

LITERATURA E PSICANÁLISE



ORGANIZAÇÃO:

HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES

Literatura e psicanálise



Organização:

Hermano de França Rodrigues

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

João Cezar de Castro Rocha

Maria Elizabeth Chaves de Mello

Marcus Vinícius Nogueira Soares

Organização deste volume:

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-21-9

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 5

Hermano de França Rodrigues

RASTROS DO CORPO MELANCÓLICO NO CONTO “VIAGEM A PETRÓPOLIS”: UM OLHAR PSICANALÍTICO SOBRE A VELHICE – p. 8

Maria Geneceleide Dias de Souza; Amanda Ramalho de Freitas Brito; Hermano de França Rodrigues

TRANSBORDAMENTOS E FALTA: A MELANCOLIA EM CLARICE LISPECTOR – p. 25

Jhonatan Leal da Costa

A MELANCOLIA NO ROMANCE LUCÍOLA – p. 41

Elisangela Marcos Sedlmaier; Hermano de França Rodrigues

NOS LIMIARES DO PRAZER E DO (DES)AMPARO: OS ENLACES ENTRE ÉROS E THANATOS NA OBRA MACHADIANA – p. 58

Silvio Tony Santos de Oliveira; Hermano de França Rodrigues

MRS. DALLOWAY: A MELANCOLIA VISLUMBRADA ATRAVÉS DOS TRAÇOS VIRGINIANOS – p. 75

Rayssa Kelly Santos de Oliveira

AS MARCAS INDELÉVEIS DO DESAMPARO: QUANDO A SOLIDÃO (RE)ESCREVE O DESTINO – p. 103

Fabio Gustavo Romero Simeão; Hermano de França Rodrigues

PARA ALÉM DO AMOR: ESTILHAÇOS DO DESEJO NA POÉTICA CASSANDRIANA – p. 119

Ivanildo da Silva Santos

CONTORÇÕES LÍRICAS DO CORPO EM HIROSHIMA, MON AMOUR – p. 150

Amanda Ramalho de Freitas Brito; Maria Geneceleide Dias de Souza; Hermano de França Rodrigues

APRESENTAÇÃO

Hermano de França Rodrigues

Com o texto Luto e Melancolia [1917 (1915)], Sigmund Freud confere ao mundo uma teorização seminal, ainda hoje referência para a clínica e para a cultura, sobre os enigmas de uma das expressões mais radicais e autênticas da dor de existir, do padecimento proveniente de nosso desamparo primordial, de nossa insuficiência constitutiva.

Nas sinuosidades da melancolia, habitam perdas alheias à consciência, angústias de aniquilamento, impulsos flageladores do próprio desejo. O eu melancólico transborda-se, arruína-se, deflete a agressividade para si mesmo, para quem odeia, para quem, em delírio, confunde-se com o algoz. Mune-se das mais arcaicas defesas e, num ritual inconsciente de antropofagia, em defesa de si mesmo, sorve o objeto amado, perdido, para sempre, em um tempo e espaço que lhe escapam à razão. Ao contrário do sujeito enlutado, cujas memórias ao amante ausente vão, aos poucos, perdendo seu investimento libidinal, o que consente ao Ego retomar sua busca por novas ligações afetivas, o melancólico soçobra o tempo, desliga-se dele e de tudo aquilo que poderia separá-lo do ente que, por um tempo, preservou-lhe a vida. Sem cair em paradoxismos, subsiste na ameaça de sua própria existência, premido entre a instância mnemônica do passado e a miragem letífera de um futuro, num espaço alucinatório de um instante fustigador, incerto e inconsistente.

Quicá resida, no caráter dobradiço do presente, o apreço do melancólico pelo outrora, seu apelo à transitoriedade, seus arroubos destrutivos frente aos fios da esperança, tão frágeis desde a origem. Como projeção, o futuro acede ao lugar da dúvida, do incógnito e, por que não dizer, da morte. Constitui uma construção espectral necessária porquanto instaura possibilidades de realização do desejo. Sob a orientação desse fantasma, percorremos os mais oblíquos caminhos, a fim de impender à promessa do gozo absoluto (anseio continuamente fadado ao malogro). O artifício – longe de representar um fracasso – assegura-nos suportar as falhas da vida, tão latentes e recrudescidas à percepção melancólica, da qual decorre um registro

niilista do futuro. O porvir adquire, na arquitetura do desabamento psíquico, traços persecutórios. Daí, as distintas tentativas de ignorá-lo, o gesto de vilipendiá-lo a favor da adesão ao Outro, deslocado, entrementes, para dentro de si, a salvo dos efeitos mortíferos do tempo pósteros.

Tal contextura aparece, com constância, nas letras literárias, arte hábil em tecer, em profusões de linguagens, os movimentos inconscientes do espírito humano. A submissão à palavra é a mais singela disposição ao engano, a mais suave expressão da falta. O engenho literário ludibria o próprio artífice que, perdendo-se nos labirintos das cadeias significantes, regula e mantém, em desequilíbrio, o compasso do desejo. Orquestrados pela melancolia, os signos artísticos passam a contornar a desordem pulsional, num empreendimento defensivo do Eu para evitar, numa fuga onipotente à escrita, o colapso completo de si mesmo. O labor estético lança sobre as fraturas do self uma quase imperceptível camada de verniz, sensível em encobrir os sulcos ocasionados pelo agir desobjetalizante de Thanatos, destinado a expurgar e a extinguir aquilo que se tornou intolerável. Se a letra falha (e ela sempre naufraga e, por consequência, alçamos ao campo da insatisfação estruturante), as pulsões respondem, introduzindo, na elasticidade do significante, objetos relacionados às experiências primevas de satisfação.

Fantasias orais, escópicas, anais ou fálicas ressurgem, de maneira a atribuir sentido à indispensável frustração do homem, sentenciado, desde o nascimento, a vagar errante à procura de um objeto e de um status há muito perdidos. O uso da palavra, ao render-se às flutuações do símbolo, subtrai o gozo e dá contorno aos apelos e demandas ao Outro. Sua incompletude funda a condição desejante do sujeito, a qual reivindica a presença de um eleito, alvo de amor e gratidão ao suprir as exigências do Ego, assim como depositário de ódio e agressividade, quando desencadeador de privações. Essa ambivalência integra o curso natural da vida e concorre para os acidentes imperiosos da alma que marcam a singularidade do sujeito na cultura. Na qualidade de acontecimento subjetivo, o trajeto está longe de configurar um mandamento imposto a todos e, portanto, extravios são habilidosamente desenhados. A melancolia é, pois, um roteiro transviado, seguido por aquele que, na aurora

dos tempos, teve seu pedido de autonomia e reconhecimento negado, ignorado, esquecido.

Resulta, dessas considerações, a proposta deste livro, fruto de pesquisas realizadas no Grupo de Pesquisa Literatura, Gênero e Psicanálise (Ligepsi), grupo fundado em 2014 na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) com o objetivo de fomentar pesquisas na interface dessas disciplinas.

Como atividade do Ligepsi, começamos a organizar simpósios nos encontros e congressos da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) desde as atividades em Belém. No congresso deste ano, organizamos o simpósio "Literatura e psicanálise: corpos vazios nos escombros da melancolia", com a participação de mais de 20 integrantes.

Algumas características do grupo estão presentes na formação deste livro: a presença de pesquisadores nos vários estágios da carreira acadêmica, de graduados a doutores; a relação entre literatura e cinema; o trabalho com autores consagrados e com autores menos famosos; e, o mais importante, o respeito à ética e à tradição de cada disciplina.

Com essa apresentação, convidamos os leitores a acompanhar um grupo de textos que possuem a melancolia como categoria central. Primeiro, temos uma análise de Genecleide Souza e Amanda Brito e outra por Jhonathan Costa de contos de Clarice Lispector. Depois, temos uma análise de um conto de Machado de Assis por Silvio Oliveira e de um romance de José Alencar por Elisangela Sedlmaier. Por fim, para fechar o núcleo sobre a melancolia, temos o texto de Rayssa Oliveira sobre um romance de Virgínia Woolf.

Continuamos com dois textos que versam diretamente sobre sexualidade em romances, com o trabalho de Fábio Simeão sobre uma obra de Marcos Lacerda e outro de Ivanildo Santos sobre uma obra de Cassandra Rios. Para concluir o livro, temos o trabalho de Amanda Brito e Genecleide Souza com o foco no corpo em um filme de Alain Resnais.

RASTROS DO CORPO MELANCÓLICO NO CONTO “VIAGEM A PETRÓPOLIS”: UM OLHAR PSICANALÍTICO SOBRE A VELHICE

Maria Geneceleide Dias de Souza ¹

Amanda Ramalho de Freitas Brito²

Hermano de França Rodrigues³

RESUMO: Viagem a Petrópolis, de Clarice Lispector, é um conto do livro *Legião Estrangeira* que evidencia, uma senhora idosa, como personagem central. O conto coloca em movimento uma narrativa em que a corporificação das palavras vai compondo para o leitor, a imagem de um corpo melancólico que está no tempo da velhice. Desse modo temos como principal objetivo analisar os rastros da constituição da melancolia e seus transbordamentos no corpo da personagem Mocinha, uma senhora que sofre com a perda da família, o abandono e tem as marcas do tempo sacramentadas no corpo. Como referencial teórico utilizaremos a psicanálise: Freud (2010) para explicar o conceito de melancolia; o corpo Novaes & Vilhena (2016); a velhice Mascaro (1997) e Kamkhagi (2008).

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Velhice. Melancolia.

ABSTRACT: Viagem a Petrópolis by Clarice Lispector is a short story from the book *LegiãoEstrangeira*, which highlights an old lady as main character. The short story sets in motion a narrative in which the embodiment of words gradually composes for the reader the image of a melancholic body which is in the time of old age. Therefore, we have as the main aim to analyze the traces of the constitution of the melancholy and its overflows in the character's body Mocinha, a lady who suffers because of the loss of the family, abandonment and she has marks of the time inserted in her body. As a theoretical reference we will use psychoanalysis: Freud (2010) to explain the concept of melancholy; the body Novaes & Vilhena (2016); the old age Mascaro (1997) and Kamkhagi (2008).

KEY WORDS: Psychoanalysis. Old age. Melancholy.

¹Graduada em Licenciatura e formação em Psicologia pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB. geneceleidecz@hotmail.com

²Professora de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Alagoas e da Universidade Federal da Paraíba. amandaramalhobrito@gmail.com

³Professor adjunto III da Universidade Federal da Paraíba. hermanorg@gmail.com

Breve aspecto histórico acerca da velhice

A escrita enquanto registro histórico já vem tecendo as suas relações com a literatura e a velhice desde as sociedades antigas. No antigo Egito tem-se um registro do depoimento de um escriba, datada em 4.500 anos a. C. relatando a sua angústia em relação com o envelhecer.

Na sociedade hebraica, o povo judeu, muito interessado pelos escritos bíblicos sofreram grande influencia e passou a admirar o homem velho na sua estrutura social. A bíblia em vários dos seus livros como antigo testamento, Gênesis, eclesiásticos entre outros livros se encontra conselhos sobre o cuidado com os idosos e histórias envolvendo idosos que viveram centenas de anos (KAMKHAGI, 2008).

Na cultura grega, através dos mitos, já evidenciava a figura do tempo na concepção da velhice. O mito de Cronos que devorava seus filhos para não ser destituído do poder por algum descendente. Mais adiante na obra de Sófocles, Édipo em colono, retrata o Édipo tendo chegado a velhice.

No mundo romano os cristãos foram influenciados pela cultura clássica e disso resultou na enciclopédica *O grande proprietário de todos as coisas*, de santo Isidoro de Sevilha. Também organizaram no campo do direito a criação da *tábua de Ulpiano*. A idéia era verificar o tempo de vida dos romanos por faixa etária. Perceberam que poucos romanos alcançavam os 60 anos. No renascimento duas obras literárias de grande expressão tangencia o tema da velhice *Os Lusíadas* com o episódio do *Velho do Rastelo* e a obra de Shakespeare *Rei Lear* (CARNEIRO, 2017).

Freud ao longo da sua obra também teceu explicações sobre o envelhecimento. Do ponto de vista libidinal o pai da psicanálise escreveu no texto “sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada neurose de angústia” (FREUD, 1895, p. 119-120 apud, KAMKHAGI, 2008, p. 71), que no climatério masculino não havia diminuição da libido, tendo em vista o climatério feminino, ele propunha que ocorria um grande aumento na excitação somática que a psique se mostra insuficiente para controlar. Desse modo a excitação se estabeleceria mais forte nas mulheres do que nos homens. No texto mal estar na civilização Freud (1930)

menção que o envelhecimento pode gerar sofrimentos ocasionando degradação e, por conseguinte a morte.

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. (FREUD, 2010, p.95).

Ao enfatizar como primeiro ponto de direção o sofrimento ameaçando o nosso próprio corpo. Nos orienta a indagar sobre que corpo se fala, o corpo somático (corpo físico), padecendo das dinâmicas do corpo psíquico (a imagem que a pessoa tem do seu corpo).

Winograd (2016) discute que o corpo para a psicanálise é vista a partir da sua imagem psíquica, corpo simbólico. O corpo passa a ser veículo ou meio de expressão da dor e sofrimento (Fernandes 2005, p. 13). A análise do corpo é feita a partir das expressões que o corpo assume por meio das dores, paralisias, tremores; o corpo fala e é atravessado pela linguagem. O corpo psíquico não conseguindo sustentar o sofrimento transborda as queixas no corpo somático. No conto, Mocinha animada com a viagem a Petrópolis, não consegue dormir

(...) à ideia de uma viagem, no corpo endurecido o coração se desenferrujava todo seco e descompassado (...). De repente descobriu que a cama era dura. - Que cama dura, disse bem alto no meio da noite. É que se sensibilizara toda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora a sua atenção. E de súbito – mas que fome furiosa! (...). (LISPECTOR, 2016, p. 318)

A viagem desperta em mocinha uma vivacidade que há tempos a velha não experienciava, tornando um corpo mortificado e esquecido por ela mesma. A viagem dispara um gatilho de consciência em mocinha sobre as dimensões do próprio corpo, ela passa a perceber a dureza da cama e o seu corpo reclamando atenção, ela sente neste momento a vida clamando e falando através do seu corpo.

Georges Bataille (2004) sugere que o corpo começa na boca. A boca é o ponto de partida para experienciar, sentir e apreciar o mundo. De um súbito

a personagem do conto reclama de uma fome furiosa como se o fato dela neste momento está se sentindo vívida reclamasse prazer pela degustação palativa.

A imagem corporal que concebemos a partir das mudanças advindas com a idade também corrobora para despertar sofrimentos ao perceber que o corpo não responde como antes as dinâmicas almejadas podendo desenvolver algum tipo de luto e ressignificação. O sujeito no tempo da velhice fica mais suscetível para percebe a transitoriedade da vida onde a juventude não se pode mais alcançar.

O segundo ponto de direção apontada por Freud (2010) sobre o mundo externo, nos faz refletir as palavras de Simone de Beauvoir no livro *A velhice* (1990), quando ela relata que a nossa velhice é melhor percebida pelo outro do que por nós mesmos. O mundo externo sempre nos revela algo que não enxergamos em nós, mas que a nós, nos é apontado. Daí também ser fonte de grande sofrimento por não termos controle sobre os eventos desse mundo externo.

Quando enfim se aproximou do automóvel, o rapaz e as moças se surpreenderam com seu ar alegre e com os passos rápidos. "Tem mais saúde do que eu!", brincou o rapaz. À moça da casa ocorreu: "E eu que até tinha pena dela" (LISPECTOR, 2016, p. 319).

O fato de Mocinha está feliz com as configurações que a sua vida estava tomando por causa da viagem. Fez com que ela tivesse estampada no seu semblante um aspecto mais vívido, alegre e que por isso tinha urgência em começar aquela aventura a viagem a Petrópolis, por isso, os passos rápidos. A percepção do mundo externo sendo elaborada pelas impressões do outro revela a espontaneidade do rapaz em dizer "tem mais saúde do que eu!" utilizando como dedução para afirmação a rapidez dos passos da velha.

O terceiro ponto de direção que Freud (2010) classificou como mais penoso foi os relacionamentos afetivos. As perdas afetivas causam grande impacto, principalmente, na velhice quando ocorre a viuvez um dos cônjuges pode sentir maiores dificuldades para superar o luto e ressignificar, seja a resistência em manter novos laços de relações e procurar um novo companheiro (a); seja pela dificuldade em encontrar alguém para estabelecer uma relação. As relações afetivas também pode se dar pelo fato dos filhos se

afastarem ou abandonarem os seus pais gerando grande dor, sentimento de vazio e solidão ou os pais perderem um filho invertendo portanto o ciclo da vida.

No conto de Clarice é muito forte as perdas que a personagem Mocinha sofreu. Perdeu os pais, o filho morreu atropelado, a filha morreu de parto e o marido, também, faleceu. A mulher que ampara Mocinha no Rio vai embora para Minas e a família que acolhe posteriormente a abandona. A história da personagem é perpassada pelo desamparo, o desabrigado.

A pesquisadora Santos (2000) nos explica que a viagem (interior, geográfica, real ou idealizada) para o melancólico é na verdade uma continuidade para dentro de si. “Viajar é tudo o que o melancólico quer” (p. 47).

A viagem, mais do que uma incursão por outros lugares, é a volta para dentro do eu. É ela que permite com mais facilidade que o sujeito melancólico “desvie” o seu olhar e procure a essência de um novo ver. Porque se na viagem a lugares desconhecidos tudo é visto pela primeira vez, então tudo é passível de iluminação. A viagem é necessidade de dor na ruptura com o velho, mas é também o gozo do desejo de criar o novo. O contraste inter-relacionado desses dois elementos desemboca invariavelmente na melancolia. (SANTOS, 2000, p. 52).

Mocinha logo após perder os pais, os filhos e o marido, deixou o maranhão lugar que sempre viverá e foi para o Rio com uma senhora. Vemos nesse momento essa necessidade de ruptura e a necessidade de se criar o novo. Logo a senhora teve que ir para minas e deixou Mocinha no Rio, esta ficava passeando para conhecer a cidade. Novamente desencadeia nova ruptura com o passado almejando se reconfigurar com o novo.

As personagens mais melancólicas de Clarice sucumbem ao desejo de viajar, sobretudo após uma ruptura brusca com alguém ou após algum acontecimento que desestabiliza o fluxo normal de suas vidas. (SANTOS, 2000, p. 52).

Em Petrópolis Mocinha foi mandada de volta para casa da família no Rio, novamente a narrativa nos mostra a personagem buscando conhecer “passear” descobrindo a nova cidade.

Dirigiu-se para a estrada, afastando-se cada vez mais da estação. Sorriu como se pregasse uma peça a alguém: em vez de voltar logo, ia antes passear um pouco. (LISPECTOR, 2016, p. 324).

A ruptura com as personagens da narrativa direcionava mocinha a procurar um novo significado sustentando o indivíduo e evitando o desmoronamento do ser que está permeado pelo sentimento de perda, desamparo. O sujeito desabrigado do próprio ser.

A estrada subia muito. A estrada era mais bonita que o Rio de Janeiro, e subia muito. Mocinha sentou-se numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar. O céu estava altíssimo, sem nenhuma nuvem. E tinha muito passarinho que voava do abismo para a estrada. A estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde. Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu. (LISPECTOR, 2016, p. 324).

As imagens que o narrador fotografa na citação acima, tece um movimento de quadro a quadro como se as fotografias estivessem sobrepostas uma sobre a outra dando a ideia de movimento a cena. Esse trecho do conto nos dá impressão que Mocinha está observando de cima a parte baixa da cidade. Santos (2000) observa na obra Clariceana que a escritora utiliza a montanha como elemento alegórico para iluminação dos personagens.

Do alto da montanha, podemos olhar com mais propriedade para o que foi e para o que será. Nela subimos não só para contemplar o passado, mas para reinventar o futuro. (SANTOS, 2000, p. 47 e 48).

A velhice na tessitura dos contornos da imagem

A velhice não se caracteriza apenas por seu aspecto biológico que circunda um corpo envelhecido, mas vai além das representações que instituímos. Alguns pesquisadores como Secco (1999); Carneiro (2017); Mascaro (1997) consideram relevante uma conceituação holística sobre o tema devido a complexidade inerente ao assunto. Eles avaliam a velhice nos aspectos: culturais, biológicos, cronológicos, psicológicos, existenciais, sociais, econômicos e políticos.

A idade cronológica é a que diz respeito a data de nascimento da pessoa; já a idade biológica é caracterizada pela herança genética, fisiológicas,

anatômicas. A idade social se refere às normas, às crenças, aos estereótipos; a idade cultural revela como as sociedades se organizam em prol do idoso e suas diferentes sistematizações, um exemplo: na Grécia antiga o conselho mais valoroso e de maior poder era o conselho de Gerúsia que só poderia ser compreendida por anciões acima de 60 anos; a idade econômica que diz respeito a relação diante do mundo do trabalho, mercados de consumo voltados para o público idoso; e a idade política como se estabelecem as políticas de garantia de direitos para o idoso, amparo social; A idade psicológica relaciona-se com a personalidade, as mudanças comportamentais, autoconceito, imagem corporal e a idade existencial que trata do enfrentamento do indivíduo em relação as crises pessoais como o luto.

De acordo com Carneiro (2017) todos esses aspectos estão interligados constituindo os sujeitos no tempo da velhice. Não sendo possível uma única idade constituir o sujeito, mas sim, o sujeito se constitui a partir dessas várias idades, sendo diferente, portanto a velhice vivenciada pelo homem e pela mulher, os contextos sociais, de classe entre outros. Mucida (2014) orienta da grande dificuldade de determinar o conceito de velhice. Pois todos envelhecemos de maneira peculiar dificultando estabelecer um conceito.

Jacob Filho & Kikuchi (2011) explica que a velhice não é sinônimo de um indivíduo doente, e para isso ele diferencia senescência de senilidade. Senescência é quando o corpo envelhece de maneira natural devido à passagem do tempo - é o envelhecimento biológico, fisiológico do corpo. Senilidade é o envelhecimento acompanhado da patologia. Significa dizer que o indivíduo pode envelhecer com saúde e que esses dois aspectos circunscrevem o sujeito no tempo da velhice. No seu livro, *A velhice*, Simone de Beauvoir (1990), escreve que a percepção da velhice sempre aparece com maior clareza aos olhos dos outros do que de nós mesmos. Sugerindo que a idade da velhice é fluída até para quem está no tempo da vivência desse estágio do desenvolvimento.

De acordo com o descrito acima percebemos no conto de Clarice Lispector, *Viagem a Petrópolis* que faz parte da análise do nosso trabalho a construção da velhice descrita pela voz do narrador. Corroborando com a imagem da velhice percebida a partir do outro, ou seja, se legitima através do

outro. O corpo descrito nesse conto geralmente demonstram a fragilidade e a efemeridade do corpo frágil, o corpo decrepito.

A imagem da velhice ao ser construída no bojo da trama vai ganhando contornos melancólicos. E por vezes realça essa melancolia na descrição da imagem do corpo como acontece na narração bem acentuada do conto em análise. A narrativa vai apontando que ela é uma velha sequinha e que os seus olhos sempre lacrimejavam; “o corpo era pequeno, escuro, embora ela tivesse sido alta e clara”. A descrição vai desencadeando toda uma estrutura de uma imagem do corpo da personagem Mocinha. Corpo frágil, transformado e marcado pela passagem do tempo inscrita e tecida no corpo a presença da velhice.

O modo como se revela a velhice na narrativa, corrobora inclusive com os manuais geriátricos. Jacob Filho & Kikuchi (2011) apontam a diminuição da estatura e escurecimento da pele como uma das mudanças fisiológicas que acontece com o ser humano quando este se encontra no tempo da velhice.

É importante atentar que o conto não atribui diretamente uma doença a Mocinha, mas descreve um ser humano de corpo vulnerável, desamparado, desabrigado. Ela possui a fragilidade natural de um corpo no tempo da velhice, cuja a trama revela os rastros de uma estética melancólica do corpo envelhecido: “mãos trêmulas”, “enervava sem motivos”, “a voz era purificada pela fraqueza” e nos “olhos sujos e expectantes quase cobertos por um tênue veludo branco” “fora aos poucos perdendo volume”, “velha murcha e escura, com uma sucessão de peles secas penduradas nos ombros”.

O conto detalha as expressões fisiológicas de um corpo físico que padece no estágio de desenvolvimento da velhice. “Os olhos quase cobertos por um tênue veludo branco”, significa que Mocinha tem nas vistas catarata, patologia cuja enfermidade se expressa comumente na velhice.

Clarice explora a temática da velhice em outros contos e é possível perceber, a opção da escritora em omitir a descrição da imagem do corpo envelhecido revelando criativamente a idade cronológica da personagem; suas perdas e seus desejos para dar contornos melancólicos a partir de outros elementos da narrativa. Como é o caso, por exemplo, do conto: *Ruído de passos*.

A velhice é um tema que tem tomado diversos contornos de análise, seja no campo social, com os estudos desenvolvidos no campo da sociologia,

antropologia; na área da saúde como a medicina, gerontologia, a psicologia, no contexto político, ou na garantia de direitos e políticas públicas. No entanto percebemos de forma mais tímida trabalhos desenvolvidos no campo da literatura na temática da velhice. Principalmente encontrar enredos cujo os personagens principais estejam no tempo da velhice e suas análises sejam perpassadas pela teoria psicanalítica.

A melancolia e a poética da ausência

A melancolia tem sido tema constante na literatura universal, seja na poesia ou na prosa, representada em diferentes épocas históricas, na lírica, na tragédia e na epopéia, e de diferentes maneiras. A exemplo disso, destaca-se: Shakespeare, através de um Hamlet desencantado com a vida que se dissipa em função da morte; o *spleen* dos poetas românticos manifestado através do sentimento lírico de impotência diante os elementos materiais da existência (Álvares de Azevedo); Poetas barrocos, como Gregório de Matos, devido a dúvida percepção do mundo que se instaura na renascença; Assim como o poeta português Antônio Nobre, cuja lírica paira num tom sutil de melancolia, por consequência da busca de uma infância e de um passado perdido, irrestruturável. Esses são apenas alguns exemplos pelos quais a dor e a melancolia tecem os fios literários da prosa e poesia universal.

Diante desse pequeno itinerário pela estética do melancólico se percebe que ela é embrionária de elos rompidos pelo tempo (Antônio Nobre, por uma infância desbotada em decorrência do relógio da vida) pela perda de um referencial (a crise renascença que se vê emergida num plano dividido entre a religião e o humanismo) e pela morte (convivência com uma finitude que desestabiliza o sujeito).

Em Clarice Lispector estes motivos também serão representações alegóricas do “dasamparo”, mas o *pathos* que se observa no conto da autora se define como “uma certa ausência do mundo” esta marcada pela inalcançabilidade do desejo em decorrência de uma saudade das experiências, pois o espaço temporal as tornam passageiras. A personagem Mocinha tem reiteradamente lembranças da família.

Lembrou-se de coisas que dias antes juraria nunca terem existido. A começar pelo filho atropelado, morto debaixo de um bonde no Maranhão — se ele tivesse vivido no tráfego do Rio de Janeiro, aí mesmo é que morria atropelado. Lembrou-se dos cabelos do filho, das roupas dele. Lembrou-se da xícara que Maria Rosa quebrara e de como ela gritara com Maria Rosa. Se soubesse que a filha morreria de parto, é claro que não precisaria gritar. E lembrou-se do marido. (LISPECTOR, 2016, p. 318).

De acordo com Edler, 2008 “associamos o desejo ao movimento – busca da realização”. O desejo inconsciente, recalcado, mantém-se em estado de alerta, em busca de representação ou expressão através das formações do inconsciente. (p.77).

Segundo FREUD (1900) O reaparecimento da percepção é o que chamamos de realização do desejo. (p.79) e o caminho mais curto a essa realização é o que conduz desde a excitação produzida pela necessidade até o investimento pleno da percepção. O estado de desejo, em última instância, o desejo insatisfeito pelo desencontro com o objeto que com ele não coincide totalmente manterá o psiquismo em movimento. (p.80).

Mas a melancolia, como vimos, tem algo mais no conteúdo que o luto normal. Nela a relação com o objeto não é simples, sendo complicada pelo conflito da ambivalência. Essa é ou constitucional, isto é, própria de todo vínculo amoroso desse Eu, ou nasce das vivências ocasionadas pela ameaça da perda do objeto. Por isso a melancolia, no tocante aos motivos, pode ultrapassar bastante o luto, que via de regra é desencadeado somente pela perda real, a morte do objeto. Portanto, na melancolia travam-se inúmeras batalhas em torno do objeto, nas quais ódio e amor lutam entre si, uma para desligar a libido do objeto, o outro, para manter essa posição da libido contra o ataque (FREUD, 2010, p.191).

Acerca do prisma da melancolia enquanto reinvenção, vazio preenchido por uma espera, Starobinski (2016) nos diz que:

Se existe uma espera, ainda que frustrada, então a melancolia não ganhou por completo. Que um futuro, ainda que nele nada deva se produzir, permaneça aberto diante da consciência, e então o vazio muda de significado. Uma plenitude volta a ser possível. Na espera do que poderia preenchê-lo, o

vazio não é mais o fim do mundo: não é mais o luto, e sim a acolhida virtual que marca a qualidade do vazio. (STAROBINSKI, 2016, p. 430).

Em *Viagem a Petrópolis* o vazio ou o que chamamos de ardor do despovoamento é preenchido pela espera de um tempo reencontrado, refeito pela travessia do corpo frágil ao continuar mantendo determinados rituais como forma de se manter vívida. Costumava andar lépida pela casa, hábito que acompanhava nos tempos de juventude, caminhava para conhecer a cidade, não tendo mais tanta engenhosidade física mantinha a sua rotina passeando pela casa.

Essa representação da catarse na expressão literária pode ser percebida nas idéias de Shopenhauer (1989), ao apreender a arte poética como instrumento de redenção do sujeito que está fadado ao sofrimento. Em face desse sofrimento a vida não possuiria a beleza, componente responsável por sublimatizá-la, eis, portanto, que só através da arte o sujeito pode recuperar a beleza perdida pelos indelévels passos da existência. Logo, a narrativa fotografa os enlevos do existir, acoplado por desejos falíveis e frustrantes diante da efêmera passagem da vida.

Essa “dor sem nome”, consubstanciada no parágrafo anterior, a qual não se pode definir, porque certamente estaria misturada a própria condição de existência do sujeito, geraria o conteúdo melancólico de natureza humana, cuja dimensão artística seria representada mimeticamente pela literatura. Pois, o sofrimento do homem surge mediante a impossibilidade de realização dos desejos, que por sua vez são transferidos para o plano da sublimação (EAGLETON, 1997).

Dessa forma, Freud (1985) nos diz que a melancolia é produto de uma perda de algo indefinível que se distanciou do sujeito no plano da idealização, isto é, o indivíduo, fatalmente melancólico não tem consciência e não compreende o que se perdeu, a perda

é de *natureza mais ideal*, o que resulta em um profundo desencantamento, e conseqüentemente o faz perder o interesse pelo mundo das exterioridades.

Sendo assim, a *melancolia*, surgida do grego *melas*, significa etimologicamente negro, e remeteria ao lado sombrio do humor humano, frente às nuances da vida, como: culpa, incompletude, saudade e solidão,

assim, representaria a face mais clarividente do olhar da poetisa diante as secretas e desnudas causas e/ou coisas do mundo. Por isso a melancolia ajuda a “pôr em perspectiva os pensamentos, observações e sentimentos (...) natural, era aquela que dava a seu portador proeminência intelectual”, proeminência expressada com vigor através da arte literária (SCLIAR, 2003:62 e 70).

A melancolia é um termo, que visto diacronicamente, foi utilizado para designar diversos eventos: alternância de humor, loucura, depressões, paranóia, entre outras perturbações clínicas da cognição. Segundo Jean Starobinski (2016, p.16), “desde o momento em que os antigos verificavam um medo e uma tristeza persistentes, o diagnóstico lhes parecia garantido.”. Essa confusão se deu porque o medo e a tristeza, como traços marcantes da personalidade melancólica, também perpassavam outras perturbações, ligadas, não a uma construção abstrata de um pensamento emotivo, mas à biologia psíquica do indivíduo.

De acordo com Cordás e Emilio (2017), a melancolia se distingue, por exemplo, da depressão, uma vez que, seu estado de tristeza profunda e enlutamento não interferem na saúde psíquica e nas atividades cotidianas do indivíduo. Sendo um estado simbólico da insatisfação permanente de um sujeito que se enluta frente à compreensão mórbida de uma vida frágil e incompleta.

Para Freud (2010), a melancolia é produto de uma perda de algo indefinível que se distanciou do sujeito no plano da idealização, quer dizer, o indivíduo, fatalmente melancólico não tem consciência e não compreende o que se perdeu, a perda é de natureza mais ideal, o que resulta no estado profundo de esvaziamento, daí a construção de uma tristeza profunda. Nesse sentido, a perda não é especificamente material, mas a perda do objeto enquanto objeto de afeto. A perda incide sobre a própria representação espelhada do indivíduo que se reconhece na ausência do objeto perdido, por isso o psicanalista reflete que:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. (FREUD, 2010, p.173).

Esse abatimento é percebido na construção do sujeito da velhice no nosso *corpus* de análise, visto que a relação estabelecida entre personagem e corpo se dá por uma compreensão frágil da vida no limiar do tempo. Ainda sobre essa discussão Starobinski (2016) compreende a melancolia como um estado profundo de tristeza decorrente da *viduitas* (viuvez), ou seja, de um objeto outrora contido, mas perdido no espaço ou no tempo, como se observa no conto analisado *Viagem a Petrópolis*, na qual a personagem Mocinha perdeu os pais, o marido e os filhos.

Desse modo, o conteúdo melancólico se misturará a voz do “eu” narrativo e do “outrem”. No primeiro apresenta-se o olhar da escritora que desnuda alegoricamente uma situação pérfida, digna de melancolia, “o abandono”. É o próprio texto narrativo que apresenta epifanicamente as declinações do abandono, que extrai de um contexto histórico a chave de sua apreensão, visto que a melancolia ergue-se do texto, com um olhar lírico que catalisa artisticamente a vida. A repetição constante em momentos da vida de Mocinha ela recupera a lembrança da família que morreu. Como conheceu o marido, rito que acontece como um modo dela dividir com eles a sua vida de se fazerem existir, ser e estar na vida dela.

No segundo caso a essência lírica fora extraída da própria condição de dono “existir” de Clarice Lispector, cuja biografia é delimitadamente trágica. Por isso, Konder nos mostra por meio do pensamento benjaminiano que o viés melancólico e artístico estão intimamente correlacionados:

Melancolia e alegoria se apoiam uma na outra: somos melancólicos porque só alegoricamente conseguimos lidar com objetos cuja universalidade nos escapa. O objeto se torna alegórico sob o véu da melancolia. O universal nos dribla, nos frustra. Nossa melancolia esta ligada ao fato de não esperarmos muito dele; por isso, o universal é levado a recorrer a ostentação para nos falar. "A alegoria" - escreve Benjamin - "é o unico divertimento que o melancólico se permite. De resto, um divertimento muito intenso (KONDER, 1999: 36)

A estética Clariciana marcadamente simbólica transfigura o “grito” da existência por meio de alegorias que resignificam a realidade, desbotada pela finitude das coisas. O ato narrativo é a bandeira de resistência que a escritora

vai construindo para o leitor frente à rotação das ocorrências (a experiência, o abandono, a melancolia, o desejo, a vida), de modo que por meio da manifestação alegórica o literato procura recuperar o “sentido” perdido das coisas e reconstituir a experiência fragmentada por uma “desordem estabelecida” (BOSI, 2000).

REFERÊNCIAS

BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001.

BATAILLE. Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

BEAUVOIR, S. A Velhice. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BORGES, S.N. *Metamorfoses do corpo: uma pedagogia freudiana*. Rio de Janeiro. Fiocruz, 1996.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOSI, E. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

CARNEIRO, J.B. *O sujeito no tempo da velhice*. – 1. Ed. São Paulo: Zagodoni, 2017.

CORDÁS, T. A. & EMILIO, M. S. *História da melancolia*. Porto Alegre: Artmed, 2017.

DOLTO, F. *A imagem inconsciente do corpo*. (trad. Noemi Moritz e Marise levy). – São Paulo: perspectiva, 2015.

EAGLETON, Terry. Teoria da Literatura: uma introdução. Walter Dyrka (tradução). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EDLER, Sandra. Luto e melancolia: à sombra do espetáculo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

FREITAS, G. G. O Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade. Ijuí: UNIJUÍ, 1999.

FREUD, S. (1895) “Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada neurose de angústia”. In: Obras psicológicas completas. Edição Standard brasileira, V. III. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

FREUD, S. (1915). As pulsões e seus destinos. In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. (1920b) Além do princípio de prazer. In Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. (1923a) A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. In Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. (1930 [1929]) O mal-estar na civilização. In Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. “Luto e Melancolia”. In: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos. Paulo César de Souza (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. Sobre a transitoriedade . In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. v. XIV. Rio de janeiro: imago, 1974.

JACOB filho,W; KIKUCHI E. L. Geriatria e Gerontologia básicas. São Paulo, SP: Elsevier: 2011.

KAMKHAGI, D. *Psicanálise e velhice: sobre a clínica do envelhecer*. São Paulo: via lettera, 2008.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MASCARO, S.A. *O que é velhice*. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1997.

MESSY, Jack. *A pessoa idosa não existe - Uma abordagem psicanalítica da velhice*. São Paulo: Aleph, 1999.

MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002

MUCIDA, A. *Escrita de uma memória que não se apaga: envelhecimento e velhice*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MUCIDA, Ângela. *O sujeito não envelhece – psicanálise e velhice*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NERI, A. L.; FREIRE, S. (Org.). *E por Falar em Boa Velhice*. Campinas: Papirus, 2000.

NOVAES, Joana; VILHENA, Junia de (organizadoras). *Que corpo é este que anda sempre comigo? : corpo, imagem e sofrimento psíquico /- 1. Ed. – Curitiba, Appris, 2016.*

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo*. Rio de Janeiro: Coleção Universidade, 1989

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

SECCO, C. L. T. R. *As rugas do tempo na ficção*. Cadernos IPUB-UERJ, n.10, 3.ed., p.9-33, 2001.

STAROBINSKI, J. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. Rosa Freire d'Aguiar (tradução). São Paulo: Companhia das Letras 2016.

TRANSBORDAMENTOS E FALTA: A MELANCOLIA EM CLARICE LISPECTOR

Jhonatan Leal da Costa¹

RESUMO: Temos como principal objetivo, neste trabalho, compreender de que modo a escrita ficcional clariceana plasma o estado melancólico na/pela protagonista do conto “Amor”, de Clarice Lispector. Alicerçamos nosso trabalho na psicanálise freudiana, mais precisamente no texto “Luto e melancolia” (2004) e nas pesquisas desenvolvidas por Joel Birman (2013), Sandra Edler (2015) e Maria Helena Fernandes (2005), além de apresentarmos uma pequena contextualização histórica a respeito do tempo ficcional a que a obra faz referência. Nas conclusões deste artigo, chegaremos a noções que atravessam questões relacionadas ao medo, a insegurança, a incompletude, a insatisfação e ao desejo.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Melancolia. Clarice Lispector.

ABSTRACT: We have as main objective, in this work, to understand how Clarice's fictional writing portrays the melancholic state in / by the protagonist of the tale "Amor", by Clarice Lispector. We have based our work on Freudian psychoanalysis, more precisely in the text "Luto e melancolia" (2004) and in the researches developed by Joel Birman (2013), Sandra Edler (2015) and Maria Helena Fernandes (2005), besides presenting a small historical context about the fictional time to which the work refers. In the conclusions of this article, we will arrive at notions that cross issues related to fear, insecurity, incompleteness, dissatisfaction and desire.

KEY-WORDS: Psychoanalysis. Melancholy. Clarice Lispector.

Introdução

Publicado em 1960, o livro de contos *Laços de família*, de Clarice Lispector, traz a representação de personagens que, em meio a espaços domésticos aparentemente estáveis, expõem, na confissão do enunciado literário, os conflitos da instabilidade emocional vivenciada sob a força do tédio. Nesse

¹ Doutorando em Letras pela UFPB, onde desenvolve, desde Março de 2017, pesquisa sobre Literatura e Psicanálise no PPGL, sob orientação do Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues. Contato: jhonatan_leal@hotmail.com.

contexto, delimitamos, para análise deste trabalho, a narrativa “Amor”, proveniente do referido tomo contístico. Nele, a protagonista, Ana, é uma dona de casa, mãe e esposa que, preocupada em cumprir as funções matriarcais, se vê esvaziada de sentido sempre que é obrigada a ficar sozinha consigo mesma. O turno da tarde, quando seus filhos estão na escola e o seu esposo está no trabalho, é interpretado pela personagem como “a hora perigosa”, o momento do dia em que o desânimo, o desinteresse pela vida e a diminuição do sentimento de autoestima mais a afetam.

Sendo assim, temos, como principal objetivo nesta oportunidade, compreender de que modo a escritura ficcional clariceana plasma o estado melancólico, através de manifestações do corpo, na/pela protagonista do conto “Amor”. Defendemos, em conformidade ao pensamento psicanalítico (Cf.: BIRMAN, 2013), que o corpo, mais do que uma construção biológica e anatômica, se formula, também, por determinações culturais, históricas, subjetivas, sociais, libidinais e do campo da fantasia, fator que nos auxiliará no entendimento da relação entre as ações e reações do corpo feminino criado por Clarice, e os sofrimentos de ordem psíquica por que passa a personagem supracitada.

Ancorados na psicanálise freudiana, mais precisamente no texto “Luto e melancolia” (2010), acreditamos que, constituída por uma subjetividade que tende a se afetar pela condição de falta e de vazio, Ana frequentemente transborda sua energia psíquica e perde grande quantidade de libido, o que assevera a solidão, o dano, o prejuízo, e a desolação aguda sentida pela personagem.

Desse modo, além das contribuições de Freud a respeito da melancolia, também contaremos, para este intento, com os trabalhos desenvolvidos por Joel Birman (2013) e Maria Helena Fernandes (2005) no que se refere ao entendimento de corpo pela ótica psicanalítica, além das pesquisas desenvolvidas, no âmbito da crítica literária, por Benedito Nunes (1989), um dos mais notórios estudiosos da obra de Clarice Lispector.

Nas considerações desse artigo, apresentaremos achados que perpassam as esferas do medo, da insegurança, da incompletude, da insatisfação e do desejo que, apesar de poderem estar para todo e qualquer ser humano, podem se estruturar com mais afinco na trajetória do sujeito melancólico.

Antes de mais nada, no entanto, acreditamos ser oportuno apresentarmos uma breve contextualização histórica na qual a protagonista de Clarice está posicionada. Este tópico que segue se funda, dentre outros, nos estudos de Paz (1992), Lower (2014) e Hunt (1963), os quais problematizam, num viés sociológico, os papéis atribuídos para homens e mulheres na época em que o conto de Clarice fora publicado.

Contexto histórico

A referida narrativa de Clarice é alicerçada e publicada no início da segunda metade do século XX. O Ocidente, neste período, continuou a ser influenciado pelo ideal romântico iniciado na Europa do século XII de que os sujeitos, para não terem uma existência desperdiçada, precisavam conhecer o amor.

Foi também na primeira metade deste século que a modernidade veio a ser estruturada, ao modificar a maneira do homem se compreender, estabelecer relações para com o outro e assimilar o mundo². Fenômeno que despertou, nos sujeitos mais conservadores, o desejo de restauração da ordem e a busca pelo reestabelecimento da tradição, o que, inevitavelmente, acabou por interferir no modo como os modernos se relacionavam afetiva e sexualmente. (Cf.: LOWER, 2014, p. 30).

Assim, até 1914, o Ocidente foi apregoadado por uma intensa repressão, comandada pela Igreja Católica, ao prazer sexual, em particular para as mulheres, as quais não seriam bem vistas caso demonstrassem interesse em praticar a atividade sexual sem o objetivo da reprodução. Tal comportamento entrou em vigor, na Europa, desde o início da Idade Média, ganhando ênfase no século XI, quando as representações simbólicas de Eva (para a mulher vil,

² Para Marcia Camargos (2002, p. 29-30), a modernidade, principalmente no Brasil, está fincada na interseção de vanguarda, folclore e urbanismo. “Reportando-se ao mundo cosmopolita e em franca industrialização – enquanto se contrapunha ao universo rural que remitia ao passado –, enquadrava-se no conceito de moderno instituído por Baudelaire, na ideia do efêmero, do fugaz, do passageiro. O moderno não significa apenas o automóvel, o avião, a rapidez e a simultaneidade, mas também o dinamismo estreitamente ligado ao desenvolvimento do maquinário e à decisão de apreender o essencial da sua época. Era imperativo para os modernistas brasileiros viver o seu tempo e, em paralelo, conectar o país às correntes estrangeiras, de modo a expressar o universal por interminável do particular”.

sexuada) e Maria (para a mulher nobre, assexuada) começaram a ser disseminadas com maior vigor pela Igreja Católica.

Nesse contexto, até os anos finais do século XIX, a maior parte dos homens e mulheres ocidentais compreendiam a *feminilidade* como sendo a ausência do desejo sexual e a presença do prazer na realização de atividades domésticas. Nesse sentido, as mulheres que ousassem recusar os papéis atribuídos à feminilidade, estavam indo de contra ao que lhe era socialmente esperado.

Esse conservadorismo é explicado por Maria Teresa Cunha (1999, p. 34), em *Armadilhas da sedução*, ao expor a Igreja Católica como sendo controladora, inclusive, das obras literárias que poderiam ou não ser consumidas por seus fiéis. Para a pesquisadora, a religião possuía o poder de “incentivar a leitura de ‘romances honestos’, os quais deveriam ser a leitura preferencial dos fiéis e constar nas bibliotecas paroquiais e nas escolas femininas mantidas pela Igreja”. Os romances honestos eram compreendidos como sendo aqueles que apresentavam uma lição de moral e que favorecessem a edificação da alma e o fortalecimento do caráter.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, ocorrida entre 1914 e 1918, o *amor romântico*, entendido, em sua essência, como a relação afetivo-sexual regida pela impossibilidade e interdição, começa a engendrar suas mais significativas rupturas. “Atribuem ao amor romântico boa quantidade de maluquices, e especialmente essa da ‘romantização’ ou da ‘idealização’, isto é, do ato de imaginar ou de atribuir beleza e qualidades extraordinárias a alguma pessoa perfeitamente comum”. (HUNT, 1963, p. 349).

Para Lins (2012, p. 237), o amor romântico “é construído em torno da projeção e da idealização sobre a imagem em vez da realidade. A pessoa amada não é percebida com clareza, mas através de uma névoa que distorce o real”. A crença é a de que, no encontro amoroso, os sujeitos se completam de maneira total, preenchendo todas as necessidades e vazios um do outro, de modo a se tornarem, através da relação, uma unidade.

Perspectiva intensamente reforçada durante os anos de guerra, visto serem os combates e os bombardeios verdadeiros obstáculos para o encontro e a concretização amorosa. Na esfera da sexualidade, por outro lado, a guerra trouxe a lembrança da fugacidade da vida, de modo a atenuarem a hipocrisia

imposta no século XIX pela moral burguesa. O comportamento amoroso e sexual torna-se, então, incompativelmente mais livre.

Ao final da Primeira Guerra, tem-se início o que ficou notadamente conhecido como “Os Anos Loucos”, demarcado temporalmente pela década de 20. Tal período foi caracterizado, segundo Morton Hunt (1963, p. 320), em *A história natural do amor*, pelo reestabelecimento do controle econômico, pelo avanço da industrialização e pela implementação de um novo estilo de vida, em que todos deveriam buscar formas de usufruir ao máximo o instante presente. O entretenimento, o luxo, os vícios e a cultura passam a ser ali estimulados e valorizados.

Octavio Paz (1993, p. 124), em *A dupla chama: amor e erotismo*, explica que as mulheres, nesse período, “saíram às ruas, cortaram o cabelo, encurtaram as saias, exibiram seus corpos e mostraram a língua a bispos, juízes e professores”. A liberdade erótica, pois, acabou por influenciar uma revolução artística na Europa, América e no Brasil, ao proporcionar o surgimento de grandes poetas do amor moderno, os quais tendiam a representar um amor que “fundia o corpo com a mente, a rebelião dos sentidos com a do pensamento, a liberdade com a sensualidade” (*ibidem*).

Esse período, além de alterar o modo como a sociedade ocidental se organizava (principalmente com o advento de automóveis e indústrias), gerou um forte sentimento de insegurança para o sujeito moderno ainda inadaptado. Desse modo, o amor recebe o atributo de “antídoto”, recurso responsável por “curar” males trazidos pela modernidade, como o descontentamento profissional, a ansiedade, o isolamento e o sentimento de solidão. Tais consequências vieram a reforçar, na década de 1930, a instituição do casamento, com o endosso ideal de que ele só deveria ser concretizado por amor. É o que defende Hunt (1963, p. 320), ao expor que os sujeitos da primeira metade do século XX,

podem não ser tão cheios de elegância e de graça como os cortesãos da Renascença, nem tão sexuais como os racionalistas, nem tão docemente eloquentes como os vitorianos; contudo, mais do que qualquer desses, eles consideram o amor como sendo condição para uma vida feliz.

Em consonância aos pensamentos de Hunt e Paz, Dominique Simonnete (2003, p. 127), em *A mais bela história de amor*, enaltece o valor da revolução amorosa desencadeada entre os anos de 1860 e 1960, com um de seus picos nos anos 20. Para Simonnete, o Pós-Primeira Guerra estimulou os sujeitos a refletirem sobre as próprias inibições, frustrações e repressões, fazendo-os perceber a importância de vivenciar o prazer tanto na esfera pública como na privada. Nesse patamar, as conveniências hipócritas, os casamentos arranjados, a vergonha do próprio corpo, e a culpa pela vivência sexual começam a ser questionados, apesar de muitos ainda possuírem dificuldade de expressar tais ponderações. A partir do primeiro quarto do século XX, envolvidas por um “hedonismo salutar, as pessoas começam a se tocar, a se acariciar, a se beijar na boca (sim, na boca!). Em suma, elas se liberam. Esses anos, não tão loucos, abriram um novo ato na nossa história. E mais uma vez são as mulheres que vão para a frente da cena”.

Esta filosofia do *carpe diem*, porém, defendida com intensidade n’Os Anos Loucos, não se sustenta na transição de décadas. Em 29 de outubro de 1929, a Bolsa de Valores de Nova York registrou a maior baixa da sua história, o que provocou uma trágica onda de suicídios, desorientação e desmoralização para com investidores que haviam perdido tudo. Essa crise econômica da década de 30, bem como a vivenciada hoje pelo Brasil dos anos 2016, gerou confronto entre núcleos políticos de ideologias contrárias. E a configuração de derrocada e instabilidade financeira ao redor do mundo acabou por possibilitar, naquele período, a instalação de regimes ditatoriais diversos: Adolf Hitler (Alemanha), Benito Mussolini (Itália), António Salazar (Portugal), Francisco Franco (Espanha), Josef Stalin (União Soviética) e Getúlio Vargas (Brasil).

Os sonhos, a fantasia, a extravagância e a guinada na liberdade sexual vivenciados no pós-Primeira Guerra começaram a esmorecer, ao passo que as falências, o desemprego e o desespero tornavam-se cada vez mais corriqueiros. Os Anos Loucos findam e a Grande Depressão inicia, tendo seu apogeu em setembro de 1939, quando todos observam, assombrados, o deflagrar de mais uma guerra mundial – esta, dessa vez, ainda mais global e aterrorizante do que a de 1914. É o que expõe Hunt (1963, p. 335), ao assegurar que, no campo das relações interpessoais, a Depressão conseguiu diminuir as

extravagâncias e acentuar ainda mais a tendência moderna de ver o amor como uma instância promotora de conforto e segurança, “para a gente nele se apegar”.

Nesse viés, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) veio a atribuir novas maneiras do Ocidente compreender e se relacionar com a juventude feminina. Em *As mulheres do nazismo*, Wendy Lower (2014, p. 27) explica que as enfermeiras, secretárias, guardas, amantes e esposas de soldados nazistas eram, em sua maioria, moças entre os 18 e os 25 anos de idade, as quais não se abstinham em desempenhar funções diretamente ligadas à morte, como genocídios, torturas e perseguições. As enfermeiras que trabalhavam nas zonas de guerra, além de assistir desumanos experimentos médicos, aplicavam injeções letais e também “eram profissionais jovens [...] A média de idade de uma guarda de campo de concentração era 26 anos. A mais jovem tinha apenas 15 anos quando foi designada para o campo de Gross-Rosen, na Polônia anexada”. Lower explica (*ibidem*) que o interesse dos regimes de terror nos mais jovens se daria pelo fato deles estarem dispostos a assimilar de forma enérgica e com maior facilidade ideologias idealistas, o que os acaba por transformar em ferramenta de manipulação de massa, forças militares e, conseqüentemente, praticantes de genocídio.

O corpo melancólico

Seja na civilização do espetáculo, defendida por Mario Vargas Llosa (2013), ou na modernidade líquida, alardeada por Zygmunt Bauman (2001), a noção de corpo, de maneira superficial, acaba por ser reduzida a um único viés: o corpo físico, material, estampado, publicado, curtido e compartilhado em plataformas virtuais.

Transformado em mercadoria de valor, este corpo plástico, limitado a sua condição estética, vira motivo de barganha nas relações interpessoais e tende a ignorar outras importantes facetas que o constituem. Pois para falar de corpo é preciso reconhecer que tal estrutura está para além de noções biológicas. Somos constituídos por “vários corpos: o corpo biológico, o corpo filosófico, o corpo histórico, o corpo estético, o corpo religioso, o corpo social,

o corpo antropológico e, certamente, o corpo psicanalítico” (FERNANDES, 2005, p. 14).

Assim, se para o corpo biológico está o organismo, formado pelas leis da distribuição anatômica, incluindo sua estrutura, os órgãos e os sistemas funcionais, para o corpo psicanalítico está o inconsciente, agindo em conformidade com a história do sujeito. Desse modo, a psicanálise “realiza uma passagem da lógica da anatomia para a lógica da representação. O corpo da psicanálise é então um corpo atravessado pela linguagem” (*ibidem*, p. 16).

Nesse sentido, Joel Birman (2013, p. 28), em “A fragmentação infinita do corpo”, assevera que Freud, ao perceber, através do relato de seus pacientes, a existência de uma *realidade psíquica* que estaria para além de uma *realidade material*, pôde expor que a constituição do corpo se dá em uma encruzilhada marcada pelo registro crucial do *fantasma* e do *desejo*. Nesse viés, a memória, em oposição à importância costumeiramente atribuída à consciência, passa a ocupar uma posição primordial no mapa da alma.

É o que podemos observar com a publicação, em 1917, do texto “Luto e melancolia”, no qual Freud (2010, p. 175), ao tratar sobre as dores humanas provenientes de perdas, explica que, em termos psíquicos, podemos experimentar abatimento, sofrimento e cessação do interesse pelo mundo exterior em decorrência da memória do que perdemos.

Mas se no luto temos consciência do que ou de quem perdemos, na melancolia³ não podemos discernir conscientemente o que de fato nós perdemos. Mesmo quando a perda ocasionadora da melancolia é de conhecimento do sujeito, ele não consegue compreender o que foi necessariamente perdido com este desenlace. “Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda” (*ibidem*).

Para Sandra Edler (2015, p. 30), essa falta de clareza diante daquilo que se foi junto ao objeto perdido alocará o doente em um trabalho interno

³ O termo melancolia (*melancholia*) está atrelado à noção de *bile negra* (*melas*, negro, *chole*, bile), que, em excesso, seria responsável pela tristeza. A expressão melancolia apareceu pela primeira vez na Grécia, no século IV a. C., período em que Hipócrates formulou a teoria dos humores, que seria igualmente quatro: o sangue, a linfa, a bile negra e a bile amarela. Assim, a bile negra não tardou a se caracterizar pela manifestação excessiva de tristeza. (Cf.: EDLER, 2015, p. 20).

semelhante ao do luto, e é justamente essa atividade que ocupará o Eu, deixando-o sem disponibilidade para investimentos externos.

É quando o melancólico assume uma postura de desprezo por si mesmo. Não se poupa em desnudar, para quem quer que seja, sua baixa autoestima, sua falta de apreço por quem é. Comportamento que, para Freud (2010, p. 179), soa ambíguo e um tanto controverso, pois:

Ouvindo com paciência as várias autoacusações de um melancólico, não conseguimos, afinal, evitar a impressão de que frequentemente as mais fortes entre elas não se adequam muito a sua própria pessoa, e sim, com pequenas modificações, a uma outra, que o doente ama, amou ou vai amar. Toda vez que examinamos o fato, essa suposição é confirmada. De maneira que temos a chave para o quadro clínico, ao perceber as recriminações a si mesmo como recriminações a um objeto amoroso, que deste se voltaram para o próprio Eu.

Uma vez escolhido o objeto e exercida a ligação libidinal para com ele, vem, após a criação de bastante expectativa, um abalo nessa relação objetual, proveniente de uma real frustração, ofensa ou decepção. Num percurso normal, a libido seria retirada desse objeto e realocada para um novo. No sujeito melancólico, no entanto, a libido tende a sofrer um recuo para o próprio Eu e, uma vez voltada para si, ela sofre dificuldade de encontrar uma utilização.

Nesta fase, o Eu passa a estabelecer uma identificação com o objeto abandonado e, assim, a sombra do objeto recai sobre o Eu, e a partir de então este pode ser julgado por uma instância especial como um objeto, “o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu” (*ibidem*, p. 181), experiência representada por Clarice Lispector através da personagem Ana, no conto “Amor”, como analisaremos nas páginas que seguem.

Ana, o amor, e o seu transbordar...

“Um pouco *cansada*, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde”, inicia o narrador de Clarice (2009, p. 19, grifo nosso), no conto “Amor”, que continua: “Depositou o volume no colo e o bonde

começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de *meia satisfação*".

O parágrafo de abertura da narrativa em tela, começa e termina com a demarcação do incômodo por que passa a personagem representada. Cansada, Ana sobe no transporte público "procurando conforto", numa busca que parece vã, pois mesmo depois de acomodar-se em um banco, suspira em "meia satisfação". Tal sensação de incompletude, registrada não apenas no corpo psíquico, mas no corpo biológico da protagonista, através dos seus suspiros, queixumes e exaustão, a acompanha no decorrer do enredo de onze páginas (versão de 2009 da editora Rocco), apesar de, aparentemente, ela não possuir motivos para se sentir em falta.

O narrador explica, já no segundo parágrafo do texto, que "os filhos de Ana eram bons", que ela era dona de "uma cozinha enfim espaçosa", e o apartamento quase pago possuía "cortinas que ela mesma cortara" (LISPECTOR, 2009, p. 19). Passava boa parte de suas horas desempenhando afazeres domésticos e cuidando dos que pertenciam ao seu lar, pois "crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com jornais e sorrindo de fome", e Ana "dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida" (*ibidem*), num cotidiano que pouco a satisfazia, numa casa totalmente apartada do mundo e de sua alteridade enquanto sujeito singular.

Escolhidos seus objetos de afeto, Ana investia-os libidinalmente ao ponto de não se perguntar de que maneira aplicaria sua energia em atividades voltadas exclusivamente para si mesma. Dessa forma, tendo construído uma família, uma casa e alcançado a estabilidade financeira, a insatisfação, que ela não compreendia ao certo de onde vinha nem porquê, não deixava de acompanhá-la: "Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se." (*ibidem*).

Segundo Freud (2010, p. 179), a insatisfação se coloca como sendo uma das marcas da melancolia. "No quadro clínico da melancolia, a insatisfação moral com o próprio Eu é destacada relativamente a outras: defeitos físicos, debilidade, inferioridade social, muito mais raramente são objeto da autoavaliação".

Para Ana, na hora da tarde, “as árvores que plantara”, os objetos de afeto que recebiam seu investimento libidinal diariamente, como a casa, os filhos e o marido, “riam dela”, pois, uma vez que já não precisavam “de sua força”, era como se a alocassem em uma posição de descartabilidade, inferioridade. Noção que dialoga, diretamente, com o entendimento de Freud (*idem*) no que tange à melancolia pois, para ele, apenas o empobrecimento tende a ocupar espaço privilegiado entre as emoções ou dizeres do sujeito melancólico.

Fator também reforçado por Fernandes (2005, p. 14), o qual alega que, em se tratando da melancolia, “o corpo, sua imagem, seu funcionamento, suas formas e deformações, constituem-se como lugar privilegiado de abrigo do sofrimento”.

É o que podemos ver representado, de maneira enfática e constante, na personagem de Ana, a qual demonstra descontentamento e aborrecimento por não saber lidar com a sensação de vazio que a consome:

Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto. (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Sozinha, sem os filhos para cuidar, a casa para limpar, e o marido para amar, Ana encontra ainda mais dificuldade para encontrar subterfúgios que aliviem a sua falta. No temido horário da tarde, os móveis limpos, que assim como os filhos, já não precisam dos seus cuidados, lhe provoca angústia, pois já não se colocam como possibilidades de fuga. E, assim, sem paliativos, sua libido acaba por voltar-se para si mesma, acumulando, transbordando, ocasionando um “desperdício de si”.

O reforço positivo para com tais objetos de afeto, no entanto, era concretizado nos períodos da manhã e da noite, quando os parentes estavam em casa e o espaço doméstico voltava a exigir os seus afazeres de dona do lar. “Assim chegaria a noite, com a sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos” (*ibidem*, p. 21).

Nesse sentido, seguindo a perspectiva de Edler (2015, p. 38) ao tratar que, na melancolia, o sujeito ama quem ele era naquilo que ele perdeu, compreendemos que Ana estabeleceu uma relação de dependência para com o papel de mãe para os filhos, o de esposa para o marido e o de zelosa e cuidadora para a casa, em uma tentativa de encobrir o seu vazio interior. Ao sentir prazer apenas nas atividades matriarcais, como se Ana só fosse Ana quando as desenvolvesse, ela se acorrenta a uma extrema dependência dos objetos que a alça a este posto, tornando-se, de maneira sofrida, subordinada a eles.

Assim, para Edler (*ibidem*, grifo do autor), em ressonância à Freud (2010), o eu do sujeito melancólico acaba por se converter em sua própria perda. De modo que essa perda estrutural configura-se “de forma que ele próprio será aquilo que foi perdido, identificado a ele, sem valor, *nadificado*. Daí as ideias de ruína, empobrecimento, desvalorização, abandono”.

Na estruturação dessa diegese de Clarice, quem vem desestabilizar o estado melancólico de Ana é a notória figura do cego encontrado em uma das paradas do bonde mencionado no início da narrativa. Um cego que mascava chicletes. “Sem sofrimento, os olhos abertos. O movimento de mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o”. (LISPECTOR, 2009, pp. 21-2).

Para Benedito Nunes (1995, p. 86), em uma das leituras mais reverberadas para esta passagem, o cego representa a mediação de uma incompatibilidade entre o mundo e o ânimo de Ana. Essa incompatibilidade “está em correlação com a estranheza e a violência da vida, que agridem a personagem através da fisionomia grotesca do cego, quando ela sente a comoção da náusea assenhorear-se de si”.

Já em nossas leituras, fundadas na psicanálise, o cego mascando chicletes assume a representação do próprio sujeito melancólico, que “sorri” quando está em posse do objeto de desejo, e “deixa de sorrir” quando se vê impossibilitado de lhe conferir investimentos libidinais. Este sujeito incapaz de enxergar o mundo de maneira biológica (e não menos figurativa, no campo da ficção), se aproxima da melancolia que impede Ana de enxergar o mundo para além dos poucos objetos relacionais que escolhera. Se aproxima da melancolia que impede Ana de aprender a voltar-se para si mesma. Pois, ao

contrário dela, o cego não transparece sofrimento, e é justamente nisso que resulta o efeito epifânico vivenciado, nesta cena, pela personagem.

Sem intenção, o cego transmite para Ana, através do mastigar repetitivo de uma goma açucarada, o *insight* de que viver exige trabalho, perseverança e que, independente dos nossos esforços, sempre estaremos propensos ao riso e ao choro em igual medida.

A incomoda, também, porque a figura do cego é, por excelência, a de um sujeito obrigado a voltar-se para si mesmo, a vislumbrar a sua própria interioridade, experiências que para Ana não carregadas de angústia, visto que ela não se reconhece quando é submetida a ficar inerte e sozinha.

Desconcertada com a imagem do cego e, principalmente, com o percurso de descobertas a que ele lhe remetera, Ana perde a descida do bonde e acaba por ser conduzida até um Jardim Botânico. Lá, dá continuidade a reflexões que a colocam diante de suas próprias ansiedades:

Os dias que ela forjara haviam se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade [...] seu coração se enchera com a pior vontade de viver. (LISPECTOR, 2009, p. 27).

A descoberta de que um cego era capaz de não sentir piedade de si mesmo reposicionou Ana do lugar passivo, de vítima, subordinada, para o de agente. No Jardim Botânico, se viu entregue as maravilhas que um passeio consigo mesma poderia proporcionar. Através das plantas, das árvores e das flores, percebeu que existia vida para além da sua casa: “a vida no Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar” (*ibidem*). E existe personagem mitológico mais melancólico que o do lobisomem, condenado a solidão de ver, constantemente, os seus objetos libidinais fugirem de si sempre que descobrem o perigo dessa relação?

E, após passar o restante da tarde em meio às descobertas proporcionadas pelo passeio no Jardim Botânico, Ana decide voltar para a sua residência. Nesse retorno, há o confronto da revelação que Ana tivera através do cego com a sua própria estrutura melancólica, formalizando a paisagem final do conto:

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. [...] As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? (*ibidem*, p. 29).

Para Benedito Nunes (1995, p. 86), o final do conto “Amor” não apresenta um desfecho tradicional, à guisa de solução, para o conflito que fora criado no decorrer do texto: “Depois de atingir o ápice, a história continua à maneira de um anticlímax. De fato, a situação que se desagregou recompõe-se no final do conto, quando Ana regressa à casa e à normalidade entre os braços do marido”.

Hipnotizada pelo fascínio dos seus objetos de desejo, Ana volta a se sentir Ana. Depois que os seus comem o jantar que ela mesma preparara, “a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas”, trazendo, finalmente, alívio para o seu corpo melancólico, que tenta eternizar aquele instante como quem prende uma borboleta “entre os dedos”. Com a retirada de todos os convivas após a refeição, Ana volta a deixar seu investimento libidinal sem função e, apenas neste instante, o cego lhe volta a mente de maneira interrogativa: conseguiria parar de sentir piedade de si mesma e começar a ter vontade genuína de viver?

Tal conflito, conforme expusera Benedito Nunes (1995), não se soluciona na narrativa, a qual retorna, de maneira circular, para as mesmas questões de seu início. “Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia”. (LISPECTOR, 2009, p. 29). E, assim, com o mesmo suspiro angustiado que abrisse a ação dramática de “Amor”, quando Ana sentara-se no banco do bonde, ele encerra, agora com a personagem se preparando para dormir, soprando “a pequena flama do dia”.

Na imagem final desta narrativa, os corpos de Ana – tanto o psíquico quanto o biológico – expressam a mistura de pesar e alívio sentidas no encerramento de mais um dia, de mais uma batalha interior e exterior que fora vencida. No instante em que o ciclo ficcional do dia é finalizado, o ciclo

melancólico desta mulher representada por Clarice Lispector, bem como as linhas escritas pela autora, também chegam ao fim.

Considerações

Conforme observamos na narrativa “Amor”, de Clarice Lispector, as reflexões traçadas por Freud a respeito da melancolia foram confirmadas. Se, para o psicanalista (2010, p. 180), “queixar-se é dar queixa, no velho sentido do termo”, através de Ana pudemos perceber que as suas angústias e os seus queixumes, mais do que ela mesma pudera supor, diziam para muito além da “hora perigosa da tarde” ou dos “móveis empoeirados” que lhe exigiam limpeza. Falavam de um sentir. De um modo de ser e estar no mundo.

Desse modo, Ana, no interior de sua subjetividade, desempenhava o papel de mãe, esposa e dona de casa numa tentativa de atenuar a incompletude que sentia. E, uma vez que esses agentes, pelas circunstâncias do cotidiano, não se encontravam disponíveis para palear a sua dor, toda a sua carga de energia psíquica acabava por voltar-se para si mesma, provocando o efeito de “transbordamento” e, conseqüentemente, perda, dano, desperdício. Um desperdício de si.

Assim, todas as sensações de angústia, de aflição, de impaciência, de incompletude e de medo sentidas pela protagonista que, diante de um cego que mascava chicletes, passou a questionar a importância da piedade que sentia por si mesma.

Mas uma vez diante dos seus objetos de prazer e, principalmente, nas posições por ela desejada em relação a eles, Ana, que se satisfaz em alguma medida na condição melancólica que ocupa, parece relutante em querer mudar.

Ao encerrarmos o conto, chegamos ao final, também, do dia de Ana e do seu “clíco” melancólico, expondo a formalização temática do estado de melancolia na construção do próprio texto literário. Texto esse guiado por um narrador heterodiegético que carrega, no corpo de suas palavras, a profundidade dos sentidos – conscientes e inconscientes – manifestados por Clarice Lispector.

REFERÊNCIAS

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

BIRMAN, Joel. “A fragmentação infinita do corpo” In: FREIRE, Ana Beatriz (Org.). **O corpo e suas vicissitudes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

CAMARGOS, Marcia. **Semana de 22**. São Paulo: Boitempo, 2002.

CUNHA, Maria Teresa Santos. **Armadilhas da sedução**: os romances de M. Delly. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

EDLER, Sandra. **Luto e melancolia**: à sombra do espetáculo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FERNANDES, Maria Helena. “Onde começa o corpo?”. In: **REVISTA IDE – Corpo, mistério e ambiguidade**. Vol. 1, nº 1, São Paulo: SBPSP, 2005.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” In: **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HUNT, Morton. **A história natural do amor**. São Paulo: Ibrasa, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOWER, Wendy. **As mulheres do nazismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão** e post scriptum. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1993.

SIMONNET, Dominique. **A mais bela história de amor**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

A MELANCOLIA NO ROMANCE LUCÍOLA

Elisangela Marcos Sedlmaier¹
Hermano de França Rodrigues²

RESUMO: O presente trabalho busca apresentar a partir do livro *Lucíola* (1862) de José de Alencar, a prostituição e os seus desdobramentos na personagem principal do livro. Sabemos que muito já foi dito e escrito sobre a prostituição e consequentemente a prostituta. Em um primeiro momento elas foram colocadas no altar do sagrado, posteriormente, foram e são arrastadas pela rua da profanação, o que as torna, por conseguinte, personagens de um enredo conjecturado na intersecção entre o asco e a fascinação. Diante desse quadro, propomo-nos mapear e identificar os diversos motivos que transfiguram corpos desejados em corpos fragmentados, que ressoam os timbres do luto e da melancolia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Psicanálise; Prostituta; Melancolia.

ABSTRACT: The present work tries to present from the book *Lucíola* (1862) of Jose de Alencar, the prostitution and its unfoldings in the main personage of the book. We know that much has already been said and written about prostitution and, consequently, the prostitute. At first they were placed on the altar of the sacred, and later they were dragged down the street of desecration, which makes them, therefore, characters of a plot conjectured at the intersection between disgust and fascination. In view of this picture, we propose to map and identify the various motifs that transfigure desired bodies into fragmented bodies, which resonate with the timbres of mourning and melancholy.

KEYWORDS: Literature; Psychoanalysis; Prostitute; Melancholy

O livro *Lucíola*, datado do século XIX, encontra-se no rol dos romances do escritor José de Alencar. Fazendo uma análise a partir de seus escritos, podemos dividir as obras alencarianas em quatro grupos temáticos, sendo eles: os romances indianistas, onde encontramos os livros *Iracema* (1865),

¹ Aluna de pós-graduação (mestranda) em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Email: elisangela.sedlmaier@hotmail.com

² Professor dos cursos de graduação e pós-graduação de Letras da Universidade Federal da Paraíba. Email: hermanorg@gmail.com

Guarani (1857), *Ubirajara* (1874). No segundo grupo, encontramos os romances históricos, com *As Minas de Prata* (1862), *A Guerra dos Mascates* (1873), o terceiro nasce da vivência nas grandes cidades, e estes são chamados de romances urbanos, dentre eles podemos citar, *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), e *A pata da gazela* (1870), e o quarto grupo temos os chamados romances regionalistas, com as obras *O Gaúcho* (1870), *O tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872).

Nos romances urbanos, onde se encontra o livro *Lucíola*, objeto deste estudo, Alencar se propõe a revelar as transformações dos padrões comportamentais e sociais deste momento histórico, leia-se, o segundo império, onde os costumes elitistas e o preconceito foram elementos fundantes em sua escrita.

A história de *Lucíola* é narrada em primeira pessoa por Paulo, jovem que deixou o interior para tentar a vida na capital, e que se tornaria o grande amor e considerado o “salvador” de Lúcia. A narrativa oferta-nos uma riqueza de detalhes sobre as ruas e os costumes de uma elite carioca. Todavia, central para nossos objetivos, é o fato da história de Lúcia ser marcada por diversos percalços que a levam a trilhar o caminho da prostituição. Importante, neste caso, realizarmos alguns esclarecimentos a fim de mostrar um pouco da trajetória dessa personagem.

Nossa personagem tem como nome de “batismo” Maria da Glória, sua verdadeira e inicial história é narrada por ela quase no final do livro. Ela, uma menina, se viu sozinha com toda sua família sofrendo de uma enfermidade que dizimou muitos na época, a febre amarela: “uma menina de 14 anos para tratar de seis doentes graves e achar recursos onde os não havia. Não sei como não enlouqueci” (Alencar, 2009, p.128). Aqui começa o seu calvário, já sem esperança fora para a rua pedir dinheiro; usaremos o fragmento do livro para relatar o ato de tamanha barbárie por parte do vizinho (Couto) e o total desamparo da personagem:

Passou um vizinho. Falei-lhe; ele me consolou e disse-me que o acompanhasse à sua casa. A inocência e a dor me cegavam: acompanhei-o. [...] Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais me precipitei, pedindo-lhe de joelhos que mas desse para salvar minha mãe; mas senti os seus lábios que me tocavam, e fugi. Oh! Não posso contar-lhe que luta foi a minha: três vezes corri espavorida até à casa. E diante daquela agonia sentia renascer a coragem, e voltava. Não sabia o que queria esse homem;

ignorava então o que é honra e a virtude da mulher; o que se revoltava em mim era o pudor ofendido. Desde os meus véus se despedaçaram, cuidei que morria, não sentia nada mais, nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispado. O meu pensamento estava junto do leito de dor, onde gemia tudo o que eu amava neste mundo. (Alencar, 2009, p.128)

No excerto acima, bastante comovente, percebemos que a então inocente menina fora transformada forçosamente em mulher, pelo vizinho sem escrúpulos, que usou a necessidade imediata de Maria da Glória para satisfazer seus desejos. Essa violência reverberou por toda a vida da personagem que, a partir deste momento, sentiria o asco e a dor do ato.

Maria utilizou o dinheiro para o tratamento de sua família, dois irmãos não sobreviveram e, quando o pai indagou como ela tinha consigo o dinheiro, ela contou, ele cego de fúria a mandou embora de casa, como observamos nos dizeres da personagem: “Contei-lhe tudo; tudo que eu sabia na minha inocência. Ele compreendeu o resto. Expulsou-me” (Alencar, 2009, p.129).

Nesse momento, Maria da Glória se encontrava em total desamparo, físico e psíquico, e, desta forma, fragilizada e à margem, vagou buscando solução, mas a única porta aberta encontrada foi na prostituição. No desenrolar da trama, Maria da Glória já trabalhando como cortesã³, perde sua única amiga, que também comungava da mesma profissão, e ela, Maria da Glória, para não mais envergonhar a família de ter uma filha prostituta, troca as identidades, e assim nasce Lúcia, uma das cortesãs mais bonitas e mais solicitadas do Rio de Janeiro.

Lúcia exercia o trabalho que a vida lhe impôs, no entanto ela era invadida de sentimentos esmagadores e conflitos internos, mas que também advinham do externo, todos provenientes a função que exercia. Esses conflitos estão relacionados diretamente com a postura social que regia o século XIX; onde o patriarcalismo era preponderante e o lugar alocado para mulher figurava entre o privado e familiar, assim uma mulher cortesã, ainda que inspirasse os maiores desejos, estava relegada à margem, impingida pelo preconceito e pelo escárnio social e que tantas vezes compartilhada pelo próprio indivíduo que se encontrava imerso nesta situação, no caso Lúcia.

³ Utilizaremos os termos: cortesã e prostituta como sinônimos, priorizando muitas vezes o termo cortesã, pois essa era a forma utilizada pelo autor, além de ser um vocabulário mais específico para época.

Neste prisma, de maneira brevemente contextualizadora, indicaremos algumas simbologias e relações sociais conectadas às categorias prostituta e prostituição na civilização, assim como determinadas transformações pelas quais as respectivas trajetórias conceituais perpassaram.

Prostituição: uma breve contextualização

Ao resgatarmos alguns relatos históricos, observamos, fundamentalmente, a prostituição congregada ao campo do sagrado. Este período⁴, precisamente, nos remete a “pré-história”. De acordo com Roberts, historiadora, escritora e ex-prostituta, “no período do tempo que os homens rotularam de ‘pré-história’ (no chamado “pré-patriarcado”, portanto), a mulher era considerada a criadora da força da vida” (Roberts, 1998, p.19). Neste contexto, importante sublinhar, as prostitutas se aproximavam das premissas sagradas essencialmente pelo fato de que as respectivas práticas sexuais simbolizavam a plenitude e a pureza contida na (re) produção da própria vida. Logo, num tempo histórico em que as relações de poder giravam ao redor da mulher, isto é, organizavam-se de maneira matriarcal, as prostitutas angariaram elementos identitários capazes de hierarquicamente as alocaram num patamar superior conectivo entre natureza e espiritualidade. A sexualidade, responsável por realizar a transição materialista da carne ao sagrado, era vislumbrada na construção social dos corpos das prostitutas como algo eminentemente divino. Para elucidar o que era a prostituta, na sua conexão com o sagrado, utilizaremos o fragmento abaixo:

[...] ela é a sacerdotisa consagrada no tempo, espiritualmente receptiva à força feminina que foi a partir dela vinda da deusa, ao mesmo tempo que emana a satisfação consciente da beleza e da paixão em seu corpo humano. Entregando-se às energias cósmicas do amor, ela glorifica a deusa em deleite físico e êxtase espiritual. Ela abre o

⁴ Quando citamos estes períodos envolvendo o matriarcado e as sacerdotisas sagradas que posteriormente se tornaram as prostitutas sagradas, remontam da Idade da Pedra (25.000 a.C) com esculturas demonstrando esta mulher sagrada, no paleolítico segundo Roberts (1998) as mulheres são mais livres e controladoras de sua sexualidade e fertilidade, já no período nomeado de Pedra Polida (10.000 a 5.000 a.C) e com as constituições de comunidade agrícolas e posteriormente a construção dos “protótipos” do que seriam as futuras cidades o templo começa a ser o ponto de referência para construção e organização destas “cidades”. Próximo de 3.000 a.C o matriarcado começa a ceder espaço forçosamente para o patriarcado da mesma forma começam a surgir deuses masculinos tentando destituir estas deusas- mulheres, femininas- para alavancar o poderio masculino na sociedade.

masculino para potência de penetrar o divino, e o feminino para deleite de entregar-se a ele. O mistério dessa união reside além dos laços do amor pessoal. (Qualls-Corbett, 1990, p.9-10)

Essas mulheres, as prostitutas sagradas, eram consideradas sacerdotisas, pois, de certo modo, dispunham dos seus corpos para os ritos executados nos templos e, a um só tempo, também canalizavam as energias das deusas⁵ para o mundo real e material. As prostitutas sagradas eram donas e controladoras de sua sexualidade.

Nesse período histórico a religiosidade e a sexualidade caminhavam juntas. Não existia, pode-se dizer, a religiosa e culturalmente construída moral judaica cristã. Após a tomada de poder e a mudança estrutural do matriarcado para o patriarcado, e com o poderio da igreja controlando e redirecionando a vida privada e a sexualidade dos indivíduos – tanto na vida privada como na própria construção do corpo feminino – ocorreram alguns desmembramentos referentes à própria noção de sexualidade e espiritualidade. Com a sistematização desse novo *modus operandi*, as mulheres foram realocadas em um processo de subalternização. Logo, foram inseridas em um processo dicotômico de categorias, a saber: a mulher de “família” e/ou a mulher de respeito; aquela que vivia totalmente submissa às imposições do sexo oposto, e as “outras” – as prostitutas - aquelas que de alguma forma não se submetiam aos mandos e desmandos do sexo masculino. Roberts (1998) renomeia essas dicotomias como as “boas-meninas” para as de “família” e as “más-meninas” para as prostitutas, visto que estas últimas não se curvavam ao jugo da submissão.

Com o passar dos séculos, as prostitutas, ora se encontravam em uma situação de total marginalização, ora estavam inseridas em processos de tolerância por parte da sociedade. Isto porque, as prostitutas, por diversos momentos, foram vista como uma necessidade, como “apaziguadoras” da

⁵ Colocamos a ou as deusas, pois a história assim nos relata. A maior ou mais conhecida de todas as deusas foi Inanna que posteriormente foi também chamada de Ishtar; segundo Roberts (1998, p.23), a adoração desta deusa foi por um período longo “durante todo o nascimento e o berço da civilização do antigo Oriente Médio, desde o início da história até cerca de 3.000 a.C”. Outra deusa muito cultuada e recordada através das inúmeras estátuas de barro e histórias é a deusa do amor, Astarte, encontrada com formas muito femininas, quadris largos e com as mãos segurando os seios.

“natureza” e dos anseios da sexualidade masculina. Por conseguinte, instaurou-se um mecanismo paradoxal, uma vez que essas mulheres, diversas vezes “descartadas”, enxotadas e excluídas, também foram aclamadas como as únicas salvadoras de um “descontrolado” ímpeto masculino, no entanto, é recorrente que esta contradição fez e faz parte da vida das filhas de Eva.

Podemos também notar o referindo paradoxo em um fragmento do historiador Rossiaud. Tal autor, que fez um estudo aprofundado sobre o comércio venal nas margens do rio Ródano, que nasce na Suíça, atravessa grande parte da França e desagua no mar mediterrâneo. No qual era creditado e propagado que através e pela mulher que todo mal era disseminava. Essa ideia não era nenhuma novidade na vida das mulheres, pois essa história advém dos dizeres bíblicos, com a personagem Eva, que teria introduzido o erro e a perdição quando aceitou provar do “fruto” do conhecimento. Sendo assim, as mulheres, principalmente as prostitutas, eram consideradas as portadoras e disseminadoras de um corolário de “pecados” incluindo a lasciva e a luxúria, como leremos:

Assim, a prostituição é ordenada pelo bem comum: necessidade social; nenhuma necessidade de fomentar o mal, pois as mulheres são, sabe-se muito bem, fornicadoras, luxuriosas, insaciáveis por natureza. [...] elas se inclinavam à devassidão e são ainda pecadoras quando se tem orgulho da sua beleza. (Roussiaud, 1991, p.79)

Notamos a não condição da mulher nessa sociedade, século XV, porém esse pensamento não se restringiu somente a época citada, e sim, perpassou os séculos seguintes, sendo que, ainda nos dias atuais, muitos compactuam e consideram as prostitutas as “possuidoras” e fomentadoras do “grande mal”.

Após essa brevíssima contextualização sobre a prostituição, retornaremos ao nosso objeto de estudo, no qual podemos constatar esse estigma, esse preconceito e desprezo pela prostituta. Embora no livro o preconceito esteja inserido de modo mais “polido” ou velado, essa intolerância e hostilidade era quase uma unanimidade entre a sociedade europeia, citada anteriormente, e a brasileira do século XIX. O romance *Lucíola*, reflete bem as admoestações e sofrimentos que recae e solapa a vida da nossa personagem Lúcia, como veremos.

Lúcia: a prostituta

Notamos que esses conflitos e sentimentos, que abarcaremos posteriormente, são fios condutores de toda a obra, além de demonstrar que algumas destas agitações e preconceitos eram elementos constituintes do social e estavam arreigados nos próprios personagens, sendo assim, transpassavam o social e irradiavam para uma briga interna do indivíduo com ele próprio.

Um dos preconceitos vigentes na época é descrito no livro, esta relacionado diretamente ao lugar da mulher na sociedade, mais específico o lugar da prostituta, lugar esse construído e solidificado cultural e socialmente através dos séculos, como vimos anteriormente, sendo assim, nossa personagem está colocada em um lugar que não inspira respeito e confiabilidade pelos pares. Notamos no fragmento que Paulo, narrador do livro, observou Lúcia pela primeira vez, ele perguntou a Sá, homem da elite carioca, sobre a moça que, já no primeiro olhar o fascinou, mas Sá neste primeiro momento esclarece o lugar de Lúcia na sociedade, destituindo-a o pronome, senhora, formalmente demandada as “boas-meninas”⁶, ou as de família, e a colocando somente no lugar de uma mulher, “uma mulher bonita”:

-Quem é esta senhora? Perguntei a Sá. A resposta foi um sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sócias.

- Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhece-la?...

Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade. (Alencar, 2009, p.9)

O preconceito se dá primeiramente de forma sutil, apenas pela retirada de uma expressão, de um pronome de tratamento, mas que no dia a dia se

⁶ Nick Roberts, no livro *As prostitutas na História* (1998), relata sobre as formas dicotômicas e categóricas entre a mulher/esposa, que são as mulheres consideradas de “família” e de respeito, e as “outras” onde encontramos as prostitutas; Roberts(1998) nomeia esta dicotomia entre as mulheres de boa-menina, para as de respeito, e a má-menina, para o restante e principalmente para as prostitutas.

fazia de forma clara e tantas vezes opressiva. Essas “sutilezas” reverberaram diretamente na vida de Lúcia, onde ela se sentia impingida pelos olhares dotados de preconceito, mas que também estava incrustado nela, que corroborava com os ideários sociais que seu trabalho era um ato pernicioso e pecaminoso. E mesmo encontrando-se solapada internamente ela vestia o papel da boa atriz, aparentando sua presença sempre festiva nos jantares e bailes, embora este estereótipo não conjugasse a verdadeira mulher que se escondia por trás daquela *Dama das Camélias*⁷.

Essa mulher que socialmente se escondia por trás de vestes vermelhas, pretas e elegantes demonstrava-se forte e imponente diante da “plateia”. Lúcia utilizava seu corpo, o colocando à disposição dos olhares e desejos alheios, mas por entre os tecidos do seu íntimo vivia devastada, fragmentada. Neste ponto, podemos concentrar nossos olhares aos sofrimentos e sentimentos que transpassava o sujeito Lúcia, e para isso buscaremos na teoria psicanalítica uma forma de melhor compreender esse indivíduo, através desse corpo, como o lugar de inscrição do psíquico e do somático.

Para a psicanalista Fernandes, que, ao voltar-se para o estudo do corpo, assegura que muitos dos nossos problemas internos e subjetivos ecoam no corpóreo: “o corpo toma a frente da cena, constituindo-se como fonte de sofrimento, de frustração, de insatisfação, de impedimento à potencia fálico-narcísica” (Fernandes, 2011, p.21); e remetendo esse corpo nesta complexa relação que integra tanto a psique como o corpo que narra os acontecimentos , defrontamo-nos com uma mulher, cujo corpo ressoa os timbres soturnos do luto e da melancolia.

Para entender estes vestígios melancólicos de Lúcia nos pautaremos em Freud [1917], especificamente no seu artigo *Luto e melancolia*, onde nos colocam a par do sentimento de perda e de sua relação com a dor de existir, num confronto onde as similitudes e diferenças entre os fenômenos são cuidadosamente apresentadas. Vejamos:

⁷ O livro *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho, tem uma história muito parecida com o livro de Alencar, o que lhe rendeu a acusação de plágio. Encontramos a ficção dentro da ficção, já que o livro de Dumas era o “livro de cabeceira” de Lúcia e foi mencionado por ela várias vezes na narrativa.

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como à pátria, a liberdade, um ideal, etc. [...] A melancolia se caracteriza psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição da capacidade para realização [*Leistung*] e pelo rebaixamento da autoestima [*Selbstgefühl*], que se expressa em autorrecreminações e autoinsultos, até atingindo a expectativa delirante de punição. (Freud, [1917], 2016, p.100)

Quando Freud descreveu o luto, ele o situou como evento natural, derivado da perda de um objeto, admitida, conscientemente, pelo teste de realidade; já a melancolia põe em evidência a perda de um objeto amado, ideal, que escapa à própria compreensão consciente do enfermo.

Encontramos também no *Vocabulário básico da psicanálise* (2015), uma descrição bastante clara sobre a melancolia, além de trazer exemplos dentro do campo das artes desse processo tão arrebatador que se encontra o melancólico.

Uma cabeça pesada demais para o pescoço repousando na palma de uma mão que mal consegue sustentá-la, o motivo da melankholia (bílis, kholé, negra, mélas) acompanha toda a história da pintura; e da poesia, do “langor monótono” (Verlaine) à “felicidade de ser triste” (Hugo). Quando a melancolia não é simples nostalgia, ela produz mais que bÍlis, ela se compraz no negro, cultiva o mais sombrio pessimismo[...]. O enlutado sabe que perdeu, a melancolia não. A melancolia é contra o trabalho do luto, contra toda resolução da perda, contra toda distinção entre vivos e mortos. O objeto (de amor) se perde, a ponto de o objeto da perda se perder, para dar lugar apenas à perda. Ao quadro da depressão, a melancolia acrescenta ‘um desgosto universal sem esperança que se assemelha muito ao ódio’ (Vauvenargues). E, antes de tudo o desgosto por si mesmo. O melancólico não entende que alguém possa se interessar por um ser tão abjeto, levando a autorrecreminação até o delírio da pequenez. Sem pudor, ele expõe as fraquezas do ser, convencido, aliás, de que os outros não valem muito mais [...]. O melancólico é perigoso para si mesmo, até o suicídio. (André, 2015, p.102-103)

Lúcia silenciou Maria da Glória. Ela, em partes, sabia que havia perdido a família e a inocência e, deste modo, buscou combater aquilo que lhe afligia. Contudo, algo mais também a perturbava: um vazio, algo “sem nome”, um

desgosto pela vida, uma autocomiseração que muitas vezes desaguava em um ódio contra seu corpo. Lembrava-se da vida que a fizeram perder, foi lançada a outra, que a contemplava monetariamente, mas que a marcava por vazios, fendas. Com efeito, a personagem como forma de punição, já que acalentava os preceitos e os preconceitos da época sobre o que é ser uma cortesã, colocou então seu corpo como objeto de sofreguidão, sendo seu próprio algoz, acoimando-se através do seu corpo. Neste ponto, podemos estabelecer uma conexão com uma das teses de Calligaris sobre a prostituição.

A psicanalista Eliane Calligaris (2006) detalhou, em seu livro, três possíveis formas de prostituição. A primeira, considerada uma prostituição fundante, não está relacionada diretamente com o comércio do corpo, e, sim, com a forma subjetiva com que este corpo feminino consegue se colocar no mundo, de forma desejante. Sua segunda constatação é a prostituição como violência. Aqui, a mulher dispõe do seu corpo de forma punitiva, ou ainda no dizeres da autora “a prostituição [...] aparece como a atuação direta do que se repete desde o começo em sua vida: a violência paterna nunca ultrapassada” (Calligaris, 2006, p.48). Assim esta mulher se castiga, no entanto, neste movimento observamos uma dicotomia, pois, ao mesmo tempo em que coloca seu corpo como forma de punição, este mesmo corpo também é colocado como forma de se fortalecer através do sofrimento. Na terceira hipótese é quando estas meninas, futuras mulheres, não encontram outra solução, garotas em situações de vulnerabilidade, muitas vezes desamparadas pelas famílias, e que encontram na rua a sua única possibilidade de vida.

Podemos pensar em Lúcia congregando a segunda, mas também a terceira hipótese, quando ela desamparada e solitária, foi alocada no mundo da prostituição, e de maneira lancinante usufrui do seu corpo como forma de autopunição, já que o seu trabalho despertava em muitos e nela própria, sentimentos negativos e de inferioridade, mas também, utilizava este corpo como forma de “endurecer-se”, de fortificar-se, mesmo que este posicionamento estivesse escamoteando parte de sua subjetividade. E constituindo-se desses sentimentos Lúcia foi fragmentando-se, moldurando-se melancolicamente. Podemos constatar esta dualidade no fragmento do livro, onde Lúcia explicita sua dor, seus ímpetos, o desprezo que sentia pelo

seu corpo, pela sua sexualidade, pelo lugar que ocupava enquanto sujeito da fala:

Aquele esquecimento profundo, aquela alheação absoluta do espírito, que eu sentia da primeira vez, continuou sempre. Era a tal ponto que depois não me lembrava de coisa alguma; fazia-se como uma interrupção, um vácuo na minha vida. No momento em que uma palavra me chamava ao meu papel, insensivelmente, pela força do hábito, eu me esquivava, separava-me de mim mesmo, e fugia deixando no meu lugar outra mulher, a cortesã sem pudor e sem consciência, que eu desprezava, como uma coisa sórdida e abjeta.

Mas horrível era quando nos braços de um homem este corpo sem alma despertava pelos sentidos. Oh! Ninguém pode imaginar! Queria resistir e não podia! Queria matar-me trucidando a carne rebelde! Tinha instintos de fera! Era uma raiva e desespero, que me davam ímpeto de estrangular o meu algoz. Passado esse suplício restava uma vaga sensação de dor e um rancor profundo pelo ente miserável que me arrancara o prazer das entranhas convulsas! (Alencar, 2009, p.131)

Observamos que Lúcia fora buscando formas de se colocar como sujeito, entre as faltas, perdas e traumas, equilibrando-se num dualismo de angústia e prazer. Tais oscilações, marcas de um mal-estar interno, denunciam as fragilidades de um corpo e de uma alma severamente atormentados. O corolário é uma agressividade contra o outro e contra si mesma, uma subjetividade amortecida em autocondenações, autocríticas, que a conduzem a estados de desânimos e apatia.

Com isso, podemos acrescentar o que Freud descreve como sendo um dos pontos que encontramos na melancolia, o mal-estar do Eu, a humilhação, a inferioridade:

[...]um grandioso empobrecimento do Eu. [...] O doente nos descreve seu Eu como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, insulta-se e espera ser rejeitado e castigado. Ele se humilha diante de qualquer pessoa e sente pesar por seus familiares estarem ligados a uma pessoa tão indigna (Freud, [1917], 2016, p.10-103)

Assim era como Lúcia se percebia, um ser ignóbil, que no seu íntimo se sentia merecedora de todas as vilipendias que as disparassem, diante disso, escondeu socialmente Maria da Glória, para não envergonhar sua família. E através desta profusão de sentimentos que a invadia foi-se fragmentando, esvaindo-se, equilibrando-se na vida que de certa forma lhe foi imposta.

Lúcia sabia que a única forma de estancar esse corolário de sofrimentos que acalentava em seu corpo e em sua alma era abandonar a prostituição. Nossa personagem, já com 5 anos de “infâmia”, de acordo com suas palavras, repassando sua rápida, mas dolorosa história, diz que poderia ver cada um de sua família a deixando, mas não seria novamente o “cordeiro”, e relata que, “ não teria coragem de profanar a castidade de minha alma. Não sei o que sou, sei que começo a viver, que ressuscitei agora.” (Alencar, 2009, p.132). Lúcia, assim, abandona seu ofício e busca se reconstruir, a partir do ponto fraturado, do momento que a ingênua Maria da Glória perde seu *status* de menina e passa a mulher.

Neste ponto da narrativa Lúcia deixa sua vida de “profanação”, vira a página, busca um retorno ao passado, busca aquela Maria da Glória soterrada sob os escombros da realidade vivida como cortesã por 5 anos. Começou se desfazendo da vida de luxo, e buscou através e na simplicidade a menina escamoteada, que esperava para novamente desabrochar, como nos descreve o fragmento abaixo, com a “voz” de Lúcia e o “olhar” de Paulo:

Amanhã mudo-me. Venha-me buscar ao romper do dia. Desejo... careço de entrar apoiada ao seu braço na casa onde vou viver a minha nova existência. Achei-a pronta e esperando-me; os vestígios da comoção violenta que haviam produzido as margas recordações, desapareciam sob a plácida serenidade que reslumbra de sua alma e dava à beleza uma suave limpidez. [...]. Os cômodos eram suficientes para duas pessoas; Lúcia devia morar com sua irmã, que ia sair do colégio. (Alencar, 2009, p.132)

A partir de agora Lúcia, a cortesã, passa a viver somente nas recordações, que ela tentará esquecer, e ressurge a menina Maria da Glória, que “parecia realmente que sua alma cândida, muito tempo adormecida na crisália, acordara por fim, e continuara a mocidade interrompida por um longo e profundo letargo” (Alencar, 2009, p.136). A menina-moça-mulher de então 19 anos, mudou-se para sua nova casa, onde, junto às brincadeiras com a irmã, que ela sustentara esse tempo em colégios internos e que era o único membro vivo da sua família, e entre as costuras e artesanatos preenchia seu tempo, e assim, resgatava a vida da menina de modos simples e alvos trajes, não mais se lembrando das extravagâncias vividas outrora.

Nossa personagem pouco tempo teve para vivenciar tudo o que sonhara. Sua vida recolhida junto a sua irmã e na companhia constante de Paulo sofrera uma nova reviravolta. Neste momento, faz-se necessário brevemente explanar sobre a história de Paulo e Lúcia, como forma de melhor compreendermos as posições de Lúcia e o desfecho da história.

Paulo desde o primeiro momento se encantou pela jovem moça, como mencionado anteriormente. Ele moço, que havia vindo tentar a vida no Rio de Janeiro, apaixonou-se, embora tenha sido alertado inúmeras vezes a respeito de Lúcia. O fragmento a seguir elucida este momento:

- É uma mulher bonita!-disse ao meu vizinho, com um ar de indiferença para disfarçar a minha emoção.
- A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende.
- Conheço-a apenas de vista; porém disseram-me que é uma boa moça, muito amável...
- Ah! Posso falar a este respeito. Fui seu amante quatro meses.
- E por que a deixou? Aborreceu-se?
- Não a deixei. É seu costume; um belo dia, sem causa, sem o mínimo pretexto, declara a um homem que suas relações estão acabadas; e não há o que fazer. Podem oferecer-lhe somas loucas, é tempo perdido. Também no dia seguinte, ou no mesmo, daí a uma hora, toma outro amante que não conhece, que nunca viu.
- Todas são assim, com pouca diferença; ninguém sabe qual é o fio que faz dançar essas bonecas de papelão. (Alencar, 2009, p.27)

Essa foi apenas uma das tantas vezes que Paulo escutou sobre Lúcia. Todavia, a paixão o consumia e os dois se tornaram amantes. Paulo não era um moço de posses, não podia oferecer o que os outros ofereciam e, embora Lúcia nunca tenha nada lhe pedido, ele se sentia impotente com a situação. O relacionamento foi relativamente breve, e passou por diversos percalços. Lúcia amou Paulo verdadeiramente, e esse amor foi um dos motivos que a impulsionou a sair rapidamente da vida cortesã, embora ela já acalentasse e estava se preparando para isso. Tal movimento, fica claro no excerto do apêndice do livro quando é descrito que Alencar com “sua pena moralizadora busca a idealização espiritual da prostituta que quer se modificar” (Alencar, 2009, p.156), sendo que a modificação moralizadora neste caso aconteceria através do amor.

Paulo sentia e via Lúcia, para além do papel da cortesã. A mulher que era “adjetivada” por ser cheia de luxos e extravagâncias, para ele se apresentava com feições e alma de menina, que o fascinava, mas que também o confundia. Não podemos desconsiderar que para o contexto social, a posição de Lúcia, criava uma barreira para que esse relacionamento se solidificasse. Isto, de certo, afetava a ambos, pois, neste caso, era dificultoso imaginar, por parte de Paulo, um eminente sucesso profissional tendo um relacionamento com uma cortesã. Lúcia vivia, todo o tempo, perpassada por esse moralismo que, por conseguinte, reverberava numa briga interna repleta de angustias. Adicionalmente, tal melancolia e sofrimento faziam com que ela se considerasse um sujeito abjeto. Tal processo, por diversas vezes, agenciou manobras e fingimentos que repudiassem e afastassem Paulo, uma vez que e assim, com diversas manobras e fingindo, tantas vezes repúdio a Paulo, ela fez com que Paulo se afastasse, somente no tocante as relações sexuais. Lúcia fez com Paulo o que sempre fez com os outros, mas nesse caso não mais existiria um novo amante, e sim ressurgiria uma nova mulher, que acalentaria o amor por Paulo, mas que tentaria e se forçaria para que esse amor se transformasse apenas em amizade.

Feito as considerações da história de Paulo e Lúcia, voltamos ao momento que Lúcia já se encontrava soterrada nos escombros do passado, e Maria da Glória florescia. A menina mesmo acalentando uma vida casta, e tentando reprimir o amor por Paulo, Maria da Glória sucumbiu uma única vez, desde sua mudança de “princípios”, ao amor carnal por esse homem. No entanto, essa união carnal rendeu fruto, e ao ser surpreendida pela gravidez, e concomitantemente com a morte do filho gerado, através desse amor não “autorizado” por ela, sua debilitada saúde se esvaiu, mas antes tivera tempo de mostrar a Paulo seu imensurável amor, sendo esse amor um dos grandes responsáveis pela sua vontade de mudança: “Eu te amei desde o momento que te vi. [...] – Tu me purificaste ungindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar!” (Alencar, 2009, p.149-150). Paulo foi o único a despertar em Lúcia o amor, mas que ela negou vivê-lo intensamente, pois como cortesã ou ex-cortesã, tinha suas convicções que ela não poderia ser a esposa que o faria feliz perante a sociedade.

Sendo assim, o amor que nascera pelos olhares, com os arroubos iniciais próprios dos apaixonados, esse sobreviveu e floresceu depois com ares angelicais, mas não conseguindo perpassar os preconceitos vigentes. Paulo conheceu e vivenciou com a dualidade- Lúcia e Maria da Glória- o anjo decaído (Lúcia- a cortesã), e a “santa” (Maria da Glória), que teve sua passagem como uma estrela cadente, que brilhou por um breve momento e depois ficou apenas nas marcas indeléveis cravadas em Paulo, e esse as traduziu como narrador desse livro, “vazei nelas toda a minha alma para lhe transmitir um perfume da sublime mulher, que passou na minha vida como sonho fugace”.(Alencar, 2009, p.151).

Considerações finais

O livro *Lucíola*, um dos grandes romances da literatura brasileira, narra a história de uma menina que para salvar sua família coloca a disposição o seu único bem, seu corpo. E como forma de subsistência nossa personagem, foi enredada para prostituição.

Essa obra alencariana, além de ser um romance urbano, aborda a prostituição, com toques moralizadores, que caracterizava a sociedade da época. Sendo assim, Lúcia jamais poderia ser a prostituta feliz, uma vez que encontraria a felicidade quando mudasse de vida e encontrasse um grande amor. Lúcia conjugou os dois, mas quis o destino e o autor que mesmo realizando as mudanças esperadas socialmente, ela não poderia vivenciar o “felizes para sempre”, pois como poderia uma ex cortesã sair impune, voltando o olhar somente para o externo, e ter uma vida feliz? E assim o melhor desfecho encontrado foi à morte.

Nesse trabalho perpassamos o preconceito e todo o corolário de angústias e sofrimento que transpassava a vida de Lúcia; a prostituta que enchia os olhos alheios com sua beleza e humor, mas que na verdade se encontrava diante de um precipício, onde sobre(vivia) de dor e angústia.

Lúcia foi colocada na prostituição a partir de uma violência, e assim ela vivenciou esta ferocidade pelo viés de seu corpo, como forma de se fortalecer com suas próprias mãos, de acordo com a tese de Calligaris (2006), mas também o traduzindo através da perda, vazio, dor, vergonha, da autocrítica e

da autocomiseração, pois para ela o trabalho efetuado através do seu corpo era uma falta de respeito para com ela e com os outros. Essa conduta que Freud ([1917] 2016) chama de consciência de moralidade, onde uma parte do Eu se manifesta a partir da censura e dos movimentos de uma sociedade, no caso o preconceito com a prostituição.

Assim coberta pela dor, pelas fendas e pelos vazios, Lúcia também conjuga o que Freud caracterizou como melancolia. Através dos preceitos e preconceitos impostos em decorrência da posição por ela ocupada, Lúcia se sentia um ser abjeto, não se permitindo ser amada e tolindo das diversas formas o amor que sentia.

Com isso, o livro *Lúciola*, nos propiciou uma reflexão que abarca o social para, subsequentemente, chegar ao indivíduo e a subjetividade. Demonstrações, deste modo, que os afetos e desafetos vividos reverberaram decisivamente na vida da personagem. Vimos Lúcia sendo o objeto de desejo de muitos, a vimos desfilando sorridente para a plateia, quando na verdade o que a cortesã mais desejada do Rio de Janeiro queria, era despir a personagem e todo o conseqüência que a ela foi imbuído e vestir a menina, Maria da Glória, que foi brutalmente destituída dos sonhos e da inocência tão caros para ela e para toda uma sociedade moralmente corrompida, que desconsidera todo o percurso do indivíduo, e segue enaltecendo somente as “aparências”.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Jacques. Vocabulário básico da psicanálise. Tradução de Márcia Valéria Martinez Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

ALENCAR, José. *Luciola*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.

CALLIGARIS, Eliane. *Prostituição: o eterno feminino*. São Paulo: Escuta, 2006.

FERNANDES, Maria H. *Corpo*. 4º ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose e perversão*; tradução Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

QUALLYS-CORBET, Nancy. *A prostituta Sagrada: a face eterna do feminino*. Tradução de Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Paullus, 1990.

ROBERTS, Nickie. *As prostitutas na história*; tradução Magda Lopes. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1998.

ROSSIAUD, Jacques. *A prostituição na Idade Média*. Tradução de Claudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz na terra, 1991.

NOS LIMIARES DO PRAZER E DO (DES)AMPARO: OS ENLACES ENTRE ÉROS E THANATOS NA OBRA MACHADIANA

Silvio Tony Santos de Oliveira ¹

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues²

RESUMO: O texto literário é um espaço criativo potencial, no qual reverbera os aspectos efabulatórios que se constituem como os pilares da psique humana, todavia os laços entre literatura e efabulação são regidos pela realidade social que fornece a matéria prima para compor as experiências humanas que emanam de seus flancos. Desta forma, literatura e saber científico se imbricam, no contexto do século XIX, por ocasião das discussões fomentadas acerca da sexualidade humana. O presente trabalho, alicerçado na teoria psicanalítica de base freudiana, tenciona investigar os matizes melancólicos que recobrem o laço sadomasoquista no conto realista *A causa secreta* (1885), de Machado de Assis. Para tanto, debruçaremos sobre o triângulo amoroso, forjado pelos personagens Fortunato, Ana Luísa e Garcia, que constrói a narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Psicanálise; sadomasoquismo

ABSTRACT: The literary text is a potential creative space, in which it reverberates the efabulatory aspects that constitute as pillars of the human psyche, nevertheless the bonds between Literature and phabulation are governed by the social reality that provides the raw material to compose the human experiences that emanate of their flanks. Thus, literature and scientific knowledge are interwoven, in the context of the nineteenth century, on the occasion of the discussions about human sexuality. The present work, based on Freudian psychoanalytic theory, intends to investigate the melancholic shades that cover the sadomasochistic bond in Machado de Assis's *The Secret Cause* (1885). To do so, we will look at the love triangle, forged by the characters Fortunato, Ana Luisa and Garcia, who builds the narrative.

KEYWORDS: Literature; Psychoanalysis; sadomasochism

Introdução

¹ Graduado em Letras e mestrando em literatura na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Contato: silviophoenix@hotmail.com

² Professor do programa de pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Os suicídios são homicídios tímidos; masoquismo em vez de sadismo.
Cesare Pavese³

A história e, conseqüentemente, a compreensão sobre a sexualidade humana pode ser tranquilamente cindida em dois períodos: um anterior e outro posterior às contribuições teóricas freudianas. Se inicialmente a sexualidade se apresentava como restrita a padrões heteronormativos para fins de perpetuação da espécie, a partir do pai da psicanálise temos uma sexualidade imbricada com o gozo⁴ e que se manifesta através de sua característica plástica..

Um exemplo que demarca a interseção freudiana no campo da sexualidade é a visão científica acerca do sadomasoquismo. Anteriormente a Freud, aliás, existia para alguns nomes da ciência do século XIX uma cisão entre os termos sadismo e masoquismo. O psicopatologista Albert Von Schrenck-Notzing (1862- 1929) introduziu o termo *algolagnia* para abarcar as práticas ou os indivíduos que conseguiam atingir o prazer através da dor. Já nessa definição podemos observar uma separação entre sadismo e masoquismo. Um dos defensores desse posicionamento teórico foi Richard Von Krafft-Ebing.⁵ (1840- 1902). Para este, sadismo e masoquismo eram termos que se opunham quanto às suas manifestações nos sujeitos envolvidos e suas práticas.

Nessa perspectiva, enquanto o sádico é caracterizado pelo indivíduo que se satisfaz impondo a dor ou subalternizando o parceiro, o masoquista seria o inverso, ou seja, aquele que se satisfaz ao receber castigos impostos pelo outro. Ainda ressaltamos que tais práticas, na perspectiva de Krafft-Ebing, são concebidas como *pathos*, relegando-as a marginalidade.

A partir de Freud, temos um deslocamento teórico considerável. Sadismo e masoquismo se imbricam, assim como os conceitos de atividade/passividade. Outra contribuição fundamental de Freud é conceber, após reformulações teóricas, esses funcionamentos como presentes no desenvolvimento psicosssexual de todos os seres humanos, através do conceito

³ (1908-1950) – Escritor e poeta italiano defensor ferrenho das ideias antifascistas.

⁴ O termo gozo é desenvolvido na teoria lacaniana e diz dos sentimentos de prazer e sofrimento que, ao mesmo tempo, estabelecemos com o mundo a nossa volta.

⁵ Psiquiatra alemão que desenvolveu estudos acerca das manifestações sádicas/masoquistas.

de pulsões parciais. Logicamente, se tais práticas eram consideradas, na época como perversas, o psicanalista vienense coloca todos os seres como constituídos pelos desejos perversos. É salutar mencionar que essas práticas estão presentes em todos os períodos da história e em diversos contextos culturais da sociedade.

Esta pesquisa tem por objetivo desenvolver reflexões acerca das configurações melancólicas e sadomasoquistas estabelecidas entre os personagens do conto *A causa secreta*, de Machado de Assis. A narrativa envolve os personagens: Ana Luísa, Fortunato (casados) e Garcia. Os três mantêm imbricações psíquicas que transitam entre a dor e o prazer, proporcionando assim um gozo corrosivo entre os mesmos. Constatamos que as manifestações sadomasoquistas se estabelecem entre os limites do físico e da *psique*, como também, constroem-se tensões conflituosas entre padrões morais e subjetivos. Na próxima seção, tratamos de discorrer sobre as formulações teóricas psicanalíticas que se debruçam sobre o fenômeno do sadomasoquismo.

Entre a dor e o prazer: o gozo sadomasoquista à luz da psicanálise.

O sadomasoquismo se enquadra no âmbito das parafilias, ou seja, práticas eróticas que transgredem a relação genital. Falar dessas práticas é, inevitavelmente, recorrer às ideias freudianas postuladas nos *Três ensaios* (1905) sobre a teoria da sexualidade. Nesse texto, de acordo com Freud, a pulsão libidinal não se direciona ou obtém um objeto específico ou, dito de outra forma, a pulsão libidinal não é determinada pelo objeto. Esse aspecto, ao nosso ver, é fundamental para uma concepção plástica da sexualidade, que Freud postulava, em desacordo com a visão de sua época vale salientar, e que, conseqüentemente, abre espaço para a aceitação da existência de múltiplas vivências da sexualidade. Ainda nesse texto, Freud (1905) afirma que todos os seres são constituídos a partir de pulsões parciais como o sadismo. Inicialmente, o psicanalista vienense concebe o masoquismo como um retorno da pulsão libidinal sádica sobre o próprio ser. Tal processo se daria na fase pré-genital, mais precisamente, fase anal. Assim, vejamos como o processo é descrito:

As crianças que tiram proveito da estimulabilidade erógena da zona anal denunciam-se por reterem as fezes até que sua acumulação provoca violentas contrações musculares e, na passagem pelo ânus, pode exercer uma estimulação intensa na mucosa. Com isso, hão de produzir-se sensações de volúpia ao lado das sensações dolorosas. (Freud, 1905 p. 114).

Nessa perspectiva teórica, Freud concebia o sadismo como sendo uma pulsão parcial primeira, enquanto o masoquismo seria uma pulsão secundária. O referido autor deixa claro, inclusive durante suas reformulações teóricas sobre o sadismo/masoquismo, que tais mudanças não podem ser confundidas com as perversões sadomasoquistas.

Tal posicionamento é ratificado no texto *Metapsicologia* (1920). Pode-se notar, aqui, a indicação deste movimento de reversão intrínseco à pulsão, pois, para Freud, por definição a pulsão sado-masoquista é auto-erótica como toda pulsão parcial. (Vallas, 1990, p.64).

Contudo, em nosso entendimento, a fase anal do desenvolvimento psicosssexual nos evidencia a essência humana da obtenção do prazer pela imposição ou submissão a dor. Desde a mais tenra idade, o sujeito logra gozo através dos estímulos que impõem ao próprio corpo. As pulsões sádicas de dominação, submissão, dirigidas ao objeto (o eu – próprio corpo) são recebidas e, sob os efeitos dessas pulsões, reverterem tais sensações em gozo masoquista.

Em *O problema econômico do masoquismo* (1924), temos uma reformulação teórica. O masoquismo é concebido como uma pulsão parcial, entretanto, única e exclusivamente por meio da mediação do recalque. O mecanismo psíquico do recalque associado, intensificado, pelo sentimento de culpa se configura como a etiologia das perversões sadomasoquistas. Se nos *Três ensaios*, Sigmund Freud coloca a origem das perversões na regressão e fixação em um dos estágios pré-genitais, as perversões sadomasoquistas estariam, também, nessa circunscrição, porém envolvidas sob o véu da culpa.

Nasio (2015) entende o complexo de Édipo como o processo de desenvolvimento psicosssexual caracterizado por dualidades de sentimentos. O amor/ódio, prazer/angústia circunscreve as relações incestuosas com os primeiros objetos de desejo de qualquer criança. Essas relações de sentimentos

dirigidas às figuras parentais são discutidas em alguns textos da bibliografia freudiana. Estes discorrem sobre as relações entre as perversões sadomasoquistas e os fantasmas edípicos: em *Bate-se numa criança* (1929), o percurso teórico freudiano se atém a investigar os fantasmas masoquistas presentes na relação estabelecida entre seus pacientes e seus respectivos cuidadores.

Entre as três construções da alegoria fantasmática possível: “o pai bate numa criança que eu detesto”, “eu sou espancada pelo pai” e “bate-se numa criança” as duas últimas são as mais significativas para a discussão sobre o masoquismo. Na primeira construção, temos uma criança que, ao ser espancada pela figura paterna, sente um prazer e a obtenção de um gozo inestimável. O desejo de se colocar passivamente como objeto de desejo desse pai desenvolve um sentimento de culpa que devasta o sujeito. Ao ser espancada, essa criança atinge seu gozo: ser punida por sua culpa e uma satisfação sexual por estar passivamente como objeto do outro.

Na segunda construção, temos a tomada de consciência desse fantasma. É a cena primitiva trazida à tona através da análise. A consciência obtida do espancamento paterno imbricada com o sentimento de culpa oferece ao sujeito uma satisfação sexual com base em uma posição passiva, ou seja, um gozo masoquista. Essas formulações foram desenvolvidas na perspectiva feminina. De fato, Nasio (2015), ao se reportar sobre o Édipo da menina, anuncia-nos uma fase ou posição passiva. “Em outros termos, quer se tornar a favorita do pai. (...) a inveja ciumenta de deter o falo do pai dá lugar agora ao desejo incestuoso de ser possuída por ele, ser o falo do pai.” (Nasio, 2015, p. 55)

Quanto aos homens, com uma perspicácia muito particular, Freud postula que antes da cena “sou espancada pela mãe” existiria nos escombros do inconsciente a cena de espancamento feito pela figura paterna. O menino se coloca de forma passiva e deseja ter relações objetais com a figura cuidadora do mesmo sexo. É dessa posição feminina que se originaria o masoquismo masculino. “Com efeito, um menino pode desempenhar o papel passivo, eminentemente feminino, de ser a coisa do pai e fazê-lo gozar”. (Nasio, 2015, p. 31). As imbricações entre o sadismo e o masoquismo são indissociáveis. As posições de atividade e passividade se imbricam. O sádico, ao impor seus

castigos ao parceiro (atividade), identifica-se com a posição de submissão do outro. Seu gozo também vem dessa identificação.

Por outro lado, o masoquista não obtém seu gozo apenas pelos maus tratos impostos ou pela dor que sente em seu corpo (passividade), mas por essas ações serem impostas pela pessoa eleita por seu amor e a posição de atividade que esta ocupa. Logo, Welldon (2005) define a perversão sadomasoquista como sendo um arranjo inconsciente do sujeito para dar conta dos conflitos e cicatrizes decorrentes de sua travessia pelo complexo de Édipo.

Corpos mutilados, desejos corrompidos: as nuances sadomasoquistas.

Em 1920, Sigmund Freud desenvolve, no texto *Além do princípio do prazer*, as relações dualistas entre as pulsões de vida (*Eros*) e de morte (*Thanatos*). Através de seus estudos, o referido autor observa que, desde os primórdios da infância, somos movidos por essas duas pulsões que regem nossas relações com nós mesmos e com o mundo: “Nossa concepção era, desde o início, dualista, e ainda o é, hoje, de modo mais definido, desde o instante em que os termos opostos não são mais, para nós, pulsões do eu e pulsões sexuais, mas sim pulsões de vida e pulsões de morte.” (Freud, 1990, pag. 121).

Essas conclusões são consolidadas em *O problema econômico do masoquismo* (1924). Nesse artigo, Freud, partindo das formulações teóricas sobre o princípio do prazer e relações com as pulsões de vida e de morte, postula novas considerações acerca do masoquismo, classificando as suas manifestações em masoquismo feminino, erógeno e moral. A posição passiva caracterizada por ser ocupada pela mulher durante a prática sexual é o que define o masoquismo feminino. Colocar-se como objeto do outro e obter gozo a partir dessa posição é o que define melhor essa primeira manifestação masoquista. Essa, aliás, mantém imbricações com a posição passiva descrita no fantasma “sou espancada pelo pai”.

⁶ De acordo com esse princípio, o desprazer ou frustração deveria resultar em uma elevação da tensão, em contrapartida o prazer resultaria em uma baixa da tensão libidinal. Entretanto, Freud observa que essa regra não aplica a todos os fenômenos como por exemplo as excitações sexuais em que o prazer resulta em um aumento da tensão.

A segunda vertente, o masoquismo erógeno, nada mais é do que a constatação do masoquismo como uma pulsão primaria no desenvolvimento psicosssexual do indivíduo, completando, assim, a binaridade freudiana das pulsões parciais. Vale salientarmos, mais uma vez que, para Freud, as pulsões primárias sado-masoquistas não são consideradas perversões ou relacionadas às perversões adultas, nestas existe uma manifestação unívoca no indivíduo (masoquista ou sádica) ao contrário das pulsões parciais. Se constatamos a pulsão de morte deslocada do eu para a pulsão sádica em tenra idade, “este masoquismo seria, pois uma testemunha e um vestígio dessa fase de formação na qual se realizou a aliança, tão importante para a vida, entre a pulsão de morte e Eros”.(Freud *Apud* Vallas, 1990, pag. 85).

A terceira vertente seria o masoquismo moral. Esse seria, na realidade, o ponto principal de discussão nesse momento do nosso trabalho. Em seu texto *o Ego e o Id* (1925,) Freud irá discorrer acerca da economia psíquica estabelecida entre o Eu (ego) e o Supereu. Antes de mais nada, vale salientarmos que, em oposição às outras formas já aqui descritas de masoquismo em que as ações de fustigação são erotizadas pelo sujeito, no masoquismo moral, temos o gozo obtido através da incidência da culpa sobre o ego.

O indivíduo, motivado por um sentimento de culpa, coloca-se em uma posição passiva diante do superego – este representando o retorno ao Édipo (herança do processo de dessexualização das figuras paternas como afirma Nasio (2015). Entretanto, agora, o superego, sinônimo de moral, é sexualizado novamente assumindo a posição sádica diante do ego. O conflito entre essas esferas psíquicas gera no individuo o sofrimento psíquico. Aqui, não necessariamente temos o sofrimento físico, mas predomina a dor psíquica.

É inevitável relacionarmos esse masoquismo moral com o estado de melancolia descrito por Freud em seu texto *Luto e melancolia* presente na coletânea *Metapsicologia* (1916). Nesse texto, o luto e a melancolia são descritos como fenômenos próximos e amalgamados realizados pela *psique* do sujeito diante da perda do objeto amado. O luto, nessa perspectiva, é visto como um processo normal e necessário em que a cataxia deve ocorrer.

Entretanto, na melancolia, temos uma diferenciação: existe uma queda na autoestima do sujeito e uma consequente degradação do Eu. Freud observa

que, nessa situação, o sujeito motivado pelo sentimento de culpa, coloca-se diante do sadismo do superego de forma masoquista. Pelo processo de identificação, como meio de solucionar o conflito entre o eu e a moral sádica do superego, identifica-se com o objeto perdido. Desta forma, tentando destruir o objeto amado, acaba por se destruir psiquicamente, gerando assim um *pathos*. Na próxima seção, desenvolveremos a análise das relações sadomasoquistas e suas nuances estabelecidas entre os personagens do conto *A causa secreta* (1885), de M. Assis.

Entre paixões e desejos: as nuances sob o véu sadomasoquista

Dói pensar no infinito. Dói pensar na eternidade. Masoquismo cognitivo, obsessão incurável, que o tempo não alivia e só na morte se acaba.

Valter da Rosa Borges⁷

A psicanálise e a literatura, de maneira geral, apresentam pontos em comum. Um deles seria a subjetividade humana. Enquanto a arte da fabulação encena as particularidades humanas inseridas em contextos sócio-culturais, a ciência do inconsciente busca investigar, descrever e compreender as tensões resultantes dos conflitos entre os aspectos subjetivos do Ser humano e a cultura em que está inserido. Esses conflitos são constantes e perpassam diversos contextos históricos ao longo dos séculos. Ao nosso ver, a obra *A causa secreta*, de M. Assis mimetisa, de forma singular, as angustias resultantes do embate entre os desejos constituintes da natureza humana e os processos sociais de interdição.

Nossa análise se detém sobre os personagens Fortunato, Maria Luisa e Garcia, tendo como pedra angular as características fusionais entre os sujeitos desejantes na busca de um gozo inefável que os tornam entrelaçados. Aliás, essas relações ficam evidentes nas primeiras linhas da narrativa, pois “como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço.” (*A Causa Secreta*, 1885, p. 1).

Em passagem inicial da narrativa, o Sr. Fortunato Gomes da Silveira, enigmático desde as primeiras linhas, mostra-se encantado por uma cena de

⁷ Valter da Rosa Borges (1934) é livre pensador, filósofo, poeta, escritor, parapsicólogo e professor brasileiro.

peça teatral composta por requintes de violência e crueldade. Vejamos como é descrita a atenção dispensada pelo personagem à cena mencionada:

A peça era um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos; mas Fortunato ouvia-a com singular interesse. Nos lances dolorosos, a atenção dele redobrava, os olhos iam avidamente de um personagem a outro (...) No fim do drama, veio uma farsa; mas Fortunato não esperou por ela e saiu (...) (Assis, 1885, p. 1).

O narrador, ao que parece, deixa-nos de forma sutil, a descrição de uma satisfação peculiar do personagem em relação aos momentos teatrais que encenam a dor imposta ao corpo do outro. Interessante mencionar que tal avidez por esses instantes dolorosos não é notada por ninguém da plateia, apenas por Garcia, “a tal ponto que o estudante suspeitou haver na peça reminiscências pessoais do vizinho.” (Assis, 1885, p. 1). Desta forma, é através de Garcia que o leitor tem acesso aos aspectos oniscientes dos outros dois personagens.

Em outra passagem, temos o relato da saída do teatro: “Fortunato foi pelo beco do Cotovelo, rua de S. José, até o largo da Carioca. Ia devagar, cabisbaixo, parando às vezes, para dar uma bengalada em algum cão que dormia; o cão ficava ganindo e ele ia andando. (Assis, 1885, p. 1).

Com as passagens descritas, podemos facilmente identificar uma busca incessante por uma satisfação de uma pulsão sádica. Freud (1905) afirma que a pulsão sádica não se restringe a atos considerados, no senso comum, como violentos e conseqüentemente perversos. Nas relações sexuais tidas como normais, as preliminares também são constituídas a partir do sadismo, como dominar o objeto (parceiro), sendo característico de uma posição ativa. Sobre essa relação entre o sadismo e a sexualidade humana, Freud afirma:

No tocante à algolagnia ativa, o sadismo, suas raízes são fáceis de apontar nas pessoas normais. A sexualidade da maioria dos varões exibe uma mescla de agressão, de inclinação a subjugar, cuja importância biológica talvez resida na necessidade de vencer a resistência do objeto sexual de outra maneira que não mediante o ato de cortejar. Assim, o sadismo corresponderia a um componente agressivo autonomizado e exagerado da pulsão sexual, movido por deslocamento para o lugar preponderante. (Freud, 1905, p. 97).

Outro fator a ser destacado é sobre a natureza humana constituída a partir dos enlaces entre sexualidade e agressividade. Em *Além do princípio do prazer* (1920), o pai da psicanálise discorre acerca das pulsões de vida e morte que constituem a natureza humana. Segundo o referido autor, todos nós somos constituídos a partir dos desejos eróticos e de destruição e que, por meio da catexia, dirigimos aos objetos presentes no mundo. Tais forças se encontram, desde os primórdios da infância, em constante conflito, ora uma subjugando ou prevalecendo em relação a outra. Nessas passagens que simulam o desejo sádico de Fortunato, temos metáforas que metaforizam o acorrentamento de *Eros* por *Thanatos*. A causa secreta de todos nós é nossa tendência destrutiva e dominadora. Ao contrário de um discurso humanista, por vezes, defendido no senso comum e nas práticas culturais como a religião, o sujeito é resultado dos conflitos existências entre sentimentos opostos, mas que, ao mesmo tempo, mantêm-se fusionados: amor/ódio; prazer/angústia; satisfação/frustração; vida/morte.

Estabelecida tais definições, voga refletirmos acerca das nuances do sadismo imposto por Fortunato aos personagens Maria Luísa e Garcia. Este último é dotado de singular capacidade de observar a alma humana: “Este moço possuía, em germen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”. (Assis, 1885, p.4). A causa secreta inerente a todos os personagens é colocada aos olhos do leitor por meio da percepção de Garcia.

A expressão pulsional de *Thanatos* que impulsiona o desejo sádico de Fortunato é conhecida por Maria Luisa. As práticas de satisfação sádica provocam, na esposa de Fortunato, uma subjugação. Ela aceita resignada, contrariada, porém passiva, as ações do marido. Essa opressão moral pode ser constatada na visita para um almoço de domingo feita ao casal pelo jovem médico: “Garcia, à segunda vez que lá foi, percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral, e da parte da mulher para com o marido uns modos que transcendiam o respeito e confinavam na resignação e no temor.” (Assis, 1885, p. 4).

Na ocasião, Garcia relata a Maria Luísa acerca dos préstimos de socorro que o marido realizou a um ferido a punhal dias antes. Ao saber, a mulher fica

radiante como se a esperança de recuperar um objeto a tempos perdido – a bondade e generosidade humana do marido- saltasse-lhe os olhos. Contudo, diante do desdém de Fortunato e frieza frente à boa ação narrada, Maria Luísa se resignou em seu silêncio e frustração mórbidos. A situação para ela se agravou em virtude da abertura da casa de saúde, feita em sociedade entre o marido e Garcia:

Garcia recusou nesse e no dia seguinte; mas a idéia tinha-se metido na cabeça ao outro, e não foi possível recuar mais. Na verdade, era uma boa estréia para ele, e podia vir a ser um bom negócio para ambos. Aceitou finalmente, daí a dias, e foi uma desilusão para Maria Luísa. Criatura nervosa e frágil, padecia só com a idéia de que o marido tivesse de viver em contato com enfermidades humanas, mas não ousou opor-se-lhe, e curvou a cabeça. O plano fez-se e cumpriu-se depressa. (Assis, 1885, p. 5).

As relações entre Fortunato e a esposa são claras: ela tem conhecimento dos desejos obscuros do marido, ao mesmo tempo que vive dividida entre a esperança de recuperar sentimentos mais brandos na essência do marido e a angústia que sente diante das práticas sádicas realizadas por ele. Aqui, cabe duas afirmações: o sadismo imposto por Fortunato à Maria Luísa não se configura de forma ativa-física, mas de forma ativa- mental e moral. Outra afirmação se refere à posição subalternizada da esposa em relação ao parceiro. Ela se coloca inferiorizada. Não ousa questionar as práticas “grotescas”, e ao mesmo tempo alimenta a oportunidade de recuperar o objeto amado perdido.

Diante desse conflito, Maria Luísa sofre, mas se reconhece com Ser a partir dessa posição passiva. Seu gozo é algo que resulta em uma devastação psíquica e moral, mas que a faz se reconhecer como mulher e esposa. Isso fica marcante em seu discurso após uma das ações do marido utilizando animais e aquele acusá-la de ser fraca: “Maria Luísa defende-se a medo, disse que era nervosa e mulher (...)”. (Assis, 1885, p. 7). Isso também muito por conta da posição feminina ocupada no contexto do século XIX. Rocha (2009) afirma que, nesse período, havia uma preocupação com o caráter educacional da mulher e aperfeiçoamento de suas habilidades domésticas, bem como, cuidadora das necessidades dos componentes familiares como marido e filhos. Tal perspectiva tinha alicerce na ideia de que a mulher era inferior intelectualmente ao homem.

Já pelo viés psicanalítico, em *bate-se numa criança* (1919), Freud discorre sobre a cena arcaica de satisfação da criança através do espancamento que sofre pela figura paterna. Esse gozo se consolida como masoquista, pois, ao mesmo tempo que possui sua carga erótica – *Eros*, também se mostra como uma punição – *Thanatos*, ou seja é uma fantasia encoberta pelo véu da culpa de desejar ou gozar desse objeto incestuoso. Em *Ego e Id* (1923), Freud discorre sobre o masoquismo moral. Este se configura a partir de um conflito entre o sadismo do superego e o masoquismo do ego. Vallas (1990) relata que essa relação conflitante entre essas estruturas psíquicas se estabelece através do sentimento de culpa desenvolvido pelo sujeito. A culpa de ter maculado o objeto desejado ou de não ser capaz de conservá-lo. Em *luto e melancolia*, Freud discorre acerca do sentimento melancólico e suas características:

O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (...) Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente receber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. (Freud, 1916, p..179).

A perda é a razão do conflito entre as instâncias psíquicas do ego e superego. A culpa diante da perda ou destruição do objeto amado recai sobre o Eu, assim como no masoquismo moral. O masoquismo do ego leva o sujeito à obtenção de um gozo inconsciente e mortífero tanto mental como fisicamente, pois, tentando destruir o objeto amado, o sujeito se autodestrói em ambos sentidos. No caso de Maria Luísa, temos, como de acordo com os textos psicanalíticos apresentados, um sentimento de culpa que acarreta em um sofrimento duplo imposto pelo sadismo de Fortunato e a suposta perda da imago idealizada do marido. Não caracterizamos as ações da personagem como melancolia, mas como um gozo masoquista nutrido pelo viés do discurso melancólico. É válido mencionar que esse sofrimento psíquico é

identificado por Garcia durante a narrativa, ou seja, mais um causa secreta desvendada.

Garcia, por sua vez, transforma-se em um visitante constante e íntimo do casal. A comunhão dos interesses encurtou os laços de intimidade. “Garcia tornou-se familiar na casa; ali jantava quase todos os dias, ali observava a pessoa e a vida de Maria Luísa, cuja solidão moral era evidente.” (Assis, 1885, p.5). Diante dos acontecimentos, o amor adentrou sorrateiramente em seu peito. O prazer da conquista velada pelos valores morais anti- adultério colocavam o referido personagem em uma situação angustiante e desamparada diante de seus desejos. Contudo, se diante dos impedimentos morais não poderia possuir o objeto de desejo, o personagem goza dessa posição de eterna conquista. Goza de um amor que, ao mesmo tempo, é sinônimo de prazer e sofrimento. Goza em poder observar o corpo que deseja, mas angustia-se por não poder possuí-lo.

Ao final da narrativa, o estado de saúde de Maria Luísa se agrava: provavelmente vítima de tuberculose. Concomitante aos cuidados que prestava à esposa em leito de morte, aliás vivenciados com interesse sádico, Fortunato começa a estudar Anatomia dissecando e envenenando gatos e cachorros. Os gritos dos animais atordoavam a esposa algo que somente cessou após pedidos de Garcia. A cena a seguir relata o ápice da narrativa, na qual Fortunato é flagrado pela esposa e Garcia, no escritório, mutilando um rato. Vejamos o ocorrido:

Garcia lembrou-se que na véspera ouvira ao Fortunado queixar-se de um rato, que lhe levava um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado. (Assis, 1885, pag. 6).

Apesar dos clamores do médico para findar tais atos, Fortunato diante dos olhos dos outros dois, satisfazia-se calmamente de cada instante de dor e de cada parte do corpo mutilada do miserável animal. Agora, mais que nunca,

a causa secreta de Fortunato era conhecida por todos. A ação no animal de certa forma ocasionou um sofrimento psíquico na esposa e em Garcia. O sadismo de um encontrou seu complemento no masoquismo dos outros dois através do sofrimento do animal.

Antes de analisarmos mais precisamente Garcia, vale destacarmos que as ações de Fortunato, de maneira alguma, podem ser consideradas perversões. Uma vez que este busca caminhos tortuosos, parcialmente aceitos pela sociedade, para satisfazer suas pulsões sádicas. Ao passo que o perverso, como afirma Freud nos *Três ensaios sobre a sexualidade*, utiliza-se do desmentido da castração para atingir diretamente seu objeto de desejo. Ou seja a castração não é reconhecida. Ao que nos parece, Fortunato se utiliza de um dos mecanismos de defesa do ego intitulado sublimação. Sobre esse mecanismo e seu funcionamento nos ensina o psicanalista vienense:

Ele (o instinto sexual) coloca à disposição da atividade civilizada uma quantidade extraordinária de energia, e o faz em razão da sua característica especialmente marcante de ser capaz de desviar o seu objetivo sem diminuir de intensidade materialmente. Essa capacidade de trocar o seu objetivo sexual inicial por outro, que não mais é sexual mas relacionado psiquicamente com o primeiro objeto, chama-se sublimação. (Freud, 1908, p. 187)

Fortunato reconhece, de forma inconsciente, suas vicissitudes quanto ao seu desejo e como a sociedade o concebe, por isso se utiliza de peças de teatro, cuidados de doentes, mutilação de animais para realizar a descarga de suas energias agressivas. Ele dirige a energia que teria o fim de retalhar, destruir, devastar corpos humanos para outros objetos “aceitos” socialmente. Bem, até aqui dois personagens tiveram suas “causas secretas” desvendadas e expostas aos outros. Faltava apenas Garcia ter a seu segredo às escancaras. E isso ocorre após a morte de Maria Luísa. A cena que se segue faz menção ao velório do corpo da jovem mulher feito pelos dois cavalheiros. Após alguns minutos de breve descanso, Fortunato chega a porta e observa perplexo mas prazerosamente o sofrimento de Garcia diante da perda de Maria Luísa. Observemos a descrição:

Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-

se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços. Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa. (Assis, 1885, p. 8)

Diante do “espetáculo”, a última “causa secreta” é desvendada: o amor recalcado de Garcia por Maria Luísa fica à mostra. Sentimento que era sufocado, silenciado e que se restringia à contemplação do objeto idealizado. Garcia não se mostra contrariado nem pela morte da esposa, tampouco pelo fato de ter descoberto o desejo amoroso nutrido, em sigilo, de Garcia por sua esposa. Apesar de conjurações e insinuações da concretização de um possível adultério, o que traz gozo a Fortunato é a dor emocional de Garcia. É o luto que este estabelece diante da morte e da impossibilidade, agora física e não social, de concretização desse amor. As lágrimas de Garcia e o beijo no corpo inerte de Maria Luísa renderam a Fortunato um gozo sádico que como o próprio narrador nos diz: ele deliciou-se de forma longa... bem longa...

Considerações finais

No contexto da narrativa, vislumbramos personagens em constate estado de tensão entre seus desejos mais primitivos e os mecanismos de cerceamento impostos pela sociedade do século XIX. Se por um lado constatamos um personagem impulsionado pela atividade de seus desejos sádicos, como é o caso de Fortunato, por outro esse gozo sádico encontra vazão tanto no sofrimento de animas como também de seres humanos, como por exemplo Ana Luísa e Gouveia, que a partir dos enlaces que mantêm com Fortunato, atuam em uma duplicidade: alimentam o gozo sádico do Outro e ao mesmo tempo gozam através de suas pulsões masoquistas inconscientes. Sendo assim, os três personagens se fusionam em uma relação sadomasoquista que busca, por caminhos tortuoso e obscuros, conciliar

valores morais e interditos impostos pela cultura e seus desejos mais íntimos. Assim, não é por acaso que o narrador afirma que todos estão mortos e enterrados, uma vez que, se não sucubiram diante da morte física – como Maria Luísa – padeceram de morte moral como Fortunato e Garcia. Logo, a natureza humana movida por *Eros* e *Thanatos* e suas imbricações fica escancarada nas ações desses personagens, bem como na forma como cada um lida com suas vicissitudes.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *A causa secreta* (1885). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000182.pdf>. Acessado em 14/06/2017.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. Bate-se numa criança (1929). In. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIX. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia* (1916). Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. Metapsicologia (1920). In. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo (1924). In. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIX Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade (1905). In. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. III. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

NASIO, J-D. *Édipo, o complexo do qual nenhuma criança escapa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2005

ROCHA, Patrícia. *Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Belo Horizonte, Ed. Leitura, 2009.

VALLAS, Patrick. *Freud e a Perversão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1990

WELLDON, Estela V. *Sadomasoquismo*. Tradução Pedro Dantas In: *Conceitos de psicanálise*. Vol. III. Rio de Janeiro, Ed. Segmento Duetto, 2005.

MRS. DALLOWAY: A MELANCOLIA VISLUMBRADA ATRAVÉS DOS TRAÇOS VIRGINIANOS

Rayssa Kelly Santos de Oliveira¹

RESUMO: Quando enjeitamos o abandono daqueles que considerávamos como nossos e que, de alguma forma, se foram, naufragamos em um dilúvio de finitude, em que encontramos um lado sombrio de nós mesmos, nos negligenciando e revelando uma fragilidade da alma, recaindo assim, na melancolia. Com a contribuição do arcabouço teórico de Sigmund Freud, Julia Kristeva, dentre outros, pretendemos analisar, a partir de uma perspectiva discursivo-psicanalítica, os enlaçamentos melancólicos que permeiam e constituem a personagem Clarissa, heroína da obra *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf. Examinamos, em Clarissa, um intenso sentimento de culpa, do qual a devora, marcado por uma realidade idealizada na fantasia para resguardar as feridas deixadas pelas perdas de seus objetos de amor.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura: Psicanálise: Melancolia: Dor.

ABSTRACT: When we deny the abandonment of those whom we considered to be ours and who somehow are gone, we are shipwrecked in a deluge of finitude, in which we find a gloominess of our own selves, neglecting ourselves and revealing a fragility of the soul, then relapsing into melancholy. With the contribution of Sigmund Freud's theoretical framework, Julia Kristeva, among others, we intend to analyze, from a discursive-psychoanalytical perspective, the melancholic entanglements that permeate and constitute the character Clarissa, heroine of *Mrs. Dalloway*, of Virginia Woolf. It is examined in Clarissa an intense sense of guilt, which devours her marked by a reality idealized in fantasy to guard the wounds left by the loss of her objects of love.

KEYWORDS: Literature: Psychoanalysis: Melancholy: Pain.

Introdução

O presente trabalho se propõe a analisar traços melancólicos da personagem Clarissa Dalloway, a qual está descrita em um dos romances mais

¹ Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

lidos e comentados pela crítica dos últimos anos: *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf. A escrita Woolfiana nos propicia a observar que, embora haja um narrador onisciente externo, ao lermos, o idealizamos como interno, pois, a autora imerge-se de maneira profunda nos pensamentos e sentimentos de cada intérprete que vislumbra seus manuscritos.

O uso do recurso do discurso indireto livre – sendo uma das pioneiras – e do fluxo de consciência também é característica expressiva no romance de Virgínia. Como uma inovadora nesse modelo de linguagem, fora capaz de adentrar ao inconsciente de sua heroína, em uma minudência extremamente vertical.

Por vezes, nos enredamos na fala das personagens e confundimos se é esta ou o narrador quem dialoga, visto que, ainda que seja narrada em terceira pessoa, estas proferem, predominantemente, o que estão pensando. Utilizando-se desse artifício, cria um elo e um envolvimento entre leitor-narrador-personagem, fazendo com que haja uma identificação e empatia a respeito da literatura e, fundamentalmente, da obra.

Mrs. Dalloway foi publicada no século XX e nos mostra a Londres do ano de 1923, período que concerne ao final da Primeira Guerra Mundial. Mediado por acontecimentos ordinários, o romance se passa ao longo de um dia e, dessa forma, nos conduz como foco substancial, a fronteira entre a sanidade e o devaneio.

A personagem principal, no prisma da elite burguesa, esforça-se de maneira profusa, durante todo o romance, a manter-se sã, optando assim, por uma vida dita *tradicional* em que a mulher se predispõe ao matrimônio e sobrevive envolta aos preceitos patriarcais. Diante disso, faz-se necessário articular sobre como se deu, ao longo dos anos, o que se instaurou como patriarcado na história da sociedade, mormente, às mulheres.

Relacionando-se a isso, é indispensável acrescentar como essas – mulheres – inseriram-se na literatura, pois, é a partir desta que elas puderam, de alguma forma, expressar-se.

Ao investigar a fundo o âmago de *Dalloway*, percebemos que ela está imersa em um mar melancólico, do qual não deseja sair. Oposto a isso, seus pensamentos beiram o fim, isto é, a ideia de desfecho em sua vida é tida como solução de seu desengano. Embora tenhamos utilizado o termo *melancolia*,

nessa produção não faremos distinção entre este e o que se descreve por *depressão*.

Optar pelo termo melancolia se deu com base nos escritos de Sigmund Freud, do qual empregava essa nomenclatura com sustentação em estudos anteriores, dos quais buscavam definir e entender do que tratava-se o termo.

Sendo evidenciado e retratado desde sua época até os dias hodiernos, a pesquisa do psicanalista serviu de grande auxílio para teorias e estudos futuros. Pois, essa patologia faz-se de forma recorrente, tanto na realidade vindoura, como na literatura, visando o elo desta – literatura –, intrinsecamente, com a verossimilhança.

Com o suporte de autores como Perrot, Woolf, Bellemin-Noël, Freud, dentre outros, iremos discorrer pelos desnudes da protagonista Woolfiana, enfocando em alguns temas, entre eles: Patriarcalismo, feminino, literatura, psicanálise e, dessa forma, analisar a melancolia presente nesta, a partir de suas perdas e da exposição de seus pensamentos – e atitudes – mais viscerais.

A literatura feminina

A resistência de inserir o feminino numa ordem patriarcal estendeu-se, igualmente, a literatura. Porém, o proibido não foi o suficiente para proscrever mulheres do âmbito literário. Nomes como Christine de Pisan, Catarina de Siena, Marguerite Porete, dentre outras, destacam-se e venturadamente, eterniza-se acerca de seus escritos. Obtendo o viés religioso como premissa, mediante aos conventos, orações, romance e poesia, as escritoras que permeiam os séculos quebram a fronteira do *não poder* e deixam suas marcas literárias. Todavia, Virgínia Woolf (1985) inteirava que:

Levar uma vida livre no século XVI, *por exemplo*, teria significado, para uma mulher que fosse poetisa e dramaturga, um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida. (WOOLF, 1985, p. 63, grifo nosso).

No entanto, o século XIX, ápice do poder religioso, a igreja católica assume caráter dominante e inquisidor. Nessa visão *devota*, as mulheres eram

banhadas com os resquícios do pecado deixado por Eva, afinal, “cometeu um pecado supremo. Ela, mulher, queria saber; sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso”. (PERROT, 2015, p. 91).

O direito ao saber era destinado aos homens, pois, na visão da igreja estes [homens] eram *a imagem e semelhança* de Deus. Sendo assim, capazes de ler, escrever e disseminar o conhecimento entre *eles*. Exercer o papel administrativo, advindo da educação masculina, que a sociedade necessita. As mulheres deveriam estar e serem educadas em seus lares; e cumprirem seus papéis ao adentrar a igreja e escutar *a palavra de Deus*. Quem iria confiar em uma mulher com conhecimento literário? Qual a necessidade em correr riscos acerca de uma possível rebelião feminina, dando conhecimento a estas? Dar discernimento e acesso à leitura e escrita, de forma aberta, seria dar poder ao imaginário feminino e com isso, subsídio para saírem de seus *casulos*, seria uma ameaça ao bem estar da sociedade patriarcal. Nesse aspecto, Michelle Perrot (2015) enfatiza que os sacerdotes sentiam-se afligidos com a simples ideia de um pensamento livre, alheio a imposição do templo cristão. Segundo a autora:

É preciso, pois, educar as meninas, e não instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torna-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício...que tecem a coroa das virtudes femininas. (PERROT, 2015, p. 93).

Com isso, confirma-se a ideia incisiva em manter o feminino alheio a toda e qualquer fonte de leitura e escrita que pudessem libertá-las. Em companhia de defesa, (apesar de declarar-se ateu) em 1801, o anarquista francês – e também advogado – Sylvian Marechal, publicou um projeto de lei que pretendia excluir, definitivamente, o acesso de mulheres à leitura e à escrita. Com um falso igualitarismo, Marechal desenhou traços inquisidores, na tentativa – fracassada – de vetar o literário feminino.

Apesar da negação acerca da educação formal para as mulheres ao longo de muitos séculos, a literatura não se dissipou ao contexto destas. Com a inserção de meninos e meninas na igreja protestante, em que leituras da bíblia e escolas eram ofertadas para os gêneros, posteriormente, a instrução se fez

presente em casas de elite, em que a burguesia recebia aulas de língua estrangeira e artes, moldando o cenário educacional feminino.

Com o passar do tempo, algumas (mulheres) puderam publicar suas obras mediante a realidade da qual vivenciavam e observavam do social/cultural, apresentando nas obras traços de seu imaginário público e privado. Ainda que o momento fosse *possível* presenciar muitas autoras no mercado literário, algumas ainda sentiam o estigma dos estereótipos do *ser mulher escritora* e, dessa forma, não se igualar a uma escrita masculina, da qual nesses termos, era tida como a mais séria e perspicaz. Mary Ann Evans, nos surge como modelo. George Eliot, - seu pseudônimo – adentra ao mundo literário para preservar tanto sua escrita como sua vida pessoal. Foram publicadas diversas obras, como *O carpinteiro do vale dos fenos* (1859), *O moinho à beira do rio* (1860), *Daniel Deronda* (1876), entre outras. Eliot é caracterizada como uma das maiores romancistas do século XIX. De acordo com Woolf (1985):

Foi o resqúcio do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX. Currer Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas do conflito interno, como provam seus escritos, buscaram inutilmente esconder-se atrás de nomes masculinos. (WOOLF, 1985, p. 63).

Outras escritoras que também utilizaram desse artifício do anonimato foram George Sand e as irmãs Brontë. Charlote Brontë, como Currer Bell, escreveu um dos romances mais conhecidos da história, *Jane Eyre* (1847), tratando temas que evidenciavam a crítica social e a vida privada. A personagem de Brontë caminhava pela religião e sexualidade, questões extremamente silenciosas na sociedade, da qual fora gritada pela escritora na obra. *Jane Eyre* torna-se uma mulher surpreendentemente transgressora, à frente de seu tempo. As irmãs Anne Brontë, com *Ágnes Grey* (1847) e Emily Brontë com *O morro dos ventos uivantes* (1847) também tiveram sua participação no âmbito literário e revolucionário para a época. Catherine Earnshaw, personagem originado de Emily, é uma mulher burguesa, de temperamento explosivo e questionador; e embora entrelace seus preceitos e desejos em um matrimônio, visando o *status da época*, se enxerga apaixonada

por alguém que foge aos princípios construtores da família de elite e quebra paradigmas da imposição, devidamente transpassada, durante toda a obra.

O espaço público e privado

Desde épocas longínquas que mulheres vêm sendo estigmatizadas por serem consideradas o *sexo frágil* dentre os sexos. Substantivadas pela fraqueza, vulnerabilidade e cobardia, estas têm o direito do *pertencer* a uma sociedade entre iguais, subjugado. À vista disso, dá-se lugar aos desejos e imposições de um patriarcado que se faz presente e amofinador, do qual utiliza-se de subterfúgios culturais e sociais para exercer um domínio deturpadamente inato.

O sentido em torno da simbologia da dominação masculina advém de uma construção social que abarca os anos, em que o masculino é reputado a ocupar uma posição superior, enquadrando o feminino ao inferior.

Nesse contexto, o discurso apela ao biológico, visto que os corpos são premissa hierárquica de cunho social e cultural, dos quais demarcam oposições positivas e negativas, essencialmente ao que concerne ao falo. Entendendo que, de maneira dirigente, este (falo) vem a ser edificador da honra potencializada na virilidade, ao passo que a vagina restringe-se a uma inversão fraudulenta, estendendo-se a negatividade, uma vez que até o século XIV, o sexo feminino sequer nomeava-se. Tomando por ensejo Pierre Bourdieu (2012), que nos revela que:

[...] A definição social dos órgãos sexuais, longe de ser um simples registro de propriedades naturais, diretamente expostas à percepção, é produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças. A representação da vagina como um falo invertido, que Marie Christine Pouchelle descobriu nos escritos de um cirurgião da idade Média, obedece às mesmas oposições fundamentais entre o positivo e o negativo, o direito e o avesso, que se impõem a partir do momento em que o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas. (BOURDIEU, 2012, p. 23).

Dessa forma, percebe-se que há uma divisão social entre os sexos de maneira naturalizada, em que a disparidade construída entre a mulher e o

homem se fundamentam, socialmente, acerca dos órgãos sexuais em razão de um poder do qual não se necessita questionar, pois é caracterizado de cunho legítimo e universal.

Instituições educativas, religiosas e culturais, engendram, amiúde, nesses termos, dispositivos de poder que distanciam os gêneros quanto aos papéis que estes exercem na sociedade, sistematizando uma divisão entre as esferas do público e do privado, sendo assim, possível mediar os lugares a que devem pertencer.

O domínio público abre espaço para que os homens enveredem pelo trabalho *fora de casa*, desempenhem-se e representem um papel político vigente, estando assim, encarregados de administrar o meio e todos os atributos que transcorram acerca deste. Pois os homens, com sua força – física e social – são capazes de realizar trabalhos ditos promissores e valorosamente ponderosos, dos quais as mulheres, em sua ordinária constituição, não foram capacitadas – biologicamente e socialmente –, dado que “cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida”. (BOURDIEU, 2012, p. 41).

Para essas (mulheres) recai o fado do privado. Serviços domésticos, criação dos filhos, cuidados com a casa e com o marido, domesticação de animais, isto é, todo o trabalho considerado, culturalmente, irrelevante e superficial, estava a cargo do feminino, fechando-as a um privado pequeno e escondido, que as identificava como incapazes ao que fora alheio a este cenário. Bourdieu afirma que:

Elas estão condenadas a dar, a todo instante, aparência de fundamento natural à identidade minoritária que lhes é socialmente designada: é a elas que cabe a tarefa longa, ingrata e minuciosa de catar, no chão mesmo, as azeitonas ou achas de madeira, que os homens, armados com a vara ou com o machado, deitaram por terra; são elas que, encarregadas das preocupações vulgares da gestão quotidiana da economia doméstica, parecem comprazer-se com as mesquinhas do cálculo, das contas e dos ganhos que o homem de honra deve ignorar. (BOURDIEU, 2012, p. 41).

Ainda que o século XIX – mais precisamente a década de 30 – tenha diligenciado acerca da ruptura do exclusivismo político adentrando a elementos econômicos e sociais, foi no século XX – 1960 e 1970 – que a história familiar ascendeu o interesse dos escritores. Nesse ensejo, o movimento feminista foi tomando força e dialogando a respeito dos prismas que abarcam a vida das mulheres, estendendo-se assim, a história que pertence a *elas*. À vista disso, “deve ficar claro que não se trata absolutamente de uma história das origens. O século XIX nada inventa nesse domínio; ele apenas reformula uma questão muito antiga, na verdade eterna, reapropriando-se dela. (PERROT, 1988, p. 172).

Desse modo, pode-se reconhecer que, embora as mulheres não tivessem a *autoridade máxima* dentro da sociedade, sempre estiveram, veementemente, em torno das duas esferas que regem o poder público e o privado, pois “se elas não têm o poder, as mulheres têm, diz-se, poderes” (PERROT, 1988, p. 167). A forma de atuação tanto pública como particular foi contornada com o passar das épocas, de forma resistente e ativa, ausentando a passividade da qual inautenticamente se imagina e/ou desvela-se no decorrer da história.

A melancólica superegóica

Na segunda tópica de Freud, o autor dividiu os as instâncias da mente e seu modo de funcionamento, ao que concerne a personalidade. Essas estruturas auferiram a nomenclatura de ego, id e superego.

O id caracteriza-se como a fonte de energia psíquica do sujeito, ou seja, motivado pela libido (impulso sexual). Essa estrutura exprime-se na condição de instintos que, por sua vez, impulsionam o organismo e relaciona-se com ímpetos não civilizados, irracionais, pois situa-se no inconsciente e desconhece a realidade regida por leis e normas éticas que se fazem válidas nas pressões que se incorporam no mundo exterior. Por ser conduzido pelo princípio de prazer, busca, a todo momento, a satisfação, preservando-se dos sofrimentos e inquietações. Dessa forma, por não suportar a tensão, ou ainda um nível elevado desta, está sempre operando no sentido de descarregá-la.

O ego, por outro lado, é o componente consciente responsável pela comunicação da realidade com o psíquico, ou seja, é a estrutura que faz o

intermédio do psiquismo com o universo externo ao sujeito, atuando, dessa forma, com o princípio de realidade.

Originando-se com o Complexo de Édipo, a última estrutura desenvolvida é o superego (ou supereu). Este manifesta-se com base nas internalizações acerca da autoridade, dos limites e das proibições, ou seja, é um sistema que elucida-se desde o início da vida quando a criança recebe de seus pais as normas de comportamento, obtendo punições ou recompensas a partir da maneira com que age no mundo exterior, principiando assim, as estruturas da personalidade, o superego. Posteriormente, com seu sistema formado, o indivíduo será tomado por seus próprios autocontroles, determinando suas particulares recompensas e punições. Para Freud:

O superego retém o caráter do pai, enquanto que quanto mais poderoso o complexo de Édipo e mais rapidamente sucumbir à repressão (sob a influência da autoridade, do ensino religioso, da educação escolar e da leitura), mais severa será posteriormente a dominação do superego sobre o ego, sob a forma de consciência (conscience) ou, talvez, de um sentimento inconsciente de culpa (Freud, 1996, v. XIX, p. 49).

Diferentemente do ego – e até mesmo além deste –, que busca o intermédio entre os instintos avassaladores do id e a moralidade do superego, esta última instância equipara-se a censura, a moralidade, buscando reprimir, por completo, o id e encorajando o ego a fazer uma substituição dos objetivos reais por outros moralistas, exemplares e que mantenha a ordem perante uma sociedade imperativa, na tentativa de alcançar a perfeição. Sobre essa instância, Freud (1930-1936, vol. 18) narra que:

Mal nos familiarizamos com a ideia de um tal Super-eu, que goza de certa autonomia, persegue seus próprios objetivos e possui energia independente do Eu, chama-nos a atenção um quadro patológico que ilustra muito bem a severidade, a crueldade mesmo dessa instância e as suas cambiantes relações com o Eu. Refiro-me ao estado de melancolia, mais precisamente ao surto de melancolia, do qual também vocês já ouviram falar, ainda que não sejam psiquiatras. (FREUD, 1930-1936, Vol. 18, p. 142-143).

Freud relaciona a melancolia com a neurose obsessiva por intermédio da ambivalência e da culpa. Dessa forma, a melancolia surge como um “operador conceitual que lança luz sobre o problema da circulação de energia na

formação da culpa superegórica”. (MOREIRA, 2008, p. 35). Moreira (2008) enfatiza os escritos freudianos e nos diz que:

Onde existe uma disposição para a neurose obsessiva, o conflito devido à ambivalência empresta um cunho patológico ao luto, forçando-o a expressar-se sob forma de auto-recriminação, no sentido de que a própria pessoa enlutada é culpada pela perda do objeto amado, isto é, de que ela a desejou. Esses estados obsessivos de depressão que se seguem à morte de uma pessoa amada revelam-nos o que o conflito devido à ambivalência pode alcançar por si mesmo quando também não há uma retração regressiva da libido. Na melancolia, as ocasiões que dão margem à doença vão, em sua maior parte, além do caso nítido de uma perda por morte, incluindo as situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento, que podem trazer para a relação sentimentos opostos de amor e ódio, ou reforçar uma ambivalência já existente. Esse conflito devido à ambivalência, que por vezes surge mais de experiências reais, por vezes mais de fatores constitucionais, não deve ser desprezado entre as precondições da melancolia. (MOREIRA, 2008, p. 35 apud FREUD, 1917-1989, p. 283-284).

A elaboração do superego está estreitamente relacionada ao que concerne os procedimentos da melancolia, pois, para o autor, são inerentes à construção do indivíduo. Para Freud, a melancolia é uma patologia que está esboçada no conflito entre o ego e o superego, ou seja, encontra-se embasada nos sentimentos de culpa fortemente conflitante entre esses sistemas. Dessa forma compreendemos que essa estrutura cruel é parte essencial no desempenho ou funcionamento do sujeito melancólico.

Quando esse indivíduo usa da auto-depreciação e seu juízo crítico consigo mesmo age em caráter extremo, revela-se que essa *voz* pertence ao superego, do qual exhibe uma veemente rigidez contra o ego, produzindo um sentimento de culpa consciente imensurável. Essa ação agiria como forma punitiva aos desejos do id, com fins aterrorizantes e erradicativos, reduzindo-o ao zero. A perspectiva freudiana (1930-1936, vol. 18) constata que:

Nesse transtorno, de cujas causas e mecanismo sabemos muito pouco, a característica mais saliente é a maneira como o Super-eu — a “consciência [moral]”, vocês podem dizer — trata o Eu. Enquanto, em épocas sadias, o melancólico pode ser mais ou menos severo consigo mesmo, como qualquer pessoa, no surto melancólico o Super-eu torna-se rigoroso demais, xinga, humilha e maltrata o pobre Eu, ameaça-o com os mais duros castigos, recrimina-o por atos passados, que na época não foram levados a sério, como se durante todo o intervalo houvesse juntado acusações e esperasse apenas seu fortalecimento atual para apresentá-las e, com base nelas, fazer a condenação. O Super-eu aplica o mais rigoroso critério moral ao Eu abandonado à sua mercê, representa mesmo as exigências da moralidade, e logo notamos que o nosso sentimento de culpa é expressão da tensão entre Eu e Super-eu. É uma notável experiência ver, como um

fenômeno periódico, a moralidade, supostamente dada por Deus e profundamente arraigada em nós. Pois sucede que após alguns meses todo aquele alvoroço moral desaparece, a crítica do Super-eu silencia, o Eu é reabilitado e goza novamente de todos os direitos até o próximo surto. (FREUD, 1930-1936, Vol. 18, p. 142-143).

Havendo uma formação arcaica – resultado do Complexo de Édipo –, o superego é a consequência do abandono sofrido pelo sujeito ao seu primeiro objeto de amor (os pais ou substitutos), logo, está intimamente relacionado a um objeto morto, internalizado na melancolia, ou nos mecanismos que se referem a tal processo. O superego adentra o centro do ego e o controla, sendo capaz de inspecionar toda e qualquer proximidade deste com o objeto de amor perdido. Para isso, o superego internaliza os refugos da relação libidinal, para a proteção do próprio objeto externo, e dessa forma, age de maneira punitiva e dominadora, comandando o sujeito melancólico.

Com base na correlação entre superego e melancolia, o psicanalista indaga-se acerca do que seria responsável pelas ações tirânicas do superego. O que o faria ter atitudes tão destrutivas e mortíferas? Diante disso, ele chega à conclusão que a *pulsão de morte* assumiria essa responsabilidade. Desta maneira, discorreremos mais adiante a respeito das pulsões freudianas, para que nesse ensejo, possamos entender de melhor forma o sujeito melancólico.

Sobre a autora e a obra

Adeline Virgínia Woolf nasceu em 25 de janeiro de 1882, em Kensington, Middlesex. Filha de escritor e editor, desde os primórdios teve contato com o mundo literário. Atribuiu ao seu currículo particular a posição de escritora, ensaísta e romancista.

Marcada pelo movimento modernista, a britânica também foi uma das pionerias do discurso indireto livre, em que fazia com que suas personagens ganhassem vida além dos espaçamentos do livro. Suas criações literárias *falavam*, muito embora a narração fosse em 3ª pessoa. Criava, dessa forma, uma atrativa “confusão” em que o leitor, muitas vezes, indagava-se sobre quem dialogava: Se era o narrador ou a personagem, despertando assim, sensações de identificação na tríade leitor-personagem-narração.

A época que permeava suas ideias, consideradas inusitadas, era o século XX, período em que a opressão social, mormente, a feminina fazia-se presente de modo incisivo. Apesar de ocupar um lugar na elite londrina, Woolf era engajada em um grupo do qual tinha o intuito de lutar pelos direitos humanos. Bloomsbury – o grupo – tratava de causas sociais, feministas, econômicas, ativistas, de tradição liberal, envolvimento e desenvolvimento da arte, cultura, literatura, etc. Com o ensejo de divulgar uma literatura eficiente, a *The Hogarth Press* – editora da família Woolf – publicava obras advindas das ideias sociais que eram construídas no citado movimento.

Em 1904, Virgínia publicou sua primeira crítica em um jornal, ganhando, posteriormente, o título de *crítica literária*. Porém, foi em 1915 que publicou seu primeiro romance: “A viagem”. Dentre suas obras podemos destacar também “Noite e Dia” (1919), “O Quarto de Jacob” (1922), “*Mrs. Dalloway*” (1925), “Ao Farol” (1927), “Orlando” (1928), “Um teto todo seu” (1929) e “As Ondas” (1931). Woolf escreveu desde romances a contos, estendendo-se a biografias, ensaios, teatros, traduções, diários, cartas e prefácios. Suas produções literárias são vastas e contém características marcantes, principalmente, ao que concerne às personagens femininas, notáveis por interpretarem situações conflitantes, sendo elemento significativo para pesquisas e análises de autores como Laura Kranzler, Sue Roe e Michele Barret.

A obra de Woolf procura focar na qualidade essencial da perspectiva, ou seja, a autora exhibe seus traços de maneira peculiar, fazendo com que haja uma interação com o leitor e que este sinta um efeito de similaridade ao compreender as linhas de suas histórias. Com sua mente criativa, associa-se a estética da arte, fazendo com que as personagens, apesar do período, apropriem-se de certa autonomia, liderando a própria vida. Dessa forma, a essência de sua escrita simboliza e exprime a alma de suas heroínas recaindo, de tal forma, em uma verossimilhança acentuada, atraindo um vasto público de leitores.

Virgínia não se considerava feminista, porém, muitos críticos literários trazem à tona esse fundamento bastante presente em seus escritos, pois sua visão em relação as mulheres se fazia de forma suficientemente evidente, descrevendo mulheres das quais questionam o meio, tomam o controle das

situações e, de toda forma, assumem um papel social. As questões discutidas pela autora são rudimentos que podem ser analisados tanto no século XX, como na hodiernidade. Ousamos dizer que Virgínia Woolf torna-se assim, contemporânea.

Em 14 de maio de 1925, no ensejo entre os contos *Mrs. Dalloway in Bond Street* e o inacabado *The Prime Minister*, Virgínia Woolf narra um dos 100 maiores romances ingleses já lidos: *Mrs. Dalloway*.

Narrada em Londres, Inglaterra, a obra nos traz nuances do cotidiano de vários personagens que nos remetem a refletir sobre tópicos culturais, sociais, existenciais e pessoais dos quais ainda se fazem presentes nos dias hodiernos.

A obra se passa no período de um dia e relata a história de Clarissa Dalloway, uma mulher de meia idade, casada com um homem da elite burguesa e mãe de uma menina de dezessete anos. A personagem principal vive em torno de suas indagações e pesares.

Clarissa está em comemoração a seu aniversário e pretende oferecer uma festa para os mais chegados à família, na cidade londrina. Durante esse meio tempo relembra sua juventude da qual viveu em Bourton, uma cidade do Campo, recaindo nos questionamentos da [própria] vida que permeiam toda a obra. Interroga-se sobre a sua escolha matrimonial e em como teria sido sua vida se tivesse sido envolvida a outros caminhos.

O leitor passa a observar que a personagem principal é enredada por dois amores: Peter Walsh e Sally Seton. O primeiro, sendo um jovem rapaz, aventureiro, do qual amara Clarissa sobre tudo e todos. A segunda, inicialmente uma amiga, engajada e perspicaz, da qual a ensinou a olhar a vida sobre olhos públicos, tirando sua máscara escura acerca do privado opressor.

Elegendo Richard como marido, por ofertar-lhe uma determinada segurança social, Clarissa rejeita o jovem, exigente e aventureiro Walsh e perde Seton, por questões sociais do período, em que não se fazia opção o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo. A perda desses amores faz, até então, a mulher de meia idade imaginar como seriam seus dias se tivesse tido a oportunidade de ter uma vida ao lado de ambas as ausências. Principalmente quando Peter volta para a sua vida cotidiana e a interpela

sobre as conquistas e magnificências de seus dias atuais: Seu casamento, seu modo de vida, sua felicidade, etc.

Em meio a esse ensejo, temos Septimus Warren Smith, um ex soldado combatente da Primeira Guerra Mundial que sofre as mazelas dos traumas que adquiriu nas batalhas, sobretudo, após perder seu companheiro Evans, do qual teve sua vida ceifada em ato heroico ao país. Após as constantes alucinações e investidas da esposa em procurar psiquiatras, o outrora militante, não suporta a tensão e termina os seus dias ao pular da janela de seu apartamento, cometendo assim, suicídio.

A morte de Warren aparece na voz de convidados em meio a festa da nossa protagonista, fazendo com que percebamos o entrelaço que ocorre entre Clarissa e Septimus: Ele torna-se o oposto de Clarissa. O que ela sempre quis fazer para alcançar uma liberdade existencial.

A festa de *Mrs. Dalloway* reúne a maior parte dos personagens da obra, sobretudo, Peter e Sally e a faz admitir que ambos sempre farão parte de si, reconhecendo, assim, a sua incompletude como Ser.

A narração nos traz personagens que fazem com que haja dois focos narrativos: Clarissa e Septimus. A primeira tem suas lembranças na juventude, na sua casa no campo e em seus amores perdidos, durante todo o dia que passeia por Londres, até o momento que ocorre sua celebração de aniversário. Enquanto o segundo, está sempre retornando ao período em que esteve na guerra, até, por fim, suicidar-se.

Ou seja, ambos apresentam traços que se atravessam entre o presente e o passado, havendo recorrentes lembranças em suas mentes, nos trazendo rudimentos estruturais como o *flashback* e o *flashforwads*. O primeiro, nomeado na literatura por *analepse*, caracteriza-se por conter uma pausa ou intervalo na sequência cronológica da narrativa para dar espaço a fatos sucedidos previamente, ou seja, é uma transformação na proposta temporal. Enquanto o segundo caracteriza-se por conter uma intermitência temporária para que sejam exibidos fatos ocorridos futuramente. Isto é, uma maneira de revelar ao leitor acontecimentos que ocorrerão a *posteriori*. Diferentemente do *Flashback*, nessa estrutura mostra-se o futuro e não o passado. Para Franco Junior (2005):

Personagem é um dos principais elementos constitutivos da narrativa. É sobre ela que recai, normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão de semelhança que tal elemento cria a noção de pessoa. O que é personagem? Um ser construído por meio de signos verbais, no caso do texto narrativo escrito, e de signos verbi-voco-visuais, no caso de textos natureza híbrida como as peças de teatro, os filmes, as novelas de televisão etc. As personagens são, portanto, representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de ações e/ou estados. (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 25)

Na obra de Virgínia, o enfoque é feito por intermédio do discurso direto, e indireto livre, no qual a personagem é desenhada do externo para o interno. Sendo assim, atinge-se um prisma elevado de identificação e similaridade com o leitor. Vejamos o que nos diz Antônio Cândido (1985):

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual (CANDIDO, 1985, p. 45).

Dessa forma, percebemos nas personagens de *Mrs. Dalloway*, uma abertura significativa do desabrochar do universo psíquico. Fazendo um elo entre o mundo externo e o interno, em que as personagens passam a se questionarem e a tentarem entender o que o universo requer e pretende de si; e do espaço que convivem, adentrando em profundas esferas da mente, trazendo, de certa forma, uma modernidade na escrita Woolfiana, na qual o leitor se reconhece, pois, “(...)conforme a expressão de Virgínia Woolf, a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional.” (Chiappini, 1994, p. 74). À vista disso, é possível desvendar ainda que esses traços psicológicos expostos pela autora de modo aparente, recai no *Fluxo de consciência*.

Para Robert Humphrey, “podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens.” (Humphrey, 1954, p. 4).

Em *Mrs. Dalloway* podemos ver o uso desse artifício de maneira clara durante o desenrolar da obra. Clarissa questiona-se de maneira íntima, como se houvesse um diálogo interior o qual a personagem mostra ao leitor todas as dores, os anseios e as desordens que permeiam o seu psíquico. Nesse sentido, nos faz considerar que o próprio narrador se encontra no íntimo, isto é, incorporado na consciência da protagonista.

A melancolia transcrita em Mrs. Dalloway

Ao transpassarmos as páginas de *Mrs. Dalloway* compreendemos o ambiente e a época em que perpassa a narrativa de forma indagante, curiosa e penetrante. Observamos nas personagens um cotidiano que facilmente conseguiríamos enxergar se estivéssemos na Londres do século XX. Os conceitos expressos, equiparam-se, espontaneamente, a sociedade pós-moderna.

Entretanto, nas primeiras linhas, vemos Clarissa Dalloway como uma mulher aprazível, da qual atenta-se à vida com a primazia do seu Ser. “*Mrs. Dalloway* disse que ela mesma iria comprar as flores”. (Woolf, 2013, p.7).

Porém, com o passar do romance, percebe-se que a visão de outrora se constataria em um elemento superficial. A menina de dezoito anos que noutro tempo sorria com o ar fresco da manhã ao abrir a porta de sua casa, camufla-se na mulher de meia idade por detrás das flores. A personagem mostra-se, de forma questionável, blindada a uma *vida perfeita*, na qual os problemas são rompidos por um inexplicável *amor à vida*. A narração nos permite entender:

Pois só os céus sabem por que a gente tem tanto amor por ela, cuida tanto dela, trata com jeito, constrói, desmonta, recria toda ela a cada instante em nossa volta; e as mulheres mais desmazeladas, mais abatidas pela desgraça, sentadas nos degraus das portas (sua ruína a bebida) fazem a mesma coisa; não há, sentiu com a maior convicção, como tratá-las por decreto parlamentar por causa daquela mesmíssima razão: elas amam a vida. No olhar das pessoas, no andar ondulante, no passo firme ou arrastado;

na gritaria e tumulto; nas carroças, automóveis, ônibus, furgões, homens-cartaz gingando e arrastando os pés; nas bandas e realejos; na marcha, no refrão e na estranha cantoria aguda de algum avião lá em cima estava o que ela amava: a vida, Londres, este momento de junho. (Woolf, 2013, p. 7).

Todavia, através dessas palavras, compreendemos que há um impasse no que concerne à lucidez à vida em torno da obra, mormente, a Clarissa. O momento era pós-primeira guerra mundial e os resquícios de uma destruição passada questiona a fragilidade do presente: Por que amamos à vida? Por que, ainda, devemos amá-la? Só os céus sabem, ela – Clarissa –, talvez não.

Mrs. Dalloway caminha pelas ruas de Westminster em busca de flores para a sua festa de aniversário, da qual ocorrerá horas mais tarde, e rememora momentos de sua juventude com Peter Walsh. Walsh foi um de seus amores e em nossa análise marca a configuração da primeira perda objetual da qual iremos tratar.

A perda no luto e na melancolia advém de uma questão central, na qual caracteriza vestígios de dor e sofrimento originários de uma perda arcaica. “(...) observamos, em algumas pessoas, melancolia em vez de luto, e por isso suspeitamos que nelas exista uma predisposição patológica”. (FREUD, 1914, p. 128).

Como citado anteriormente, quando o luto não é reelaborado, recai, na melancolia. Diferindo o sujeito enlutado do melancólico, entendemos, através dos conhecimentos freudianos, que “O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. (FREUD, 1914, p. 130). Ou seja, há um esvaziamento do ego que leva o sujeito a proferir sentimentos depreciativos e de inferioridade a si, havendo também, uma exacerbação de culpas ocasionadas pela perda do objeto.

Clarissa Parry e Peter Walsh se conheceram na sua juventude. Peter, um rapaz moderno e aventureiro se interessou pela moça no momento em que a vira. Clarissa, por sua vez, apesar de lhe ser atrativo, construíra um certo receio em torno de uma possível vida de casada com o rapaz. Os preceitos sociais da época admitiam, de certa forma, um comportamento enfático de superioridade do homem sobre a mulher, sendo assim, o jovem Walsh

sufocava Clarissa com suas propostas e invasões constantes, o que a desagradara constantemente.

Com ele não se sentia livre, independente, capaz de viver uma vida dela, sem interferências outras. O jovem a queria como esposa, para amá-la, cuidá-la e aventurar-se junto a ele, mas também para servir de *palco* para a sociedade. Clarissa, na visão dele, portava todas as qualidades que uma *dama da sociedade* deveria dispor. Com isso, surgira inúmeras discussões e a futura Dalloway decidira encerrar o romance com o até então, pretendente. Diante disso, casou-se com Richard Dalloway, do qual assumira o sobrenome. Mr. Dalloway fora capaz de subsidiar o que a nossa protagonista almejava: Liberdade dentro de um matrimônio, respeito a individualidade, consentimentos de seus desejos, cuidados aos seus caprichos, respeito social e, de toda forma, segurança econômica, pois odiava o campo e a cidade lhe melhor apetecia.

O que o interessava era a situação do mundo; Wagner, a poesia de Pope, o caráter das pessoas, sempre, e os defeitos da alma dela. Como ele caçoava dela! Como discutiam! Iria se casar com um primeiro-ministro e se postaria no alto de uma escadaria; a perfeita dama de sociedade, foi como ele falou (ela tinha chorado no quarto por causa disso), tinha as qualidades da perfeita dama de sociedade, disse ele. Assim ela ainda se pegava discutindo no St. James's Park, ainda concluindo que tinha feito bem – e mais do que bem – em não se casar com ele. Pois no casamento precisa existir uma pequena liberdade, uma pequena independência entre as pessoas que vivem juntas na mesma casa dia após dia; coisa que Richard lhe dava, e ela a ele. (WOOLF, 2013, p. 9).

Embora tenha rompido sua relação com Peter e casado com Richard, Walsh sempre esteve presente na vida de Clarissa, seja por cartas – que ele mandara e ela nunca respondera – ou nas lembranças da própria. A culpa permeava seus pensamentos e a questionava a maior parte do tempo: Como teria sido sua vida se tivera se casado com Peter Walsh?

Nos permitimos a indagar outras questões: Por que ela se sentira culpada durante todo esse tempo? Por que, ainda, pensara no amor do passado e imaginara uma vida ao seu lado, se estava *feliz* com Richard? De acordo com Woolf (2013):

Mas com Peter tudo tinha de ser dividido; tudo partilhado. E era intolerável, e, quando houve aquela cena no jardimzinho junto à fonte, ela teve de romper com ele ou sairiam

destruídos, ambos arrasados, tinha certeza; embora durante anos tivesse carregado dentro de si como uma flecha cravada no coração a dor, a angústia; e então o horror do instante quando alguém lhe contou durante um concerto que ele tinha se casado com uma mulher que conhecera no navio indo para a Índia! Ela nunca esqueceria nada daquilo! Fria, desalmada, uma puritana, disse-lhe ele. Nunca conseguiria entender o quanto ele gostava dela. Mas aquelas indianas decerto entendiam – umas patetas tolas, bonitinhas, frívolas. E ela estava se compadecendo à toa. Pois estava muito feliz, garantiu-lhe ele – plenamente feliz, embora nunca tivesse feito nada de destaque; sua vida inteira tivesse sido um fracasso. Isso ainda despertava raiva nela. (Woolf, 2013, p. 9).

A perda do objeto não se caracteriza apenas na morte literal e sim numa perda deste como objeto de amor, pois o melancólico sabe que perdeu, quem perdeu, mas não o que se perdeu com ele – o objeto – de maneira consciente. O sujeito, dessa forma, se anula para auferir em si o objeto perdido (que se identificara outrora de forma narcísica) que ora fora amado e posteriormente, odiado.

Com isso, compreendemos a interrogação que gira em torno de *Mrs. Dalloway*, tal qual, as que questionamos em seguida. O sentimento de culpa em Clarissa é vigente e incessante, assim como, a raiva ostensiva que sente de Peter e de tudo que o envolve.

Ela rememora as atitudes passadas do rapaz – em que lhe ofertava palavras ofensivas – juntamente com sua presença vindoura transfigurada nas cartas, entretanto, culpa-se por saber que há mulheres, que no presente, vivem um cenário real do qual ela poderia estar desfrutando com o próprio. Visto que, a culpa, dor e angústia que ela sente ao deixá-lo, advém da não reelaboração libidinal, que por sua vez, transforma-se inconscientemente em angústia. Embora esteja casada com Richard e afirmar amá-lo, os traços que a faz retomar ao objeto outrora perdido são evidentes em suas ações gestuais e verbais.

Por não saber o que se perdeu junto ao objeto perdido e, portanto, não conseguir atingi-lo, o melancólico acusa a si mesmo, contudo, sua pretensão é acusar o outro. Para tanto, Clarissa, em sua condição melancólica, como não sabe o que se perdeu com o objeto (nesse momento, Peter) se acusa, tomando para si a culpa de tê-lo abandonado e com isso perdido, tanto o rapaz, quanto a vida que pudera ter vivido junto ao mesmo.

No decorrer da obra, é apresentado traços do presente e do passado que nos fazem compreender o estado melancólico de *Mrs. Dalloway* de forma abrangente, relacionando-se tanto a Peter e a Sally, quanto ao contraponto da vida pregressa e o esforço de sobrevivê-la no tempo vigente.

No fragmento em que Peter retorna a Londres e reencontra Clarissa, esta, por sua vez, admite que se tivesse casado com ele, “teria essa alegria o dia todo”. (WOOLF, 2013, p. 30). Porém, quando o rapaz perguntara se ela era feliz, não fora capaz de responder, pois, não conseguia repontar nem para si mesma. Podemos perceber que em grande parte da narrativa Clarissa é vista pelos olhos e descrita pela voz de outros. Mormente, de Peter e Sally.

Walsh observava algo frio e arrogante em Dalloway, desde a juventude. Ela não suportava o fato desses julgamentos e sentia culpa, tentando mostrar-se afável e compreensiva para o rapaz, apesar disso, não havia sucesso.

Sempre havia algo frio em Clarissa, pensou. Sempre teve, mesmo quando mocinha, uma espécie de timidez, que na meia-idade se torna convencionalismo, e então tudo se acaba, tudo se acaba, pensou, olhando bastante melancólico nas profundezas vítreas. (...) Este era seu lado diabólico – essa frieza, essa insensibilidade, algo muito profundo nela, que ele sentira mais uma vez esta manhã conversando com ela, uma impenetrabilidade. (WOOLF, 2013, p. 37).

Mrs. Dalloway ofertava festas à vida como um modo de compensá-la, pois sentia-se responsável e culpada por não desempenhar nenhum *papel* satisfatório para esta (vida). Não mais interessava-se em fazer o que antes lhe dava prazer, como tocar piano ou escrever, nada mais tinha importância e, assim, enxergava na morte sua libertação. Dessa forma, sentia-se em dívida com a vida. Suas festas seriam presentes reparatórios e, de alguma forma, um modo de eternizar-se quando não mais ofertasse sua presença ao mundo.

E era uma oferenda; juntar, criar; mas para quem? Uma oferenda pela própria oferenda, talvez. De qualquer forma, era seu presente. Ela não possuía mais nada que tivesse a menor importância; não pensava, não escrevia, nem sequer tocava piano. Confundia armênios e turcos; amava o sucesso; detestava o desconforto; precisava ser apreciada; falava montanhas de absurdos: e até agora, se lhe perguntassem o que era o Equador, ela não sabia. (...) Depois daquilo, como era inacreditável a morte! – que aquilo tivesse de terminar; e ninguém no mundo todo saberia o quanto ela tinha amado aquilo tudo; quanto, cada instante... (WOOLF, 2013, p. 70)

Clarissa sentia-se incompleta e nunca estática. Para ela, a sua alma estava não em um só lugar, mas em vários, em muitas pessoas, sentia uma incompletude extrema e dividia-se na busca, infortuna, de se completar nos elementos dos quais buscava. Gostava de estar entre distintas pessoas e ambientes, pois, essa procura permanecia incessante. Peter rememorava palavras de Clarissa:

Mas ela disse, sentados no ônibus subindo a Shaftesbury Avenue, ela se sentia em todas as partes; não “aqui, aqui, aqui”; e bateu no encosto do assento; mas em todas as partes. Fez um gesto para a Shaftesbury Avenue. Ela era tudo aquilo. Então para conhecê-la, ou a qualquer um, deviam-se procurar as pessoas que os completavam; e mesmo os lugares. Tinha afinidades estranhas com gente com quem nunca tinha falado, alguma mulher na rua, algum homem atrás de um balcão – e mesmo árvores ou celeiros. (WOOLF, 2013, p. 86)

E completava:

Aquilo terminou numa teoria transcendental que, com seu horror à morte, lhe permitia crer ou dizer crer (apesar de todo o seu ceticismo) que, sendo nossas aparições, a parte de nós que aparece, tão momentâneas comparadas à outra, à parte nossa que não é vista e que se espraia amplamente, a parte não vista poderia sobreviver, ser recuperada de alguma maneira estando ainda ligada a esta ou àquela pessoa, ou mesmo frequentando certos lugares, após a morte. Talvez – talvez. (WOOLF, 2013, p. 86)

A nossa protagonista, pela memória de Walsh, fala de si, da própria alma, da angústia que sente na incompletude de [não] ser ou ter. Reconhece que consciente ou inconscientemente é fragmentada, ligada, de alguma forma, a outrem e mesmo com a sua morte física, não haveria uma dissociação da parte do outro que *habita* em si.

Com esse ensejo, suas festas – àquelas em reparação à vida – são seus subsídios para enfrentar a dor, a angústia e a incompletude que persistentemente vivem dentro dela. E é com a realização desta que o trajeto de Clarissa, na narração, vai ganhando seus espaços finais. Neste momento da obra podemos observar o receio que acompanha *Mrs. Dalloway* ao que se refere às críticas, na visão dela, de Peter Walsh.

Por que, afinal, ela fazia essas coisas? Por que procurar os píncaros e arder numa fogueira? Tomara que a consumisse mesmo! Que se fizesse em cinzas! Melhor qualquer coisa, melhor brandir a tocha e arremessá-la à terra do que minguar e definhar como uma Ellie Henderson! (...) Era extraordinário como Peter a deixava nesse estado simplesmente vindo e ficando num canto. Ele fazia enxergar-se a si mesma; exagerar. Era idiota. Mas por que ele veio, então, apenas para criticar? Por que sempre tomar, nunca dar? Por que não arriscar seu pequeno ponto de vista? Estava ali vagueando, e devia ir falar com ele. Mas não tinha ocasião. (WOOLF, 2013, p. 94).

O rapaz permanecia em silêncio, mas ela, em sua conjunção autodepreciativa, considerava que apenas o olhar do outro configurava sua derrota, tendo a certeza que “a vida era isso – humilhação, renúncia”. (WOOLF, 2013, p. 94).

Apesar de almejar que tudo saísse perfeito “toda vez que dava uma festa tinha essa sensação de ser alguma outra coisa e não ela mesma, e que todos eram de certa maneira irreais; muito mais reais de outra maneira” (WOOLF, 2013, p. 96).

Embora suas comemorações estivessem vastas de pessoas e que ela se propusesse a celebrar momentos como àquele, sentia um vazio e uma insatisfação da qual não compreendia. Todavia, a fazia questionar-se: Qual seria o propósito de estar naquele local, rodeada de sujeitos e ainda sentir-se nula e solitária?

Naquele instante, Sally adentrara o salão, fazendo com que *Mrs. Dalloway* contemplasse suas memórias passadas ao lado da *amiga-amante*, enquanto a observava aproximar-se de Peter, engajando-se em uma conversa, como outrora ocorria. Clarissa sabia: “Sally sempre seria; Peter sempre seria. Mas precisava deixá-los”. (WOOLF, 2013, p. 102).

Nesse discurso da personagem, nos permite admitir: Clarissa sabia que houveram duas perdas em sua vida, porém, não sabe o que se perdeu de si, com elas. Pois, “o estágio melancólico assinalaria que o sujeito não sabe perder. Assim qualquer perda acarretaria a perda do próprio Ser. (...) a melancolia apoiar-se-ia, então, numa intolerância à perda da coisa e na falência da linguagem” (KRISTEVA apud SANTOS, 2000, p. 42). Portanto, Sally e Peter sempre seriam e sempre estariam presentes como um *pedaço* dela. É possível observar ao longo da obra, fortes elementos como suicídio,

depressão, loucura, angústia e *morte da alma*, emoldurados na voz e características de outros personagens como Peter e Septimus.

Septimus era um soldado que voltara da guerra com um quadro elevado de depressão, nunca encontrara presencialmente com Clarissa, porém, podemos tomá-lo como um contraponto desta. O ex soldado se mostra como um lado de Clarissa que esteve disposto a fazer o que ela sempre dissimulou, isto é, ele encontrou e concretizou sua liberdade na morte. Ao tomar conhecimento – durante sua festa – da morte do rapaz, Clarissa, por sua vez, entra em um estado de temor, pavor e medo:

Oh!, pensou Clarissa, no meio de minha festa aparece a morte, pensou ela. Por que os Bradshaw tinham de falar de morte em sua festa? Um rapaz tinha se matado. E falavam disso em sua festa – os Bradshaw falavam de morte. Ele tinha se matado – mas como? Sempre o sentia no corpo, quando lhe falavam inesperadamente de um acidente; o vestido ardia, o corpo queimava. Tinha se atirado de uma janela. O chão se elevava num lampejo; destroçando, contundindo, atravessaram-no os varões enferrujados. Lá jazia ele com um tum, tum, tum, no cérebro, e então um negrume sufocante. Assim via ela. Mas por que ele tinha feito aquilo? E os Bradshaw comentavam o fato em sua festa! Uma vez ela tinha atirado uma moeda no Serpentine, nunca nada além disso. Mas ele tinha se lançado com tudo. (WOOLF, 2013, p. 103).

Durante toda a narração, observamos na protagonista esse constante medo da morte, desse modo, podemos revelar que há uma performance elucidada por Freud (1996) ao que concerne o *duelo* entre pulsão de vida e pulsão de morte. Isto é, se há pulsão de vida, da mesma forma, evidencia-se a pulsão de morte, admitindo assim, que o entrelaço entre essas pulsões ocorre no processo da neurose da angústia.

A pulsão de morte pode ocasionar no sujeito tensões libidinais que serão tomadas pela pulsão de vida, levando este (sujeito), estimulado pelo princípio da vida, a procurar artifícios que consigam abarcar ou suavizar as perturbações decorrentes da angústia. Observemos o trecho da obra:

Morte era desafio. A morte era uma tentativa de comunicar, a pessoa sentindo a impossibilidade de alcançar o centro que, misticamente, lhe escapava; a proximidade se desfazia; o arrebatamento se desvanecia; estava-se só. Havia um aconchego na morte. Mas esse rapaz que tinha se matado – mergulhara abraçando seu tesouro? “se fosse para morrer agora, seria agora o momento mais feliz”, dissera a si mesma uma vez, descendo, de branco. (WOOLF, 2013, p. 103).

Desse modo, compreendemos que Clarissa mostra-se, no decorrer da obra, temerosa a morte, buscando artifícios para desprender-se dos impactos da angústia (pulsão de vida). Contudo, seu pensamento vigente é mortífero, visto que, embora o amedrontamento persista, considera que a morte é o único meio de aniquilar suas dores e angústias (pulsão de morte). Para elevar nosso posicionamento, elucida-se as palavras da personagem:

A vida se fez intolerável; eles fazem a vida intolerável, homens assim? E (ela tinha sentido isso apenas esta manhã) havia o terror; a incapacidade esmagadora, tendo nossos pais posto em nossas mãos, esta vida, para ser vivida até o fim, para ser percorrida serenamente; havia nas profundezas de seu coração um medo terrível. Mesmo agora, muitas vezes se Richard não estivesse ali lendo o Times, de maneira que ela podia se encolher como um pássaro e reviver gradualmente, bramar ao alto aquele indescritível prazer, esfregando um pauzinho no outro, uma coisa na outra, teria perecido. Tinha escapado. Mas aquele rapaz tinha se matado. (...) De alguma maneira era sua catástrofe – sua desgraça. Era seu castigo ver se afundar e desaparecer aqui um homem, ali uma mulher, nessa escuridão profunda, e ela obrigada a ficar aqui com seu vestido de noite. Tinha conspirado; tinha trapaceado. Nunca foi totalmente admirável. (WOOLF, 2013, p. 103)

Dessa forma, *Mrs. Dalloway* revela que se não houvesse o impedimento de seu marido, seu fim estaria igualado ao de Septimus, pois, suas vivências diárias estão embebidas em um desejo incessante do fim.

Nesse âmbito, inveja o jovem rapaz morto. Invejara a coragem e a destreza em cessar o que lhe doía, angustiava, entorpecia. Não sentira a morte do militante, oposto a isso, sentia parte de si presente nele e no ato que cometera. Sentia-se em Septimus, como se o rapaz tivesse morrido por ela. E, de todo modo, a empatia à morte. Clarissa afirmava, portanto, que:

Nenhum prazer podia se igualar, pensou, endireitando as cadeiras, alinhando um livro na prateleira, a esse fim dos triunfos da juventude, a essa entrega ao processo de viver, para descobri-lo, com um choque de prazer, ao nascer o sol, ao findar o dia. (...)O rapaz tinha se matado; mas não tinha pena dele; com o relógio batendo as horas, uma, duas, três, não tinha pena dele, com tudo isso em andamento. Pronto! A velha dama tinha apagado a luz! a casa toda estava agora às escuras com isso em andamento, repetiu, e lhe voltaram as palavras, Não temas mais o calor do sol. Precisava voltar a eles. Mas que noite extraordinária! Sentiu-se de certa forma muito parecida com ele – com o rapaz que tinha se matado. Sentiu-se alegre que tivesse feito aquilo; se lançado com tudo enquanto eles continuavam a viver. O relógio estava batendo. Os círculos de

chumbo se dissolveram no ar. Mas precisava voltar. Precisava reunir. Precisava encontrar Sally e Peter. E entrou vinda da saleta (WOOLF, 2013, p. 104).

Entretanto, por que havia tanta admiração, por parte de Clarissa, à atitude de Septimus e, sendo assim, por que não aliviou-se, também, da dor que o mundo lhe ofertava?

Para *Mrs. Dalloway*, morrer, meramente, não a satisfaria, mas viver como se houvesse morrido, padecendo das culpas pertencentes única e exclusivamente a si. Em outras palavras, o que a satisfizera e a impossibilitara de morrer, refere-se ao gozo melancólico. A autoflagelação no melancólico satisfaz as disposições sádicas e a odiosidade direcionada ao objeto perdido, redirecionando-se contra o ego.

Direcionando-se ao romance, entendemos que é o que ocorre com Clarissa, em seu estado melancólico, na tentativa contínua de livrar-se da culpa em relação a raiva que sente por Peter e as críticas das quais ela mesma estrutura a partir do silêncio dele. Assim como, a culpa que sente em perder o amor de Sally. Responsabiliza-se por todas as perdas, quando na verdade, como dito anteriormente, culpabiliza o outro. Dessa forma, ela goza com essa culpa e, portanto, em se manter como *morta-viva*.

Sendo assim, entende-se que embora não houvessem tentativas suicidas por parte da personagem, de modo físico, a autotortura em relação a essas (tentativas) faziam-se em seus pensamentos, e, de toda forma, encaminhando-se para o seu bel-prazer. Com isso, compreendemos que essas representações autodepreciativas, caracterizam o que viria referenciar Freud: O gozo melancólico. *Mrs. Dalloway*, em sua condição melancólica, goza em apreciar todo o autoflagelo culposos do qual fundamentou a si mediante às suas perdas.

Considerações finais

Nesse trabalho não tomamos como objetivo compreender todo o processo envolto a melancolia, nem tampouco, analisar a universalidade da obra. Nosso intuito foi explorar os traços melancólicos encontrados nas significativas perdas que envolveram a personagem Clarissa Dalloway.

Tomamos como alicerce os estudos de Freud, Perrot, Bellemin-Noël, Kristeva, Beauvoir, Bordieu, etc, pois, consideramos que melhor se adequou

à pesquisa literária-psicanalítica elaborada. A literatura e a psicanálise, como fora discutido durante o trabalho, tornam-se indispensáveis, uma vez que, a união entre as duas esferas nos possibilitou uma investigação particular no que diz respeito ao tema trabalhado.

Conectar a personagem, descrita por Virgínia Woolf, as teorias psicanalíticas, nos proporcionou um conhecimento mais amplo das duas áreas em questão e, de toda forma, entendemos como a arte e a ciência estão em constante conexão, estendendo-se, pois, à vida.

Sabe-se que desde o renascimento, as artes representam linhas acerca de perdas que fazem referência à morte, assim como, desenham personagens que morriam por/de amor. Temos, portanto, essa verossimilhança presente na obra e conseguimos enxergar a vida, na arte. Embora não sejam eventos de extrema magnitude, eles estão contando sobre o sujeito e a vida ordinária no qual se vive, fazendo o leitor reconhecer-se nele.

O uso do discurso indireto livre e do fluxo de consciência nos forneceram um arcabouço extremo para a compreensão, indagações, identificações e posicionamentos acerca do texto literário, mormente, as atitudes e pensamentos envoltos a personagem principal.

Ao que se refere a teoria aplicada, compreendemos, durante a análise, que a idealização de um objeto de um sujeito melancólico, é resultado de um conceito mais intrínseco e arcaico, e os destroços que essas – perdas – causam, vão além de uma habitual insatisfação temporária. A partir disso, entendemos Clarissa como um ser incompleto, regido pelo seu próprio desejo de falta, culpa e autodestruição.

Não é possível perceber o que absorve completamente o estado melancólico de *Mrs. Dalloway*, pois, a obra não nos oferece esse alicerce, além disso, não podemos observar, de tal forma, esse *todo* no sujeito, uma vez que, ao encontrar-se nesse estado, o indivíduo é enredado pela *inibição melancólica* e, com isso, recai em uma espécie de interdito que o depreende de maneira inteira, todavia, absorvermos que há uma exacerbada degradação de sua autoestima, ou seja, há um empobrecimento do ego, controlado pela tirania do superego. Clarissa não é capaz de proferir palavras, de forma recorrente, que a denigram, contudo, Woolf nos deixa conscientes do inconsciente de sua heroína.

Os escombros das suas perdas e suas incessantes culpas viveriam para sempre marcados dentro dela, e, de toda forma, ela gozara com a expectativa mortífera e a impossibilidade de completar-se, culpando-se, por não poder, todavia, culpar o outro.

As artes nos aproximam do genuíno estado de um sujeito melancólico, que, amiúde, atentamos, porém, não testemunhamos. Desse modo, nos oferta suporte para compreender como as angústias, dores e sofrimentos esfacelam esse indivíduo ao ponto de anular àquele a quem mais devemos amar, nós mesmos.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, v.I, II. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELLEMIN-NOËL. Jean. *Psicanálise e Literatura*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BERLINCK. Luciana Chaui. *Melancolia rastros de dor e de perda*. São Paulo: Editora Humanitas. 2008.

BOURDIEU, Pierre, 1930-2002 *A dominação masculina*/Pierre Kühner. - 11º ed. - Rio de Janeiro 160p. Bourdieu tradução Maria Helena Bertrand Brasil, 2012

CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 51-80.

CHIAPPINI, Lígia Morais Leite. *O Foco Narrativo (Ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo, Ática, 1994.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Operadores de Leitura da Narrativa*. Maringá: EDUEM. 2005.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Obras psicológicas

completas de Sigmund Freud. Edição Standard Brasileira, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1917-1989. p. 271-294.

_____. (1923-1989) O ego e o id. **O ego e o id, uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos.** Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Edição Standard Brasileira, v. 19. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1924-1989) Neurose e Psicose. **O ego e o id, uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos.** Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Edição Standard Brasileira, v. 2. Rio de Janeiro: Imago.

KRISTEVA, Julia. No Princípio Era o Amor: Psicanálise e Fé. Tradução de Leda Tenório da Motta. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. (1989) Sol negro depressão e melancolia. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.

NAVARRO, Regina. **O livro do amor. Volume 1.** Rio de Janeiro. Ed. Best Seller, 2012.

WOOLF, Virginia. Mrs. Dalloway. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. L&PMPocket. 2013.

_____. (1985) Um teto todo seu. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

AS MARCAS INDELÉVEIS DO DESAMPARO: QUANDO A SOLIDÃO (RE)ESCREVE O DESTINO

Fabio Gustavo Romero Simeão¹

Hermano de França Rodrigues²

RESUMO: Numa conexão entre os estudos psicanalíticos de orientação kleiniana e a literatura, o presente trabalho visa examinar um recorte narrativo do romance *Um Estranho em Mim* (2008), do paraibano Marcos Lacerda. Destinado a exposição de uma trama onírica, de onde emergem significantes capazes de desvelar faces ocultas da personagem principal, sobretudo quando o enigmático faz ressoar o sexual e seus desdobramentos. Pretendemos, de igual modo, analisar os conflitos que marcam a passagem da infância à vida adulta e as ambivalências que recaem sobre o sujeito que sofre com o abandono (total ou parcial) do seu objeto de amor primeiro – os próprios pais.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Psicanálise; Angústia.

ABSTRACT: In a link between Kleinian oriented psychoanalytical studies and literature, the present paper intends to examine a narrative thread of the novel *Um Estranho em Mim* (2008), by Brazilian writer Marcos Lacerda. Destined to the exposure of an oneiric plot, from where signifiers capable of revealing hidden aspects of the main character, especially when the occult resonates the sexual and its unfolding's. We intend, also, to analyze the conflicts that mark the passage through childhood and the ambivalences that fall upon the individual that suffers abandonment (partial or total) from his primary object of love – his own parents.

KEY-WORDS: Literature; Psychoanalysis; Anxiety

Introdução

Desde o berço da ciência psicanalítica, várias figuras entraram em contato e contribuíram para a continuidade do pensamento freudiano. Decerto, uma das mais emblemáticas foi Melanie Klein (1882 - 1960). Durante

¹ Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

a primeira metade do séc. XX, em meio às convulsões sociais que assolavam o continente europeu, liderou um dos grupos mais influentes da Escola Britânica de Psicanálise. Ali, revolucionou para sempre a análise de crianças ao descobrir o mundo interno do bebê, tão violento e destrutivo.

Um dos conceitos mais importantes e que atravessa toda sua produção teórica é o de fantasia inconsciente, que Klein entende como sendo a representação mental das pulsões – de vida ou de morte. Âmbito de todo processo mental, dos mais simples aos mais complexos, é através dela que damos sentido ao mundo real.

Nosso trabalho, alicerçado nos constructos teóricos da psicanálise kleiniana, debruça-se na história de Eduardo, personagem principal do romance *Um Estranho em Mim* (2008), do escritor paraibano Marcos Lacerda. Especificamente, procuramos elucidar os mecanismos de defesa subjacentes a um pesadelo que Eduardo relata ter sido recorrente durante sua infância num bairro periférico de Salvador. Eduardo, imerso num ambiente extremamente hostil e perdido numa “guerra de mulheres”, recria seu sofrimento num pesadelo, tentando dar sentido a seus medos mais íntimos.

Destarte, dividimos nossa discussão em quatro momentos: primeiro, discorreremos brevemente sobre as diferentes configurações que o sexo considerado ‘normal’ assumiu no decorrer da história, dando especial atenção à homossexualidade masculina. Em seguida, para introduzir questões referentes à teoria kleiniana, apresentamos o conceito de fantasia inconsciente e logo depois as relações entre angústia e fantasia inconsciente, procurando explicitar como a primeira influencia diretamente a segunda. Por fim, recorreremos ao texto literário para encontrar os representantes psíquicos do sofrimento e desamparo que marcaram toda a infância de Eduardo que, abandonado simbolicamente pela mãe, desaba em desespero.

Notas históricas sobre a homossexualidade

Desde tempos remotos, o homem, no intuito de dominar suas pulsões mais íntimas, cria dispositivos reguladores com vistas a padronizar condutas sexuais. Sendo tributária de constructos sociais historicamente situados, a sexualidade vê-se, muitas vezes, interdita por discursos moralistas que

visam domesticá-la. A esse respeito, Salles & Ceccarelli, alicerçados no pensamento do filósofo francês Michel Foucault, apontam:

Lembremos que os discursos sobre a sexualidade aparecem em momentos sóciohistóricos precisos como uma tentativa de normatizar as práticas sexuais de acordo com os padrões da época, pois o controle da via social e política só poderia ser alcançado pelo controle do corpo e da sexualidade. (Salles & Ceccarelli, 2010, p. 16)

Cada sociedade tecerá aparatos discursivos próprios para pensar e dar sentido à sexualidade. Assim, entendemos que, em diferentes épocas ou culturas, concepções relativas à sexualidade humana podem variar exaustivamente. De fato, através da história, o sexo considerado ‘normal’ assumiu particularidades das mais diversas. Em meio a essas dissonâncias, o amor entre iguais herdou feições divergentes que iam desde a relativa aceitação até o completo rechaço.

Na Antiguidade Clássica, por exemplo, a relação homossexual era protocolada por rituais pedagógicos³ com importante valor social. Nesse tempo, o homem detinha um lugar de prestígio no corpo social e a relação entre iguais, desde que seguisse certas convenções, era aceita, inclusive exortada por muitos filósofos e poetas, que a consideravam uma forma superior de amor.

Esse quadro modificou-se, na Idade Média, com a ascensão do cristianismo e as outras grandes religiões monoteístas, judaísmo e islã. Noções de coito natural e pecado⁴ transbordaram os muros da Igreja para firmar-se tanto no pensamento culto quanto no popular. A homossexualidade ou sodomia passou a ser caracterizada como prática demoníaca, implacavelmente perseguida e punida.

Já no séc. XIX, – berço das ciências humanas como a sociologia, sexologia e psicanálise – deparamo-nos com um discurso médico-legal que, imbuído

³ A pederastia grega consistia em um homem adulto (*erastes*) de status social elevado e um jovem adolescente (*eromenos*) socialmente menos favorecido. Essa relação era altamente idealizada e tinha primordialmente um caráter educativo, porém, como Naphy (2006) ressalta, o fator sexual não era excluído.

⁴ O mundo antigo e suas concepções sobre a sexualidade sofreram mudanças radicais com a ascensão das grandes religiões monoteístas a partir do séc. III e IV d.C. Desde então, o sexo – e tudo relacionado a ele – deveria servir a um único e divino propósito: a reprodução da espécie. Dessa maneira, quaisquer atividades que não resultassem em procriação – como a feição, coito anal, masturbação – eram consideradas crimes contra natura, severamente proibidas e perseguidas.

pelas teorias higienistas vigentes na época, promove a patologização de qualquer arranjo que fugisse do binômio heterossexual homem/mulher, considerado como única expressão saudável da sexualidade.

Por fim, o contemporâneo, mesmo imerso nos movimentos de resistência e luta pelos direitos da população Gay, Lésbica, Bissexual e Transexual⁵ (LGBT) também utiliza-se dos seus signos para (des)caracterizar a homossexualidade – signos da fluidez dos laços, do hedonismo, do *carpe diem*. A sociedade ocidental, em consonância com os preceitos judaico-cristãos que a atravessam, interdita o desejo homossexual por considerá-lo desviante, calcado apenas no prazer sexual e sem nenhum laço afetivo que o legitime. Ainda hoje, encaramos a homossexualidade como algo ignominioso que deveria permanecer encoberto pelo véu da vergonha. Dessa maneira, desde que se assume como tal, o sujeito homossexual é rechaçado e posto às margens da sua comunidade – familiar, laboral, social. Nas palavras de Ceccarelli:

O discurso social, que constrói as referências simbólicas do masculino e do feminino e dita os parâmetros que definem a 'sexualidade normal', contribui [...] para que o sujeito homossexual [...] se sinta 'desviante', posto que excluído do discurso dominante. Os homossexuais nascem em uma sociedade cuja organização simbólica cedo lhes ensina que sua forma de viver a sexualidade é errada. (Ceccarelli, 2008, p. 89, grifos do autor)

O corpo homossexual carrega as marcas nefastas dessa violência simbólica, perpetuada por convenções sociais regidas num falso moralismo e hipocrisia. Muitas vezes, essas marcas são tão violentas que sufocam o desejo, dilaceram a subjetividade, silenciando o amor que, nas palavras do escritor Oscar Wilde, *não ousa dizer seu nome*.

O trajeto constitui, amiúde, uma defesa frente à hostilidade mortífera do preconceito e da intolerância, tão prementes na atualidade. O homossexual encontra-se, muitas vezes, num impasse. Ou assume seu desejo, e é condenado um libertino desregrado, ou, por outro lado, decide abdicar da

⁵ Os motins no Stonewall Inn – bar gay de Nova York –, no ano de 1969, costumam ser apontados como o início da luta organizada pelos direitos da população LGBT. Porém, alguns estudiosos atestam para a importância de episódios anteriores a esse. Podemos lembrar, por exemplo, da carta aberta que o jornalista austro-húngaro K. M. Benkert (1824 – 1882) publicou no ano de 1869, em defesa dos homossexuais que estavam sendo perseguidos e torturados pela força policial da época.

sua identidade, negar-se, apagar-se. Se optar pelo segundo caminho, estará sempre em colisão com seu próprio desejo, sempre travando uma batalha – que está fadada ao fracasso – com a sua própria natureza. Aqueles que ousarem transgredir e viver uma sexualidade que vá de encontro com as prerrogativas vigentes, são condenados a ocupar espaços abjetos no corpo social. Ainda assim, não são poucas as figuras que conseguem burlar esses protocolos, desafiando os costumes do seu tempo para reclamar um protagonismo revolucionário.

Sobre as fantasias inconscientes

Ao debruçar-se sobre os processos mais arcaicos da vida psíquica humana, Melanie Klein desenvolveu alguns conceitos, de extrema relevância, para os estudos psicanalíticos, especialmente para a análise de crianças. Na sua tentativa de compreender o – até então obscuro – mundo interno do infante, constatou a importância e a amplitude das fantasias inconscientes e sua influência em todo processo mental.

Se, em Freud, as fantasias diziam respeito apenas à satisfação ilusória de desejos inconscientes e compareciam não no nascimento, mas num momento mais tardio, em Klein, elas assumem um patamar distinto; existem desde o primeiro momento de vida e passam a ser o núcleo de toda atividade psíquica, das formas mais simples às mais complexas.

Para Klein, o impacto da realidade causado pelo trauma do nascimento, coloca o bebê frente às pulsões de vida e morte – anteriormente adormecidas num hipotético equilíbrio. Essas pulsões serão representadas e experienciadas mentalmente por um *ego rudimentar*⁶ através de fantasias inconscientes. No seu artigo *On the Nature and Function of Phantasy* (1952), Susan Isaacs, uma das mais influentes seguidoras de Klein, procura articular certas considerações freudianas acerca das pulsões com o conceito kleiniano de fantasia, definindo este último como:

⁶ Diferente de Freud, que colocava o surgimento do ego numa fase posterior do desenvolvimento, Melanie Klein concebia a existência de um ego arcaico desde o momento do nascimento. A função do mesmo seria dominar angústias provenientes da influência da pulsão de morte sobre o organismo, através de fantasias, relações objetais e mecanismos de defesa específicos, que proporcionariam ao recém-nascido a possibilidade de sustentar-se psicologicamente.

Agora, segundo a linha de pensamento dos autores presentes, esta 'expressão mental' da pulsão, seria a fantasia inconsciente. A fantasia é (na primeira instância) o corolário mental, a representação psíquica das pulsões. Não existe pulsão, necessidade pulsional, nem resposta que não seja experienciada como fantasia inconsciente⁷. (Tradução própria) (Isaacs. In: Klein et al., 1952, p. 83)

Ao reler o texto freudiano, Isaacs consegue conciliá-lo com as descobertas kleinianas, que concebiam a fantasia como sendo o representante mental das pulsões. Nesse sentido, as pulsões advindas do id, seriam traduzidas pelo ego em fantasias das mais diversas ordens (de negação, perseguição, reparação, controle onipotente, etc.) e experienciadas – sempre inconscientemente – pelo sujeito. A mente do bebê é habitada por várias fantasias, muitas delas desconexas e contraditórias, que procuram exprimir da melhor forma possível necessidades pulsionais e sentimentos que ele ainda não tem condições de elaborar. Nos primórdios da vida psíquica, as fantasias recobrem todo processo mental e procuram dar concretude aos conflitos internos do infante.

Ainda mais, é a partir delas que o pensamento lógico se estrutura, num momento posterior do desenvolvimento, quando o teste da realidade se efetua. De fato, as fantasias inconscientes encontram-se no núcleo de toda forma superior de pensamento, conforme apontado por Segal – outra importante discípula de Klein – quando afirma “o pensamento não apenas contrasta com a fantasia, mas nela se baseia e dela deriva” (SEGAL, 1975, p. 34).

Daí a importância que o conceito de fantasia detém no pensamento kleiniano, uma vez que tanto a nossa relação com o mundo externo e material quanto com o mundo interno ou psíquico acontece através das lentes da experiência fantasmática e é profundamente influenciado por esta. De maneira recíproca, a fantasia também se vê influenciada pelo ambiente externo, que é “incorporado e experimentado” (Ibid., p. 25) para formar imagos objetais que se relacionam entre si e com o sujeito. Essas imagos

⁷ No original: Now in the view of the present writers, this 'mental expression' of instinct is unconscious phantasy. Phantasy is (in the first instance) the mental corollary, the psychic representative, of instinct. There is no impulse, no instinctual urge or response which is not experienced as unconscious phantasy.

objetais são calcadas em cima do primeiro objeto de satisfação e/ou frustração do bebê – o seio materno.

A partir do contato com o seio da sua mãe (ou substituto), o bebê irá construir duas imagens inconscientes que serão prototípicas para formações vindouras: um ‘seio-bom’ ou idealizado e um ‘seio-mau’ ou persecutório. O primeiro condensará todas as experiências boas e de gratificação do contato entre o ego rudimentar e a realidade, ofertada pelos cuidados da mãe, enquanto o segundo condensará as experiências más ou frustradoras. Essa dinâmica norteará toda a vida psíquica do sujeito que, como veremos adiante, não se limita apenas à primeira infância, e, de fato, continua ativa na vida adulta.

Das relações entre angústia e fantasia

A angústia sempre foi tema central e eixo organizador nos estudos de Melanie Klein. Rastreando esse afeto até os primórdios da vida psíquica, ela separa dois tipos específicos e os enquadra em duas *posições*⁸. A primeira posição, chamada esquizo-paranóide, comporta uma angústia sentida primordialmente como persecutória, aniquiladora e devoradora. Aqui, o mundo interno do infante assume feições aterrorizantes, já que o ego se encontra bastante fragilizado e a influência das pulsões tanáticas é mais intensa.

Para suportar minimamente essas angústias esmagadoras, o ego se servirá de alguns mecanismos de defesa. Diante da angústia esquizoide de aniquilação, a principal defesa do ego é a clivagem (*splitting*) – uma espécie de divisão quase maniqueísta do mundo em partes totalmente ‘boas’ e ‘más’. Essa clivagem, conforme comentado acima, será efetuada a partir da relação do bebê com o seio materno formando, por um lado, o núcleo das experiências boas, dos sentimentos de amor e de gratidão, o seio-bom e, por outro, o seio-mau, núcleo das experiências frustradoras, do medo e da agressividade.

⁸ Falar em “posições” e não em “fases” ou “etapas” assume uma importância especial, uma vez que esse termo coloca em cena o caráter situacional do pensamento kleiniano. Mesmo existindo uma ordem cronológica entre as posições - num primeiro momento nos encontramos na posição esquizo-paranóide para só depois adentrarmos na depressiva - a vida psíquica como um todo é marcada pela oscilação entre ambas.

Além da clivagem, o ego também recorre aos processos de introjeção e projeção, mediante os quais poderá se afastar do objeto mau e resguardar o objeto bom, ou então projetar para fora o objeto bom a fim de neutralizar perigos externos.

Essas defesas proporcionam ao ego meios de suportar o medo de aniquilamento, que é característico da posição esquizo-paranóide, contribuindo, assim, para a maior integração e o fortalecimento deste. Um fator interno que pode solapar esse processo é a inveja.

Oriunda dos instintos destrutivos da pulsão de morte, a inveja é um dos afetos mais arcaicos que despertam no ser humano. No seu pioneiro trabalho *Inveja e Gratidão* (1957), Klein aponta para a importância da inveja na constituição do sujeito ao estabelecer que ela opera desde as primeiras relações objetais. Nesse sentido, o primeiro objeto de inveja do infante é o seio nutridor, que pela natureza idealizadora do bebê é concebido como fonte da própria vida. Se, por um lado, a inveja possui um aspecto estruturante, na medida em que é através dela que o sujeito se apercebe das suas lacunas, falhas e limites, quando atinge proporções exacerbadas, assume uma feição mortífera capaz de solapar qualquer sentimento de amor e gratidão para com o objeto bom:

Meu trabalho ensinou-me que o primeiro objeto a ser invejado é o seio nutridor, pois o bebê sente que o seio possui tudo o que ele deseja e que tem um fluxo ilimitado de leite e amor que guarda para sua própria gratificação. Esse sentimento soma-se a seu ressentimento e ódio, e o resultado é uma relação perturbada com a mãe. (KLEIN, 1991, p. 214)

Assim, quando a inveja é excessiva, o seio bom é irremediavelmente estragado e sua introjeção – e posterior identificação – é impossibilitada, prejudicando o desenvolvimento normal da personalidade. Isso porque sem uma introjeção satisfatória do objeto bom, o ego em formação, diante do medo de aniquilação, é impelido a evocar defesas muito regressivas que o fragilizam. O sujeito invejoso se vê despojado do seu objeto bom e desaba numa solidão devastadora. Daí a importância das experiências gratificadoras serem predominantes às experiências frustradoras, pois, dessa forma, a inveja

é controlada e o objeto bom é preservado. Quando isso acontece, o ego se fortalece e a passagem para a próxima posição pode ser atingida.

Tudo isso é de extrema importância para que a posição seja elaborada, permitindo que o sujeito adentre na próxima posição. Porém, também são necessárias outras condições, como Segal bem destaca:

Quando há predominância de experiências boas sobre experiências más, o ego adquire crença na prevalência do objeto ideal sobre os objetos persecutórios, bem como na predominância de seu próprio instinto de vida sobre seu próprio instinto de morte. Essas duas crenças, na bondade do objeto e na bondade do eu (*self*), caminham juntas [...] o ego se identifica repetidamente com o objeto ideal, adquirindo desse modo maior força e maior capacidade para enfrentar ansiedades, sem recorrer a mecanismos de defesa violentos. (Ibid., p. 48 - 49)

A elaboração da posição esquizo-paranóide acarreta algumas mudanças na estrutura do ego e na sua relação com os objetos. Todo o amor e ódio que haviam sido mantidos à parte na relação anterior com objetos 'parciais' serão unificados numa imago única. A esse processo Klein deu o nome de posição depressiva. A maior integração e organização do ego permite ao sujeito diminuir a distância que existia entre o objeto mau e o objeto bom, até que eles se fusionam (porém, nunca totalmente) e passam a ser percebidos como um só objeto – que às vezes pode ser bom e às vezes mau, que pode ser amado num momento e/ou odiado num outro.

A partir do momento em que o sujeito se relaciona com um objeto total, ele compreende que os ataques dirigidos ao objeto mau, na posição anterior, poderiam ter danificado o seu objeto bom. Por conseguinte, o objeto total da posição depressiva será percebido como estragado ou moribundo, o que, por sua vez, acarretará no surgimento da angústia específica desta nova posição: o sentimento de culpa.

Essa nova angústia exige do ego outras fantasias e mecanismos de defesa, de caráter mais reparador. Não que as defesas paranoides sejam abandonadas ao todo, elas apenas assumem feições diferentes e passam a um segundo plano. A clivagem, por exemplo, não se dará mais em termos de um objeto 'bom' e outro 'mau', mas em um objeto total 'destruído' e outro

‘íntegro’, o que permitirá ao ego suportar ou até negar sua angústia depressiva.

É imprescindível atingir a posição depressiva para o desenvolvimento sadio do ego. Uma vez alcançada, os impulsos integradores se sobrepõem aos destrutivos e o mundo interno do infante se estrutura, alcançando níveis mais complexos de organização. O ego encontra-se mais integrado e consegue estabelecer uma relação mais estável com a realidade. O sujeito passa a se perceber separado dos seus objetos e a reconhecer a sua própria ambivalência. Tudo isso implica num amadurecimento significativo da personalidade, uma vez que o ego não precisa mais recorrer a defesas regressivas que favorecem sua fragmentação.

Porém, como advertimos antes, a oscilação entre as posições é a norma. A nossa relação com o mundo real será sempre marcada pelo tipo de angústia que predomine num momento dado e, por conseguinte, pelos mecanismos de defesa acionados, sempre em fantasia, para dar sentido e suportar a realidade.

As marcas indeléveis do desamparo

Os espaços que o sujeito homossexual é impelido a ocupar no corpo social são o da vergonha e da repressão. Tal conjectura irrompe-se nas territorialidades literárias, onde o amor entre iguais dilui-se em representações plásticas, ora sedutoras e rarefeitas, ora letárgicas e resistentes. Defrontamo-nos, assim, com as idiossincrasias da literatura homoerótica, as quais compõem um quadro, nem sempre harmonioso, de resistência e contestação às normas que sufocam e violentam o diferente. Esta literatura “marginal”, que por muito tempo fora ignorada pela crítica, e impelida a ocupar espaços periféricos no âmbito dos estudos literários, emerge com mais força nas últimas décadas, reclamando o seu lugar e criticando o conservadorismo de uma sociedade pautada na hipocrisia e falso moralismo.

O romance de estreia do escritor paraibano Marcos Lacerda, *Um Estranho em Mim* (2008), narra os conflitos de Eduardo, bem-sucedido médico de meia idade, na sua longa travessia até a auto-aceitação. Sua história chega a nós através de uma série de cartas que o mesmo escrevera para Guilherme, seu meio-irmão. Nessas cartas, Eduardo faz um relato da sua vida, desde os tenros

anos da infância na periferia de Salvador, até os conturbados dias que precederam sua morte, a fim de apresentar-se a Guilherme, uma vez que nunca se conheceram pessoalmente.

Nossa discussão, fundamentada nos constructos teóricos da psicanálise kleiniana, conforme apresentados acima, procura elucidar os mecanismos de defesa subjacentes a um pesadelo que atormentara Eduardo durante toda sua infância. Para os propósitos do nosso estudo, interessa-nos, especialmente, o período que ele passou na casa dos avós, juntamente com sua mãe e a irmã desta, tia Piedade, que, nas palavras do protagonista, “era o inverso do nome” (LACERDA, 2008, p. 28). Eduardo cresceu num ambiente extremamente hostil, dominado pela sua avó e tia, que perpetravam severos maus tratos contra ele e sua mãe. Ao lembrar daquele tempo, ele desenha um quadro pautado na violência:

Vovó e tia Piedade não se davam bem com mamãe, e, no meio daquela guerra de mulheres, eu me sentia perdido. Massacrado mesmo. Às vezes, jogado de uma para a outra, em algumas cenas notáveis. Qualquer pretexto era motivo justo para que minha vó nos tratasse como cães da casa e como se ela tudo pagasse; mamãe respondia com violência; tia Piedade se interpunha, avançando com todo seu ódio contra nós. Eu, só, calado, aprendendo a defender-me. (Ibid., p. 27)

É muito claro o desamparo que acometia Eduardo ao descrever essa época da sua vida. Sentia-se perdido e massacrado em meio a uma “guerra de mulheres” que ele não tinha condições de compreender. A relação com sua mãe, marcada por sucessivas ausências e descuidos, só acentuava esses sentimentos. Ela saía para trabalhar e, muitas vezes, não voltava a casa por vários dias.

Nessas ocasiões, deixava Eduardo aos cuidados de tia Piedade, que o atormentava com ameaças e castigos cruéis. As poucas interações que Eduardo tinha com sua mãe aconteciam quando ela chegava do bordel onde trabalhava. Cansada e com aparência abatida, era sempre recebida com insultos por parte da avó e de tia Piedade, que a condenavam pelo seu estilo de vida ‘pecaminoso’. Esses embates intermináveis deixavam-na num estado de ânimo constantemente deprimido, que afetava sobremaneira sua relação com Eduardo, quem, por sua vez, via-se desabar em desespero.

Como procuramos demonstrar acima, a relação entre o ambiente externo, em que o sujeito se encontra inserido, e as fantasias inconscientes é de uma estreita influência mútua. Assim, a dinâmica familiar de Eduardo, extremamente falha e desestruturante, ajuda-nos a lançar luz sobre os mecanismos de defesa subjacentes num pesadelo que ele relata ter sido recorrente naquela época:

Num deles, tão frequente, via-me corpo esquelético e com a pele coberta por feridas purulentas, ser jogado aos urubus - que, à procura de carne macia para devorar, arrancavam meus testículos e meu pênis: aflito, desesperado e já quase cego pelo horror da mutilação, via seus bicos diabólicos se metamorfosearem no doce semblante de minha mãe, sorrindo a me olhar... (Ibid., p. 29)

Num primeiro momento do pesadelo, somos apresentados à imagem que Eduardo recriou de si mesmo. Uma imagem implacavelmente danificada e fúnebre, na qual seu corpo é desenhado como “esquelético e com a pele coberta por feridas purulentas”. Poderíamos interpretar que essa representação atrofiada se dá em consequência de uma identificação de Eduardo com sua mãe. Ainda que as interações entre eles tenham sido escassas e marcadas por uma carência afetiva, essa relação era a única referência de amor que Eduardo conhecia. Em decorrência dessa relação defeituosa, tão marcada pela ausência e desafeto, ele recria uma ‘mãe morta’ com a qual, em fantasia, se identifica. Longe de ajudá-lo a comportar suas angústias, essa identificação, extremamente desestruturante, fragiliza ainda mais o ego que sucumbe ao desespero.

O pesadelo também reflete o desamparo de Eduardo, a quem lhe era negado o seu lugar de criança. Envoltos nas intermináveis altercações de sua avó e tia contra sua mãe, Eduardo sentia-se perdido, abandonado à sua própria sorte. Esse abandono constitui uma violência mortífera para ele, que ainda não tinha condições de suportar os conflitos internos que o atormentavam. Acometido por uma angústia de feições persecutórias, Eduardo regride a um estado muito primitivo e seu mundo interno reflete esses tormentos. Em fantasia, seu sofrimento será traduzido nas figuras dos urubus, imagens terroríficas que ameaçam aniquilá-lo. Sempre que chegava a

este momento do pesadelo, Eduardo acordava e, aos prantos, clamava por alguém que o socorresse:

Em desespero e asfxiado pelo vazio do socorro que não aparecia, mordia meus braços com toda a força que ainda me restava, e a dor, não sei por qual razão, acalmava-me. Depois, sentindo o braço latejar, eu afrouxava a mordida e imaginava na figura do meu pai desconhecido um homem bom, que estaria à minha procura. (Ibid., p. 29 - 30)

Aqui, constatamos que o caráter corpóreo das fantasias se manifesta intensamente. Numa confusão entre o mundo interno e externo, entre realidade psíquica e material, Eduardo recorre à dor para aplacar suas angústias. Assim, através da mordida, estaria dirigindo seus instintos agressivos contra objetos internos persecutórios – objetos aos quais ele, inconscientemente, atribui seu sofrimento. Além disso, Eduardo também recorre a uma fantasia de caráter maníaco, sustentada numa idealização onipotente do pai, que ele nunca conheceu. Ele extirpa e afasta dessa figura paterna toda qualidade negativa e, ao mesmo tempo, atribui-lhe virtudes rarefeitas. Cria, desta forma, um objeto ideal capaz de ampará-lo na sua dor e de contornar, minimamente, o vazio que o assolava, uma vez que não detinha na sua família alguém que lhe servisse de continente.

Considerações finais

Como pudemos observar no decorrer do trabalho, diferentes fatores são importantes para que o sujeito em desenvolvimento consiga superar a posição esquizo-paranóide de maneira satisfatória. Tanto fatores externos, como os cuidados da mãe ou substituta, a maneira em que o alimento chega ao bebê e outros, quanto internos, a exemplo das angústias e a inveja, são de extrema relevância para que as experiências de gratificação e de amor se sobreponham às de frustração e ódio, possibilitando, por sua vez, a introjeção de um objeto bom estável.

Se o objeto bom é devidamente estabilizado, no interior do ego em formação, o sujeito encontrar-se-á possibilitado de suportar episódios fugazes de angústias persecutórias muito intensas ou de inveja excessiva. Porém, quando o isso não acontece, as relações com o objeto bom são corrompidas,

pois o sujeito é acometido por sentimentos de inveja das qualidades boas do objeto e dirige seus impulsos destrutivos para este, envenenando e estragando sua própria fonte de vida.

Toda a infância de Eduardo foi marcada pelo abandono simbólico de sua mãe e pelo conseqüente desamparo que o assolava. Assim, incapacitado de sustentar suas angústias inconscientes, recorre a mecanismos de defesa muito regressivos e seu mundo interno, povoado por imagos persecutórias assume feições terríficas. Podemos atestar isso quando ele relata um pesadelo recorrente no qual via-se, de corpo esquelético, ser mutilado por enormes urubus. Através desse pesadelo, o pequeno Eduardo estaria traduzindo um sofrimento que ele ainda não tinha condições de significar e posteriormente elaborar. Imerso num ambiente extremamente hostil e sem nenhuma figura paterna ou materna que o acolhesse, Eduardo desaba numa solidão desesperadora.

Durante nossa discussão, procuramos elencar alguns conceitos chave da psicanálise kleiniana para melhor compreender os embates psíquicos que o personagem enfrentava. Constatamos, por exemplo, a estreita relação entre o ambiente externo em que o sujeito se encontra inserido e suas fantasias inconscientes. Se é através das lentes da fantasia que experienciamos o mundo real, ao mesmo tempo, o mundo real e a maneira na qual nos posicionamos nele também vão moldar nosso mundo interno – reflexo direto das nossas querelas psíquicas.

REFERÊNCIAS

BARANGER, Willy. *Posição e Objeto na Obra de Melanie Klein*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.

CAPER, Robert. *Tendo Mente Própria: uma visão kleiniana do self e do objeto*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CECCARELLI, Paulo R. A invenção da homossexualidade. In: *Bagoas*. Natal, n. 02, pp. 71 - 93, 2008.

_____. A patologização da normalidade. In: *Estudos de Psicanálise*. Rio de Janeiro, n. 33, pp. 125 – 136, julho, 2010.

_____. Mitos, Sexualidade e Repressão. In: Ciência e Cultura, Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, n. 64, 1, pp. 31 – 35, 2012.

_____. Sexualidade e Preconceito. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, III, 3, pp. 18-37, set. 2000.

CEMBRANELLI, Fernando A. Tadei. A Poesia Dissonante de Eros. In: PINTO, Graziela Costa. *Sexos, a trama da vida: fronteiras da transgressão*, vol. 4, p. 7 – 13. São Paulo: Duetto Editorial, 2008.

FERRAZ, Flávio Carvalho. Gozo da Onipotência. In: PINTO, Graziela Costa. *Sexos, a trama da vida: fronteiras da transgressão*, vol. 4, p. 14 – 21. São Paulo: Duetto Editorial, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2017.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: *Obras Completas – Volume 14*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade. In: *Obras Completas – Volume 6*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

KLEIN, Melanie. *Amor, Culpa e Reparação e outros trabalhos (1921 – 1945)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946 – 1963)*. Tradução da 4ª edição inglesa; Elias Mallet da Rocha, Liana Pinto Chaves (coordenadores) e colaboradores. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LACERDA, Marcos. *Um Estranho em Mim*. São Paulo: GLS, 2008.

MCDUGALL, Joyce. *As Múltiplas Faces de Eros: Uma exploração psicanalítica da sexualidade humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MCDUGALL, Joyce. *Em Defesa de Uma Certa Anormalidade: Teoria e clínica psicanalítica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983

MUCHEMBLED, Robert. *O Orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

NAPHY, William. *Born to Be Gay*: história da homossexualidade. Lisboa: Edições 70, 2006.

OLIVEIRA, Marcella P. de. *Melanie Klein e as fantasias inconscientes*. In: Winnicott. São Paulo: v. 2, n. 2, p. 80 – 98, 2007.

SALLES, Ana C. T. da Costa; CECCARELLI, Paulo R. A invenção da sexualidade. In: *Reverso*. Belo Horizonte, n. 60, pp. 15 – 24, set. 2010.

SEGAL, HANNA. *Introdução à Obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

SPILLIUS, Elizabeth B. *Melanie Klein Hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

STEARNS, Peter N. *História da Sexualidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
_____. *História das Relações de Gênero*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

TRINCA, Walter. O sistema mental determinante da inveja. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 43, n. 3, p. 51 – 58, 2009.

PARA ALÉM DO AMOR: ESTILHAÇOS DO DESEJO NA POÉTICA CASSANDRIANA

Ivanildo da Silva Santos¹

RESUMO: O presente trabalho propõe o estudo do amor no romance de Cassandra Rios, *A Flor e a Serpente* (1972), no qual pretendemos analisar a construção do sentimento amoroso nas personagens principais. O romance abre o expoente para uma reavaliação sobre quais imposições e interdições são impostas aos sujeitos desviantes e excludentes. Para Freud, a sexualidade humana exprime-se de maneira diversificada e plural, ou seja, não podemos limitá-la a uma relação estritamente biológica. O maior propósito deste trabalho é trazer uma discussão em torno da hegemonia discursiva dominante em torno do amor, e de como estas construções discursivas estabeleceram uma forma considerada “correta” de amar.

PALAVRAS-CHAVE: Amor: Literatura: Psicanálise: Homossexualidades.

ABSTRACT: The aim of this study is to analyze the sentiment of love, in the novel *A Flor e a Serpente* (1972), by Cassandra Rios, in which, we intend to review the construction of love between the two main characters. Cassandra Rios' pioneer narrative opens up a breach for a, much needed, reevaluation of the impositions and dictates enforced to individuals considered to be deviant and abnormal. According to Freud, human sexuality expresses itself in a plural and multifaceted way, that is to say that we can not limit it to a strictly biological relationship. This study's main purpose is to open a discussion about the myths surrounding love, widely spread by a dominant discourse, and how this social constructions established a supposedly "correct" and only way of loving.

KEYWORDS: Love: Literature: Psychoanalysis: Homosexualities.

Introdução

Antes de a psicanálise ser desenvolvida por Freud, muitos filósofos e escritores se debruçaram sobre as origens e a natureza do amor. Suas histórias

* Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

e mitos sobre amor e morte rondaram seus pensamentos e escritos. Os poetas elevaram um desabrochar do desejo do amante de possuir seu objeto de desejo (o amado).

Na literatura o discurso do amor tomou proporções que o associaram à dor de amar com a promessa da felicidade e eternidade. Aqueles que desejavam amar deveriam estar dispostos a empreender uma batalha pela impossibilidade de concretizar este amor, pois o intransponível desejo de completude nunca estaria sendo satisfeito sem a prova de uma aparente desventura e infortúnio.

Mas o que é o amor? Como se inscreve em nosso consciente? São algumas das questões que nos propomos a dialogar durante este trabalho. Delinear um traço em torno de alguns pontos importantes sobre a construção do mito do amor em nossa sociedade é relevante para entendermos, como os padrões de moralidade foram determinantes para validar ou não uma forma de amar em detrimento as demais. Seria o amor um acesso para a felicidade? Observamos que as histórias de amor sempre estiveram em busca do descobrimento desta felicidade, mesmo que a maioria terminasse com o sofrimento do amante e amado como prova da veracidade deste sentimento.

Nota-se que os atos heroicos e altruístas atribuídos a estas narrativas não só sensibilizava o leitor, mas contribuía para legitimar cada vez mais o mito do amor. Como propõe Nadia P. Ferreira (2004) o mito do amor é “a conversão do impossível em interdição a fim de que seja mantida a promessa de felicidade” (p.8). Este mito do amor permanece vivo até hoje, é o que percebemos pelo grande interesse do público por histórias de amor impregnadas por esta fórmula.

O amor seria apenas este mito construído em torno da tradição romanesca? Não é só isso. Pois Jacques Lacan afirma, em seus seminários, que nada convida-nos a buscar o saber do que o amor.

A partir, desta afirmação aprendemos que o amor está ligado a uma busca subjetiva do individuo em ter supor que o Outro possua uma verdade que o falta. Mesmo com tantos conceitos para impor definições, o sentimento amoroso e o saber ambos diante da estrutura de ficção que apresentam, desenrolam em diversos paradigmas e ambiguidades. E todas estas estratégias criam enigmas difíceis para decifrar. Buscamos respostas para

através de um arcabouço teórico capaz de tentar definir o que é o amor, como foi construído e os dilemas em torno do amante/amado.

Um assunto tão complexo necessitou utilizar-se da filosofia antiga e contemporânea, mitologia, sociologia, entre outros para apreender o sentido e as razões do amor. Primeiro realizamos uma extensa pesquisa em torno da literatura, descrevendo o amor no seu contexto sócio-histórico de acordo com a filosofia, mitologia e sociologia. Analisamos artigos científicos relacionados à temática do amor.

No segundo momento, dedicamos a explorar a vasta teoria psicanalítica em torno do tema, tratando de sintetizar o que viesse a ser de mais relevante no assunto. No entanto, a psicanálise e seus conceitos concederam um entendimento maior sobre o assunto, mesmo que não se proponha responder todas as perguntas já que não possui todas as respostas. A teoria psicanalítica traz uma perspectiva para a capacidade e multiplicidade do desejo humano, não imponto barreiras a sujeitos excludentes em sua minoria devido a interdições.

No terceiro momento, dedicamos à análise do romance de Cassandra Rios *A Serpente e a Flor*, em que analisamos o desenvolvimento do amor de duas personagens femininas e os obstáculos deste amor. Discutimos e refletimos o entendimento psicanalítico em torno do amor homoafetivo apresentado na obra. Apresentamos como o amor não se limita apenas as normas impostas aos sujeitos.

O propósito deste trabalho é apontar como as construções ao redor do sentimento amoroso privilegiaram alguns e desprezaram outros, compreendendo-o em suas diversas manifestações. E como o amor em si é permissível a todo o ser humano independente de seu sexo biológico ou gênero. Pois o amor nos instiga a um saber tudo, capturando-nos para a ordem do intransponível. Compreender o amor como uma prática social e suas transformações. O próprio Sigmund Freud assegurou-nos que precisamos amar para não adoecer, mesmo que o sentimento amoroso seja carregado de ambivalências.

Conclui-se, então, que necessitamos apreender mais sobre o amor e suas relações na sociedade, pelo simples motivo de presenciarmos a todo tempo em nosso meio os devaneios, frustrações, violência, alegrias e tristezas

decorrentes de sua presença ou ausência em nossas relações interpessoais. Ainda, há o que discutir sobre este “ainda mais” que nos falta e que sentimos necessidade de ter.

Uma tentativa de explicar o amor

O tema *amor* sempre gerou muitas discordâncias e dúvidas. Muitas vezes o tema tão recorrente na literatura mundial sempre tem despertado nos sujeitos o desejo de tentar reduzi-lo a meras suposições e explicações. Entretanto, o fato de não conseguirmos explicá-lo em toda sua complexidade proporcionou ao tema uma posição de objeto mais discutido e questionado na Filosofia, História, Psicologia, Antropologia, e demais ciências.

O amor remete a diversos conceitos/valores/definições, mas as indagações não cessam a seu respeito. No *Dicionário de Língua Portuguesa Aurélio* (2010) é definido entre outros conceitos, como “sentimento que predispõe alguém a desejar o bem de outrem”, ou até mesmo, o “sentimento de dedicação absoluta de um ser a outro, ou a uma causa” (FERREIRA, 2010, p.42). Porém observamos que a forma como amamos ou aprendemos a amar é construída socialmente, porque ao longo do tempo tem sido acompanhado de mudanças. Mas o que é o amor? Como os grandes pensadores, filósofos, intelectuais buscaram definir o sentimento amoroso? Como a sua construção e idealização empreendeu e fortaleceu Instituições reguladoras? Algumas destes questionamentos buscaremos compreender ao longo da nossa pesquisa.

Descreve Platão no primeiro tratado sobre o amor, o “*Banquete*,” que “o Amor é o mais antigo, o mais augusto de todos, o mais capaz de tornar o homem virtuoso e feliz durante a vida e após a morte” (PLATÃO, p. 106, 1999). Para Platão o amor é desejo (eros), que viria a ser um sentimento que impulsiona os indivíduos a ficarem mais próximos devido ao impulso sexual, sintetizando –se como um amor carnal.

Porém sendo um amor que conservamos por alguém, que iria além do amor de *Philos* da amizade, todavia, não restringindo ao instinto sexual. Há uma necessidade dos sujeitos através deste “amor recompor a antiga

natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição” (PLATÃO, p.122, 1999).

É evidente que a alma de cada um deseja outra coisa que não consegue dizer o que seja, que presente e às vezes exprime de maneira misteriosa. Quando se encontram no leito uma ao lado da outra, se Hefaiostos então aparecesse com suas ferramentas e lhe perguntasse: - “Que desejais, ó homens, um do outro?”, por certo nada saberiam dizer. Se Hefaiostos perguntasse ainda: - “Desejais, acaso, ficar no mesmo lugar, sempre juntos, inseparáveis, tanto de dia como de noite? Se quiserdes, derreter-vos-ei, e de dois fundirei um todo único. Agora, sois dois- depois sereis um único homem. Enquanto viverdes, sereis um só pela comunidade da vida; e quando morrerdes, também lá em baixo, no Hades, não deixareis de ser um em vez de dois e comum igualmente será a morte! Vede se isso é o que efetivamente desejais, e se, obtendo-o, sereis felizes? Serem fundido no amado! Serem apenas um! E a razão disso é que assim era nossa antiga natureza, pelo fato de havermos formado anteriormente um todo único. E o amor é o desejo e ânsia dessa complementação, dessa unidade. (PLATÃO, p. 124, 1999).

O livro sagrado do Cristianismo, a Bíblia Sagrada defende um conceito de amor Ágape que é o dom gratuito de amar, em que os cristãos serão amados independentemente de suas realizações e qualidades. A lei do amor da Bíblia sugere aos cristãos: “Amarás ao teu próximo como a ti mesmo” (Levítico, 19:18).

O apóstolo Paulo que elaborará este conceito mais precisamente, em seus escritos e ensinamentos. É no Livro de Coríntios que o Apóstolo Paulo formula uma das melhores passagens bíblica sobre o conceito de amor ágape que diz “o amor é sofredor, é benigno, não é invejoso, não trata com leviandade, não se ensoberbece, não se porta com indecência, não busca seus interesses, não se irrita, não suspeita mal, não folga com a injustiça, mas folga com a verdade. Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. O amor nunca falha. (1 Coríntios 13:4-8).

De acordo com Aristóteles o amor é *Philia*. O termo *Philia* é utilizado no tratado de *Ética a Nicômaco*², é traduzido como “amizade”, e algumas também

como “amor”. Na Grécia Arcaica o termo possuía uma conotação de sentidos muito ampla, era empregado para representar a associação de interesses entre os homens. Sendo agrupada a *philia* em qualquer grupo da esfera social, mas que tivessem fundamentadas nos seguintes propósitos: a amizade fundamentada no bem-estar, aproveitamento e no prazer. Desta forma, admitamos que amar é querer para alguém aquilo que pensamos ser uma coisa boa, por causa desse alguém e não por causa de nós. Por isto em prática implica uma determinada capacidade da nossa parte. É amigo aquele que ama e é reciprocamente amado. Daí resulta, forçosamente, querer para os amigos o que se deseja para si próprio; de modo que são amigos aqueles que, ao quererem para si o que querem para pessoa amada, mostram com toda a evidência que são amigos dela. Amamos ainda os que estão dispostos a fazer-nos bem. Também amamos os que elogiam as boas qualidades que possuímos, especialmente aquelas que temos receio de não possuir. (ARISTÓTELES, p. 124-125, 2015).

Amor: Castração e desejo

O desejo de amar seria para aceitarmos as verdades incompletas (meias-verdades) ou amaríamos para buscar toda uma verdade? Segundo Ferreira (2004) tudo seria uma questão da posição subjetiva relacionada à castração. O que entendemos que para um o sujeito tê-lo precisa perder, e isto só obtêm ao falar. Pois ser falante caracteriza-se como a associação no mundo dos símbolos, o qual só poderia existir devido à linguagem. No *Seminário 10*, Lacan expõe que a entrada da linguagem dar-se pela ausência de gozo, devido à castração. Sendo assim o amor, como a fala, nos compele em uma perda do gozo. O ato de amar encena duas posições: um do sujeito (amante) e o outro do objeto (amado). O amante ocupa o lugar daquele que sofre pela falta de algo que desconhece. Não sabe o que o distingue dos demais, mesmo assim considera possuir algo “único”, este vem a ser o amado. Ou seja, a maior incongruência que há no amar é de que o próprio constitui-se na falta/incompletude, porque ambos tanto o amante ou amado não possui Aquele objeto do desejo. Então, o que falta é o objeto do desejo, sendo este o grande enigma do verdadeiro amor. Todavia, afirma Ferreira (2004), que

“dizer que não há o objeto de desejo não significa que não haja uma infinidade de objetos que causam desejo” (FERREIRA, 2004, p. 10). Por isto, como este objeto não existe, há uma não realização do desejo. O homem sempre amará no raciocínio do não-Todo. Todavia o homem sempre será este ser desejante de amar, e também irá viver os paradigmas constituintes daqueles que amam. Em seu texto *Mal-estar na civilização* (1930), Freud comenta os motivos deste frequente sentimento de desconforto do homem no mundo.

Já demos a resposta, ao indicar as três fontes de onde vem o nosso sofrer: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade. No tocante às duas primeiras, nosso julgamento não tem por que hesitar: ele nos obriga ao reconhecimento dessas fontes do sofrer e à rendição ao inevitável. Nunca dominaremos completamente a natureza, e nosso organismo, ele mesmo parte dessa natureza, será sempre uma construção transitória, limitada em adequação e desempenho. Tal conhecimento não produz um efeito paralisante; pelo contrário, ele mostra à nossa atividade a direção que deve tomar. Se não podemos abolir todo o sofrer, podemos abolir parte dele, e mitigar outra parte – uma experiência milenar nos convenceu disso. Temos outra atitude para com a terceira fonte de sofrimento, a social. Esta não queremos admitir, não podendo compreender por que as instituições por nós mesmos criadas não trariam bem-estar e proteção para todos nós. Contudo, se lembrarmos como fracassamos justamente nessa parte da prevenção do sofrimento, nasce a suspeita de que aí se esconderia um quê da natureza indomável, desta vez da nossa própria constituição psíquica. (FREUD, 2010, 43-44)

Compreendemos que no amor o desejo está mais integrado com a falta e não diretamente ligado ao sexo. Há uma distinção entre desejo sexual e amor, porém não há exclusão entre ambos necessariamente. Pois não há uma determinação que impeça de um objeto ser amado e desejado sexualmente. A autora Ferreira (2004) elucida que “quando se ama, o que está em jogo é a suposição de um ser – riqueza interior- no outro”. (p.11) O desejo é um componente da nossa estrutura subjetiva. Em função da falta, o homem criou o amor e outras ilusões. Ou seja, é a iniciação na ordem simbólica que instaura o desejo. Para Lacan (2008) o amor é uma sublimação do desejo, pois não

possui objeto, perpassando de um objeto a outro. Por isto de certa forma o amor oferece-lhe um equilíbrio, mesmo numa ordem do não-todo. Para Lacan (2008) a importância da cultura é fundamental para a concepção do amor, porque só somos capazes de amar devido à existência do discurso amoroso. Então, o amor é uma possibilidade de expressarmos o desejo, mesmo que o desejo fique no indizível.

De acordo com os mitos no começo de tudo, não havia nada, apenas uma desorganização e um vazio. A partir da necessidade do nada para algo, inventaram um Ser Criador: Deus. O Pai em sua soberania criou tudo existente: homem, mulher, os mares, a lei e os animais. O primeiro homem foi Adão, e a primeira mulher Eva, ambos colocados num local perfeito, o Éden. No entanto, estavam proibidos de comer o fruto da árvore do Bem e do Mal. Com este interdito surgiu a Serpente para tenta-los a transgredir a lei imposta pelo Pai. Desta maneira, Deus exercendo sua função do em Nome-do-Pai funda o desejo. Para Ferreira (2004), este mito mostra-nos a tênue ligação entre lei e desejo, e como o desejo neste mito apresenta-se associado ao castigo e a culpa. A autora afirma que:

Ao retirar de cena a falta como marca do desejo e colocar no seu lugar a falta como pecado original, o cristianismo identifica o desejo com a perdição e o amor, com a salvação. O antídoto para esse mal incrustado na carne é o sentimento de culpa que clama pelo arrependimento e pelo sacrifício do desejo. (FERREIRA, 2004, p. 13)

Todavia, os grandes escritores e poetas sempre enaltecem que desejar é lastimar pelo o que falta. Por este motivo o desejo sempre se mostra indestrutível e invariante. Ferreira (2004) citando Lacan que diz que o desejo apresenta-se sempre da mesma maneira, sempre movendo de um objeto para o outro. Já em relação ao desejo em si é diferente, pois é sempre “uma outra coisa, mais outra, ainda outra e assim sucessivamente... Aqui entra em cena a invenção do amor com a finalidade de suprir a falta” (p.14) Por isto, há construções amorosas que expõem essa falta e algumas que desmentem. Mas como o gozo apresenta-se no amor?

Amor e gozo

Apreendemos que nosso corpo é circunscrito por zonas erógenas, em que habitam as pulsões sexuais. O mestre vienense, Freud determinou que há zonas de excitação sexual na boca, genitais e nos ânus. Lacan incluiu os olhos e ouvidos, posteriormente. O gozo está interligado diretamente a objetos relacionados a estas regiões. As pulsões são: genital, oral, anal, escópica, invocante e olfativa. Ao estabelecer uma nova formulação sobre o discurso de Freud sobre o inconsciente, Lacan estabelece que os significantes da divisão do sujeito dedica-se a elaborar algo que supra a falta de gozo derivada da castração, chamado de mais-gozar. Para Ferreira (2004) como o corpo não consegue gozar por completo, e muito menos goza do corpo do Outro-sexo. A categórica afirmação de Lacan de que “a relação sexual é impossível”. Como explica a autora, a afirmação de dele mostra-se coerente porque se a relação sexual fosse possível, o corpo gozaria um gozo pleno dos corpos, e não parcial. Ou seja,

Entre uma parte do corpo que goza e outra que falta gozar se interpõe a palavra: fala-se do gozo e dessa fala nasce à suposição de um mais-gozar. Então fala-se de amor, sofre-se por amor, retirando-se gozo dessa fala e desse sofrimento. Ama-se para desejar ou para gozar com o sofrimento. (FERREIRA, 2004, p. 15)

Lacan, no *Seminário 20: Mais, Ainda*, (1972-1973), utiliza uma relação entre o gozo e o conceito de usufruto. Para ele o útil, jamais foi bem conceituado devido pela linguagem, o ser falante só o compreenda como um recurso com fim definido. Todavia, o usufruto “quer dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los. Quando temos usufruto de uma herança, podemos gozar dela, com a condição de não gastá-la demais. É nisso mesmo que está a essência do direito – repartir, distribuir, retribuir, o que diz respeito ao gozo”. (LACAN, 2008, p.11) Ele afirma que o gozo é um domínio negativo, pois de nada serve o gozo. Neste sentido, ele defende que há um direito-ao-gozo, no entanto, que este direito não implica numa obrigatoriedade. Pois ninguém é impelido a gozar, exceto o superego; “o superego é o imperativo do gozo – Goza!” (LACAN, 2008, p. 11).

Em suas teorias sobre o aparelho psíquico, conhecidas como primeira e segunda tópicas. Na primeira tópica, ele estabeleceu que o aparelho psíquico é constituído em três divisões: inconsciente, pré- consciente e consciente.

Ambos são gerenciados pelos princípios de prazer e de realidade. O princípio do prazer é descrito como é uma função que visa alcançar prazer imediato, evitando o desprazer. Ou seja, a elevação desta energia provoca conflitos orgânicos, provocando desconforto. A evacuação, proveniente da amontoação desta energia provoca uma sensação de alívio, isto é prazer. O princípio do prazer é comandado pelo princípio de constância, é um processo pelo qual o aparelho psíquico deixa vazar uma quantidade de excitação, para como fim reservar uma mínima parcela. Temos o princípio de realidade participando como o regulador pois “lembra as exigências da realidade e incita à moderação” (NASIO, 1999, p.23) Ao procurar esquematizar o aparelho psíquico Nasio (1999) reitera seus apontamentos com as palavras de Freud “cremos que [o princípio do prazer] é cada vez provocado por uma tensão desprazerosa, e assume uma direção tal que seu resultado final coincide com uma redução dessa tensão, isto é, com uma evitação de desprazer ou uma produção de prazer” . (NASIO APUD FREUD, p.18).

Para Nasio (1999) o aparelho psíquico não permanece excitado, sendo impossível obter um prazer absoluto. De forma que torna inviável controlar ou suprir esta tensão que alimenta sem parar, sendo uma fonte inesgotável de energia. O autor afirma:

Esclareçamos o bem o sentido de cada uma dessas palavras: desprazer significa manutenção ou aumento da tensão, e prazer, supressão da tensão. Todavia, observemos que o estado de tensão desprazeroso e penoso não é outra coisa senão a chama vital de nossa atividade mental: desprazer e tensão permanecem para sempre sinônimos de vida. No psiquismo, portanto, a tensão nunca desaparece totalmente, afirmação esta que pode ser traduzida por: no psiquismo, o prazer absoluto nunca é obtido, uma vez que a descarga absoluta nunca é realizada. (NASIO, 1999, p. 20)

Em seu texto *Mais além do princípio do prazer* (1920), Freud consolida alguns conceitos fundamentais da teoria psicanalítica como as noções de pulsão, repetição, e os princípios de conservação/ou morte. Em suas experiências clínica, ele percebeu que tantos homens como mulheres, possuem uma compulsão a repetição, que escapa ao princípio do prazer. Nota-se que esta demanda à repetição, nos sonhos traumáticos, situações dolorosas e brincadeiras infantis. Para Neri (2005) explica a compulsão a

repetição de fatos dolorosos como um indicativo para mais além do princípio do prazer. Segundo a autora:

No entanto, há dois fenômenos que apontariam indubitavelmente para mais além do princípio do prazer: a repetição de certas situações dolorosas na cura analítica e os sonhos traumáticos. Na relação transferencial ocorreria uma compulsão à repetição de fatos dolorosos, e que não seriam da ordem das experiências prazerosas que teriam sido recalçadas pela instância censuradora do ego, que vimos acima. Dentre essas experiências desprazerosas, Freud aponta a situação traumática infantil diante de uma excitação sexual excessiva em frente à qual ele se encontra despreparado. (NERI, 2005, p. 162).

A partir deste parâmetro, apreendemos o descobrimento do mais além do princípio de prazer que estabelece como padrão em torno do retorno ao inanimado e de uma dimensão conservadora da pulsão da morte na vida. Neste contexto:

É assim que, após vincular o trauma à pulsão de morte sem representação, enunciando a dimensão da pulsão como uma intensidade traumática, Freud formula um outro aspecto da pulsão de morte, a pulsão como retorno ao inanimado e regida pelo princípio de nirvana, que busca pela descarga total chegar a um ponto zero de tensão, enunciando assim uma dimensão conservadora da pulsão. (NERI, 2005, p. 164).

Para Lacan no *Seminário 7, A ética da psicanálise* (1959-1960), ele aborda esta questão da dimensão da morte na vida em dois aspectos relevantes: instinto de morte e pulsão de morte. A primeira possibilidade é concebida como um estado de repouso e equilíbrio representando o princípio de nirvana ou de aniquilamento. Já a pulsão de morte vem apontar uma vontade destruidora reagindo com a função de um significante. A linguagem age como uma possibilidade de equacionar o desejo de retornarmos ao nada. Ferreira (2004) que ao retornar ao inanimado é impossível, porque “a pulsão de morte, tendo como referente o instinto de morte, aponta o intransponível e para a sublimação”. (p.17) Para Neri (2005) que na conversão e combate a não ser superado destas forças induz o sujeito a ser um “acrobata entre a vida e a morte” (p.167).

É nesse sentido que compreendemos como a pulsão de morte exerce uma força criadora nos poetas e escritores, já que através da escrita brincam

com a linha tênue entre estas duas forças convergentes atribuindo novos sentidos as palavras e impondo um sentimento de algo inominável para seus apreciadores. O mito do discurso amoroso apoiou-se nestes paradigmas entre prazer e gozo, criando amantes governados pelo gozo, destinados a sofrerem e morrerem de/por amor.

O amor transferencial em Freud e Lacan

A definição de transferência encontrada no *Dicionário de Psicanálise*, prevê algumas significações: “um processo constitutivo do tratamento psicanalítico mediante o qual os desejos inconscientes do analisando concernente a objetos externos passam a se repetir no âmbito da relação analítica.” (ROUDINESCO,,p.788). Em termos gerais poderia apresentar-se como “uma ideia de deslocamento, de transporte, de substitutivo de um lugar por outro, sem que essa operação afete a integridade do objeto.” (ROUDINESCO,, p. 788).

Em seu texto *Observações sobre o amor transferencial* (1915), Freud trata sobre a relação analista e analisando, pelo qual o analisando enamora-se pelo seu analista. Ele alerta para auto-reflexão do analista sobre a relação da contratransferência, para estar ciente que este “amor” do analisando é proveniente análise, e não de seus encantos. Pois “deve reconhecer que o enamoramento da paciente é induzido pela situação analítica e não deve ser atribuído aos encantos de sua própria pessoa.” (FREUD, 1915, p. 5).

Já para o paciente restará apenas duas opções: desistir do tratamento psicanalítico ou aceitar seu amor-paixão pelo analista como algo inevitável. Freud evidencia a autenticidade dos afetos, questionando se existe alguma relação com o real ou se é resultado da transferência erótica? De maneira geral, o amor transferencial não desenvolve afetos, pois é um produto da resistência que apropria-se de afetos já presentes para impedir a continuidade do processo analítico. Notamos neste tipo de “amor” afetos que remetem uma dependência de caráter infantil.

No *Seminário 1*, Lacan afirma que Freud é persistente em identificar a transferência como amor, enfatizando esta estrutura com o amor, e que muito

menos não há diferença alguma entre o que conhecemos como amor e a transferência. Em suas palavras:

Nas Observações sobre o Amor de Transferência, Freud não hesita em chamar de transferência pelo nome de amor. Freud elude tão pouco o fenômeno amoroso, passional, no seu sentido mais concreto, que chega a dizer que não há, entre a transferência e o que chamamos na vida de amor, nenhuma distinção verdadeiramente essencial. A estrutura desse fenômeno artificial que é a transferência e a do fenômeno espontâneo que chamamos amor, e muito precisamente o amor-paixão, são, no plano psíquico, equivalentes. Não há, da parte de Freud, nenhuma elusão do fenômeno, nenhuma tentativa de dissolver o escabroso no que seria simbolismo, no sentido em que se entende habitualmente – o ilusório, o irreal. A transferência é o amor. (LACAN, 1986, p. 55).

Então, para elucidar as manifestações e impasses do amor de transferência no processo de tratamento psicanalítico, só podemos recordar uma famosa história de amor: Anna O. e Josef Breuer. O médico vienense, Josef Breuer, é procurado pela jovem Bertha Pappenheim (Anna O.) apresentando um quadro de sintomas histéricos. Devemos ressaltar que Breuer elaborou o método catártico, e colaborou com Freud em Estudos sobre a histeria. Ao notar os ciúmes de sua esposa que alegava que o marido dava demasiada importância a este caso, Breuer após dois anos resolve terminar o tratamento. Quando recebe a notícia da decisão, Anna O. reage com grande excitação apresentando sintomas de um parto histérico. Breuer descrevia o caso de Anna O. como “um descentramento do eu da consciência para o inconsciente, descentramento este que não lhe causa estranheza, que lhe é familiar e pelo qual ela se deixa levar”. (NERI, 2005, p. 112) Freud descreveu o amor de Anna O pelo Breuer como um amor de transferência.

No processo transferencial as reinscrições de fantasias são direcionadas ao analista, a partir que ele passa a ocupar o espaço de outras pessoas. Pois as fantasias são revividas com a presença do analista.

Desta maneira, apreendemos que a transferência seria um deslocamento de fantasias interligadas a impulsos sexuais recalçados, tendo como resultado o amor. Compreendemos que na categoria de amor transferencial existe uma hipótese de uma saber de si no outro, e ainda apresenta aspectos similares da paixão. Julgamos enfatizar que “a ambivalência como marca registrada do

amor: no regime do excesso, amor e ódio oscilam em um movimento análogo ao do pêndulo.” (FERREIRA, 2004, p.37).

Cassandra Rios: A escrita de um proibido e interdito amor

Durante um período (1960-1970) marcado por rígidos padrões de controle político na América Latina, conhecido como uma época de proliferação de regimes militares e fascistas, toda a produção cultural (rádio, imprensa, a televisão) era rigidamente manipulada pelos agentes militares e pela elite dominante. Por isto, qualquer forma de discurso e oposição a estas classes dominantes era deslocada a uma condição *underground*. Então, o discurso tornou-se uma “verdade” pertencente a um grupo elitista e minoritário. Neste cenário que Cassandra Rios empreendeu seu projeto de representar todos os dilemas, segregação e subjetividades de gays e lésbicas. Seus mais de 40 romances descrevem uma vivência homossexual, num período em que os papéis da sociedade brasileira patriarcal, de tradição religiosa, demarcavam os papéis relacionados ao sexo. É neste processo de luta pela visibilidade de sujeitos considerados “desviantes” e socialmente “excluídos”, que Rios em sua escrita luta pelo espaço de uma representação das minorias sexuais. Nas palavras de Piovezan (2005) devemos considerar relevante o trabalho empreendido por Rios em suas obras, devido sua temática ousada e revolucionária para sua época:

Não foi, certamente, por seu estilo literário que Cassandra Rios encontrou destaque no cenário cultural brasileiro. Na verdade, este se caracteriza por apresentar uma narrativa pouco sofisticada, por meio do uso de uma linguagem linear e direta. Porém, se não há destaque em seu estilo, certamente merece atenção sua temática- bastante original para a época- e a sua influência, auxiliando o processo de constituição de identidades sexuais coletivas no Brasil. (PIOVEZAN, 2005, p. 8)

A opressão imposta pela classe dominante marginalizava a vivência do homossexual na sociedade. Os temas abordados por Rios passavam pelos problemas sociais, violência, religião, patriarcado e a descrição da homossexualidade no cenário social brasileiro. Como argumenta Santos (2003) Rios articula uma posição contrária a dominação patriarcal e

heterossexual que constrói modelos estereotipados e marginalizados da homossexualidade, pois ela revela o que o falso moralismo tentava esconder “num contexto em que a ideologia dominante trabalha para esconder, assim como naturalizar, a construção social de certos fenômenos de dominação, tais como a heteronormatividade, a ficção de Rios assume um papel significativo que se opõe ao paradigma dominante, subvertendo-o. (SANTOS, 2003, p.18).

Sua obra era tida como imprópria por promover uma nova identificação feminina com sua própria sexualidade, e devido a isto sua obra era considerada imprópria e marginal. Porque estaria colocando um discurso de “liberdade” feminina para mulheres que eram comissionadas a ter filhos para sustentar a cultura patriarcal. Sua linguagem em prosa simples e direta, e direcionada a um público, que tivesse condições de consumir capas provocantes e chamativas e títulos sugestivos, conquistava seu gosto como seu bolso, por esta razão, suas tiragens alcançavam recordes de vendas permitindo confirmar que seus leitores era mais diverso, não exclusivamente de lésbicas e mulheres.

Para Rick Santos (2003), a literatura de Rios trabalhou resistindo utilizando as lentes de uma autora lésbica que vivenciava os mesmos empasses, perseguições e imposições sofridas pelas pessoas representadas pelos seus personagens. Além da “biografia pessoal, discurso social e ficção, expõe e subverte a forte ficção criada pela ideologia dominante.” (SANTOS, 2003, p.18). Segundo Santos (2003) sua escrita possuía um modo todo particular de Rios resistir contras as violentas empreitadas da censura sobre seu trabalho:

O discurso que impunham de marginal, pornográfica e imprópria tornou Cassandra Rios referência para a cultura de uma formação de uma cultura lésbica e gay no Brasil. Para Foucault (2012) que há uma aspiração por poder e desejo em todas as formas de discurso, tanto o opressor como o que se manifesta por uma causa ou ideal. Por isto, o discurso opressor ao expõe um estranho castigo para aqueles que não desejam “encontrar, logo de entrada, do outro lado do discurso, sem ter de considerar do exterior o que ele poderia ter de singular, de terrível, talvez, de maléfico. A instituição (...) cerca-os de um silêncio, e lhes impõe formas ritualizadas, como para sinalizá-los à distância”. (FOUCAULT, 2012, p. 6-7).

Através deste discurso controlador, selecionado e institucionalizado, Rios ergueu ao avesso os poderes e perigos que conjuraram seu talento a marginalidade ao “underground”. Ela utilizou está temível censura ideológica como uma forma de enfrentar tabus até, então silenciados. Contudo não gostava de classificar ou definir sua escrita. Em sua entrevista para a *Revista Trip-TPM* (2001), foi questionada sobre o que pensava de ter seus livros classificados como literatura erótica. Ela respondeu: “essa classificação surgiu por eu não ter medo de explorar determinados assuntos. Mas nunca escrevi sobre sexo, sempre fui amorosa. Agora, o amor é erótico!” O discurso de Cassandra é através de um silêncio velado em sua escrita levantar a possibilidade de um amor entre pessoas do mesmo sexo, de proporcionar uma visão de afetos e vínculos para sujeitos apenas reduzidos ao desejo e ao sexo: gays e lésbicas.

É notória sua consciente posição a respeito de sua posição como escritora. Ela resistia a rótulos impostos sobre seu trabalho, e si mesma.

Segundo Rick Santos (2003), Cassandra a elite literária foi injusta em não compreender explícita da “resistência camuflada” presentes em suas obras, rejeitam seu valor literário e a classificando como uma paraliteratura. Ela buscava advogar por uma visão diferente da homossexualidade.

Mas todo este engajamento pessoal de Rios em buscar uma visão que ecoasse contra o discurso opressor das instituições dominante sobre a existência de uma vivência de gays e lésbicas, teve um custo alto. Diversas vezes foi convocada a comparecer a delegacia para prestar depoimentos a respeito de seus personagens, sendo agredida física e verbalmente. Talvez, nenhum autor brasileiro tenha sofrido mais imposição do poder institucional que Cassandra Rios.

Então, Cassandra (ou Odete Rios) foi ferida e injustiçada pelo moralismo, homofobia e patriarcado de sua época. No entanto, sua obra como o destino da personagem mitológica pelo qual adotou como pseudônimo perseguem o mesmo destino: uma profetisa desacreditada. Segundo Santos (2003)

Sua documentação despretensiosa da vida gay cotidiana nos anos 50, 60 e 70, sem “tentar fazer generalizações ou grandes teorias” (RIOS, 1973), teve um papel

fundamental no desenvolvimento e na formação de um movimento literário nacional gay e lésbico brasileiro. Cassandra Rios foi, sem dúvida, um daqueles “pioneiros amaldiçoados” que foram queimados na fogueira, contudo, ao ser queimada, sua opinião pôde brilhar. (SANTOS, 2003, p. 29)

Ao observarmos todas as censuras, proibições e controle sofridos por Rios ao longo de sua carreira. Notamos a agressividade sobre a identidade daqueles que infringe as normas sociais preestabelecidas. De acordo com Foucault (2011), esse reducionismo as identidades sexuais minoritárias é condicionado às condições pré-definidas socialmente. São discursos políticos que governam e regem as condutas e ações dos sujeitos. Essas condições pré-definidas são normas que sancionam aqueles que ultrapassam as fronteiras determinadas pela heteronormatividade. Pois a determinação do gênero e sexualidade são construções discursivas. Tendo em vista que essas normas são apoiadas por um discurso de/sobre a sexualidade que legitimam a forma de opressão dominante das normas: a heteronormatividade. O discurso da medicina, biologia e jurista são alguns dos principais legitimadores desse “estatuto de naturalização” do heterossexual. Exercendo um efeito regulador e disciplinador. Estabelecendo limites, contornos e restrições a qualquer sujeito que assuma uma identidade sexual desviante. Segundo os conceitos de Foucault abordados, em a *História da Sexualidade vol. I, A vontade de saber*, a respeito dos distintos modos de organizar os saberes sobre o sexo. O autor observa que há um enorme desejo de explorar os mínimos saberes e detalhes científicos sobre a sexualidade humana (FOUCAULT, 2011, p. 24). Este discurso de/sobre a sexualidade humana constrói-se a partir de uma junção entre poder e saber em que diversas verdades são investigas e capturadas. Segundo Foucault (2011) compromete-se em explicar esses discursos e seus efeitos, procurando descrever como se ampliaram as maneiras de controlar a sexualidade.

Na sexualidade moderna, esse poder exerce controle sobre os prazeres, em que há uma relação entre conhecimento e categorização operando um discurso condicionado a ciência, tais como a psicanálise, medicina, direito entre outros. Há uma centralização do sexo a uma matriz heterossexual detentora de uma legitimidade concebida como a natural. Nas palavras de

Foucault, o sexo é reprimido pelas interdições impostas pelo discurso sobre a sexualidade.

Desta maneira quem possui o saber, quer ditar as regras e domínios. Cassandra Rios resistiu com sua escrita dando voz a um discurso de uma comunidade underground de resistência. Ela vivenciou o perigo de observar a materialidade do discurso imposto aos gays, lésbicas, prostitutas e travestis. Descortinando o silêncio de uma voz que ecoava uma vida cotidiana “cinzenta, poderes e perigos que mal se imagina; inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades.” (FOUCAULT, 2012, p. 8). Mas sua resistência precisa ser lembrada como a primeira escritora brasileira a falar tão abertamente sobre sexualidade e prazer feminino.

O amor entre a flor e a serpente: Renata e Mirtza

A construção do amor entre Renata e Mirtza dar-se a partir um forte desejo entre ambas. É uma intimidade surgida através de um plano perverso arquitetado pelo Rogério e Mirtza para chantagear e se vingar da família Lima, meio-irmão de Renata. Ao dirigir-se para a casa de Praia Velha, Renata é inserida neste plano de traição, sedução e vingança. No entanto, a intenção deste trabalho é ressaltar o desenvolvimento do relacionamento entre as duas.

O primeiro encontro entre as duas acontece num ensolarado em que Renata resolve caminhar próximo aos rochedos que circundam a casa. Renata observa cuidadosamente as características físicas de Mirtza, não deixando passar o mínimo detalhe. Ela descreve-a como:

Uma mulher magra e de cabelos loiros cor de palha, cortados em franja sobre a testa, muito bem aparados nos ombros. Um sorriso mostrava os magníficos dentes e a covinha no rosto. Tinha boca larga, queixo quadrado, sobrancelhas espessas e erguidas para as têmporas, lábios carnudos e repuxados como a desenhar ironia no rosto largo e bem talhado, uns olhos profundamente castanhos, quase negros e o nariz ligeiramente arrebitado. Os ombros nus eram amorenados e estavam queimados, porém demonstrando que não estava há muitos dias desfrutando os banhos de sol. Não parecia ser brasileira. (RIOS, 1972, p.34)

Mediante estas descrições, localizamos o desejo de Renata por Mirtiza, há uma cobiça sexual. Um desejo de possuir o outro. Ela passará a ser o objeto do desejo de Renata. Diante deste quadro inicial podemos entender como o amor articula-se com o desejo. Nas palavras de Ferreira (2004):

Diante dos enigmas da existência no mundo – porque se ergue um muro intransponível chamado real-, o amor se articula com o desejo. Desejar implica, num primeiro momento, o reconhecimento do desejo e, num segundo momento, o relançamento do que não se realizou em novas aspirações. Mas se o amado for apreendido como se fosse a outra metade, isto é, como se fosse o objeto do desejo, espera-se do amor um verdadeiro milagre: a junção de dois seres em um. Diante dessa expectativa, só resta ao amante se consumir em queixas que desembocam em decepções sem fim. (FERREIRA, 2004, p. 9-10)

Além do seu desejo aparente se desenvolver até o amor propriamente dito. Neste primeiro momento, Renata tem um sentimento de identificação com Mirtza.

Era “o tipo”! Uma mulher e tanto! Uma personalidade envolvente e marcante. Renata admirou-a com prazer e rindo começou espontaneamente, como a desabafar a contar-lhe sobre sua aventura, desde quando se resolvera a não casar com Eduardo. Só não lhe revelou, naturalmente, o motivo-mestre da sua decisão, o que, aquela mulher poderia bem facilmente descobrir se reconsiderasse o olhar chamejante que Renata lançava sobre ela, enquanto falava, pois Renata sentia-se irresistivelmente atraída por aquela belíssima mulher que surgira de repente na praia e lhe falava de modo franco, sorrindo, os cabelos esvoaçando, o olhar mortiço, as pálpebras semi-descerradas, naquele jeito imponente, de gente que sabe o valor que existe em si própria e não se dobra a nada, impondo-se com sua personalidade envolvente e dominadora. (RIOS, 1972, p. 35)

Neste sentido, Renata ocupa o lugar do sujeito (amante) e Mirtza o do objeto (amado). Os dois lugares que estes sujeitos ocupam são primordiais para que o amor encene sua experiência. Renata deixa-se envolver com todo charme e sedução de Mirtiza, pois torna-se muito óbvio que Mirtiza sabe que o que está despertando. Por isto, o desejo em Renata acende e intensifica ao longo da amizade que surgiu entre as duas. Nota-se uma distinção aparente no papel de ambas neste enlace amoroso. Como Ferreira (2004) diz

Aquele sobre o qual se abate a experiência de que alguma coisa falta, mesmo não sabendo o que é, ocupa o lugar de amante. Aquele que, mesmo não sabendo o que tem, sabe que tem alguma coisa que o torna especial, ocupa o lugar de amado. O paradoxo do amor reside no fato de que o que falta ao amante é precisamente o que o amando também não tem. O que falta? O objeto do desejo. Se ele existisse, aqueles que tivessem a sorte de achá-lo teriam encontrado o verdadeiro amor. O amor é a procura do todo e amar é sinônimo de se unir e de ser confundir com o amado. (FERREIRA, 2004, p. 10)

É seguindo esta concepção de amar que Renata entrega-se nesta relação profundamente. Até porque seu maior desejo era experimentar por alguém algo além de atração sexual. Ela desejava algo mais. E Mirtza oferecia certo atrevimento de aventurar-se nos mistérios do amor. Por que a presença de Mirtiza causa tanta excitação e identificação?

Renata riu cheia de si. A presença de Mirtza causava nela tal impressão, que se sentiu capaz das mais perigosas aventuras, por influência daquele sorriso e daquele olhar que agora se demorava sobre si. Renata riu. Foi pretexto para quebrar aquela tensão que se fizera entre elas. Fez-se silêncio. Um silêncio que não combinava em absoluto com o constante marulhar das ondas que batiam com força contra os rochedos. Mirtza olhava-a como que indignada pela sua coragem e determinação. (RIOS, 1972, p. 39-40)

Compreendemos o gozo de Renata ao observar todos os mínimos detalhes de Mirtiza. Na narrativa os corpos de Renata e Mirtza são determinantes deste gozo: o olhar, a voz, os ouvidos etc. Elas são enfeitiçadas uma pela outra de uma maneira dominadora e sedutora, que dificilmente conseguem controlar. Há alguns sinais evidentes deste desejo no comportamento das duas logo nos primeiros encontros. Vejamos alguns trechos em que Renata concentra todo seu campo visual em Mirtiza.

1. Olhou para o mar e percebeu que todo pensamento de Mirtza acompanhou seu olhar, como se quisesse adivinhar suas intenções e o que planejava. (RIOS, 1972, p. 41)
2. Mirtza percebeu a insistência com que Renata a fitava e voltou-se como a querer saber a razão daquele olhar tão demorado. (RIOS, 1972, p. 39)
3. Renata ficou olhando para a mulher que aparecera de repente. Um sorriso mostrava os magníficos dentes e a covinha no rosto. (RIOS, 1972, p. 34)
4. Disse a mulher vagorosamente, como se as palavras se transformassem em mel em sua boca, enquanto num gesto carinhoso passou a mão pelos cabelos de Renata. (RIOS, 1972, p. 36)
5. Como que encantada pelo timbre da voz daquela estranha mulher que parara de frente para o mar. (RIOS, 1972, p. 41)

6. Depois de ter percorrido o olhar por toda aquela exuberância cheia de curvas e sinuosidades, Renata conseguiu corresponder ao alegre cumprimento que ela fizera, oferecendo-lhe um dos seus mais belos sorrisos. (RIOS, 1972, p. 54)

O gozo ocupa um lugar especial neste ponto da relação delas. Assimilamos que as personagens experimentam esta excitação sexual através de partes de seus próprios corpos, o que comprova que nosso gozo do corpo é parcial. Pois o corpo é o lugar do gozo. Nosso corpo é o estruturado sobre zonas erógenas, em que se acomodam as pulsões sexuais. Estes pontos erógenos estão localizados em diversos lugares de excitação sexual como: a boca, ânus, olhos, ouvidos, narinas e nos genitais. E nunca poderemos obter um gozo completo no corpo, apenas um parcial. Segundo Ferreira (2004).

O gozo se liga a determinados objetos que se relacionam diretamente com essas regiões: seio, fezes, órgãos sexuais, olhar, voz e odores. Temos, então, respectivamente as seguintes pulsões: oral, anal, genital, escópica, invocante e olfativa. Um corpo não goza por inteiro e também não goza do corpo do Outro, compreendido como Outro-sexo. Um dos sentidos do dizer de Lacan que causou tanto reboliço – “Não há a relação sexual” ou “A relação sexual é impossível” – é que, se a relação sexual fosse possível, haveria gozo pleno dos corpos. Mas o que há é gozo parcial. Entre uma parte do corpo que goza e outra que falta gozar se interpõe a palavra: fala-se do gozo e dessa fala nasce a suposição de um mais gozar. Então fala-se de amor, sofre-se por amor, retirando-se gozo dessa fala e desse sofrimento. Ama-se para desejar ou para gozar com o sofrimento. (FERREIRA, 2004, p. 14-15)

No seu texto *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914), Freud diz que equivalência e desequilíbrio energético são utilizados para explicar a escolha do objeto amoroso. Há duas escolhas do objeto amoroso: narcisista e anaclítica (de ligação). Assim, todo sujeito possui dois objetos sexuais: ele e as pessoas que exercem função de alimentação e proteção. Para Ferreira (2004), as definições para as escolhas do objeto amoroso narcisista e anaclítica, respectivamente,

Assim, a escolha narcísica tem como modelo a imagem de si mesmo: amamos o que somos, o que fomos, o que gostaríamos de ser e alguém que foi parte de nós mesmos. Já a escolha anaclítica tem como modelo as funções maternas e paternas: amamos a mulher que alimenta ou o homem que protege. Adotar como modelo o seu próprio eu está para a escolha narcísica assim como adotar as imagens materna e paterna está para a escolha anaclítica. (FERREIRA, 2004, p.20)

A personagem Renata é possuída por um turbilhão de sentimentos ao passar a compreender que seu encantamento por Mirtza, era um querer mais. Ao longo da narrativa este sentimento cresce e desenvolve-se a um verdadeiro amor. Renata é hipnotizada por Mirtza. Quando Mirtza é conduzida a um intenso sentimento por Renata. Ela se permite possuir pelo puro e intenso amor de Renata, e vê amando uma mulher. Renata explica o que deseja fazer com Mirtza

Você penso agora, não deve ter acreditado como pode acreditar numa mulher que de repente começa a falar de sentimentos absurdos e anormais? Anormais ou modernos? Sentimentos atuais, modernos ou libertinos de hoje, coisa de se fazer porque se tem vontade de fazer... tocar seus cabelos com as pontas dos dedos ... olhar seu rosto e gostar do seu nariz meio arrebitado... falar com você como um moço fala com sua namorada... vontade de lhe pegar na mão...assim..

Renata no seu arrebatamento pegara-lhe a mão e sentindo-a fria levou-a até os lábios pousando em cada dedo um leve beijo, delicado e cheio de ternura...

- Isto é carinho... é vontade de dar alguma coisa daqui de dentro de mim... que ficou guardado durante toda minha vida... para lhe ser entregue assim... não desprende a mão da minha mão?! Não acha que estou sendo doida... louca...absurda? Não tem medo? Nem repugnância? Somos duas mulheres, e eu assim deste modo, parece que a estou namorando... tentando conduzi-la para certas coisas que não devem ser mencionadas e que poderiam acontecer até mesmo aqui... esta praia deserta... só nos duas... não tem medo de mim, Mirtza? Não teme que eu seja uma louca? (RIOS, 1972, p. 58-59)

É que há um sentimento de amor narcísico entre ambas. Pois “aqueles que renunciaram a uma parte do seu narcisismo se lançam à procura do amor, transferindo o seu próprio narcisismo para o objeto amado” (FERREIRA,2004,p 21). Independentemente em ambas escolhas “o que está em jogo é o amor como sentimento da paixão, que tem como característica a supervalorização do objeto ou de si mesmo” (FERREIRA, 2004,p. 21).Renata incorpora Mirtza como uma parte dela mesma, como um modelo do seu próprio eu: mulher corajosa, deslumbrante, questionadora e dona de si. Porém, notamos que toda a cultura em torno do desejo homossexual adquirido ao longo da vida de Renata, a faz em muitos momentos sentir-se confusa, porém, nunca duvidosa sobre o que realmente deseja ou ame. As duas encontram o amor. Renata reconhece sua própria natureza e sua

disposição de amar/ser amada. Renata é arrebatada pelo amor que sente por Mirtza. O amor de Renata e Mirtiza não é loucura ou perversão. Há um amor e o sexo, é apenas uma consequência deste. Nádia Ferreira (2004) apud Freud (1920) explica que aspectos sexuais físicos, caracteres sexuais mentais e escolha de objeto são ligações complexas e não-idênticas. Ela ressalta um trecho do texto A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher (1920)

O mistério do homossexualismo, portanto, não é de maneira alguma tão simples quanto comumente se retrata nas exposições populares: “Uma mente feminina, fadada assim a amar um homem, mas infelizmente ligada a um corpo masculino; uma mente masculina, irresistivelmente atraída pelas mulheres, mas, aí dela, aprisionada em um corpo feminino. (FERREIRA, 2004, p. 21)

Renata admitiu que sua busca em descobrir quem é, nunca foi satisfeita pelas definições teóricas disponíveis. Porque o seu sentir e ser dificilmente se traduziria em palavras. E que ao encontrar Mirtiza, este ser e sentir são reais e concretos. Não apenas sonhos desejos. Ela conclui que seu amar é possível, que uma mulher pode amar outra mulher. Não havendo perversão, anormalidade ou loucura neste tipo de amor.

E então... o que sou, o que sempre lutei para não ser, não é grande problema? Eu não me entendia, mas sabia o significado disso. Li a respeito. Não sei como encontrei explicações para sentimentos iguais aos que germinavam dentro de mim. Em enciclopédias, dicionários, mas não era a mesma coisa definir palavras e sentimentos, a comparação fica entre a teoria e a prática. Isto é: o que a gente sente e o que se traduz com explicações que se buscam em dicionários. É muito diferente. Muito mesmo Não se pode esclarecer assim uma coisa sentida tão profundamente com simples palavras. Eu olho você e sei que me compreende melhor através do meu olhar do que se eu dissesse de novo todas aquelas coisas que disse naquele momento de exaltação. É uma admiração que cresce. Que me faz achar que jamais meus olhos pousaram sobre uma mulher mais bela do que você. Que jamais em meu coração vibrou uma emoção maior. Que jamais minha boca disse com tanta ternura e veneração um nome como quando digo o seu. Mirtza, você está aqui. Existe. É real. Isso é o que importa. Só quero saber agora se poderá dedicar ao menos um pouco de amizade. Se poderá proporcionar alguns momentos de sonho com a sua presença, para que eu possa me acalmar e achar que de qualquer jeito a vida continuará. Sempre. Mesmo que seja só para vê-la, ouvi-la. Mesmo que me proíba de tocá-la. (RIOS, 1972, p. 66-67)

Para o psicanalista Paulo Ceccarelli (2008), a escolha narcísica não tem nada a ver com o gênero sexual dos indivíduos envolvidos, contrapondo-se a argumentos teóricos que afirmam que o homossexual apresentaria uma falha narcísica. Em suas palavras:

Entretanto, em seu texto *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud esclarece que a escolha narcísica nada tem a ver com o sexo dos parceiros. Ou seja, a falha narcísica, que é uma posição pulsional, pode ocorrer em qualquer escolha de objeto: é a dinâmica pulsional que sustenta a modalidade de relação objetal – anaclítica ou narcísica -, e não o sexo anatômico dos protagonistas que determina se a escolha de objeto é, ou não, narcísica. (CECCARELLI, 2008, p. 84).

Ou seja, toda a interdição que Mirtza parece segurar-se para não aceitar os sentimentos de Renata é baseada numa construção simbólica em torno da homossexualidade. É evidente, que além da culpa que sente por está na trama diabólica para enlouquecer Renata, ela reluta em amá-la. Mas o amor inesperado que surge entre as duas, a faz ceder aquele êxtase. Embora Mirtiza sintam algo de proibido na relação entre as duas, é impossível afastar o que sentem.

Mas aguentou. Até que extenuada Renata desprendeu-se e subiu para perto dela que se estorcia num último e vertiginoso gozo. Ficou olhando para aquela expressão que estava no rosto de Mirtza. Mirtza entreabriu os olhos, viu-a, puxou-a para beijá-la completamente vencida por aquela sensação que a estranha moça lhe causara. Ficaram assim, trocando beijos, intermináveis. Sem proferir mais nenhuma palavra, fitando-se como se estivessem se vendo pela primeira vez. (RIOS, 1972, p. 95)

Renata confere a Mirtza um dom de saber, que Lacan conceitua como “sujeito-suposto-saber”. Para ela, Mirtiza é a única detentora das respostas que definem seu verdadeiro “eu”. É um amor de transferência. Para Lacan (2008) “a transferência, na opinião comum, é representada como um afeto” (LACAN, 2008, p.123). Pois todas as vezes que alguém pressupõe um conhecimento em outra pessoa, seja analista ou não, existe amor de transferência. Para Ferreira (2004) o jogo de amor de transferência apresenta como explica Lacan

Muito mais tarde, no *Seminário 20: Mais, Ainda* (1972-1973), ele retoma a relação entre amor e saber: amamos aquele que supomos ter o saber e odiamos aquele que acreditamos não o ter. Eis o discurso produzindo significações para o significante falo. Qual o saber que, como dom, está em jogo no amor de transferência? Não se trata de reconhecimento de um campo teórico ou científico. Trata-se da crença, por parte do analisando, de que o analista detém o saber sobre seu desejo e a singularidade do seu gozo. (FERREIRA, 2004, p. 36)

Esta modalidade de amor que acontece na transferência possui uma essência equivalente à paixão, e ainda acrescenta a esta estrutura um suposto saber sobre si mesmo no outro. Em muitas ocasiões Renata aparenta sentir ódio das mentiras de Mirtza, pois sua frieza diante de alguns eventos aparenta ter um conhecimento a mais. Inclusive, Renata esteve certa sobre suas hipóteses sobre a trama diabólica que Mirtza estava envolvida, no intuito de destruí-la. Mirtza e seu marido Rogério, estavam por trás de vários eventos que pretendiam deixar Renata insana. O marido de Mirtza era irmão de Renata, pois Renata era fruto de uma traição de Dona Ismênia com Samuel Gomes, pai de Rogério. Mas Mirtza não esperava amar Renata, e isto, fez a trama tomar outras proporções. Inclusive suas palavras são demonstram convicção sobre como este sentimento age nela. É fácil notar ódio diante de um sentimento que a faz perder a cabeça.

- Acho que amo você... nem mesmo me importaria se me matasse...não tenho sequer forças para lutar contra suas mãos...você me fascina...mesmo nesse desespero...nessa amargura que me estrangula o coração por vê-la assim...não quero que sofra...não suporto isso...e isto é o amor...eu sei...isto que sinto é amor...um amor diferente...louco, desesperado, mas inevitável...contra o qual não posso lutar...Renata...ah! Renata... Aquelas palavras, aquele olhar, aquelas carícias, aquela boca oferecida, os lábios estendendo-se. Tudo girou numa vertigem de prazer e tristeza, de dor e êxtase, de lágrimas e arrepio. Beijou-a, fora de si, transtornada, alucinada, sentindo o mundo desmoronar sob si na força dos poderosos sentimentos antagônicos que pelejavam dentro dela, vencendo-a, tornando-a uma nulidade, uma coisa mole nas mãos da fatalidade para ser amoldada conforme a vontade de Deus, do diabo e de Mirtza. (RIOS, 1972, p. 130)

Este tipo de amor se sustenta na busca do amante pelo conhecimento que o objeto amado supõe possuir. O paradoxo entre amor e ódio é comum na modalidade amoroso, porque “no regime do excesso, amor e ódio oscilam em um movimento análogo ao do pêndulo” (FERREIRA, 2004, p. 37). Por isto,

a paixão seria a causadora de tantas destruições, estragos e desencontros na vida dos seus envolvidos. A primeira exigência é ser amado. O amante vê-se no eterno dilema: “quando ama, quer o objeto só para si mesmo; quando odeia, almeja a destruição do objeto” (FERREIRA, 2004, p. 37). Deste sentimento que é sinônimo de Bem, pode ser significado do Mal. Daí estaria à fonte de tantos conflitos e violências justificados através de mitos amorosos e demais ilusões humanas. É justificável entendermos todos os sacrifícios de Mirtza e Renata em manterem seus sentimentos acima de qualquer outra prioridade ou razão, pois tudo seria restituído pelo amor.

No desfecho da narrativa, Mirtza salva a vida de Renata. Seu marido Rogério intenta acabar com a vida de Renata. Mas Mirtza engana-o, avisa a Família Lima e a polícia. Em nome do amor que sente Mirtza resolve assumir toda sua participação na extorsão e demais crimes relacionados à trama horrenda que arquitetaram contra Renata e sua família. Mirtza entrega-se a polícia. Depois, de ter sofrido toda a tensão Renata é levada ao hospital pela família. Entretanto, ao despertar o primeiro pensamento que teve foi saber como estava Mirtza. O amor que sentia por Mirtza, a fez perdoá-la. Pois sua preocupação principal era com o bem estar de Mirtza. Apesar de todos os acontecimentos, ela mostra-se convicta de toda a coragem demonstrada por Mirtza em arriscar a própria vida e o próprio futuro pelo amor que nutria por Renata. Mesmo Dona Ismênia assegurando que nada faltaria para Mirtza, em total descontrole emocional Renata ansiava em está do seu lado. Vejamos as aflições em suas palavras

- Não... não podemos deixar... não podemos... ela... ela me salvou... apesar de tudo...por qualquer que tenha sido o motivo... ela me salvou... Renata levantou-se. Dona Ismênia pediu-lhe que se deitasse outra vez. Ela procurou no guarda-roupa algo para trocar por aquela camisola que usava. – Não, mamãe agora Mirtza precisa de mim... tenho que ir vê-la... quero que me leve até lá...onde ela estiver... (RIOS, 1972, p. 189)

Dos sentimentos de Renata podemos esperar um amor ativo, aquele que não entende o outro como um objeto, mas como um ser. É neste aspecto que a paixão e amor são ambivalentes. Pois este amor só poderá concretizar:

Numa relação simbólica, ou seja, numa relação mediada pela palavra. Lacan afirma que amar é amar um ser para além do que ele parece ser. Assim o amor, ao contrário da paixão, aceita os erros, os defeitos e as fraquezas do amado. Mas não podemos esquecer que o engano do amor reside no fato de que esse ser para o qual o amor se dirige é uma fantasia e, como tal, uma ficção. O que caracteriza a natureza da subjetividade de não é o ser, mas uma falta-a-ser. Justamente por isto, quando o logro é defeito, ou seja, quando o amado vai muito longe na traição e persevera na tapeação, o amor acaba. (FERREIRA, 2004, p. 39)

Visto que o amor aceita as fraqueza, limitações e erros do outro. O desenrolar da relação entre Mirtza e Renata atingem este estágio, pois ambas chegam ao limite mediante as circunstâncias que enfrentavam para comprovar este “diferente” sentimento que julgavam possuir. Renata supera toda a traição e mentira de Mirtza em nome de um sentir que não conseguia descrever em palavras, mas somente sentir. Já Mirtza, descobre o verdadeiro amor amando uma mulher, pois desiste de tudo em nome de Renata. Ela desistiu de tudo em nome de um “sentimento diferente”, capaz de fazê-la juntar ou desmontar cada peça do quebra-cabeça do amor.

Vimos que o amor não limita apenas ao modelo heterossexual, pois ela adquire várias formas, faces e gênero. Permitindo a todo sujeito nomear o que sente como amor, independentemente de seu gênero anatômico ou biológico. Podemos apenas comprovar que o amor ainda insiste em não adquirir parâmetros, definições e teoria. Porque se permitir mais sentir, do que entender. E quem ousará, entende-lo sem sofrer o risco de abrir as portas para o inferno ou céu. O sentir dela não deveria limitado às convenções sociais e civilizatórias. Por isto percebemos que mediante todos os atropelos e impasses da forma que desenvolveram um sentimento amoroso em que ambas as personagens mostram-se relutantes até o final pelo desejo de vivenciá-los. Todo o sofrimento denota a angústia do sujeito que precise justificar seus instintos, anseios e desejos aos demais como forma de conseguir “aprovação”, para o que não precisa. Pois o amor não deveria ser qualificado pelo que o que é considerado ou não “normal”, já que toda forma de sentir é autônoma e não civilizada. O preço que Mirtza e Renata precisaram pagar foi alto, pois o sentimento de ambas é colocado a cada momento como algo válido ou não; apenas pela justificativa de serem duas mulheres. Mas será que o amor entre pessoas do mesmo sexo é possível? Será que ser humano não basta para

amarmos? A história de amor delas questiona estes paradigmas que estão envoltos sobre a homoafetividade feminina.

Considerações finais

Avaliamos as contribuições deste tema para diversas discussões necessárias para compreender a relações humanas em suas diversas e ambíguas formas. O amor sustenta a ilusão dos grandes ideias da humanidade: liberdade, fraternidade e eternidade. Estes sustentáculos não apenas fundam o desejo de homens e mulheres de buscarem um lugar para preencherem seu vazio através de um objeto impossível, seja na forma do inacessível. O amor revela as maiores idealizações dos homens, como seus desejos de identificar os infortúnios, colocando o amado como o detentor do conhecimento que falta no amante. O amor exerce sua função de revelar o real, que através desta idealização trabalha para cumprir uma promessa de felicidade. As relações giram em torno dos fracassos, devaneios, traições e ilusões provenientes da busca deste Outro que preencha esta falta manifestando como o amor. Como enquadrar algo tão subjetivo? Jamais poderemos desarticular a complexidade do campo do amor das pulsões. Pois convivem entre durante toda a vida de um indivíduo.

O propósito maior de trabalhar este tema é apresenta-lo como um incentivo para trazermos a desconstrução de tantos mitos construídos ao longo do tempo, tais como: a família tradicional, amor-romântico, perversão e patológico. Além de discutirmos novas possibilidades de arranjos sociais como: homoparentalidade, homoconjugalidade e homoafetividade. Possibilitando meios para uma ampliação do tema a assuntos convergentes. Com isto, deixamos claro que o amor não é limitado e controlado a um discurso heteronormativo. Talvez, este seja o motivo de que se incomodem aqueles que se mostram tão contrário à união de casais homoafetivos. O desenvolvimento deste presente trabalho possibilitou a análise dos diferentes discursos impostos e construídos em torno do amor e das relações amorosas.

Através de um discurso de resistência Cassandra Rios, produziu em suas narrativas a trajetória de sujeitos homossexuais que viviam enquadrados nos

padrões determinados pelos grupos conservadores e moralistas de um Brasil comando pela Ditadura Militar.

Suas palavras resistem à visão estereotipada da homossexualidade. Suas personagens amam, questionam seus sentimentos e permitem-se vivê-los em meios a tantas imposições e preconceitos. A escrita de Cassandra Rios teve uma temática transgressora que desafiou os modelos heterocêntricos e machistas. Suas personagens correspondiam a uma realidade brasileira, sem um viés de vitimização e nem visões elitistas sobre os homossexuais. Seu trabalho forneceu uma visibilidade a sujeitos renegados a exclusão e sem direito a voz. Cassandra Rios escreve sobre personagens homoafetivos capazes de amar, e não apenas de desejar e viver em torno de um desejo.

Discutindo com seu contexto, Cassandra Rios tematizou questões como homoafetividade, sexualidade feminina, incesto, suicídio, entre outros. Seus livros alcançaram um grande número de leitores, além de sua obra ser de suma importância para a construção do homoerotismo feminino na literatura brasileira.

Compreendemos que há questões que nunca serão respondidas sobre a natureza humana, tão como sobre as relações que estabelecemos durante nossa vida. Entretanto, percebemos uma necessidade de repensar os caminhos que foram percorridos e que insistem em percorrer as relações amorosas e seus impasses. Como resistirá o amor a tanta fluidez e desinteresse? Caberá a outros pesquisadores dialogarem com este tema para adentrarem nos impasses que encontramos durante o desenvolvimento deste trabalho.

Neste sentido, notamos que o amor passa por impasses relevantes que não atingem apenas aqueles que propõem em vivenciá-lo, mas todos os que estão direto ou indiretamente envolvido em relações de interação humana. Avaliamos que a pretensão deste trabalho de apresentar uma universalidade do amor foi alcançada. Por este motivo sua base teórica buscou apresentar um sujeito despido de gênero, classe social ou sexo. Sendo apenas, um ser humano capaz de amar e ser amado. Esperamos que os próximos trabalhos desenvolvidos sobre o tema busquem ampliar as discussões a outros fatores externos como, uma maneira de aproximar desmistificar os modelos

dominantes que imperam sobre o que é ou não é amor. Deixando os sujeitos livres para amarem quem desejar.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Éticas a Nicômaco**. Coleção. Os pensadores. São Paulo. Nova Cultural. 1987.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2004.

CECCARELLI, Paulo R. **A invenção da homossexualidade**. BAGOS – Estudos gays, gêneros e sexualidades, Natal, v.2. p. 71-93, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **O Dicionário da Língua Portuguesa**. 8ªed. Curitiba. Positivo. 2010.

FRANKFURT, Harry G. **As Razões do Amor**. São Paulo. Martins. 2007.

FERREIRA, Nádia P. **A Teoria do Amor na Psicanálise**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2004.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Edições Loyola. São Paulo. 2012.
_____. **História da Sexualidade v. 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro. 1988.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias a Psicanálise e Outros Textos (1930-1936)**. São Paulo. Companhia das Letras. 2010.

_____. **Três Ensaio Sobre A Teoria da Sexualidade, Análise Fragmentária de Uma Histeria (“o caso Dora”), e Outros Textos (1901-1905)**. São Paulo. Companhia das Letras. 2016.

_____. **Sobre o Narcisismo: uma introdução**. In: Freud, S. **Obras Completas**. Rio de Janeiro. Imago. 1974. V.14.

_____. **A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher.** In: Freud, S. Obras Completas. Rio de Janeiro. Imago. 1976. V.18.

_____. **Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância.** In: Freud, S. Obras Completas. Rio de Janeiro. Imago. 1974. V. XI.

_____. **Além do Princípio de Prazer.** In: Freud, S. Obras Completas. Rio de Janeiro. Imago. 1996. Vol. XVIII.

_____. **Observações sobre o amor transferencial.** In: Freud, S. Obras Completas. Rio de Janeiro. 1987. Vol. XII.

FLEIG, MARIO. **O desejo perverso.** CMC Editora. Porto Alegre. 2008.

FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea.** São Paulo. GLS. 2004.

CONTORÇÕES LÍRICAS DO CORPO EM *HIROSHIMA, MON AMOUR*

Amanda Ramalho de Freitas Brito¹

Maria Geneceleide Dias de Souza²

Hermano de França Rodrigues³

RESUMO: O corpo representa em *Hiroshima, Mon Amour* o espaço que reverbera a unificação do cotidiano com o universal, da memória com o esquecimento, do eu com o outro e do amor com a morte. É por meio do encontro amoroso que se desenvolve uma percepção lírica acerca dos motivos da ausência e da trajetória fatídica da personagem que se confunde com a trajetória fatídica do outro (as vítimas da bomba atômica), entrelaçando memória coletiva e memória individual. Procuraremos investigar como a linguagem lírica fomenta a criação poética em *Hiroshima, Mon Amour* através da experiência criada pelas imagens dos corpos dos personagens unificadas ao espaço e ao tempo diegético. As contorções do corpo serão percebidas como espaço de sugestões da linguagem figurativa e subjetiva que constitui o lírico na diegese cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Memória; Lírico; Cinema; Poético.

ABSTRACT: In *Hiroshima, Mon Amour*, the body represents the space which reverberates the unification of the daily life with the universal, the unification of the memory with the forgetfulness, the unification of the self-I with the other, and the unification of the love with the death. It is through the loving meeting that it is developed a lyrical perception regarding to the motives of the character 's absence and fateful path, which it is confused with the fateful path of the other (the victims of atomic bomb), intertwining collective memory and individual memory. We aim to investigate how the lyrical language promotes the poetic creation in *Hiroshima, Mon Amour* through the created experience by the images of the characters' bodies which are unified to the space and to the diegetic time. The contortions of the body will be perceived as space of suggestions of the figurative and subjective language which constitutes the lyrical in the cinematic diegese.

¹Professora de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Alagoas e da Universidade Federal da Paraíba. amandaramalhobrito@gmail.com

² Graduada em Licenciatura e formação em Psicologia pela UFPB. geneceleidecz@hotmail.com

³ Professor adjunto III da Universidade Federal da Paraíba. hermanorg@gmail.com

KEYWORDS: Body; Memory; Lyrical; Cinema; Poetic.

Introdução

Hiroshima, meu amor filme realizado em 1959 por Alain Resnais no contexto pós-guerra, é uma literatura falada pelas palavras poéticas ditas pela personagem-atriz como extensão do encontro amoroso na cidade de Hiroshima : “comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l’amour?” (como eu poderia imaginar que esta cidade foi feita para o amor?). Por meio do tom poético da narração coadunada com o corpo em performance como na primeira cena do filme: a cidade e o amor se unem em uma percepção imagética, sugestiva dos espaços da própria interioridade. Do mesmo modo falada por imagens, cuja entonação visual estabelece um campo de sugestão tão amplo, que nos insere poeticamente, abruptamente e iconicamente no universo dos signos: morte, esquecimento, amor e permanência.

O eixo de sugestão do corpo como imagem poética extensiva das palavras precipita um campo de inserção do tempo no próprio corpo, revelado no cronotopo do encontro. O tempo é relevante na linguagem cinematográfica, sendo esta a arte do movimento; mas em alguns filmes é indissociável do espaço, como em *Hiroshima*: pois o corpo dos personagens, o museu e os espaços urbanos interfere na percepção temporal do filme, fornecida na descontinuidade de um fluxo de consciência gerado na continuidade erótica, ou seja, no cronotopo do encontro. Essa presença indissolúvel entre espaço e tempo coaduna-se no que Bakhtin nomeia de *cronotopo*.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o

tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1998, p.211).

Esse conceito convém para a leitura do sentido do tempo em *Hiroshima*, o tempo da memória, criado no espaço de contorção do corpo em diálogo com outros corpos e outros espaços, o tempo da interioridade significado pelo cronotopo do encontro. Essa dialética entre espaço e tempo, perpassa outros níveis: a narrativa e a poesia, memória individual e memória coletiva, surgindo desses confrontos o tear lírico do filme, ou o rompimento de um mundo interior (a personagem como mediadora dos sentidos atribuídos ao mundo por meio da relação com o universo do outro) representado pelo fluxo de consciência e pelas metáforas e símbolos criados no nível da imagem visual.

O outro no cenário do encontro é interiorizado por uma consciência prorrompida no momento de interação. Porque o externo, o outro adentra a consciência subjetiva, lírica, mas como denominador de consciência para a própria consciência (espírito), importando como evento que precipita as emoções e impressões do sujeito frente ao universo. (HEGEL, 1993). É esse o ponto de relevo em *Hiroshima*, pois no fim é como a personagem se sente com suas inquietações e *pathos*. Não se trata de um filme sobre o holocausto nuclear, mas de um filme sobre como a personagem vê o holocausto: singularização que nos permite alcançar outro ângulo da História.

Nesse sentido, o tempo se esboça no espaço do corpo – a memória. O que nos faz introduzir em nossa discussão o corpo como *imagem-tempo* de Gilles Deleuze (2008): “a atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como se esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior.”. É o que percebemos com a personagem de Emmanuelle Riva, ela vê com o corpo, e esse por sua vez, é o espaço de visão da câmera cinematográfica, instaurando por meio da montagem, o espaço de percepção do espectador. Tal aspecto projeta uma perspectiva singular, uma voz, um ponto de vista criado pelas atitudes de um corpo, o que nos faz lembrar Einstein em sua noção de tempo como algo maleável, cuja

forma e aparência dependem do observador em um determinado espaço, e ainda o cronotopo bakhtiniano.

Bakhtin (1998) trata a junção perceptiva do espaço-tempo por meio de alguns motivos: despedida (separação), perda, descoberta, reconhecimento, encontro. Na construção dialética de espaço e tempo em *Hiroshima, meu amor*, torna-se pungente o cronotopo do encontro, pelo qual se precisa uma tonalidade simbólica da memória histórica interiorizada no ato erótico. Efetivamente “dependendo do contexto, o motivo do encontro receberá expressões verbais diversas. Ele pode assumir um sentido semi-metafórico ou totalmente metafórico, pode, enfim, tornar-se um símbolo (às vezes muito profundo).” (BAKHTIN, 1998, p. 222). O teórico fala mais precisamente do texto literário, mas seus apontamentos são indispensáveis para o entendimento da forma como se realiza no filme de Resnais. O tratamento lírico dado aos diálogos e aos elementos cinematográficos incide sobre a natureza do cronotopo do encontro no filme como símbolo da memória, e por seu traço enigmático, involuntário, assume melhor representatividade no plano da montagem expressiva, exponencialmente sugestiva.

Fernando Py (2002) no prefácio de *Em busca do tempo perdido* se atenta para a linguagem metafórica no livro como um único caminho para estabelecer uma aproximação entre memória e experiência. “A metáfora ajuda o autor, e também o leitor, a evocar algo desconhecido, ou um sentimento difícil de descrever, recorrendo à sua semelhança com objetos conhecidos.” (PY, 2002, p.06). Ideia, inclusive posta pelo narrador de Proust, quando este descreve o modo como o avô escolhia moveis e presentes (buscando uma aura, que advinha de um sentido atribuído por ele ao objeto de maneira metafórica).

A metáfora se expressa, pois, como um meio de unificação de coisas díspares: presente e passado, tocados mutuamente por um eixo de contato com alguma coisa que guarda uma semelhança. Como a história de amor da personagem-atriz de *Hiroshima* lembrada pela (re) vivência inteiriça do primeiro amor no encontro erótico com o personagem japonês. Do mesmo jeito que a visão da tragédia de Hiroshima, por manter aproximação com a tragédia de Nevers através do mesmo objeto de sentido, a morte, reintroduz a memória. Essa experimentação cronotópica da memória irrompida pelo

encontro pode ser ainda meditada pela concepção de memória coletiva de Halbwachs (1990), tomando o contato com o grupo e os espaços como mecanismo de ativação da memória. Assim, “só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em um ou mais correntes de pensamento coletivo.” (HALBWACHS, 1998, p. 36). O encontro conduz aos percursos da interioridade, que passa a dar alma, forma a memória, e naturalmente à História. Isso é o que o narrador de *Em busca do tempo perdido* compreende como memória involuntária, sendo o verdadeiro espelho do passado, embora dependa do cronotopo do encontro como podemos acompanhar no trecho retirado do primeiro livro:

O passado é trabalho baldado procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que o não encontremos jamais. (PROUST, 2002, p. 27).

Se em *A recherche du temps perdu* a invocação da memória surge das metáforas das imagens postas nos moveis, no corpo, nos quadros, no espaço do quarto; em *Hiroshima* precipita-se no encontro erótico, na geografia do corpo alheio como contorções da memória. E se a memória só se rompe quando encontramos o objeto que traz em si a sensação do retorno, talvez seja essa também o grande intento de *Hiroshima*, e, talvez, seja por isso mesmo que a personagem-atriz se perde de *Nevers*, por não está mais em contato com os objetos metafóricos da recordação – reencontrados quinze anos mais tarde, pelo imbricamento fictício com *Hiroshima*, espaço e personificação do amor. Como cantara Vinicius de Moraes (2015, p55): “a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida.”

Encontro de corpos, cuja estrutura plástica reflete o entrelaçamento da memória com a experiência, entesando outras perspectivas por meio do diálogo com o passado, como propõe a *Nouvelle Vague* ao recuperar a história e a história do cinema, obras incluídas em um rebentamento de intencionalidades estéticas, normalmente amalgamadas à história do cinema e da guerra, centradas nas escolhas subjetivas dos seus respectivos diretores

(Chabrol, Truffaut, Godard, Resnais), influenciados pela definição de câmara-caneta, proposta por Alexandre Astruc no manifesto *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmara-caneta*⁴. Por esse viés, o cinema é visto como uma linguagem literária, criada pelo movimento inventivo da câmara a partir do estilo de um autor, advindo desse panorama, o cinema de autor na *Nouvelle Vague*, fundado ainda em uma perspectiva crítica do mundo, da história e do próprio cinema, reverberado na estética da imagem. Assim como o Neorrealismo Italiano, deu voz as comoções sociais do ritmo da vida cotidiana em seus conflitos e experiências infortunadas, mas diferente dele (estética pautada no uso mais contínuo e realista das imagens), suscitou projeções críticas por meio da montagem expressiva, descontínua. Montagem, que reflexiona os recursos de outras linguagens no uso de sua composição, como descreve Manevy (2006):

Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de "vulgaridade e comércio" do cinema e das mitologias da sociedade de consumo. (MANEVY, 2006, p. 221).

As observações autocríticas da *Nouvelle Vague* resvala no modo como os seus filmes compõem analiticamente a sociedade, recortando a história por um ângulo distinto. Em *Hiroshima, meu amor*, a referência à bomba atômica, no contexto de Hiroshima, é interiorizada no processo vívido da ação dramática, colocando-a no plano de descaracterização da história social, impactando várias subjetividades de diferentes países envolvidos ou não na segunda guerra mundial. Como afirma Stam (2008, p.351), “até então, os espectadores europeus e norte-americanos nunca tinham sido levados a imaginar o holocausto nuclear tal como ele foi vivenciado pelas vítimas civis japonesas.

Nesse sentido a construção temática sobre o amor é configurada no filme pelo encontro de duas histórias e duas memórias a partir de um ponto comum

⁴ Publicado originalmente na revista *L'Écran Français*, dia 30 de março de 1948 (n. 144).

que tece a correlação, a guerra com seus desdobramentos temáticos: destruição, deformação (simbólica e física), morte e esquecimento. Maurice Halbwachs (1990) fala que as nossas lembranças são alcançadas exatamente pelo contato com as lembranças do outro que também refletem a nossa experiência decorrida, assim:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seu depoimento, é preciso ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e outra para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 1990, p. 33).

Os sentidos construídos no filme perpassam essa atmosfera imagética da memória coletiva como pulsão reveladora dos sentimentos da personagem pela performance do corpo, condutor do tempo lírico e mortificado nos corpos dos personagens em *Hiroshima, meu amor*. primeiramente o amor deve ser sacrificado *Hiroshima* catalisou o retorno dos historicamente reprimidos.”. Tal composição da história é revelada pelo trabalho de ruptura realizado por meio da montagem como veiculador da *mise-en-scène*. Entenda-se este último junto à conceituação de Oliveira Junior (2013), que discute a *mise-en-scène* como organização cênica e partícipe da montagem, em razão deste último se fundamentar ainda no arranjo semântico do cenário e no corpo cênico do ator. Eisenstein (2002a) fala do enquadramento pictórico do corpo do ator como uma das perspectivas de elaboração da imagem simbólica no espaço do filme.

Corpo-cinematográfico: espaço da poesia em movimento

A fala lírica sobre memória e esquecimento apresentada na cena do quarto de hotel (espaço do encontro amoroso), quando a personagem-atriz declara: “como você, eu tenho memória, conheço o esquecimento”, incide sobre a construção de um tempo meditado, adquirindo noção de espaço-vida para a personagem, modificando-a, ou seja, como aspecto do próprio alcance mnemônico da personagem, tornando-se, ademais, como símbolo da própria memória esquecida de Hiroshima. Contudo, não podemos esquecer que a inter-relação entre memória e esquecimento no filme de Resnais, abre-se para

pôr em evidência a própria memória, ou o retorno figurativo às coisas realmente importantes que criaram para o homem símbolos de permanência, quer dizer, que fundamentaram a construção de uma ou várias consciências implicadas nos sentimentos e percepções da personagem.

Nesse curta, o narrador declara que “um objeto está morto quando o olhar que se coloca sobre ele desapareceu.” Essa fala já antecipa a compreensão de esquecimento apontada em *Hiroshima, meu amor*. Então, ao se colocar o olhar sobre o esquecimento, a representação estética do filme crivada pelo paralelismo (encadeamento rítmico, justaposição dos planos, comparação semântica das imagens) e pela fala da personagem, ultrapassa a própria noção de esquecimento, que passa a significar a permanência de alguma coisa e não a ausência de alguma coisa. Contudo, essa permanência é atividade no cronotopo do encontro. Na relação erótica a memória é rebobinada como uma película no projetor, porque permite a heroína acessar as trincheiras de Nevers, atenuando a natureza descontínua da vida e da memória, causas perdidas a cada movimento de ruptura no espaço-tempo. Georges Bataille (2014) fala da condição imanente de descontinuidade da vida e da necessária busca de uma continuidade profunda, submetida unicamente à experiência por meio da relação com o outro, estabelecida no sagrado, no erótico e na arte.

Hiroshima recupera o erótico e a arte como símbolos de resistência ao esquecimento. Um expressado no corpo, enquanto vicejar gestual da vida, o outro por meio da revelação poética. Lançando na fusão ambígua do corpo erótico o amor e a memória: que no primeiro momento é a memória de Hiroshima. A primeira forma do tempo é o corpo, como imagem-tempo que interliga duas histórias. Ideia sugerida nas contorções dos corpos sugeridas na primeira sequência (como podemos observar no fotograma 1):



Fotograma 1 retirado do filme em Dvd: corpo-tempo

Essa cena da relação amorosa simboliza o retorno, a experiência erótica confundida com o espaço da memória no diálogo que se desenvolve no início do filme. Por isso o corpo é compreendido em nossa leitura como um agente que instaura o fenômeno poético. Por esse ângulo a presença tempo subjetivo reverbera-se pelas contorções do corpo, templo físico que guarda o espírito subjetivo. A *mise-en-scène* do corpo nas imagens da primeira sequência suscita um nível simbólico, pelo qual se desenvolve a ambiguidade sugestiva: corpos dos amantes e simultaneamente a representação dos corpos em desintegração das pessoas de Hiroshima. Essa construção amorfa dos corpos corresponde ao corpo cerimonial deleuzeano: referindo-se ao transcurso de “montar uma câmera no corpo, mas fazê-la passar por uma cerimônia, impor-lhe um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também extrai dele um corpo gracioso, a fim de atingir o desaparecimento do corpo visível (histórico)”. (DELEUZE, 2005, p.231). Essa presença cerimonial do corpo extingue o corpo biológico e histórico, ressaltando em sua comoção lírica a convergência de tempos e subjetividades distintas.

As imagens dos corpos são atravessadas por diálogos poéticos: “Deforma-me, até me tornar feia, por que não você” (grifos retirados do filme). O signo deformar está em um eixo de deslocamento, de transferência metafórica, invocando no ato da deformação a transformação de sentido. O feio, a deformação, reforça no plano verbal (narrativo) a imagem da explosão da deformação da carne, integrando em um sentido profundo a tragédia nuclear. A composição faz referência a deformação psicológica e física da

personagem suscitada pela compreensão da deformação do povo de Hiroshima.

Trata-se de uma sugestão da modificação da forma, e em um alcance paradoxal, a deformação irrompe-se como signo da morte, indicando a deformação do próprio tempo, pelo qual os vários momentos de experiência da personagem se entrelaçam como em um labirinto, colocando-a em contato com a memória do amor e da reinvenção do amor (elemento eufórico que simboliza a compreensão de si e do passado). Daí a reflexão propiciada pela compreensão interiorizada da personagem: “como eu poderia imaginar que esta cidade foi feita para o amor?” A experiência do amor é desconstruída em Nevers pela destruição propiciada pela guerra, e inversamente a destruição recria a experiência do amor em Hiroshima. Desdobramento existencial de um sentimento tecido diferentemente em dois momentos pelo mesmo evento. A figuração do amor em *Hiroshima* desenvolve-se em torno *cronotopo do encontro*, que o coloca menos em sua concretização erótica do que em sua possibilidade de reinvenção da memória. Refletindo sobre a construção lírica do amor, Hegel (1993) nos diz que:

O amor consiste em o sujeito comprometer na relação toda a sua interioridade, toda a sua infinitude. É esta fusão total da consciência com a de um outro, esta aparência de abnegação e desinteresse que servem para o sujeito se reencontrar e se tornar ele mesmo; e este esquecimento de si que leva aquele que a ama a não viver e a não existir por si, a não pensar em si, mas a encontrar no outro a razão de sua existência. A beleza que tem consiste em permanecer este sentimento no estado de simples sentimento e impulso, enquanto a imaginação o cerca de um mundo inteiro. E tal sentimento pode desenvolver conflitos: o dever da honra pode muitas vezes exigir o sacrifício do amor. (HEGEL, 1993, p. 315).

Assim, o desenvolvimento do amor como *representamen* da fusão de interioridades, viabiliza a construção da consciência de um eu-lírico, no caso da narrativa fílmica, do eu-personagem ou narrador homodiegético. Como Hegel (1993) destaca, o encontro com o outro permite ao sujeito reencontrar-se, acessando níveis de consciência abstratos, camuflado pelo esquecimento, pois o outro possibilita a existência do eu-enamorado, por fomentar a imaginação e o alcance da própria memória.

Em *Hiroshima* a pulsão do amor recria a vida e a memória perdida em Nevers. Em ambos os espaços narrativos (Nevers e Hiroshima) precipitam-se conflitos que exigem o sacrifício do amor: primeiramente o amor deve ser sacrificado porque simboliza a materialização imoral do encontro com o inimigo. Então, a história de Nevers parece sugerir uma versão moderna da tragédia inglesa contida em *Romeu e Julieta*. E assim como na peça de Shakespeare, o desfecho fatídico prorrompe-se pela persistência do amor proibido, pois o que seria mais trágico do que não amar? Porque como “pode uma criatura senão,/ entre criaturas, amar? (...) Sempre, e até de olhos vidrados, amar?” (*Amar*, de Carlos Drummond de Andrade).

O amor é o elemento que humaniza a cidade de Hiroshima, reerguida entre os destroços deixados pela explosão como “rosas cálidas” (*Rosa de Hiroshima*), pois nos faz acessá-la não como eventos históricos, mas no coloca violentamente no fosso das imagens documentais das primeiras cenas, e nos fazer entender a explosão atômica como símbolo de uma decadência “inconsolável”.

Para germinar a ideia da tragédia de Hiroshima como algo maléfico e desumanizado, a história não poderia ser sobre a bomba atômica, mas, sobretudo, sobre pessoas. O próprio Alain Resnais, em uma entrevista em áudio gravada em 1980⁵ sugere que não poderia fazer um filme sobre os perigos da bomba atômica, pois correria o risco de falar sobre um evento passado (acabado). Porém, um filme sobre os horrores de uma guerra deve chamar atenção para a História como algo circular e que pode se repetir. “Ah, isso é passado, isso nunca mais, não tornará a acontecer? Curiosamente, mesmo que um filme seja documentário é um filme obcecado pelo futuro”. (Alain Resnais, 1980).

O futuro, por exemplo, em *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, 1953), *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*, 1955) e *Hiroshima, meu amor* (1959), é sugerido paradoxalmente pela própria memória, que aparentemente traduz o passado, mas mais do que isso remete a permanência do passado como algo que se prolonga e transpassa o próprio futuro. Por isso, o trabalho com o tempo é tão significativo nos filmes de Resnais, pois ele é alcançado não

⁵ Referência extraída dos extras da película restaurada e definitiva de *Hiroshima, meu amor* (2013).

como elemento sucessivo, mas como mosaico que personifica a própria atemporalidade da representação poética (memória artística), pois o entrelaçamento labiríntico entre passado, presente e futuro representa o tempo da memória, da consciência. E como sugeriu Robert Humphrey (1976), a consciência tem sua própria noção de tempo, e estabelece-se por uma relação de interiorização do mundo feita pelo fluxo de consciência de uma personagem.

Para Resnais (1980), a singularização dos eventos históricos é a maneira mais fecunda de criar uma memória para o futuro. Nesse caso, “a bomba atômica estaria atrás dos personagens”, à vista disso precipita um alcance mais alargado da história ao tornar-se ficção, sobretudo, uma ficção cujo foco narrativo centra-se na compreensão de mundo elaborada pela personagem ora pelo *flashback* ora pela reflexão construída no diálogo sobre o amor, a vida e a tragédia.

Quando Resnais encontrou-se com Marguerite Duras para discutir sobre o roteiro do filme, ele destacou que queria um texto que lembrasse as pessoas da retenção da bomba atômica para o mundo transformado decadentemente por este evento. “Esses bombardeiros estão voando sobre nosso planeta prontos para despejar mais bombas atômicas, e, enquanto isso, não mudamos nosso comportamento em praticamente nada. Aqui estamos bebendo um chá ou uma cerveja e nossos dias transcorrem normalmente como antes.” (1980). O esquecimento repercutido em Hiroshima é mostrado pela indiferença, na medida em que vemos a explosão atômica como um evento histórico concluído. No entanto, se a tragédia é pensada através de uma história de amor, então, ressoa-se mais fortemente a imagem da ruína, pois o amor atravessa mais comumente o nosso imaginário ao nos colocar em proximidade com a nossa própria experiência. Com efeito, a bomba atômica eleva-se como paisagem e funciona como extensão dos próprios personagens. Como disse Deleuze acerca do corpo na imagem cinematográfica (2008, p.227): “o corpo funciona como um campo magnético, tornando os objetos extensão de si.”.

A presença do outro personagem possibilita uma complementaridade de significações que revelam o próprio reconhecimento da lembrança do esquecimento do amor (de uma experiência subjetiva). O outro participa das

percepções e sentimentos da personagem não como tema, mas como extensão desses sentimentos. Tal perspectiva está presente na descrição da linguagem lírica de Hegel (1993), que aponta o elemento externo à poesia lírica como desdobramento da própria consciência subjetiva.



Figura 2 retirado do filme em Dvd: a estética do interlirismo.

Nesse contexto poético-narrativo, o entre lugar das imagens irrompe o externo (a outra pessoa, a cidade) como extensão da experiência subjetiva. A natureza lírica de *Hiroshima* encontra-se, em tal caso, no que podemos chamar de estética do interlirismo, pois a sugestão da memória, enquanto descobridora de sentidos, desvela-se da relação entre a subjetividade de um “eu” em simetria com a subjetividade de outro “eu” (no encontro erótico).

O amorfismo (ausência de forma determinada) presente no fotograma 2 potencializa a presença do encontro como elemento que configura paradoxalmente⁶ o amor como *leitmotiv* da memória em *Hiroshima, meu amor*. Logo, o amor surge da irrupção das imagens da cidade, intensificadas pelo amor erótico com o arquiteto japonês. Este é sugerido dramaticamente no enredo também como um personagem fisicamente indeterminado, por causa da ambiguidade sugerida pelo discursivo da personagem-atriz quando pergunta ao personagem-arquiteto se ele é “totalmente japonês”, e ainda pelos próprios traços físicos do ator (Eiji Okada) que interpreta o personagem, lembrando o povo ocidental.

A ambiguidade da imagem (figura 2) precipita poeticamente a sugestão simbólica do outro na consciência subjetiva do “eu”, revelando uma

⁶ A reflexão é ancorada pelo encontro de contrários: amor e decadência, vida e morte.

aproximação entre experiências que aviva a memória. Assim, o que se torna relevante não é a descrição histórica da explosão atômica, mas a figuração sinestésica dos sentimentos iminentes dos personagens frente à desvalia mortífera da guerra. Ideia sugerida pelo discurso poético da personagem-atriz.

Quem é você? Você está me matando. Você me faz bem. Como eu poderia imaginar que esta cidade foi feita para o amor? E que você foi feito na medida do meu corpo? Que lentidão tão repentina. Que doçura! Você não pode saber. Você está me matando. Você me faz bem. Eu tenho tempo. Eu lhe peço, devora-me! Deforma-me, até me tornar feia. Por que não você, nesta cidade, nesta noite parecida com outras, a ponto de se confundir? (grifos retirados do filme)

Nesse contexto, a experiência erótica sugere a cena da própria essência, apontada pela pergunta retórica “quem é você” acrescida de um encadeamento de imagens que sugere o amor como resposta poética para a composição ambígua da própria vida, como firmamento de contrários – “Você está me matando. Você me faz bem.” Essa confluência de sentimentos opostos representa ainda a própria construção da memória, realçada pelo discurso: “nesta noite parecida com outras, a ponto de se confundir?” (a noite do desenlace erótico pode ser a noite em Nevers). O contato com o arquiteto japonês, em um cenário de destruição (Hiroshima), reitera a relação amorosa vivida em Nevers, o que reestrutura simultaneamente o clímax e a dor, por isso a repetição: “você não pode saber. Você está me matando. Você me faz bem.”.

A figuração amorfa da imagem (fotograma 2), criada pela convergência de quadros (*wipes*), remete ainda para a deformação dos próprios corpos dos sobreviventes de Hiroshima, ideia também sublevada com a ambiguidade da primeira cena do quarto, quando o suor dos amantes lembra o calor propiciado pela bomba atômica. “Senti calor na praça da paz, dez mil graus na praça paz. O calor do sol na praça da paz.” (grifos retirados do filme). Essa representação gradativa dos eventos de Hiroshima através do entre lugar entre imagem-visual e imagem-palavra desprende sentidos que convergem para impactar o espectador.

O efeito estético da forma parece recriar minimamente os eventos históricos, suscitando um alcance poético do conteúdo criado diegeticamente a partir da interface entre explosão artística e a explosão de Hiroshima. Por esse viés, a História é o pano de fundo da explosão expressiva propiciada pelo desenlace dramático do olhar e do corpo cinematográfico da personagem.

Considerações finais

Em *Hiroshima, meu amor* a memória é reinventada pelo reduto do corpo imagem, imagem-tempo, imagem-poesia. Sendo não somente o condutor do tempo, como também o espaço de criação da montagem: o *corpo cinematográfico*⁷. Para (Deleuze, 2005) o cinema experimental exprime-se dramaticamente na geografia do corpo, visto como *gestus*, espetáculo, sendo o corpo as contorções de sentidos da memória.

As imagens no filme são articuladas pela recordação da personagem (Emmanuelle Riva) que através da experiência amorosa com um japonês arquiteto recobra a imagem do namorado alemão, morto na guerra.

A cidade Nevers, espaço da realização amorosa, torna-se a personificação da personagem, que corporifica a imagem amorosa da cidade por meio da relação erótica (em Hiroshima) com o arquiteto, e este também será personificado pelo espaço físico, Hiroshima. Com efeito, o encontro erótico fomenta o reconhecimento de uma vivência interior, plasmada no eixo de continuidade do encontro. O erotismo como arguiu Bataille (2014, p.53), mobiliza uma consciência de interioridade, pois “o erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão.”. Esse ser em questão é a mulher recobrada de si pela travessia amorosa.

Vemos através de uma experiência delicadamente poética que as imagens, não são mais o meio, mas o fim, o que pode ser ilustrado através do *travelling* da última cena, quando os personagens, sem identificação nominal em quase toda a trama diegética, recebem dos seus respectivos amantes os codinomes: Hiroshima e Nevers.

⁷ Termo criado pelo montador Kulechov para designar a montagem feita a partir do corpo do ator (personagem).

A associação do nome da cidade aos personagens reflete a angústia que pairava a sociedade pós-guerra, onde o caos configurado pela crise política e pela guerra resvalou na consciência do próprio sujeito, que chamamos aqui de lírico. Consciência trabalhada pela *Nouvelle Vague* (que tem o cinema de Alain Resnais como um dos principais representantes), pautando-se “por um erotismo pungente, de forma subjacente pelo luto vestido pelos jovens filhos da guerra, levou às telas expectativas frustrações de jovens amadurecidos na guerra fria.” (MANEVY, 2006).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BATAILLE. Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Eloisa de Araujo Ribeiro (tradução). São Paulo: Brasiliense, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Laurent Léon Schaffter (tradução). São Paulo: Vértice, 1990.
- HEGEL, G.W. Friedrich. *Estética*. Álvaro Ribeiro; Orlando Vitorino (tradução). Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- MANEVY, Alfredo. “Nouvelle Vague”. In: *História do cinema mundial*. Fernando Mascarello (org.). Campinas São Paulo: Papirus, 2006.
- MORAES, Vinicius. *Livro das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PY, Fernando. “Prefácio”. In: *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann – Combray (volume I)*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

