquilo que o forma, e o exibe, mas também daquilo que dissimula e o apaga.

Conclusão

A análise do conto *Monólogo*, de Simone de Beauvoir, revela uma profunda exploração da subjetividade e da melancolia, oferecendo uma visão crítica e multifacetada sobre a maternidade e a condição feminina. Por meio da narrativa de Murielle, Beauvoir nos apresenta um retrato cru e visceral da experiência feminina, onde a melancolia emerge como uma força central, moldando tanto a psique da protagonista quanto a estrutura da narrativa.

O uso do fluxo de consciência, caracterizado pela ausência de pontuação e pela estrutura desordenada, não é meramente um recurso estilístico, mas sim um reflexo da desintegração emocional e da crise existencial de Murielle. A escolha por um monólogo interior fragmentado

permite que o leitor mergulhe na mente da protagonista, revelando suas frustrações, solidão e o impacto devastador da perda e das relações tumultuadas em sua vida.

A narrativa de Beauvoir não busca apenas representar a realidade objetiva, mas sim captar a complexidade do estado psicológico de Murielle. A melancolia, como descrito por Freud e Kristeva, é central para entender o estado emocional da protagonista, manifestando-se não apenas em seus pensamentos e sentimentos, mas também na forma como ela percebe e interage com o mundo ao seu redor.

Beauvoir, ao utilizar o monólogo interior, nos oferece uma janela para a subjetividade de Murielle, evidenciando como a experiência da maternidade e as relações interpessoais moldam sua identidade e seu sofrimento. A técnica narrativa serve para intensificar a sensação de alienação e desespero da protagonista, permitindo uma compreensão mais profunda das suas angústias e das suas tentativas frustradas de escapar do ciclo de dor e solidão.

Além disso, podemos observar como o desejo e as relações de poder influenciam a construção da subjetividade de Murielle. A protagonista, lutando contra uma realidade que a opprime, busca incessantemente um sentido e um controle que parecem sempre escapar de suas mãos. O discurso melancólico e a linguagem fragmentada refletem essa busca e o fracasso em alcançar uma resolução satisfatória.

Em suma, *Monólogo* é uma obra com uma narrativa inovadora, ao mergulhar na melancolia e na subjetividade da personagem Murielle, Beauvoir explora como o sofrimento pessoal pode influenciar e transformar a percepção da realidade. Este conto não apenas enriquece nossa compreensão da obra de Beauvoir, mas também oferece uma reflexão sobre a luta contínua para encontrar significado e identidade em um mundo muitas vezes indiferente e opressivo.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BADINTER, E. (1985). *Um amor conquistado*: o mito do amor materno (M. L. X. de A. Borges, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1980).

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *La femme rompue*. Paris: Éditions Gallimard, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. *A mulher desiludida*; tradução de Helena Silveira e Maryan A. Bon Barbosa. -2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BEAUVIOR, Simone de. (1949). *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BEAUVIOR, Simone de. (1949). *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. De Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENVENISTE, Emile. L'appareil formel de l'énonciation. In : *Langages*, 5^e année, n. 17, 1970.

BOWLING, L. E. *What is the Stream of Consciousness Technique?* PMLA, vol. 65, nº 4, 1950, pp.333-345.

BUTLER, Judith. *O Clamor de Antígona*: o parentesco entre a vida e a morte. Florianópolis, Editora da UFSC, 2014.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo, Pioneira, 1981.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru. SP: EDUSC, 2003.

ESMERALDO, Lucas Kadimani Silva. *Lugar de Fala e Lugar do Tradutor*: Uma Retradução de La Femme Rompue de Simone de Beauvoir. Brasília, 2022. 200 p. Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução) - Universidade de Brasília, 2022.

FREUD, S. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, S. *Obras completas*: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad. Fabio Fonseca de Melo. In: Revista Usp. São Paulo, n. 53. pp. 166-182, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de Saber*. 9^a. ed. Rio de Janeiro /São Paulo, Paz e Terra, 2019.

IACONELLI, vera. *Manifesto antimaterno*: Psicanálise e políticas de reprodução. 1^a edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

JUNG, C. G. *A natureza da psique*. In: Obras Completas de C. G. Jung, vol. VIII/ 2. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes. (Obras Completas, Vol. IX/I), 2000.

KEHL, M. R. Melancolia e criação. In.: *Sigmund Freud, Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KIRKPATRICK, Kate. *Simone de Beauvoir: uma vida*. Trad. Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.

KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. (2003). Nota sobre a criança. In J. Lacan, *Outros escritos* (V. Ribeiro, trad., pp. 369-370). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1969).

LACAN, Jacques. *Escritos* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11: Os quatro conceitos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 1988.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2022.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Editora Paz e Terra, 2017.

SILVA, T. T. (Org.). *Liberdades reguladas: a pedagogia construtivista e outras formas de governo do eu*. Petrópolis: Vozes, 1998.

Data de submissão: 01/09/2024

Data de aceite: 15/04/2025

O MITO DE MEDUSA, LITERATURA E PSICANÁLISE: INTERSECÇÕES

Nícea Helena de Almeida Nogueira¹

RESUMO: Na intersecção entre Mitologia, Literatura e Psicanálise, este artigo analisa o Feminismo que emerge do mito de Medusa e sua evolução desde a Antiguidade. O objetivo é discutir a Medusa, permitindo a possibilidade de ser lida como a metáfora da mulher moderna na luta pela valorização e pelo respeito de suas diferenças. Por meio da crítica literária feminista, este estudo propõe abordagens possíveis para a leitura de Medusa nas obras de Clarice Lispector, sob a lente perspicaz de Lucia Helena, Hélène Cixous e Antoinette Fouque, como também das reminiscências de Virginia Woolf que ecoam entre a Literatura e a Psicanálise. O texto centenário de Freud, “A cabeça da Medusa” (1922), faz o contraponto da Psicanálise para se entender a simbologia que surge da apropriação do mito e o conceito de castração simbólica que foi rejeitado pela reflexão de Hélène Cixous, no sentido de permitir uma Medusa menos trágica e mais feliz na Literatura e na vida cotidiana.

Palavras-chave: Literatura; Mitologia; Medusa; Psicanálise.

THE MYTH OF MEDUSA, LITERATURE AND PSYCHOANALYSIS: INTERSECTIONS

ABSTRACT: At the intersection between Mythology, Literature and Psychoanalysis, this article analyzes the Feminism that emerges from the myth of Medusa and its evolution since Antiquity. The aim is to discuss Medusa, allowing it to be read as a metaphor for modern women in the struggle for appreciation and respect for their differences. Through feminist literary criticism, this study proposes possible approaches for reading Medusa in the works of Clarice Lispector, under the insightful lens of Lucia Helena, Hélène Cixous, and Antoinette Fouque, as well as the reminiscences of Virginia Woolf that echo between Literature and Psychoanalysis. Freud's centennial text, “The Head of Medusa” (1922), counterpoints Psychoanalysis to understand the symbolism that arises from the appropriation of myth and the concept of symbolic castration that was rejected by Hélène Cixous's reflection, in order to allow a less tragic and happier Medusa in Literature and in everyday life.

Keywords: Literature; Mythology; Medusa; Psychoanalysis.

¹ Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pós-doutora em Memória e Acervos (Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ) e Pós-doutora em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Mestre e Doutora em Letras: Teoria da Literatura (Unesp). E-mail: nicea.nogueira@ufjf.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0935-9987>.

Introdução

Este estudo é composto por três intersecções, entendidas aqui como encontros de duas linhas ou de dois planos que se cruzam: O Mito de Medusa & A Literatura, A Literatura & A Psicanálise e, por fim, O Mito de Medusa & A Psicanálise. O meu interesse é articular essas três intersecções com uma reflexão sobre o Feminismo nos dias atuais, ainda cheio de enigmas, sendo mal compreendido. A partir dessas possibilidades de interpretação, é possível uma ressignificação do que se entende por mito e, principalmente, o da Medusa, hoje transformada em metáfora da mulher do século XXI.

1. Primeira intersecção: O Mito de Medusa & A Literatura

Há diversos autores para o mito de Medusa, todos homens, e a história é cheia de contradições. Medusa era uma górgona, que quer dizer monstro feroz, com cabelos de serpentes e que podia transformar em pedra quem olhasse para ela (Figura 1). E aí encontramos a primeira contradição: seu nome em grego significa "guardiã" e "protetora", mas como poderia ser isso se era um monstro feroz? A mitologia geralmente entra na Literatura Ocidental pela porta da poesia e do drama, que é apresentado no teatro. Os escritores que se ocuparam do Mito da Medusa foram, entre outros: os poetas gregos Homero, Hesíodo e Ésquilo e o romano Ovídio.

Esses homens contaram, a partir de seus contextos e perspectivas, a história de Medusa. Entre as muitas versões do mito, temos aquela que diz que Medusa era uma bela donzela e servia como sacerdotisa, ou vestal, no templo de Atena, deusa grega da sabedoria e da guerra. Medusa era muito cobiçada por deuses e humanos. Sua beleza era considerada maior que a beleza de Atena, o que deveria provocar a divina. Um dia, Medusa foi seduzida pelo "Senhor dos Mares", Poseidon. Alguns dizem que foi ela que o seduziu, outros dizem que ela foi violentada. De qualquer modo, a deusa Atena ficou enfurecida por perder a sacerdotisa, que agora não era mais pura e, por isso, não poderia mais ser sua serva. Atena, então, transformou o cabelo de Medusa, que era lindo, em serpentes, além de deformar o seu rosto como castigo por perder a virgindade. A punição da deusa não acabava aí: se alguém olhasse para Medusa seria transformado em pedra.

FIGURA 1 – *Medusa, a Górgona*, do escultor italiano Gian Lorenzo Bernini

Fonte: Musei Capitolini (Bernini, 1630)

Enquanto Medusa estava grávida de Poseidon, ela foi decapitada pelo herói Perseu, um semideus que achava, na versão do poeta Ovídio, em seu poema *Metamorfoses*, que a punição dada por Atena à Medusa era “justa” e “merecida”, o que reforça a impressão de que ela foi violentada e ninguém acreditava nela. Perseu, entretanto, não agiu sozinho. Teve a ajuda de Atena que lhe deu um escudo espelhado; de Hermes, patrono dos mensageiros e dos ladrões, que o presenteou com sandálias aladas, e de Hades, o senhor do submundo, “chefão do inferno”, que lhe arrumou um capacete de invisibilidade e uma espada – concluindo: “uma turma do mal”. Assim, Perseu conseguiu matar Medusa olhando para ela por meio do reflexo no escudo espelhado, evitando ser transformado em pedra.

O mito de Medusa é evocado desde os tempos imemoriais. Um dos primeiros registros de sua imagem foi encontrado numa caverna, um tipo de gruta, no rochedo de Gibraltar, que fica ao sul da Espanha, a mais de 3 mil km da Grécia, e data de 650 anos antes de Cristo. Diversas peças decorativas em baixo-relevo, com a cabeça de Medusa, foram encontradas em sítios arqueológicos da Grécia e Roma antigas, além de toda costa do mar Mediterrâneo.

A mitologia é um tema literário muito recorrente. Em um ensaio crítico de 1923, o poeta anglo-americano T. S. Eliot afirma que o mito na Literatura é “simplesmente uma maneira de controlar, de ordenar, de dar forma e um sentido ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea” (Eliot, 1975, p. 175). No seu longo poema “A terra desolada”, de 1922, o próprio Eliot tinha recorrido ao mito pagão da Sibila e ao mito cristão do Santo Graal.

Nesse paralelo, traçado por T. S. Eliot, entre contemporaneidade e antiguidade, encontro o mito de Medusa mais atual do que nunca. Interessa-me abordá-lo na obra de Clarice Lispector, ou seja, na Literatura de Autoria Feminina à luz do texto de Freud: *A cabeça de Medusa* ([1922] 2013). Assim como fez Eliot, o mito foi utilizado por Clarice Lispector como o elemento estruturante do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (2020). Clarice atualiza situações míticas para o contexto do Rio de Janeiro da segunda metade do século XX. Apropria-se do mito de Eros e Psiquê e, sobretudo, do texto de Homero para escrever uma “odisseia às avessas”.

Quanto à Medusa, é pela crítica literária que encontramos a ligação mais evidente com Clarice Lispector. Lucia Helena, importante estudiosa da autora, publicou o livro de ensaios

Nem musa, nem Medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector (2006). Nele, Lucia Helena afirma que a escrita de Clarice parte de um imaginário povoado de santas, virgens e puras, ou de mães, procriadoras e esposas, que são musas inspiradoras, quase sempre inalcançáveis e mortas. Por outro lado, nesse mesmo imaginário, há, também, traidoras e prostitutas, ou ciganas oblíquas e dissimuladas, todas medusas que comprovam a necessidade de manutenção do perigo feminino fora do espaço público, justificando o controle do erotismo por forças de uma razão repressora. Ao analisar a obra de Clarice Lispector, Lucia Helena afirma que:

Sendo musa, a figuração do feminino aparece sob a criação misógina do homem [...] Ou aparece na mulher enaltecid a e tida como vestal, no escoamento da culpa determinada pela repressão cultural. Sendo medusa, a figuração do feminino revela a tematização do retorno do reprimido, na tentadora, perigosa, irresistível gruta dentada – caverna do terror e das maravilhas –, imagem da castração impossível de ser contida nos limites da representação (Helena, 2006, p. 114).

Na citação acima, percebo o primeiro eco do texto de Freud tão celebrado por psicanalistas contemporâneos com a menção à castração. Lucia Helena ainda indica uma passagem do romance *Água viva* em que a narradora fala como uma Medusa:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu orgulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo (Lispector, 1998, p. 14).

Este trecho lembra a gruta de Gilbratar, o inferno de Hades e o monstro antigo, que são referências do mito. Não é à toa que esse livro tem o título *Água viva*, que, também, quer dizer Medusa.

Lucia Helena conclui: “Nem musa, nem medusa, a figuração do feminino em Clarice Lispector é um modo privilegiado de transformar a linguagem literária num exercício existencial de agonias e questionamentos, mas também de aleluia e alegria” (Helena, 2006, p. 114).

É nessa perspectiva de “aleluia e alegria” que trago ao debate outra estudiosa de Clarice, a escritora e crítica franco-argelina Hélène Cixous, famosa por seu ensaio referencial para o feminismo na Literatura, *O riso da Medusa*, de 1975, publicado em português no Brasil só em 2022. Cixous foi amiga e crítica fervorosa de Jacques Lacan, trabalhou ombro a ombro com Michel Foucault, publicou textos com Jacques Derrida e era admirada por Giles Deleuze – ou

seja, pertence a *la crème de la crème* da intelectualidade francesa. Publicou o ensaio “A hora de Clarice Lispector”, em 1989, divulgando-a na Europa e em outros cantos do mundo.

Quando entrevistada em Paris pela escritora e psicanalista brasileira Betty Milan, Hélène Cixous aponta que Clarice demorou muito tempo a ser conhecida em solo francês, porque foi “vítima de um recalque causado por fatores tradicionais na França, que não é muito receptiva aos textos estrangeiros” (Milan, 1996), isto é, por causa da xenofobia. Ela considera que a obra de Clarice é monumental e que o leitor médio francês “é pouco capaz de segui-la”. Diz ainda que ela é o maior escritor contemporâneo. Ao fazer esse elogio no masculino, ironiza e coloca Clarice acima dos gêneros. Quando indagada sobre o motivo do texto de Clarice ser considerado difícil, Hélène Cixous justifica que ele é “marcado pelo que poderíamos chamar de ‘feminilidade libidinal’; é uma intensidade que a torna difícil para a maioria dos leitores, que são classicamente misóginos” (Milan, 1996).

Assim como Clarice, outras escritoras também sofreram ataques de misoginia e muitas começaram sua carreira no mercado editorial com pseudônimos masculinos ou, então, sem nome nenhum, de forma anônima. A inglesa Jane Austen, autora de *Orgulho e Preconceito*, além de *Persuasão*, sucessos adaptados e disponíveis na Netflix, nunca assinou nem um de seus livros. Maria Firmina dos Reis, a primeira mulher a escrever um romance no Brasil, assinava seus livros apenas como “Uma maranhense”. Bem mais recentemente, Joanne Rowling confessou que escolheu o nome literário J. K. Rowling para assinar os livros da saga *Harry Potter*, no sentido de evitar que não fossem levados a sério porque eram de uma mulher. O preconceito contra a autoria feminina sempre existiu e ainda persiste, infelizmente. A partir dessa discussão, indago: Tirar o nome próprio não é como cortar a cabeça? Não é como ficar sem rosto? A identidade do Feminino é apagada, com certeza.

Para encerrar essa intersecção, gostaria de lembrar duas situações literárias mais recentes envolvendo a Medusa. A primeira é o livro da Professora Katya Queiroz Alencar, da Universidade Estadual de Montes Claros, com o título *Pelas águas da Medusa: (ex) tradição, escrita e vanguarda em Água viva* de Clarice Lispector, de 2020. Nele, o mito de Medusa potencializa as indagações da autora sobre a escrita perante o insolúvel problema da representação.

A segunda situação é que, entre 1998 e 2000, houve uma revista literária chamada *Medusa*, sobre poesia e arte (Medusa, 2018). A partir da revista, foi fundada a Editora Medusa, em Curitiba, no Paraná, com o objetivo de valorizar obras que as grandes editoras e os suplementos literários não queriam publicar. Fiel ao mito, essa editora privilegia os “diferentes e rejeitados”. Os que estão na Falta.

2. Segunda intersecção: A Literatura & A Psicanálise

O interesse de Sigmund Freud pela literatura é conhecido por todos que leem sua obra, a começar pelo mito mais famoso utilizado por ele nas suas considerações sobre o complexo de Édipo. Freud recorreu à peça teatral grega *Édipo Rei*, de Sófocles, escrita por volta de 427 a.C., para traçar paralelos com a fase de desenvolvimento psicossexual do menino, chamada fase

fálica, na qual há o desejo pela mãe e o ódio e o ciúme pelo pai, ou vice e versa no caso da menina.

O texto de Sófocles remonta a eventos com mais de 8 mil anos. A tragédia é sobre a descoberta da realização de uma profecia que afirma que Édipo irá matar o seu pai e se casar com a sua mãe. Freud relaciona a peça com o conceito do complexo, criando um dos fundamentos da psicanálise clássica. Ao enfatizar a importância dos escritores, Freud destaca que o artista, sem saber, nos ensina sobre o inconsciente. No texto “A questão da análise leiga”, de 1926, ele coloca a literatura, entre outros campos do saber, como um componente essencial para a formação de um analista competente (Freud, 2014).

Freud conhecia quase todas as obras dos escritores célebres, como atestou Max Graf, seu amigo e crítico musical vienense. Em 1942, Graf publicou um dos primeiros escritos de Freud que endossa seu apreço pela literatura, intitulado “Personagens psicopáticos no palco”, escrito entre 1905 e 1906. Esse texto foi traduzido para o português brasileiro, direto do alemão, pelo filósofo e professor Ernani Chaves, em 2015, e está disponível no livro *Arte, literatura e os artistas* da coleção “Obras incompletas de Sigmund Freud”.

Desde os primeiros anos do surgimento da Psicanálise, outros interessados na teoria freudiana também recorreram à Literatura para expor suas ideias. O psicanalista, escritor e filósofo austríaco Otto Rank publicou o livro “O artista”, em 1907, que é uma tentativa de explicar a arte ao usar princípios psicanalíticos. Rank inspirou o personagem Dr Hernandez no livro *Sedução do Minotauro* [outro mito], da escritora francesa Anaïs Nin, sua analisanda.

Em “O artista” (1980), que também podemos ler como “O poeta ou O escritor”, Otto Rank afirma que, ao usar suas fantasias criativas para expressar seus desejos não realizados, o artista oferece ao público ou a seus leitores a oportunidade de obter prazer estético e, ao mesmo tempo, trabalhar o seu próprio conflito psíquico. Rank (1980) vai mais longe ao defender a ideia de que o neurótico e o artista procuram pela oportunidade de descarregar o conflito psíquico, mas o artista tem a vantagem de direcionar suas fantasias para a criação artística. Dessa forma, ele poderia evitar doenças sérias e ainda manter o seu controle da realidade. No teatro, o espectador se identifica com os atores e, por meio deles, com o poeta. Assim, ele ab-reage suas emoções – entendendo aqui a ab-reação como a descarga emocional pela qual um sujeito se liberta do afeto ligado à recordação de um acontecimento traumático.

O biógrafo oficial de Freud e psicanalista galês Ernest Jones (1970) recorreu à “Trágica história de Hamlet, príncipe da Dinamarca”, do dramaturgo inglês William Shakespeare, para formular suas considerações no texto “Hamlet e o complexo de Édipo”, publicado no *Jornal Americano de Psicologia*, em 1910. Parece-me que aí temos a Literatura “ao quadrado” com *Hamlet*, peça de Shakespeare, e *Edipo*, peça de Sófocles.

Em 1933, a psicanalista e escritora francesa Marie Bonaparte publicou a psicobiografia psicanalítica do poeta norte-americano Edgar Allan Poe, o mesmo que conhecemos no Brasil pelos seus contos de terror gótico. Resultado de sete anos de pesquisa, o livro de Marie Bonaparte (1980) foi prefaciado pelo próprio Freud e apresenta a tese de que Poe encarna o caso típico de um neurótico em luta com os traumas da infância.

Os estudos que examinavam obras literárias à luz de uma abordagem médico-psiquiátrica dos seus autores eram chamados de patografias no final do século XIX. Ao relacionarem a criação artística às experiências traumáticas dos escritores – especialmente à sexualidade e ao complexo de Édipo, as publicações de Ernest Jones e Marie Bonaparte são exemplos da aliança entre patografia e Psicanálise.

Trazendo essa discussão sobre a Literatura e a Psicanálise para um contexto mais atual e mais próximo de nós, retorno à obra de Clarice Lispector, agora pela editora e psicanalista francesa Antoinette Fouque, que, em 1976, publicou o primeiro livro de Clarice na França: *A paixão segundo GH*. Segundo Fouque, a descoberta de Clarice Lispector foi um acaso surreal, algo de improvável e absolutamente necessário. A psicanalista relata a Betty Milan (1996) que Clarice deu a ela o que o analista consegue intuir, mas não ouve escutando os pacientes que é “o delírio psicótico sublimado, transformado por uma extraordinária alquimia, pela elaboração de uma poética rigorosa que também é da ordem da pesquisa científica”.

Antoinette Fouque veio ao Brasil em 1975 e ouviu falar muito de Clarice, quis encontrá-la, mas não conseguiu. Quando Clarice foi à França, passou na livraria de Antoinette, mas ela não estava. Elas nunca se encontraram. Em entrevista à Betty Milan, Fouque disse que, se tivesse conhecido Clarice pessoalmente, faria o que a escritora e psicanalista Lou Andreas-Salomé fez com o poeta Rilke – aconselhou-o a não se analisar; até porque Rilke não queria. Ele queria deixar de sofrer, porém temia que o analista eliminasse os anjos junto com os demônios. Lou Salomé não contou a Rilke que ela frequentemente tratava os pacientes lendo os seus poemas, como as *Elegias de Duíno* ou os *Sonetos a Orfeu*.

Fouque considera que o poeta é o mais sublime dos terapeutas e acrescenta:

Ora, Clarice é poeta. Portanto, ela me dá o que a loucura não me deixa ouvir e me dá isso como uma obra de arte... Da lama do inconsciente, Clarice Lispector fez um diamante. Não existe, aliás, em toda a literatura psicanalítica, uma análise tão rigorosa de um caso de loucura feminina quanto a que ela faz em *Laços de família* (Milan, 1996).

Um outro testemunho sobre Literatura e Psicanálise é dado pela escritora inglesa Virginia Woolf. É interessante mencioná-la aqui, pois Virginia era dona da editora Hogarth Press junto com o marido Leonard Woolf. Em janeiro de 1939, os dois visitaram Freud em Londres e decidiram publicar sua obra completa traduzida para o inglês pela primeira vez. Foi o único encontro que tiveram. Virginia reconhecia a importância da Psicanálise e, frequentemente, fez referências a Freud em sua obra.

No ensaio memorialístico “Um esboço do passado”, escrito no mesmo ano da visita a Freud, Virginia Woolf (2020) confessa que, até os 44 anos, era obcecada pela lembrança da mãe, Julia Stephen, que havia morrido quando ela tinha apenas 13 anos. Apesar da lembrança afetuosa, a influência da mãe havia se tornado uma obsessão. Até que um dia, resolveu escrever um romance em que a personagem principal era inspirada em Julia. Ao terminar o livro, sentiu que a obsessão havia passado. Virginia diz: “Suponho que fiz comigo mesma o que os

psicanalistas fazem com seus pacientes. Expresssei alguma emoção antiga e profunda. E, expressando-a, eu a expliquei e em seguida lhe dei descanso” (Woolf, 2020, p. 40).

Após escrever *Passeio ao farol*, ela deixou de ouvir a voz de sua mãe e deixou, também, de senti-la. Virginia relata isso como se fosse um alívio. O processo criativo e artístico a libertou de uma memória que causava angústia, como uma ideia fixa que, por causa da frequência exagerada, traz sofrimento. Não é que ela deixou de amar a mãe e todas as lembranças que tinha dela. Ela apenas ficou em paz com as recordações.

3. Terceira intersecção: O Mito de Medusa & A Psicanálise

Em 14 de maio de 1922, há um pouco mais de 100 anos, Freud escreveu um texto curto chamado “A cabeça de Medusa”, que no alemão é *Das Medusenhaup*, e que só foi publicado em 1940, um ano após a sua morte. Como nos informa seu tradutor Ernani Chaves (Freud, 2013), trata-se provavelmente de um apontamento, visando a um estudo posterior mais amplo, que nunca veio à luz. Freud (2013) começa seu texto por observar que as figuras mitológicas não foram interpretadas “com frequência” pelos psicanalistas.

Ao introduzir na discussão a cabeça decepada de Medusa, de uma maneira bem direta, apresenta a equação “decepar a cabeça = castrar”, quase como uma fórmula matemática. Em seguida, associa o horror causado pela visão da cabeça decepada de Medusa com o medo causado pela visão, de um menino, da genitália da mãe. Afirma que a representação artística dos cabelos de Medusa como serpentes abrandaria o horror da visão porque as víboras substituem o pênis. Elas surgem do complexo de castração: por serem o símbolo do pênis, quando a cabeça de Medusa é decepada, as serpentes serão separadas do corpo dela. O ato de cortar a cabeça, em si, é uma castração.

A comparação de Freud continua: quem vê a cabeça da Medusa fica com medo, o medo paralisa e é como se tivesse sido transformado em pedra porque fica imobilizado pelo medo, não pode se mexer, não pode andar, não pode agir. “Ficar paralisado significa a ereção”, diz Freud, ficar com ereção consola o observador, porque “ele ainda tem um pênis” que fica duro (Freud, 2013, p. 92).

Como pode ser visto na Figura 2 abaixo, a deusa Atena carrega na roupa o bordado da cabeça decepada de Medusa, símbolo de horror, que faz com que a deusa seja intocável e permaneça pura, “protegida de qualquer prazer sexual”, acrescenta Freud.

FIGURA 2 – Medusa na roupa da deusa Atenas



Fonte: Museu de Antalya, Turquia (Antalya, 2024)

Ao exibir a Medusa, Atena “exibe a genitália aterrorizadora da mãe”, beneficiando-se da maldição que ela mesma criou. Minha leitura de Freud, até aqui, induz ao seguinte paralelo: Cabeça de Medusa Decepada = Genitália Feminina = Castração. Dessa forma, Freud associa o complexo de castração ao horror à genitália feminina. Ele lembra que mostrar os genitais era uma ação apotropaica, palavra derivada de Apotropismo, que significa uma imagem colocada em amuletos, pinturas e esculturas para servir como proteção contra os inimigos e contra o mal.

Freud destaca que o efeito de horror causado pela visão da cabeça de Medusa, enquanto representação da genitália feminina, afasta a possibilidade de provocar “excitações prazerosas” que, fora desse contexto, poderiam ocorrer (Freud, 2013, p. 92). Para exemplificar melhor o que está dizendo, ele recorre à Literatura Francesa e cita *O Quarto Livro dos Fatos e Ditos Heroicos do Bom Pantagruel*, do escritor François Rabelais, de 1552. Freud diz: “Ainda em Rabelais, o demônio foge após a mulher ter-lhe mostrado a vulva” (Freud, 2013, p. 92). No episódio, a mulher expõe sua genitália para salvar o marido camponês de um acerto de contas. Tem-se, mais uma vez, a Literatura em diálogo com a Psicanálise.

Freud termina o texto destacando que expor o pênis erétil também tem ação apotropaica, ou seja, afasta o mal, embora por um mecanismo diferente da imagem da cabeça da Medusa. Ao invés de causar o terror e o medo, o membro enrijecido é um enfrentamento do masculino que demonstra ousadia e coragem. Nas palavras do pai da Psicanálise, “Mostrar o pênis – e todos os seus substitutos – quer dizer: não tenho medo diante de ti, te enfrento, tenho um pênis. Logo, este é outro caminho para a intimidação dos maus espíritos” (Freud, 2013, p. 92). Na verdade, isso é se impor, colocar-se diante de uma situação e mostrar quem manda. No meu entender, a cabeça decepada de Medusa representa o medo e a falta, enquanto o pênis erétil representa a coragem e a autoridade. O Feminino causa horror e o Masculino inspira o enfrentamento. Deixo aqui essa comparação como sugestão para reflexão futura.

Ao ver a representação do mito em algumas estátuas de escultores da Idade Média, em que Perseu ergue a cabeça de Medusa decepada, não posso deixar de lembrar das palavras de Freud ao olhar na espada do semideus (Figura 3). A estátua “Perseu com a cabeça de Medusa”, do escultor italiano Cellini, foi esculpida em 1545 e mostra o guerreiro parado em uma posição de triunfo, pois ergue a cabeça decepada da Medusa com a mão esquerda e segura a espada com a mão direita. O ato de decepar como castração reverbera na posição da espada que, por estar abaixada e com a ponta para frente, remete à imagem do pênis. A cabeça decepada cheia de serpentes da Medusa, por sua vez, causa horror pela violência que evoca, mas, também, ecoa as palavras de Freud sobre a genitália feminina por esta ficar em contraste com a espada. Entre a espada e a cabeça decepada está o corpo de um homem celebrando a morte do corpo de uma mulher.

FIGURA 3 – Perseu com a Cabeça de Medusa, de Cellini



Fonte: Guia de Florença (Oliveira, 2024)

FIGURA 4 – Perseu, de Camille Claudel



Fonte: Musée Camille Claudel (2024)

Para incitar uma análise mais feminista das representações da morte de Medusa nas manifestações artísticas, comparo a estátua do italiano Cellini (Figura 3) com o *Perseu*, da

escultora francesa Camille Claudel (Figura 4). Os críticos de arte do Museu Camille Claudel (2024) informam que a artista fez essa obra no seu “Período de criação solitária”, de 1893 a 1908, pois havia se separado do também escultor Auguste Rodin. Interessante observar que o Perseu de Camille Claudel não segura uma espada, mas, sim, um espelho na forma de escudo, que desapareceu ficando apenas o suporte. Para ver o rosto de Medusa e evitar ser transformado em pedra, Perseu tem que olhar primeiro para o seu próprio rosto, o que constitui, na minha opinião, uma leitura do mito da Medusa pelo Feminino.

FIGURA 5 – A estátua *Perseu* e a artista Camille Claudel



Fonte: Musée Camille Claudel (2024)

FIGURA 6 – Detalhe da cabeça da Medusa com o rosto de Camille



Fonte: Musée Camille Claudel (2024)

Na figura 5, Camille aparece perto da sua monumental estátua *Perseu*, por volta de 1898, em Paris. Seu irmão, o diplomata e poeta Paul Claudel, reconheceu o rosto de Medusa na escultura como sendo o rosto da própria Camille (Figura 6).

Na Literatura, esse texto de Freud é confrontado no ensaio de Hélène Cixous, *O riso da Medusa* (2022), já mencionado anteriormente. Este é considerado um manifesto nos Estudos de Gênero a favor da escrita de autoria feminina. Cixous retoma o símbolo da Medusa, fazendo referência ao texto freudiano e criticando a postura falocêntrica da Psicanálise em sua interpretação da feminilidade. A autora declara as consequências do medo da castração e a problemática que esta evoca para a posição social das mulheres. Seu objetivo é transportar Medusa da condição de objeto para a condição de sujeito.

Cixous afirma que o Feminino foi preso “entre dois mitos horripilantes”: a Medusa e o abismo, o que seria risível se fosse algo ultrapassado, mas ainda não é. Defende que a sucessão falogocêntrica está aí, e é militante, reproduutora dos velhos esquemas, enraizada no dogma da castração. Cria o termo “séxto”, que é a junção das palavras “sexo” e texto”, associando o sexo feminino e a escrita textual. Afirma que “eles não mudaram nada: eles teorizaram o desejo deles pela realidade! Que tremam os padres, vamos mostrar a eles os nossos sextos!” (Cixous, 2022, p. 62). Conclui que “será que o pior não seria [...] o fato de que a mulher não é castrada, que basta a ela não dar mais ouvidos às sereias (pois as sereias eram homens) para mudar o sentido da história? Basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri” (Cixous, 2022, p. 62).

Considerações Finais

As interseções listadas acima são uma forma que proponho para entender a complexidade que o mito de Medusa apresenta quando associado à Literatura e à Psicanálise, assim como diante das experiências humanas frente ao Feminino. As características desse Feminino raramente podem ser percebidas apenas por uma única perspectiva, mas por diversos fatores que se entrecruzam e se influenciam mutuamente. Vivemos numa sociedade em que o Feminino é ainda definido de acordo com os valores do patriarcado, mesmo após mais de 100 anos do texto de Freud sobre a cabeça da Medusa.

Uma mulher forte e de sucesso é aquela que desempenha os papéis sociais de todos os gêneros ao mesmo tempo, mas essa mulher não existe. O que existe são Medusas tentando sobreviver e fazendo o melhor que podem, desde a faxina até o laboratório de pesquisa científica. Algumas pessoas acham que são monstros ou loucas, mas garantem que a grande maioria escreve bons livros. Não há Posseidon que se equipare a elas e, todos os dias ao final da tarde, elas decepam um Perseu antes de voltarem para casa. Não são castradas e sonham com um parceiro ou uma parceira que façam com que elas se sintam inteiras. Evitam as Atenas na medida do possível. São, sim, lindas, cada uma a sua maneira. E todas gostam de rir.

Entendo que o mito de Medusa poderia ser usado como um ícone do feminicídio. A górgona sofreu violência três vezes: quando foi estuprada por Poseidon, quando foi transformada em monstro por Atena e quando foi decapitada por Perseu. Parece-me que a história de Medusa e Perseu foi utilizada para reforçar uma visão monológica dos sexos e dos gêneros. Já quanto ao texto centenário de Freud, trata-se da obra de um gênio e, por isso, precisamos abordá-lo com pensamento crítico, considerando o contexto em que foi produzido e a sua interlocução com outros textos da Psicanálise. Apenas assim, ele fará sentido para o leitor ou a leitora um século depois.

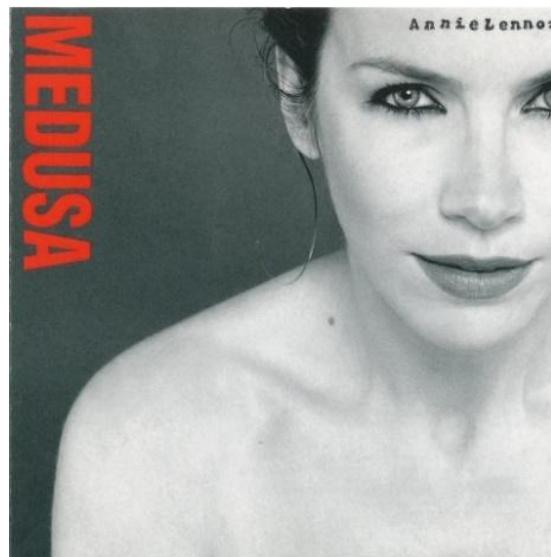
Ainda há esperança para a Medusa, que também é musa inspiradora. O mito vai sempre lembrar a quem se remete a ele que é necessário questionar as histórias contadas sobre nós e não por nós. Medusa está viva e é celebrada no mundo inteiro, seja na capa de revista britânica com Rihanna (Figura 7) ou no álbum da cantora escocesa Annie Lennox (Figura 8).

FIGURA 7 – A Medusa Rihanna



Fonte: Revista GQ (Phili, 2013)

FIGURA 8 – A Medusa Annie Lennox



Fonte: (Medusa, 1995)

O mito está na grife de moda italiana Versace, na linha de maquiagem norte-americana Medusa Cosmetics e no filme *Medusa*, de Anita Rocha da Silveira, que levou o Brasil ao Festival de Cannes em 2021. E não são só as mulheres que homenageiam o mito: o diretor Chris Columbus levou a Medusa do escritor Rick Riordan para o cinema que, interpretada por Uma Thurman, vê o seu reflexo não no escudo, mas no Iphone de “Percy Jackson e o ladrão de raios”. Harrison Ford, o eterno Indiana Jones, foi a uma festa na Universidade de Harvard vestido de Medusa e os designers suíços Bolliger & Mabillard criaram a montanha-russa Medusa para parques de diversão da Cidade do México e da Flórida. Os trilhos são os cabelos da górgona.

A imagem mais emblemática do Feminismo é a escultura do artista ítalo-argentino Luciano Garbati que fez a inversão do mito na estátua “Medusa com a cabeça de Perseu” (Figura 9). Em Nova York, numa praça em frente ao Tribunal que julga crimes de violência contra a mulher, como estupro, assédio sexual e feminicídio, a Medusa tem mais de dois metros e é retratada em um momento de autodefesa e empoderamento sombrio. É uma escultura festejada pelo movimento # MeToo.

FIGURA 9 – Medusa com a cabeça de Perseu, de Garbati



Fonte: (Dyson, 2020)

Na Literatura, ratifico a importância da autoria feminina e da crítica feminista, aqui representada por Clarice Lispector, Virginia Woolf, Lucia Helena e Hélène Cixous, para entender esse Feminismo nas Letras. Por causa da crítica feminista, desde a década de 1970, ou seja, há mais de 50 anos, começamos a luta contra a tendência secular de rotular as escritoras como incapazes e inferiores. Autoras como Clarice Lispector apagam a ilusória linha que divide o masculino do feminino. Fazendo eco a Freud, Virginia Woolf também perguntou “o que é uma mulher?” E ela mesmo respondeu: “Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas” (Woolf, 2018, p. 14).

Na Psicanálise, deixo o mito da Medusa e o universo feminino para futuros debates. Será interessante que, no futuro, as mulheres possam olhar para o Feminino com compaixão, que não é pena nem empatia. Compaixão é compreensão do estado emocional de outra pessoa. A mulher não é vítima, pelo contrário. Assim como a Medusa, foi muitas vezes mal compreendida e desqualificada, mas mostra a sua força ao cruzar os milênios, em constante mudança.

Referências

ALENCAR, Katya Queiroz. *Pelas águas da Medusa: (ex) tradição, escrita e vanguarda em Água viva* de Clarice Lispector. Maringá: Viseu, 2020.

ANTALYA, Turkey. *Antalya Museum*, 2024. Disponível em:
<https://pages.cs.wisc.edu/~hwang/Travel/Antalya.html>. Acesso em: 15 jun. 2024.

BERNINI, Gian Lorenzo. Medusa, a Górgona. *Musei Capitolini*, Roma. 1630. Disponível em:
https://www.museicapitolini.org/en/museo/restauri/restauro_del_busto_di_medusa_di_gian_lorenzo_bernini. Acesso em: 7 maio 2024.

BONAPARTE, Marie. *The life and works of Edgar Allan Poe: a psycho-analytic interpretation*. New York: Prometheus, 1980.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução Natália Guerellos, Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DYSON, Sadie. Medusa with the head of Perseus: the 7-foot bronze sculpture comes to Lower Manhattan. *The art she sees*. 5 out. 2020. Disponível em:
<https://www.theartshesee.com/blog/medusa-with-the-head-of-perseus-the-7-foot-bronze-sculpture-comes-to-lower-manhattan>. Acesso em: 17 abr. 2024.

ELIOT, T. S. ‘Ulysses’, order, and myth. In: KERMODE, Frank (ed.). *Selected prose of T. S. Eliot*. Londres: Faber & Faber, 1975. p. 175-178.

FREUD, Sigmund. A cabeça de Medusa (1940/1922). Tradução Ernani Chaves. *Clínica & Cultura*, São Cristóvão, v. II, n. II, p. 91-93, jul./dez. 2013. Disponível em:
<https://periodicos.ufs.br/clinicaecultura/article/view/1938>. Acesso em: 7 maio 2024.

FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 124-230.

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Obras incompletas de Sigmund Freud).

HELENA, Lucia. O feminino segundo Lispector. In: HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2. ed. Niteroi: EdUFF, 2006. p. 101-114.

JONES, Ernest. *Hamlet e o complexo de édipo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MEDUSA. *A revista Medusa*. Curitiba, 2018. Disponível em:
<https://editoramedusa.com.br/revistas/revista-medusa/>. Acesso em: 07 mar. 2025.

MEDUSA. [Compositor e intérprete]: Annie Lennox. Londres: The Aquarium, 6 mar. 1995. 1 CD (47'11 min).

MILAN, Betty. Hélène Cixous: A arte de Clarice Lispector. *Betty Milan*. São Paulo, 1996. Disponível em: <https://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector/>. Acesso em: 16 jul. 2024.

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL. Nogent-sur-Seine, 2024. Disponível em:
<https://www.museecamilleclaudel.fr/fr>. Acesso em: 30 jul. 2024.

OLIVEIRA, Cristiane de. O Perseu de Benvenuto Cellini. *Guia de Florença*, 5 jan. 2024. Disponível em: <https://guiaflorencia.net/florenca/o-perseu-de-benvenuto-cellini/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

PHILI, Stelios. See Rihanna as a Topless Medusa on the Cover of British GQ. *Gentlemen's Quarterly GQ*, 25 out. 2013. Disponível em: <https://www.gq.com/story/see-rihanna-as-a-topless-medusa-on-the-cover-of-british-gq>. Acesso em: 23 jan. 2024.

RANK, Otto. The artist [Der Künstler]. E. Salomon (Trans.). *Journal of the Otto Rank Association*, v. 15, n. 1, p. 1-63, [1907] 1980.

WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Tradução Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2020.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018. p. 09-19.

Data de submissão: 03/09/2024
Data de aceite: 17/03/2025

SOMETHING MORE THAN CESARIO: *OBJET PETIT A* AND THE TRIANGULATION OF OLIVIA'S DESIRE IN SHAKESPEARE'S *TWELFTH NIGHT*Laura Ribeiro Araújo¹

ABSTRACT: Departing from a confluence of the works of Jacques Lacan and René Girard, this paper aims to investigate the expression of Olivia's desire in William Shakespeare's *Twelfth Night*. I contend that, rather than a dormant aspect waiting to be awakened by another character's action, Olivia's desire acts as a continuous force elicited by certain characteristics that appeal to her lack and that simultaneously pulls and pushes her towards the (im)possibility of its fulfillment. Olivia's particular socio-cultural context, as well as her interactions with other characters in the play, backdrop the shaping of her desire and the selecting of her object-of-desire whilst expanding its possible interpretations. Placing side by side the concepts of *objet petit a* as well as that of the triangulation of the mimetic desire, I take advantage of the multiplicity of readings that marks the critical tradition of Shakespeare's works in order to assess the intricacies of Olivia's desire.

Keywords: Jacques Lacan; René Girard; Theory of Desire; Twelfth Night; William Shakespeare

ALGO PARA ALÉM DE CESÁRIO: *OBJET PETIT A* E A TRIANGULAÇÃO DO DESEJO DE OLIVIA EM *NOITE DE REIS*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

RESUMO: O presente estudo parte da confluência das teorias de Jacques Lacan e de René Girard a fim de investigar a expressão do desejo da personagem Olivia na comédia *Noite de Reis* de William Shakespeare. Neste artigo avalio como o desejo de Olivia atua como uma força contínua provocada por certas características que apelam para sua falta e que simultaneamente a puxam e empurram em direção à (im)possibilidade de sua realização. O contexto sociocultural particular de Olivia, bem como suas interações com outros personagens na peça, servem de pano de fundo para a formação de seu desejo e a seleção de seu objeto de desejo, ao mesmo tempo em que expandem suas possíveis interpretações. Os conceitos de *objet petit a* e da triangulação do desejo mimético surgem, lado a lado, como âncoras para a investigação de uma das personagens centrais dessa peça frequentemente tomada como a “comédia do desejo”.

Palavras-chave: Jacques Lacan; Noite de Reis; René Girard; Teoria do desejo; William Shakespeare

¹ Licenciada em Letras – Inglês pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutoranda em Estudos Literários (Pós-Lit / UFMG) com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa. E-mail: lauraribaraujo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3539-0980>.

*My desire,
More sharp than filèd steel, did spur me forth;
(Shakespeare, Twelfth Night, 3.3.5-6)*

Just like *Hamlet* is commonly referred to as a “tragedy of desire” in the field of psychoanalytic literary criticism, *Twelfth Night*, among William Shakespeare’s works, often receives the equivalent label of a “comedy of desire”. Written around the beginning of the 17th century, *Twelfth Night*, or *What You Will*, has been thoroughly discussed in regard to the way desire is shaped according to one’s gender, social status, and mobility within the play. That, of course, does not come off as a surprise, especially considering its famous opening lines: “If music be the food of love, play on. / Give me excess of it, that, surfeiting, / The appetite may sicken and so die” (Shakespeare, *TN*, 1.1.1-3)².

From the beginning, duke Orsino, one of the main characters of *Twelfth Night*, sets the tone of the play by evoking an oversupply of music in hopes that it may help him overcome his own desire. David Schalkwyk (2010), in “Is Love an Emotion? Shakespeare’s *Twelfth Night* and *Antony and Cleopatra*” argues that the duke’s “musings follow the contours not only of his desire but also of his desire for or against desire itself” (p. 105), opening up the play with the hesitating excess that constantly permeates a subject’s own quest for the (im)possible fulfillment of their lack. This duality of simultaneously chasing and rejecting an object that appeals to one’s desire delineates not only the very nature of desire but also the relationship major characters, such as Orsino and Olivia, for example, establish with their objects-of-desire throughout this comedy.

Twelfth Night, one of the three romantic comedies³ written by William Shakespeare, centers around the love triangle established in its first act: Viola, who separates from her twin brother in a shipwreck, disguises herself as Cesario in order to serve duke Orsino, who, in turn, is madly in love with countess Olivia. In the process of wooing Olivia in place of her master, Viola, dressed as a man, falls in love with Orsino while occupying the role of Olivia’s object-of-desire. A second and a third plot revolving around characters of the countess’s household, as well as Viola’s brother, happen in parallel, mirroring both the homoerotic tension and the instances of service present in the main plot.

For Schalkwyk (2005, p.87), “every instance of desire in the play is intertwined with service” and this argument holds true even as we fix our attention on Olivia, the countess of Illyria. Sitting at the center of *Twelfth Night*’s intricate web of relationships, Olivia is immersed in a society in which courtly love sets service as one fundamental aspect of courtship. As the

² Unless stated otherwise, all citations from plays from this point onwards come from William Shakespeare’s *Twelfth Night*’s version provided by The Folger Shakespeare, ed. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles. Washington, DC: Folger Shakespeare Librarys, online at <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/all-works> Accessed on: 11 July 2024.

³ Also considered a mature comedy, *Twelfth Night* shares this classification with both *As You Like It* and *Much Ado About Nothing* within Shakespeare’s works — all three written around the end of the 16th century and beginning of 17th century.

one who falls in love with the duke's cross-dressed page, readings of her desire tend to thread around the dynamics of homoeroticism and service, keeping the subjectivity of the countess at the margins of the text: Olivia's desire is frequently interpreted either as a reflection of Orsino's melancholic state or as a homoerotic manifestation that arises solely due to Viola's cross-dressed body, ignoring Olivia's own character, context and socio-cultural aspects.

The sequestering of her individuality is not hard to spot: Marianne Novy (2017), for example, in *Shakespeare and Feminist Theory*, places Olivia's desire as something consequent of Viola's "speaking abilities" (p. 43), and androgynous appearance, with no mention of the countess's character or context within the play. Douglas Parker (1987), in "Shakespeare's Female Twins in *Twelfth Night*" discusses the frequent erasure of Olivia due to readings that treat her as a mere double of Orsino, but, even as he promises to "try to redeem Olivia from the critical slander she has suffered" (p. 24), his arguments weakens when he places both Olivia and Viola as "identical characters" (p. 25), since that leads to the erasure of erasing the particularities of the countess's character. William Dodd's (1993/2003) provides a more nuanced treatment of Olivia's desire as it departs from her own lines in order to understand the contours of her longing for Cesario, yet, as Dodd focuses on Viola's characteristics as the locus of her yearning, what we witness is the description of a desire that exists as a passive aspect rather than an active instance of demands within a subject. More recently, Chaeyoon Park (2019) claims that Olivia becomes a desiring subject only due to Viola's disguise (p. 799), erasing not only the countess's will and character, but, following Jacques Lacan's theory of desire, her whole entrance into the Symbolic Order as a process prior to Viola's entrance on the stage.

Departing from a confluence of Jacques Lacan's theory of desire and René Girard's triangulation of desire, I contend that, rather than a dormant aspect waiting to be awakened by another character, Olivia's desire acts as a continuous force elicited by certain characteristics that appeal to her lack and that simultaneously pulls and pushes her towards the (im)possibility of its fulfillment. Olivia's particular socio-cultural context, as well as her interactions with other characters in the play, backdrop the shaping of her desire and the selecting of her object-of-desire whilst expanding its possible interpretations. Following a post-structuralist approach to close-reading that rejects the idea of a single stable meaning within a text, in this paper, I take advantage of the multiplicity of readings that marks the critical tradition of Shakespeare's works in order to asses Olivia's desire.

1. Theory of desire and its triangulation

Before approaching the multiple manifestations of Olivia's desire within the specificities of *Twelfth Night*, I shall dissect the theoretical background that supports my reading of a desire set between Jacques Lacan's and René Girard's theories. While Lacan deals with a desire that works as a continuous force that drives people toward a never-ending quest for fulfillment, Girard suggests a fundamentally mimetic desire, focusing on the process of imitation, rivalry, and consequential violence that stems from it. Side by side, both theories,

when applied to the field of literary criticism, expand the possibilities of analysis and unveil the intricacies of paper and flesh beings alike. Even with their differences, it is possible to have both French theorists' writings working together to expand the multiple meanings often found in Shakespeare's works.

1.1. Lacan's theory of desire and the *objet petit a*

Jacques Lacan's contribution to the literary field is undeniable: from his tripartite model of the human psyche to the relationship established between the unconscious and language, Lacan's writings have been offering a new lens through which we are able to approach not only aspects of our own constitution as desiring subjects but also of our interactions with society and its norms. The rich interplay between language, the unconscious, and human desire proposed by Lacan makes his theory unique in the psychoanalytical field, providing a framework for analysis that considers the character not as an isolated paper being that inhabits the vacuum, but as a locus of reading that needs its symbolic dimension to be understood.

Desire, unlike needs or demands, cannot ever be satisfied. While it may push us to strive for fulfillment, it is never actually fulfilled, even as we reach for that temporary object-of-desire that we believe will be able to satisfy ourselves. Needs, much like our biological instincts, may be temporarily sated by something that comes from outside the subject, but what desire makes us crave is something unnamable — something that tempts us to fill that constant feeling of void that insists in propelling us only so that we may continuously fail.

Desire, as Lacan (2006) introduces in his *Écrits*, is “neither the appetite for satisfaction nor the demand for love, but the difference that results from the subtraction of the first from the second” (p. 580). The insatiable demand that persists after the articulation and satisfaction of a subject's needs is, thus, the essence of desire about which Lacan writes. It is worth noting that this desire emerges from the process of entering into the Symbolic, a concept that directs our attention to the collection of signs and practices that comprise the social order. While not equivalent to language in itself, the Symbolic is essentially “the realm of culture as opposed to the imaginary order of nature” (Evans, 2006, p. 204), mediating the empirical world and making it possible for it to be represented in language. Entering the Symbolic order means severing our connections with the Real, acquiring language, and conforming “to the rules, customs, norms, standards, practices, laws and prohibitions of society” (Downs, 2021, par. 9). It is through this process that we experience our first “no”, the one that bars us from the presumed complete satisfaction we enjoyed before castration⁴ — *jouissance*.

It is in the process of trying our hands at fulfilling this unfulfillable void that the *objet petit a* emerges — also called object-cause of desire, this conceptual object is not equivalent to a material or sensible object, rather, it appears alongside the void that is formed from our entrance into the Symbolic Order. The *objet petit a* acts as an “emphasizer” of the characteristics

⁴ From 1958 onwards, Lacan places the process of castration within the effect of cultural laws, or of the acquisition of language — those that place us into a mediated world and bar us from experiencing *jouissance*.

we (un)consciously pursue in order to fill our void. This never-ending quest is backgrounded by the *object petit a* insofar as it informs our fantasies as well as the appeal of our objects-of-desire throughout the chronology of our desire. Rather than desiring someone or something, what we desire is the fantasy that whatever is being temporarily desired, once attained, would be able to fulfill our void and allow us to experience *jouissance* once again. But, “once attained”, what actually happens to the object being desired is that it loses its appeal and another object-of-desire emerges. In the words of Bruce Fink (1997, p.51):

Desire thus is not so much drawn toward an object (Desire → Object) as elicited by a certain characteristic that can sometimes be read into a particular love object: desire is pushed not pulled (Cause → Desire). For a while, that object is seen as "containing" the cause, as "having" the trait or feature that incites this analysand's desire. At a certain point, however, the cause is abruptly subtracted from the object and the object promptly abandoned

This possibility of changing one’s object-of-desire without crumbling with one’s structure of desire allows us to understand that, under Lacan’s theory, it is not the object the one eliciting or sparking our desire, as previously suggested by authors that place Viola as the cause of Olivia’s desire. Lacanian desire relates to one’s subjectivity, and *objet petit a*, the object-cause of desire is the one behind this process.

One last concept from Lacan’s theory that shall help with the analysis of Olivia’s desire is the logic of the “desire of the Other”. As we cross the threshold of the Symbolic Order and acquire language, we too are subject to the customs and laws that, albeit (un)consciously, frame our understanding of the sensible world. In his sixth seminar, Lacan (2019) explains that the “Other’s desire is fundamentally articulated and structured in the subject’s relation to speech - in other words, in disconnecting from everything that has to do with mere survival” (p. 480). Hence, the Other can be understood as the unconscious mediated by law, language, societal, and cultural customs that, in turn, inform us of what should be desired and how it should be desired. Bruce Fink (2004) explains that what we, as subjects, want, is being recognized by the Other, “and this recognition takes the form of being wanted: I want to be wanted. In order to be wanted, I try to figure out what the Other wants so I can try to be it and thereby be wanted. I desire the Other’s desire for me” p. 119). The framing of the object-of-desire, thus, also takes as a reference one’s particularized access to the Symbolic Order.

1.2. René Girard’s triangulation of desire

Girard’s theory of desire can be summarized in the shape of a triangle: at opposite sides of its bottom vertices sit the desiring subject (S) as well as its desired object (O). At the top vertex, we find the model (M), the one that mediates the subject’s desire, irradiating its influence both toward the subject and the object. Girard (1965) explains that within the triangulation, “the mediator’s prestige is imparted to the object of desire and confers upon it an illusory value. Triangular desire is the desire which transfigures its object” (p. 17). So, much

like Lacan's theory of desire, the object-of-desire in Girard's theory is framed through a reading of the sensible that is already shaped by factors external both to the object being desired and the subject that desires it.

That perspective naturally gives us a point of departure when conjoining both theories, but there is more to the process of mimesis that leads to the formation of Girard's triangulation. According to the French author, human desire points towards the intent of *being* something, rather than only possessing something material. In Girard's words, the subject desires being

something he himself lacks and which some other person seems to possess. The subject thus looks to that other person to inform him of what he should desire in order to acquire that being. If the model, who is apparently already endowed with superior being, desires some object, that object must surely be capable of conferring an even greater plenitude of being (Girard, 1977, p. 146).

This process of imitation, however, sparks rivalry: while desiring the same object, both subject and model tend to clash in their pursuit, and violence is likely to ensue. The closer the desiring subject is to its model, the higher the probability of a violent conflict befalling both participants of the triangulation. Victory over the model, however, does not implicate the attainment of that plenitude of *being* that the subject deemed possible. Similar to what happens in Lacan's theory, in surpassing the model and attaining the object, the subject simply selects a new model and forges a new triangulation.

1.3. The confluence of desire

For both Lacan and Girard, desire relates to a sentiment of lack within the subject: in Lacan's theory, this lack is an unfulfillable void that manifests itself from our entrance into the Symbolic Order, whereas in Girard's theory, this lack has to do with a feeling of self-insufficiency to the point that the subject desires *being* something that her or his model already is. It is in order to fulfill that lack that the subject, in both theories, pursues an object of desire that, when attained, is not able to provide the expected result.

For the analysis of Olivia's desire, the confluence of both theories of desire allows us to understand the role of Lacan's *objet petit a* in the process of the triangulation of her desire. It is the *objet petit a* as well as Olivia's particularized access to the Symbolic Order that frames both the selection of the model and the imitation of her or his desire. The object within the triangulation speaks to Olivia thanks to the *objet petit a*'s effect in highlighting whatever features appeal to the structure of her desire.

By itself, Girard's triangulation allows us to understand the dynamic established between Olivia, Viola and Orsino in terms of rivalry, but it fails to provide sufficient framework to approach the question as to why Olivia tolerates the exchange of siblings and how that triangulation relates to her own use of language throughout the play. Using Lacan's theory of desire alongside that of Girard's adds the intricacies of *objet petit a* as well as the robustness of

the “desire of the Other” to the equation of Olivia’s desire. Moreover, it allows us to move the source of a subject’s desire from a selected model towards the logic of the Other, since the subject’s perception of a model could only be framed by the Symbolic Order that mediates her or his understanding of the sensible world. With the interaction of both models of desire, Olivia’s desire can be approached not only from the perspective of her character but also from the perspective of the social, cultural and political context in which she is inserted in *Twelfth Night*.

2. Olivia’s desire as a motor of demands

Even if not the one holding the highest ranking in the play, Olivia, a countess, is the one sitting at the center of the web of relationships that connects all characters of *Twelfth Night*. John W. Draper (1950), in *Twelfth Night of Shakespeare’s Audience* suggests that Olivia’s influence is not limited to the characters that reside in her household. Besides Maria, Malvolio, Feste, Fabian, and Sir Toby, Olivia’s decisions drastically affect Viola’s, Sebastian’s, Sir Andrew’s, and even duke Orsino’s trajectory within the play. The countess’s importance, “is evidenced in the dialogue, in the plot construction, in the early actors who played the part, and in Shakespeare’s treatment of his source” (Draper, 1950, p. 169). Being an orphaned single woman at a marriageable age that detains a large amount of wealth, Olivia enjoys a particular level of freedom that is not often experienced by Shakespeare’s female characters. That, however, does not free her from the constraints of her time, place and gender: while marriage is expected of her, through the system of coverture employed in Early Modern England, it also promises a restraint on the autonomy she enjoys.

Autonomy, I contend, is the exact point to which Olivia’s whole structure of desire converges. It should be kept in mind that, for Lacan (2019), desire is not something possible to be named nor articulated in language. It can, however, lead to the identification of a pattern within a chronology of the subject’s desire. As I argue that Olivia’s desire is for autonomy, and that the pursuit of authority is a means of engaging with that desire, what I want to convey is that the chronology of both her actions and language within the play converge to her unpronounced search for that which she lacks and that which she (un)consciously believes to be able to fulfill her void and lead her to experience that supposedly primordial *jouissance*.

Her desire for autonomy is so transparent that, before her first entrance, we learn, through Olivia’s kinsman, that the countess imposes specific conditions to marriage at a time when egalitarian matches⁵ were encouraged:

SIR TOBY. She’ll none o’ th’ Count. She’ll not match above
her degree, neither in estate, years, nor wit. I have
heard her swear ’t. Tut, there’s life in ’t, man

⁵ Sarah Kemp (2010) explains that “proponents of the dominant ideology in favor of marriage also frequently invoke the language of ‘equality in marriage’, but we must be careful to understand that by ‘equality’ they usually are referring to similarities in age, social standing, and intelligence, not an equality of power after marriage” (p. 40).

(Shakespeare, *TN*, 1.3.107-109).

These lines introduce one of the core aspects of Olivia's character in *Twelfth Night*: by rejecting anyone who could be richer, older and smarter than herself, Olivia reduces the possibility of getting married to a man who might also exert any kind of authority over her — an argument supported by Olivia's proposal to her husband-to-be: "Would thou 'dst be ruled by / me!" (Shakespeare, *TN*, 4.1.67-68). That logic, then, is one of the main reasons for Olivia's continuous refusal of Orsino's advances: he is not only older and richer than her, but Orsino also makes it clear that his intention through this marriage is to fulfill Olivia's "sweet perfections with one self king" (Shakespeare, *TN*, 1.1.40). By wishing to become a sovereign and rule over Olivia's character, Orsino's aspirations for authority clash with the countess's desire for autonomy.

If, as Sara Mendelson and Patricia Crawford (1998) suggest, women at that time knew that "the powers granted them by their husbands were privileges to be negotiated, not rights to be defended" (p. 135), matching with Orsino — someone who, immersed in his own Petrarchism, focuses only on his own feelings — would definitely make it hard for Olivia to negotiate power and maintain autonomy. Her intent to marry someone of lesser standing, however, demonstrates that no matter how crippling a marriage could be, a woman's marital status still held significance enough that she would be willing to go through with it.

As going through marriage with Orsino and maintaining at least a speckle of her autonomy sounds daunting, the entrance of Cesario, the duke's cross-dressed page, seems to bring renewed hope for the countess. Olivia's assessment of Cesario, who is actually Viola in disguise, begins early in the last scene of the first act:

OLIVIA. Tell him he shall not speak with me.
MALVOLIO. Has been told so, and he says he'll stand at
your door like a sheriff's post and be the supporter
to a bench, but he'll speak with you.
OLIVIA. What kind o' man is he?
MALVOLIO. Why, of mankind.
OLIVIA. What manner of man?
MALVOLIO. Of very ill manner. He'll speak with you,
will you or no.
OLIVIA. Of what personage and years is he?
MALVOLIO. Not yet old enough for a man, nor young
enough for a boy—as a squash is before 'tis a
peascod, or a codling when 'tis almost an apple. 'Tis
with him in standing water, between boy and man.
He is very well-favored, and he speaks very shrewishly.
One would think his mother's milk were
scarce out of him.
OLIVIA. Let him approach. Call in my gentlewoman
(Shakespeare, *TN*, 1.5.144-162).

Cesario's suggestion that he would assume the role of either a sheriff's post or of a supporter to a bench — two positions indicating some kind of submission — is exactly what sparks Olivia's interest and prompts her to ask Malvolio about this page that comes in Orsino's stead. Loreen Giese (2006) supports that reading when she affirms that Cesario's admittance to the countess's house happens precisely "because this messenger specifically acknowledges Olivia's position in relation to his" (p. 71) — a matter most certainly related to Olivia's desire for authority as a means of maintaining her autonomy. Not only that, Malvolio's description of Cesario as someone "not yet old enough for a man, nor young / enough for a boy" (Shakespeare, *TN*, 1.5.154-155) allows Olivia to read this cross-dressed page as someone inexperienced enough for her to both outsmart and reject without too much trouble. Both elements — Cesario's submission and young age — assure Olivia that the messenger sent by the duke does not pose a threat to her authority and, thus, that it is safe to allow him to approach her this time.

Cesario's demonstrations of submission continue as he delivers his "well penned" (1.5.72) message. In one of the most famous speeches of *Twelfth Night*, Cesario proclaims that, were he the one who loved Olivia, he would:

VIOLA. Make me a willow cabin at your gate
And call upon my soul within the house,
Write loyal cantons of contemnèd love
And sing them loud even in the dead of night,
Hallow your name to the reverberate hills
And make the babbling gossip of the air
Cry out "Olivia!" O, you should not rest
Between the elements of air and earth
But you should pity me
(Shakespeare, *TN*, 1.5.271-279).

This speech is not only an outburst of the emotions Viola hides while disguised, but it is also a confession of Cesario's willingness to assume a type of subordination that is diametrically opposite to the expression of love professed by Orsino in the first act. When Cesario says he would make himself a willow cabin and wait by Olivia's gate while hallowing her name, what we witness is the page disassembling Ovid's myth of Narcissus⁶ in order to reframe his devotion as an act that places the loved being at its center. For Olivia, who wishes to marry someone of lesser standing to avoid submission, that kind of promise speaks to the core of her desire: the "You might do much" (Shakespeare, *TN*, 1.5.208) she professes right after his confession is Olivia's first positive answer to Cesario's discourse.

It is no surprise, then, that after this speech we are able to witness Olivia's sudden change in behavior through the placement of Cesario as her object-of-desire. If Olivia's

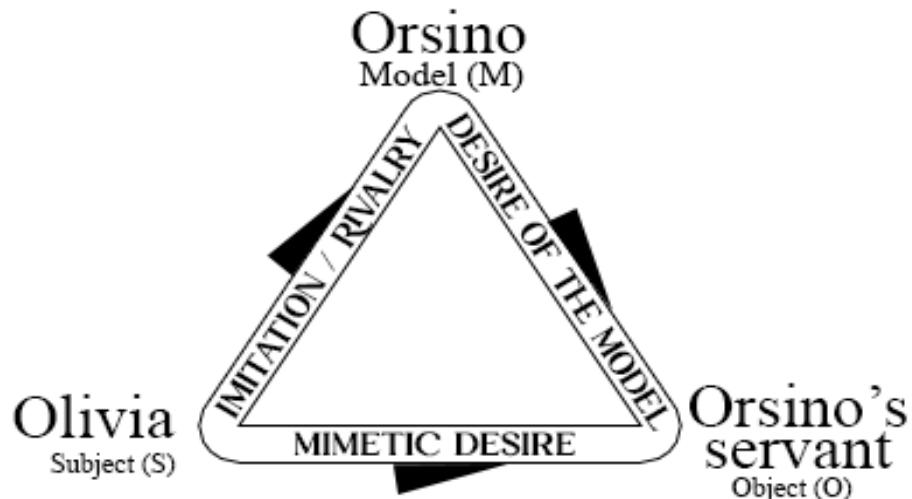
⁶ In Ovid's myth of Narcissus and Echo, before drowning due to being attracted to his own reflection, Narcissus pursues Echo in a forest, thinking her one of his lost companions. Echo, a nymph cursed to repeat people's last pronounced words, falls in love with Narcissus, but is promptly rejected by him. In Viola's speech, the "babbling gossip of the air" is a direct reference to Echo (Findlay, 2010, p.163), who, instead of having to repeat something that would go back to Viola in a typical narcissist behavior, what she has to repeat is Olivia's name.

structure of desire is always pointing toward the securing of her autonomy through the establishment of her authority, her *objet petit a*, highlighting the aspects that support the realization of her desire, allows her to see Cesario's promise of subordination as something that would fulfill her lack. By following the willow cabin speech with both "What is your parentage?" (Shakespeare, *TN*, 1.5.281) and "Get you to your lord. / I cannot love him. Let him send no more— / Unless perchance you come to me again" (Shakespeare, *TN*, 1.5.284-286), Olivia makes it clear that there is a sudden change in the way she feels about the cross-dressed page. Her transformation is noticeable even to Viola, who, in the following act, comments on the way "(. . .) her eyes had lost her tongue, / For she did speak in starts distractedly" (Shakespeare, *TN*, 2.2.20-21).

From this point onwards it is possible to establish the triangulation of Olivia's mimetic desire. If Cesario occupies the role of her object-of-desire, two, out of the three elements of the triangle are already positioned at its base. What is left is the role of the model who Olivia imitates and who, from her standpoint, is endowed with that which she lacks. Autonomy is exactly what Olivia seems to pursue, and the one character in *Twelfth Night* who holds it unquestioned is Orsino, the duke of Illyria.

The duke's autonomy is expressed not only through his title and gender but also through the way he is free to pursue whomever he wants with no detriment to his position. But Orsino only holds a position of authority that allows him a higher level of autonomy because there is, in Illyria, a hierarchical organization of society that places the duke at the top and those who recognize his authority at the bottom. When Cesario reaffirms his role as a servant to Orsino and rejects Olivia's money offer by saying "My master, not myself, lacks recompense" (Shakespeare, *TN*, 1.5.290), he highlights not only his loyalty but the fact that Orsino does have what Olivia lacks: authority, autonomy and, consequently, Cesario's submission.

FIGURE 1 - The triangulation of Olivia's desire



Source: Illustrated by the author

With that arrangement in place, Girard's triangulation (figure 1) is formed by Olivia as the desiring subject (S), Orsino as the model (M) and Cesario, under the configuration of Orsino's servant, as the object (O). Rather than Cesario himself, what Olivia desires is something in him that appeals to her lack: and that is why he occupies the triangle as Orsino's servant, because that seems to be the exact quality that makes him desirable to both vertex of the triangle. That logic follows Lacan's illustration of the concept of the *objet petit a* in his eleventh Seminar: "I love you, but, because inexplicably I love in you something more than you — the *objet petit a* — I mutilate you" (Lacan, 1998, p. 268). Under this triangulation, Olivia (un)consciously mutilates Cesario to extract the qualities that fit her (im)possible search for fulfillment.

As the model within the triangle, Orsino also assumes the role of a mediator, as it is the model's desire that alerts the subject "to the desirability of the object" (Girard, 1977, p. 145). The subject, for Girard, "desires being, something he himself lacks and which some other person seems to possess" (1977, p. 146). For Lacan, this lack is impossible to be articulated in language as part of an unconscious mechanism tied to the subject's insertion into the Symbolic Order, so what the *objet petit a* does in this process is to highlight the elements that give the subject the impression that the fulfillment of her or his lack is somewhat possible. With both theories together, we have Girard's triangulation helping the subject (Olivia) select the ideal object-of-desire (Cesario) via the observation of the model (Orsino) who seems, from the subject's point-of-view, someone with an already-filled lack. The *objet petit a* backgrounds this whole operation: the subject's fantasy and lack frames the selection of a model, which, in this case, is not articulated in language, and the selection of an object-of-desire.

Rivalry, under this triangulation, ensues as Cesario keeps on limiting Olivia's access to his loyalty while reinforcing his allegiance to Orsino. Being denied not once, but multiple times

in the course of this scene, the countess ends up laying bare her romantic feelings for Cesario: “By maidhood, honor, truth, and everything, / I love thee so, that, maugre all thy pride, / Nor wit nor reason can my passion hide” (Shakespeare, *TN*, 3.1.158-160). Cesario, however, responds with yet another denial:

VIOLA. By innocence I swear, and by my youth,
I have one heart, one bosom, and one truth,
And that no woman has, nor never none
Shall mistress be of it, save I alone
(Shakespeare, *TN*, 3.1.165-168).

In his answer, Cesario not only rejects Olivia’s profession of love, but he rejects altogether the possibility of ever being ruled by her. To Olivia, who (un)consciously desires that specific servant of Orsino as a means of safeguarding her autonomy, the impossibility of being Viola-as-Cesario’s mistress is the impossibility of realizing her desire. Denial, in this context, participates in the structure of desire, allowing the object-of-desire to keep itself just enough to be both within and out of reach. Olivia, in typical Orsino fashion, does not give up in face of Viola’s straightforward rejection. While unconsciously imitating the model within the triangulation of her desire, the countess gets closer to her model and ignites the possibility of violence ensuing.

By the time subject and model face each other on stage, however, Olivia thinks herself in possession of the object disputed by Orsino, disassembling the triangulation and demoting the duke from his position at the top of the mimetic structure. That process happens when Olivia meets Sebastian, Viola’s twin and, mistaking him for Cesario, pleads him: “Nay, come, I prithee. Would thou ’dst be ruled by / me!” (Shakespeare, *TN*, 4.2.67-68). Her demand to rule over her soon-to-be husband is yet another proof of the way her desire converges to her search for authority. When Sebastian answers her plea with “Madam, I will” (Shakespeare, *TN*, 4.2.69), what Olivia hears is the consent she needs to support the marital authority she desires to safeguard the autonomy she currently enjoys.

Moreover, even when Sebastian accepts her rule and, together, they officialize their betrothal, Olivia is still unaware of the exchange of siblings. The countess still believes to be marrying Cesario or, rather, Orsino’s servant and, thus, to be triumphing over the model she imitates. For Girard, such movement allows the vanishing of the prestige of the model and, under this circumstance, the subject that imitates “then turn[s] to an even greater violence and seek[s] out an obstacle that promises to be truly insurmountable” (1977, p. 148). In *Twelfth Night*, however, we do not witness such change in Olivia’s behavior, and that is due both to the play’s ending coming right after her betrothal and to the reading that, by possessing the one Olivia believes to be Orsino’s servant, she is not endowed with the *being* she assumes Orsino is: as it is preconized by Lacan, one’s desire is never fulfilled.

Closing thoughts

Throughout the five acts of *Twelfth Night*, Olivia repeatedly hints at her desire for authority as a means of safeguarding the autonomy she is able to enjoy as a rich orphaned single lady. While marriage in early modern England presupposes a union under the system of coverture — meaning that a woman's legal rights and properties were transferred to her husband through marriage —, Olivia, who is so keen on not being overruled by anyone, is not against the idea of marriage. Still, the countess imposes a set of conditions that would allow her to at least negotiate the authority she already possesses.

As Olivia meets Cesario, who is actually Viola in disguise, she (un)consciously engages in a process of mutilation: her *objet petit a* highlights all the qualities Cesario possesses that relate to the (im)possible fulfillment of her lack. Following Girard's triangulation, Olivia's reading of the desirability of her object-of-desire is also dependent on her interpretation of Orsino's desire as well as Cesario's role in this process. As Girard explains that it is "by the example of his own desire that the model conveys to the subject the supreme desirability of the object" (1977, p. 146), it becomes relevant to remember that the interpretation of the examples provided by the model comes through the framing of the subject's particularized access to the Symbolic Order. In short, Olivia's interpretation of Orsino's desire does not necessarily correspond to Orsino's actual desire, but it is conditioned by Olivia's particularized access to the Symbolic Order or, similarly, by the context from which she views this desire being expressed.

Believing to be able to incorporate the state of *being* that Orsino enjoys, Olivia, then, selects an object that she believes to be desired by the duke. This whole process is, naturally, backed up by her constitutive lack, her *objet petit a*, which informs Olivia, through an unconscious process, that what she needs to obtain in order to recover her supposedly lost *jouissance* is exactly what Orsino has at that moment. Orsino, through Olivia's framed perception of the world, is the one currently enjoying that which she lacks: authority. By rivaling with Orsino, imitating his desire, and obtaining his object-of-desire Olivia would be able to surpass him and fill the void that prompts her to desire more.

In *Twelfth Night*, Olivia's sudden change in attitude after exchanging vows with Sebastian is easily noticeable: after triumphing over the triangulation's model, Olivia does invest herself with a renewed kind of authority — she ignores Orsino and shushes him with a "Good my lord—" (Shakespeare, *TN*, 5.1.107) before telling Cesario "Be that thou know'st thou art, and then thou art / As great as that thou fear'st" (Shakespeare, *TN*, 5.1.156-157) in clear defiance of Orsino's authority. Even if Cesario were Olivia's husband and, thus, a count, he would still not be as great as a duke when considering their social standings, but that confusion only reinforces the idea of attaining the model's *being* suggested by Girard. In terms of authority, Olivia is still inferior to Orsino, but by having usurped that which she thinks he desires, she now sees herself as someone who has triumphed over the model within her triangulation.

Still, Olivia marrying Sebastian and not reacting negatively to being tricked by Viola-as-Cesario happens precisely because of the mutilation the *objet petit a* endorses in the process of making an object an actual object-of-desire. Sebastian, in all of his submissive acceptance of the countess's rule, carries with him the same "something more" that appeals to Olivia's desire and makes him the perfect substitute for Cesario. What Olivia loves is not Cesario, but the way Cesario could collaborate with the fulfillment of her lack.

While Olivia's interest in marriage may sound like a contradiction when considering her desire for autonomy, under the circumstances she imposes, it nevertheless allows her a certain level of authority while also elevating her social status to that of a married woman. Still, throughout the five acts of *Twelfth Night*, Olivia never sees the absolute fulfillment of her desire. The impossibility of it ever being satisfied is not only a result of the nature of the Lacanian desire or of the limitations imposed by the structure of the play but, within the context in which the countess is immersed, the impossibility of fulfillment can also be located in Olivia's own gender. As an early modern English woman, her autonomy is always disputed in favor of her male counterpart and, as I previously quoted, women at that time "acknowledged that the powers granted them by their husbands were privileges to be negotiated, not rights to be defended" (Mendelson and Crawford, 1998, p. 135).

Rather than a result of Viola-as-Cesario's speeches, or a consequence of Orsino's imitation, Olivia's desire emerges from the lack manifested from the countess's entrance into the Symbolic Order. While sitting at the center of the web of relations that connects all characters within the play, Olivia brings into the stage her own dilemmas as well as her own set of motivations that inform most of the character's lines and behaviors throughout the five acts that form *Twelfth Night*. Placing herself as well as the elements that constitute her subjectivity at the center of the analysis of her own desire, in short, comes as a movement of contesting Olivia's usual placement at the margins of the literary studies that revolve readings of desire within Shakespeare's works.

References

- DODD, William. So full of shapes is fancy: gender and point of view in *Twelfth Night*. In: CLARK, Robert; BOITANI, Piero (ed.). *English studies in transition*: papers from the ESSE inaugural conference. London: Routledge, 2003, p. 147-166.
- DOWNS, Michael. *Theory of Desire: Jacques Lacan and Squid Game*. The Dangerous Maybe, 2 Nov. 2021, Available at: <https://thedangerousmaybe.medium.com/theory-of-desire-jacques-lacan-and-squid-game-7e3d7563afbf>. Access on: 08 July 2024.
- DRAPER, John W. *The twelfth night of Shakespeare's audience*. California: Standford University Press, 1950.
- EVANS, Dylan. *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. London: Taylor & Francis e-Library, 2006.

FINDLAY, Alison. *Women in Shakespeare*: a dictionary. London: Bloomsbury Publishing, 2010.

FINK, Bruce. *A clinical introduction to Lacanian psychoanalysis*: Theory and Technique. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

FINK, Bruce. *Lacan to the letter*: reading *Écrits* closely. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.

GIESE, Loreen L. *Courtships, marriage customs, and Shakespeare's comedies*. London: Palgrave Macmillan, 2006.

GIRARD, René. *Deceit, Desire and the Novel*: Self and other in literary structure. Translated by Yvonne Freccero, Baltimore: John Hopkins University Press, 1965.

GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Translated by Patrick Gregory, Baltimore: John Hopkins University Press, 1977.

KEMP, Theresa D. *Women in the Age of Shakespeare*. Westport: Greenwood Press, 2010.

LACAN, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan*: Book XI – The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, edited by Jacques-Alain Miller. New York: W.W. Norton & Company, 1998.

LACAN, Jacques. *Écrits*. The first complete edition in English. Translated by Bruce Fink in collaboration with Hélène Fink and Russell Grigg. New York: Norton & Company, 2006.

LACAN, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan*: Book VI - Desire and Its Interpretation, edited by Jacques-Alain Miller, translated by Bruce Fink. Cambridge: Polity, 2019.

MENDELSON, Sara; CRAWFORD, Patricia. *Women in Early Modern England*: 1550-1720. Oxford: Oxford University Press, 1998.

NOVY, Marianne. *Shakespeare and feminist theory*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017.

PARK, Chaeyoon. Desire, Disguise, and Disguised Desires in William Shakespeare's *Twelfth Night*. *Shakespeare Review*, Seoul, vol. 55, n. 4, p. 793-810, 2019. DOI: 10.17009/shakes.2019.55.4.008

PARKER, Douglas H. Shakespeare's Female Twins in *Twelfth Night*: In defence of Olivia. *ESC: English Studies in Canada*, v. 13, n. 1, p. 23-34, 1987.

SHAKESPEARE, William. Twelfth Night, or What You Will. In: *The Folger Shakespeare*. Edited by Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. Available at: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/twelfth-night/read/>. Access on: 26 Jul. 2024.

SCHALKWYK, David. Love and service in "Twelfth Night" and the sonnets. *Shakespeare Quarterly*, v. 56, n. 1, p. 76-100, spring, 2005. Available at:
<https://www.jstor.org/stable/3844027>. Accessed on: 15 Jan. 2024.

SCHALKWYK, David. Is Love an Emotion? Shakespeare's *Twelfth Night* and *Antony and Cleopatra*. *Symploke*, Texas, v. 18, n. 1–2, p. 99-130, 2010. Available at:
<https://www.jstor.org/stable/105250>. Accessed on: 05 May 2024.

Data de submissão: 26/07/2024

Data de aceite: 18/02/2025

ENTRE “ESCREVIVER” E “ESCREOUVIR”: POR UMA PSICANÁLISE LITERÁRIA

Sandro Adriano da Silva¹

CASTELLO BRANCO, Lucia; SOBRAL, Ayanne Pricilla Alves. *O que é psicanálise literária*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2023. (Outros passos).

Escrita a quatro mãos, por Lucia Castello Branco, escritora, psicanalista e tradutora, e Ayanne Pricilla Alves Sobral, psicanalista, a obra apresenta, só à primeira vista, um título que sugere tratar-se de uma introdução ao assunto. Ao contrário, *O que é psicanálise literária?*² corresponde a um caleidoscópio de textos que, sem deixar de apresentar o viés conceitual expresso no título, vai muito além, expondo uma gama de conceitos refinados de uma *psicanálise implicada* à literatura e à clínica psicanalítica, numa espécie de *palimpsesto*, como as prefaciadoras, Rosi Isabel Bergamaschi Chraim e Simone Moschen propõem.

No ensaio de abertura da obra, intitulado “O desejo e a urgência”, Sobral estabelece uma reflexão articulada sobre a dupla produção de Lúcia Castello Branco - tanto no campo acadêmico quanto no literário. O texto desenvolve uma análise profunda do ato de escrever durante o contexto atípico da pandemia de Covid-19, situando-o em uma tríplice postura assumida pelo psicanalista: um compromisso ético, um posicionamento político e um gesto poético. O ensaio propõe assim uma compreensão da prática escritural que transcende sua função meramente expressiva, elevando-a à condição de dispositivo crítico e terapêutico. Nesta perspectiva, a letra - tanto na sua dimensão psicanalítica quanto literária - configura-se como espaço de acolhimento e elaboração das experiências traumáticas geradas pelo contexto pandêmico.

O analista, agenciador do direito de circulação livre dos afetos, sobretudo num momento de negligência do Estado, faz dessa dialética um movimento incompatível com o totalitarismo: “por força da letra capaz de atenuar o horror do real, psicanálise e literatura se aproximam e começam a traçar um caminho em direção ao que chamaremos aqui *psicanálise literária* (p. 19, grifos meus). O conceito alude à *letra* como um operador teórico e, à literatura (em sua aliança com a psicanálise) que “[...] permite que esses dois campos heterogêneos se encontrem e se toquem, deixando um pouco de um e levando um pouco de outro em um movimento contínuo e cuidado” (p. 21). A perspectiva de uma psicanálise voltada ao texto literário já estaria no horizonte de interesse de Freud e Lacan, anunciada pela atenção que ambos dirigem à arte, aos

¹ Doutorando em Letras, UFPR, Brasil. E-mail: sandro.silva@ies.unesp.br. ORCID: <https://orcid/0000-0003-15671563>.

² Importante salientar as duas formas titulares: na capa, tem-se um título editorial, expresso na forma de frase interrogativa, enquanto na ficha catalográfica, a forma corresponde a uma frase declarativa.

artistas e à literatura (p. 21). Como campo epistemológico, ela é anunciada como um dispositivo teórico e clínico rentável à interpretação da letra como “um texto impossível em que se vê irromper o sentido ético e poético do ofício psicanalítico, [...] apesar do medo. Por causa do horror” (p. 23), no contexto pandêmico.

Ao entrevistar Lucia Castello Branco, Ayanne Sobral questiona a dimensão ética e amorosa na psicanálise e na literatura. Remetendo-se a um texto de sua autoria (Branco, 2012) e a Lacan (1985), Lucia argumenta que “a leitura no amor, então, não seja uma boa leitura e que talvez o que Lacan esteja dizendo nessa passagem é que a melhor maneira de ler é contrapondo-se ao texto, para não ser completamente engolido por ele” (p. 27). Valendo-se da metáfora “ler é ser chamado a um combate, a um drama” (Llansol, 2000, p. 18), Lucia endossa uma visão de “frontalidade da leitura” (p. 27), uma vez que “o enfrentamento do outro também é sempre um combate, mas a posição ética de quem lê no amor é bem diferente da posição ética de quem lê no ódio” (p. 27). Lacan (1985) introduz o neologismo “amódio” para designar uma modalidade particular de leitura que, sob uma perspectiva ética, equipara-se estruturalmente à leitura no registro do amor. Esse termo composto (*amor + ódio*) revela uma saída para esse maniqueísmo, que poderia ser uma terceira via: psicanálise e a literatura funcionando como “saber em fracasso” (p. 28). A ideia tomada do ensaio “Lituraterra”, de Lacan (2009), apontaria, não para um “fracasso do saber”, nem para a leitura no amor amalgamado ou no ódio, ou no amódio, mas “a leitura no amor em fracasso, como se diz saber em fracasso” (p. 28), posto que uma ética da psicanálise também englobaria um amor ao texto: “essa ética amorosa tem que existir para a leitura, tem que existir para a escrita e tem que existir para a psicanálise” (p. 31).

Em relação à renúncia do analista de seu lugar de suposta potência, Lucia argui que muito poucos são os escritores que “suportam esse lugar de serem apartados e dispensados” (p. 34). A escrita e a psicanálise implicam um lugar idealizado, de tal modo que “essa destruição do sujeito, mesmo que a escrita faça isso, muitas vezes o sujeito não a suporta” (p. 34), um “ponto de radicalidade” (p. 36) pelo qual poucos atravessam. Eis outro ponto de intersecção entre o ser psicanalista e ser escritor, uma vez que “ninguém é psicanalista, ninguém é escritor nesse sentido, porque não é algo do ser, é um devir. Um devir constante e a cada ponto parece que você está recomeçando” (p. 41). Sobre o luto na pandemia, sua dimensão política e o papel da psicanálise literária como lugar de fala, a psicanálise literária enseja uma escuta: apontar para o escutar “os poetas como pensadores, escutar a literatura como uma filosofia, uma teoria e, mais, como uma teoria psicanalítica, isso já é uma nova epistemologia” [...], um “furo nessa suposta integridade dos saberes hegemônicos [...] O analista é uma função, e enquanto função ele é uma tábula rasa, mas sua posição ética e política estão implicadas” (p. 48; 52).

A partir da metáfora conceitual de “coisa literária”, proposta por Shoshana Felman em *La folie et la chose littéraire* (1978) e da ideia de *psicanálise implicada*, Lucia ressalta que “ao formular a expressão “psicanálise literária” foi contribuir, de alguma forma, para sair de um certo binarismo que pode ser sugerido [...] pela ideia de “Literatura e Psicanálise” [...], problematizando este “e”, essa conjunção aditiva (p. 62). Em síntese, Castello Branco define, em tom de provocação, a psicanálise literária como um modo de “desenssencializar a literatura, mas também de reconhecer sua irredutibilidade. [...] São várias as literaturas e uma única e

singular experiência da escrita. Como A Mulher, A Literatura não existe. Mas a coisa literária, ex-siste” (p. 66-67).

Em “A prática da letra”, híbrido de ensaio acadêmico e depoimento autobiográfico, Lúcia discorre sobre a estética de Arthur Bispo do Rosário e a poesia de Manuel de Barros, a partir do texto “Lituraterra”, de Lacan (2009), da biografia de Rosário (Hidalgo, 1996), do ensaio “O mistério nas letras”, de Mallarmé (2010), e na experiência de Lucia como psicanalista em hospitais psiquiátricos públicos e em centros de saúde mental, que resultou na obra *Coisa de louco* (1998). O capítulo aborda ainda a prática da tradução, a aproximação entre poesia e loucura (Felman, 2020) e o limite do gesto tradutório: a “intradução”, conceito retomado de Augusto de Campos (2012).

No ensaio “A coisa literária”, Castello Branco apresenta o conceito de “escreviver”, estabelecendo uma aproximação com a noção de “escrevivência”, de Conceição Evaristo, considerando que seja “possível mesmo refletir acerca das sutis diferenças que essas duas noções comportam, embora tenham como suporte a coisa literária” (p. 98). A primeira delas é de ordem linguístico-semântica: “escreviver” compõe-se de um verbo no infinitivo; já “escrevivência” é constituída por um substantivo. Assim, “o verbo no infinitivo aponta para o aberto de um devir, enquanto o substantivo sugere a vivência de um passado construindo a escrita” (p. 98). Enquanto a ideia de escrevivência é biográfica, o escreviver apostaria em direção ao futuro, “releva menos o lugar de fala daquele que escreve e mais o lugar de escuta, tanto daquele que escreve quanto daquele que lê” (p. 98). O escreviver prevê uma comunidade de escuta e de leitura, uma vez que “aspira alcançar, como a escrevivência, lugares de fala para aqueles que, de seus lugares de escuta, possam sonhar” (p. 99). Daí a predileção pelo recurso do infinitivo: “escreviver [...] aponta para ao infinito e para o ilimitado de uma experiência [...], o que a aproxima, radicalmente, da psicanálise [...] dado seu *modus vivendi*” (p. 99). O escritor “é aquele que escutou coisas grandes demais para suas orelhas. E, como ressonância, sua voz e sua escuta serão expandidas a outros campos, antes ou mesmo depois de ser tornarem escrita” (p.101). Escutar essa voz áfona em sua natureza de coisa literária seria, assim, “escutar a loucura do texto abrir mão da leitura como interpretação, buscando a leitura literal, cujo fundamento maior se encontra na concepção da literatura e da psicanálise como “práticas da letra”, como formulado por Lacan (2003) [...]” (p. 103). Essa prática exigiria também do leitor “o movimento de um saber sempre em fracasso” (p.103). Tal movimento, ao contrário de apontar para uma “infinitização do saber” (p. 104), impõe-lhe uma redução: “nem a literatura sabe da psicanálise, nem a psicanálise sabe da literatura, mas é possível que ambas possam operar nessa miragem de um saber em fracasso” (p. 104). Nesse jogo “onde uma esclarece sobre a outra, a outra se apaga, oferecendo sua face opaca à contraluz” (p. 104), é que a “coisa literária” se revelaria: “Re-velar-se: mostra-se, em sua irredutibilidade, como aquilo que imediatamente é velado, ainda uma vez e uma outra. Diante dela, da coisa literária, só nos resta recolher o que resta de um saber em fracasso” (p. 104).

Em “A escuta poética”, Ayanne Sobral propõe que escuta poética e escuta psicanalítica guardam aproximações, embora a primeira “não necessariamente solicita a interpretação que acesse algum sentido, embora talvez evoque a interpretação do intérprete, daquele que

permanece, sempre, na borda do sentido” (p. 107). Sobral evoca, de um lado, a noção de “romances de escuta” (Librandi, 2020) e, de outro, o conceito de “feminino de ninguém”, (Branco; Paula; Baeta, 2019), a partir de uma metáfora de Llansol, a fim de pensar uma leitura feminina da psicanálise e avançar na construção do conceito de psicanálise literária como uma nova epistemologia que aposta na “escrita do vivo” como “maneira de resistir à invasão do real e à realidade mortífera em que hoje, mais do nunca, nos encontramos” (p. 110). Contribuindo para a constituição de uma “clínica do escrito” (p. 110), a escrita é norteadora de práticas de escuta, de uma “escuta poética da loucura” -, “produzindo efeitos clínicos onde, de início, supúnhamos poder recolher apenas alguns fundamentos teóricos para fazer avançar os estudos no campo da Literatura e Psicanálise” (p. 111). Essas relações teóricas nos levam a duas constatações fundamentais. Primeiro, que a abordagem psicanalítica da literatura demonstra surpreendentes paralelos entre os processos poéticos e psicóticos. Segundo, que a pandemia nos confrontou com um novo paradigma cultural - um que paradoxalmente proclama o fim do mundo conhecido enquanto desenvolve formas inéditas de percebê-lo e interpretá-lo.

“A mulher e a voz (e a voz da mulher)” discute as origens e desdobramentos do método hipnótico e suas relações com o nascimento da psicanálise, na qual “uma nova clínica em que a voz, que era antes monopólio do saber médico (e do homem), é o seu principal objeto” (p. 117). Nesse sentido, a psicanálise teria inaugurado um lugar de fala feminino, em que, pela primeira vez na história da humanidade, “a mulher pode falar livremente, sem julgamentos e censuras, dando voz ao seu próprio corpo e àquilo que antes aparecia como sintoma” (p. 117). Na hipnose a voz do terapeuta comandava e produzia efeitos sugestivos nas pacientes, provocando lembranças do momento de surgimento do sintoma; “com o método catártico e sobretudo depois, com a associação livre, a direção da fala do paciente é dada não pelo psicanalista, mas por ele mesmo, o paciente” (p. 117). A voz do analista converte-se numa metáfora do residual e, no limite, do silêncio na clínica (e na psicanálise literária): “[...] a voz não corresponde apenas ao registro sonoro, assim como na literatura a escrita não tem a ver somente com a palavra” (p. 120). Trata-se de modulações “de escuta e escrita que buscam circunscrever o vazio deixado pelos rastros da letra, materialidade do significante desmochada de sentidos e significações” (p. 120). Nesse sentido, a “coisa literária” mostra-se uma noção incontornável para a psicanálise literária, na medida em que a literatura “afasta-se radicalmente de sua definição institucional, e, portanto, do campo das “Belas Letras” [...], fazendo do discurso, da palavra, da letra, coisa, cuja interpretação é barrada pelo sentido” (p.120).

A abordagem psicanalítica aplicada à literatura configura um espaço singular de investigação, caracterizado por uma dinâmica relacional onde a afetividade se manifesta como processo dialético de afetar e ser afetado. Como observado nas referências analisadas, esse campo se estrutura como uma rede de trocas sensíveis que envolvem necessariamente a corporalidade - com particular ênfase na experiência feminina. A especificidade dessa prática reside precisamente em sua dimensão corpórea: tanto o corpo de quem escuta e escreve quanto o de quem fala e lê se mostram como superfícies receptivas, capazes de registrar e ressoar afetos. Essa condição compartilhada de sensibilidade redefine os parâmetros tradicionais da interpretação psicanalítica, deslocando o eixo da análise dos significantes linguísticos para a

materialidade vocal - seus ritmos, ressonâncias e intervalos silenciosos (p. 122). O caráter distintivamente feminino dessa escuta emerge não como essência biológica, mas como modalidade epistemológica que privilegia a abertura ao indeterminado. Ao “fazer furos” no tecido discursivo estabelecido, essa abordagem revela-se menos interessada na decifração de significados fixos do que na captação dos movimentos pulsionais que atravessam a linguagem. A voz, nesta perspectiva, deixa de ser veículo transparente de comunicação para tornar-se manifestação rítmica de um corpo que vibra, ecoa e cala. Essa reconceitualização da prática analítico-literária sugere uma importante inflexão metodológica: da hermenêutica dos conteúdos para uma fenomenologia dos afetos corporificados. O texto literário passa a ser lido não como cifra a ser decodificada, mas como superfície de contato onde corpos se afetam mutuamente através da mediação linguística - processo que encontra na escrita feminina especialmente suas expressões mais radicais e reveladoras. A metáfora dos orifícios aponta para o gozo feminino irredutível à significação, e, por isso mesmo, toca diretamente o corpo: “Arrebatando-o, seu gozo feminino aponta os furos em relação à referência simbólica por onde é possível antever um oco radical – o impossível da linguagem e da representação” (p. 122).

A psicanálise literária, no limite, parece tratar-se de uma *escuta* e *escrita* da ordem do feminino, bem como de uma *fala* e *leitura* feminina: “Foi esta também a nossa tentativa neste pequeno livro: escutar, transcrever e extrair desse “corpo a corpo” entre duas mulheres e duas escritas o corpo de cada uma consigo mesma” (p. 123). *O que é psicanálise literária* trata de um “escrever e de um escreouvir femininos, com algo de novo no amor” (p. 123), no interior de uma epistemologia e de uma clínica que articulam – sem sobrepor nem propriamente separar hierarquicamente – psicanálise e literatura.

Referências

BRANCO, Lucia Castello. *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998;

BRANCO, Lucia Castello; PAULA, Janaína de; BAETA, Vania. *Feminino de ninguém: breves ensaios de psicanálise literária*. Belo Horizonte: Cas'a edições, 2019.

BRANCO, Lucia Castello. *A paixão do ler: notas sobre o amor em fracasso*. Disponível em: <https://blogdasubversos.wordpress.com/2012/11/12/praticas-da-letra-a-paixao-do-ler-a-leitura-no-amor-em-fracasso/>. Acesso em 15 jul. 2024.

CAMPOS, Augusto de. Intradução: Salamandra de Góngora. *Musa rara*. 3 jan. 2012. Disponível em: www.musarara.com.br/intraducao-salamandra-de-gongora. Acesso em 15 jul. 2024.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

FELMAN, Shoshana. Só-depois. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). *Shoshana e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise*. Belo Horizonte: Letramento, 2020, p. 293-296.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*. Mais, ainda (1972-1973). 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semelhante. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. (Campo freudiano no Brasil).

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances de escuta*. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Sheyla Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vai, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'água, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: UFSC, 2010.

Data de submissão: 15/07/2024

Data de aceite: 15/04/2025

Luigi Caruso¹

uma tarde procura abrigo

uma tarde procura abrigo
no olhar alheio dos velhos
sobre as amuradas do Tempo

nas cavernas insossas das vísceras,
seus túneis;
nas cuícas ressonando hinos
bacantes de morte
((o canto atrás de arvoredos
como o soluço que
se esgarça em cáusticos
nomes))

uma tarde procura abrigo
em navalhas frias sobre a mesa
e na insônia violentada de sóis
que se desertam

no ar e em seu aguilhão de invernos
em ventiladores soprando as costas
úmidas dos amantes

¹ Doutorando pelo PPG-Letras na área de Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Cursou mestrado pelo mesmo programa e instituição. É também pós-graduado em Filosofia, Sociedade e Cultura em programa oferecido pelo departamento de Filosofia, e licenciado na mesma área e instituição. E-mail: lcaruso22@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3763-9994>.

nos sargaços babados de mar

uma tarde procura abrigo
nas procissões acesas do fogo
na saia da morta Jocasta
nos copos de verde-absinto
amarelo ramo

em escudos lunares tingidos
do sangue e do homem

nos azulejos

uma tarde procura abrigo
em silêncios equânimis
e nas úlceras de animais
onde uma legião se guarda
em retiro

tapetes selvagens

eu não quero saídas nem telefonemas que cansem a carne
e nem os monólogos dos animais na rodovia ante a morte
o último desejo do homem é finalmente ter seu choro
carregado por outro (o que a carta da circunstância não permite)
e nisso reside toda a atávica impaciência

eu não tenho dúvidas de que deus seja um péssimo dealer
e de rara fisionomia

e nem que a estaca zero seja sempre o posto mais próximo
e nem duvido do preço dos combustíveis
e nem duvido das cabeças rolando escada abaixo
e nem por isso deixo de aliciar o fogo cruzado
imerso no azul mosaico da latinoamérica
e nem por isso faço decretos
e nem por isso deixo fechado
o rabo de olho espiando
nosso big bang bang
por debaixo dos tapetes selvagens.

assinado mon amour

os algozes deixam pistas:

a sola dos sapatos

sobre a tinta ainda fresca

as caças malsucedidas

das rotações viciadas

os liames da memória do executado

com a merda por limpar

e minas de ouro

que as noites nunca guardaram

Data de submissão: 31/08/2024

Data de aceite: 25/03/2025