

## Uma reflexão sobre as estratégias discursivas de Inês Pedrosa em seu romance *Fazes-me falta*.

Doutorando Alcindo Miguel Martins Filho

### Resumo:

*Pretendemos explorar no romance Fazes-me Falta de Inês Pedrosa, o espaço possível às concepções do desespero conforme Kierkegaard ao construir este conceito através das categorias de subjetividade, reflexão, contradição, ato e escândalo; e também, do pensamento em Júlia Kristeva, leitora da vida e da obra de Hannah Arendt, ao analisar o lugar onde se está quando se pensa sob a forma de uma topologia íntima; ambas as abordagens podem ser compreendidas como os alicerces de uma estratégia narrativa que se insere no trágico contemporâneo.*

**Palavras chave:** subjetividade, pensamento, trágico, desespero, existência.

### A Reflexão:

Iremos neste trabalho nos apoiar nas reflexões de Kierkegaard e Júlia Kristeva, quando esta analisa a vida e a obra de Hannah Arendt, para buscar uma compreensão das estratégias discursivas de Inês Pedrosa. Confrontaremos alguns aspectos do pensamento destes autores com a escritura de Inês Pedrosa, por julgarmos que este pode vir a ser um caminho útil que nos permita ler aquilo que cremos seja uma manifestação poética do texto romanescos, enquanto uma ilusão que se enraíza no âmago da prosa como uma estranheza intrigante e enigmática. Vamos tentar fazê-lo através da análise das suas partes componentes de pensamento, afeto, desespero e realização, que juntas constroem um sentido que nos chega e toca enquanto um efeito que intuimos poético no imediato da leitura. A partir daí poderemos explorar os caminhos abertos até a uma cena íntima, que em ação se ancora no trágico cotidiano daquele que sobrevive a morte do ser amado, e que através das sensações e dos sentimentos que daí emerge, se traduz enquanto uma perplexidade e um silêncio que acontecem no ato da leitura.

Vamos então tentar abrir este texto que julgamos estar construído na forma de uma prosa poética, partindo do primeiro dos cinquenta espelhos que se confrontam como capítulos duplos. Neles se alterna os personagens em uma tensão que nos parece ser uma elegia ao desespero. Cremos que ele seja um mapa para a compreensão do que se nos apresenta e do que será seu enredo. O desespero ali comparece através não só da idéia de um Deus que participa dos acontecimentos em potência como capaz de realizar o impossível e que o alicerça, “não basta morrer para conhecer o sorriso de Deus – mesmo que, como foi o meu caso, se tenha vivido abismada nele uma vida inteira. (PEDROSA. 2003. p. 9). Mas também enquanto a idéia da morte que se realiza como uma referência à subjetividade que vive, e que pode sofrer, e quiçá vir a existir, “de qualquer modo, a morte espreita sobre todos os prazeres dessa cronologia a que nos agarramos para escapar do tempo. O que somos para além do que vamos sendo? (PEDROSA. 2003. p. 13). O Desespero e as noções de Deus e da morte estão referidos, portanto a uma noção de eu, que se liga a esta potência divina por afirmação ou negação, e a esta perspectiva de sofrimento subjetivo que se encontra definida justo na idéia da morte e do morrer através do existir. Kierkegaard nos explica que quanto à noção de eu:

O “eu” é uma relação que não se estabelece com qualquer coisa de alheio a si, mas apenas consigo mesma. Ele consiste no orientar-se dessa relação para a própria interioridade, mais e melhor do que na relação propriamente dita. Não é a relação em si o “eu”, mas, sim, o seu voltar-se sobre si mesma, o conhecimento que ela tem de si mesma depois de estabelecida. (KIERKEGAARD. 2007. p. 19).

O eu é, portanto aquilo que emerge da relação dialética entre a vida e a interioridade percebida como sendo uma perspectiva de consciência de si mesmo. O desespero que é o âmago

desta elegia se manifesta através da tensão vernácula em um silêncio textual que não o traduz como uma palavra, mas o dignifica pela via de uma força que atua entre todas as possibilidades inesperadas na vivência de uma dor continuamente averiguada e verbalizada. Há entre o desespero silenciado, mas presente e o dizer da dor, um vínculo e uma distância expressa no eu daquele que está vivo. O eu emerge enquanto uma consciência de si, através de um laço entre o dizer da dor e o dizer da vida, que se manifesta a partir de um âmago de silêncio que emana do desespero que se liga a uma idéia subjacente de Deus:

O desespero é discordância interna numa síntese cuja relação se refere a si mesma. Todavia a síntese não é a discordância, é apenas a sua possibilidade ou implica-a. (...) Portanto, o desespero está em nós. Mas se não fôssemos uma síntese, não poderíamos desesperar, e tampouco o poderíamos se esta síntese não tivesse recebido sua firmeza de Deus, logo ao nascer.

Então, de onde vem o desespero? Da relação que a síntese estabelece consigo própria, pois Deus, fazendo com que o homem fosse essa relação, como que deixa escapar da sua mão, de modo que a relação depende de si mesma. **Esta relação é o espírito, o eu, e nela jaz a responsabilidade da qual depende todo o desespero, desde que existe.** (KIERKEGAARD. 2007. p. 21/22). (grifo meu)

O desespero será a manifestação silenciosa de um impossível suportar da dor verbalizada que persiste na vida daquele que sobreviveu ao amado, e que no âmago do seu tempo íntimo e estranho de sobrevida, logra se tornar o sentido único desta manutenção fendida que descobre o significado de si mesma no outro que já não há.

Quando aquele que sobreviveu ao amado se torna consciente de que não há mais o outro que com a sua vida, e com o vínculo que mantinham, disfarçava a percepção do vazio de sentido e conteúdo que o ameaçava e que ele se habituara a expressar através de uma imagem composta por raios e trovoadas fugazes; “Como sabes, eu vivo por relâmpagos; contigo partilhei uma trovada um pouco mais longa do que o habitual.” (PEDROSA. 2003. p. 13); nele começa a emergir um sentido de ser que se focaliza na relação finda, e que por se referir a um afeto que não tem mais um objeto sobre o qual possa se centrar, só poderá se apoiar na memória e no pensamento. A responsabilidade sobre si mesmo na vida passa então a remeter a noção de existir.

A vida é o acontecer do personagem, a existência, uma reflexão manifesta em um texto que dele emana como uma comunicação, explicação ou sentido dirigido a si mesmo ou a outros, e as situações do mundo que habita e participa. É na falta que emerge do contraponto, que se reafirma o ponto da presença que estamos discutindo como sendo um amálgama da consciência de si, do desespero, do pensamento e da morte. Só o vivo diz da falta que sente e que traduz como uma imagem íntima daquele que morreu. Uma imagem que então suporta uma reflexão que é a um só tempo a expressão da memória e do pensamento, mas que não afirma uma ausência nem um afeto vivo. Esta imagem é a expressão do silêncio exterior que em si mesmo resume todas as culpas, as culpas que ao emanarem de um passado imutável, sustentam no íntimo uma agressividade que se volta contra a vida. É no coração que essas culpas em faltas expressas, irão tender a realizar a morte para o si mesmo de quem permaneceu.

Fazes-me falta. Mas a vida não é mais do que esta sucessão de faltas que nos animam. A tua morte alivia-me do medo de morrer. Contigo fora de jogo, diminui o interesse da parada. E se tu morreste, também eu serei capaz de morrer, sem que as ondas nem o céu nem o silêncio se transtornem. Cair em ti, cada vez mais longe da mísera ficção de mim. (PEDROSA. 2003. p. 14).

O capítulo duplo especular que abre o romance demarca, portanto, uma pressão entre as concepções de um foco para o pensamento e de uma falta que não se tornará efetiva enquanto houver na memória em curso uma imagem do personagem que morto fora, ali se mantém vivo, e que através dela e nela ainda se sustenta. Ela se apóia na noção de um Deus que está afirmado com

sendo seu sentido em aberto, mesmo enquanto está sendo colocado em questão pela dúvida de uma morte que se há como um fato, não é uma morte feita em ato, posto que ainda apareça na imagem de quem morreu se atualizando em um ser que não é mais, mas persiste justo através desta noção que a realiza e permite ele se manter sem ser.

Para além e através da imagem, há uma rememoração que se junta com a análise que a informa e realiza enquanto sendo uma existência apoiada na vida daquele que se foi, e é sustentado pelo impossível de um desejo outro. O desejo de se reencontrar consigo mesmo através de uma dor ou em uma culpa, persistentes, que em algum momento devem se fazer manifestos. Este será justamente o sentido deste ato eternizado nesta falta de fato expressa e explodida sobre si. Aqui acontece a exasperação do pensamento através do choque afetivo da perda, nesta vida que se descobre referida e alicerçada justo por esta imagem de quem não mais há, mas que de alguma forma, permanece como um eco oculto pela eternidade do momento na esteira do tempo.

Esta é a marca que a autora escreve em sua abertura pelo discurso do desespero que se realiza, mas não diz de si mesmo enquanto tal. Ele se torna inteligível somente dentro e através do confronto especular entre aquele que está vivo, com a imagem dinâmica e oculta daquele que está morto no âmago de si mesmo, e que insiste dentro de um espaço para além da psique consciente ali exercendo uma pressão sobre a existência do primeiro.

O espaço para além da alma onde se dá todo este acontecer, é no texto colocado como sendo um personagem e uma voz, separada do que está vivo, e com a aparência de um viver e existir autônomo. Mas o morto já não existe, outrora viveu, mas emerge presente em um lugar indefinido. Como um fantasma. O morto que surge é uma sombra, uma aparência de quem se foi. Considero que ele apareça enquanto uma lembrança textual presente e viva. A imagem que se mantém existindo na dimensão de um ato impossível da vontade de um Deus (que fora sua razão de ser), e que por ele é convocado ao âmago daquele que se sustenta ainda vivo. Ele se recria dentro do núcleo de sentidos próprios ao acontecer no ato da morte, e do morrer em si mesmos, como um enigma sobre sua permanência na dor.

Não basta morrer para conhecer o sorriso de Deus – mesmo que, como foi meu caso, se tenha vivido nele uma vida inteira. Quando o pior acontecia, aquele sorriso descia às minhas trevas com um soluço de baloiço, um gingar de gongos arrancado às cordas da infância. Eu sentava nele e subia, balouçando até à luz.(PEDROSA. 2003. p. 9).

Despojada de corpo é-me mais fácil transformar-me no próprio balouço, na luz dançante de que ele é feito. Num murmúrio de vento peço-Lhe que não me empurre tão depressa para esse lugar iluminado que é a Sua Carne, peço-Lhe que me deixe matar saudades desse mundo que deixei tão de repente. **Matar saudade de ti. Ou matar-te, como fazem as crianças para recomeçar uma outra história, no balouço cotidiano do teu sorriso** (PEDROSA. 2003. p. 10).  
(grifo meu)

Esta invocação nos autoriza a buscar um caminho para compreensão mais adiante um pouco em uma definição do desespero enquanto sendo uma **doença mortal**, conforme Kierkegaard. Poderemos fazê-lo uma vez que é pela via deste conceito que encontramos uma relação entre o eu e a morte que é vivida, no instante que transcende o tempo, com aquilo que insiste e que podemos compreender enquanto uma imagem especular e meta-psicológica estável no interior daquele que está vivo, de uma memória que se tornou autônoma neste espaço íntimo através da situação afetiva da vivência da morte de outro, assim podemos ler:

Contudo uma “doença mortal”, no sentido estrito, quer dizer um mal que termina pela morte, sem que após a morte subsista qualquer coisa. Esta é a razão do desespero.(...).

Dessa forma, estar mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer. Enquanto ela é o supremo risco, tem-se confiança na vida. Mas quando se descobre o infinito do outro perigo, tem-se confiança na morte. Entretanto, quando o perigo cresce a ponto de a morte se tornar esperança, o desespero é o desesperar de nem sequer poder morrer.

Portanto, nesta última acepção o desespero é a “doença mortal”, este suplício contraditório, essa enfermidade do eu. **Eternamente morrer, morrer sem todavia morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte. E vivê-la um só instante, é vivê-la eternamente.** (KIERKEGAARD. 2007. p. 23). (grifos meus)

Algo do morto subsiste porque o mal daquele sofrimento que é próprio e informa a existência do vivo, não terminou com sua morte do outro. Ela ocorreu, mas não consumou em seu íntimo. E é justo no se manter deste algo que se sustenta um sofrimento, e que se vê emergir o desespero mesmo de se estar mortalmente doente e não poder morrer: estar doente de um modo mortal no viver que prossegue. É justo nesta manutenção que se percebe o caminho de um dos muitos enigmas do texto. Pois aquilo que da morta subsiste pensando no âmago do vivo, acontece como uma esperança de conservar a si mesmo no sorriso daquele e que foi e ainda é um espelho, ele também, da vontade de Deus. É a imagem deste Deus que está anexada àquela de quem se manteve vivo e a quem se propõe à morte através do sorriso no esquecimento da inocência infantil. A proposta da consumação da morte aí é a razão de ser no fim do desespero. Pois quem inventou a distância não sabe a dor da saudade, e não há maior distância possível nas relações afetivas do que aquela que a morte produz. É quem fica, no balouço cotidiano onde a reflexão e a saudade fazem o trânsito entre a vida e a existência, que sofre agora a solidão. E pelo processo de equilibrar o estar só em si mesmo daquele que está vivo, nos autoriza a utilizar a referência reflexiva de Hannah Arendt ao pensamento através de Júlia Kristeva.

Enfim, a estranheza do pensamento se imprime à sua temporalidade também paradoxal. “Onde se está quando se pensa?”, pergunta Arendt. Respondendo: “Em lugar nenhum”; com *O Sofista* ela não se refere somente ao fato de que o pensamento é exterior ao *senso comum*, mas relembra que o pensamento fica, igualmente, no exterior do tempo. Extraído da cronologia linear, o pensamento ocupa um fora-do-tempo, este instante eterno que a filosofia medieval abordou no *nunc stans* dos místicos. (KRISTEVA. 2002. p. 176).

Essa eternidade fora do tempo, exterior ao tempo, só existe no âmago da subjetividade. Ela resiste ao senso comum e não sustenta nenhum lugar objetivo. É neste espaço fora do tempo, e na ausência de lugar que outro não seja se não aquele onde acontece à memória, que o texto do romance manifesta sua trama. Ainda nos apoiando em Julia Kristeva lemos:

Por essas diversas modalidades do desdobramento, está feita a demonstração de que o pensamento “pode se conceber como a atualização da *dualidade* original, da *falha* entre eu e eu próprio, inerente a toda e qualquer consciência”. Julgada “atividade subversiva” pelos atenienses, o pensamento do “poder corruptor” não torna sábio a si próprio, nem serve para melhorar os outros: a oposição entre cidadão e pensador parece constitutiva. O pensamento não fornece nem mesmo respostas, ele “desagrega”, “não tem nenhum alcance político”, e seu sentido só se encontra em sua própria atividade. Ninguém formulou melhor a periculosidade do pensamento do que Sócrates, esse “apaixonado pelo ponto de interrogação”, quando definiu que a essência do pensamento é ser “dois-em-um”: o que Platão traduziu em linguagem conceitual como o discurso silencioso do Eu Comigo mesmo (emeamuto). (KRISTEVA. 2002. p. 176)

É em meio ao diálogo impossível das falas sobrepostas e especulares acontecendo entre aquele personagem que está morto, mas permanece vivo na memória de quem o sobreviveu, que

vemos manifesto o modelo do pensamento inconsciente. Aquele pensar que alimenta a consciência de si em um eu, mas que não melhora ninguém, uma vez que não se destina ao diálogo com o outro exterior a si mesmo ou fornece qualquer resposta válida a situação de desespero silencioso entre o vivido e o existente. As falas pensadas apenas massacram o personagem que sobreviveu uma vez que elas não se voltam de fato à reflexão da verdade, mas somente encaminham o momento paralisado da dor da falta de alguém, até assunção íntima do insuportável da falta onde nos originamos. Ele apenas realiza uma distância entre o afeto<sup>1</sup> e um fluxo de representações<sup>2</sup>. Ele apenas nos apresenta na força do texto romanesco que o fez visível, uma imagem do dilaceramento daquele que sobrevive a morte de alguém que lhe é caro, até as profundezas do vazio de si transtornado de tensão psíquica e da morte que lhe faz fronteira.

O efeito de prosa poética está na tensão do silêncio que grita entre estas personagens o desespero da solidão do ser em si mesmo na distância da morte. O suporte poético da prosa será então a descrição estratégica de um estado de ser que não se diz, mas acontece, quando aquele que fica se confronta com o insuportável da falta que o institui como um ser em si, na consciência de estar em frente à morte do outro na perspectiva de confronto com a sua própria. Ele é uma estratégia de discurso que nos engana com arte através das imagens duplas compostas pela via das palavras incompletas no silêncio do desespero que as informa. E onde se anexam às expectativas de um sofrimento compreendido e sustentando por todos nós, através da vivência do sofrimento na falta, um jogo de ilusionista no especular do desejo da realidade de uma única vida que se encaminha em direção ao seu significado na morte. A autora coloca como personagem falante justo sendo o morto anterior àquele que está vivo, fazendo com que nós experienciemos todo o processo íntimo deste no texto que o retrata. Pois é através de um diálogo que não há, mas se faz imagem, que o processo do dialogismo do pensamento e da metáfora na subjetividade torturada, emerge aos nossos olhos por meio dos seus fantasmas íntimos, distantes de si no esquecimento dividido pelo subterfúgio de quem não mais existe. Ainda com Julia Kristeva temos:

O diálogo silencioso – que não pensa *em* alguma coisa, tal como faz o raciocínio *cognitivo*, mas atualiza continuamente a diferença, a falha original – age como um “bálsamo” para a solidão do pensamento. Neste sentido, Arendt compara o *dialogismo* inerente à atividade do pensamento à *metáfora*, que tapa o fosso entre o mundo e o fenômeno, ao passo que a *amizade* seria sua relação existencial. (KRISTEVA. 2002. p. 177).

As falas superpostas e especulares expõem o diálogo silencioso que atualiza continuamente a diferença, e através dela, a solidão e a falta original. Ele de fato é uma metáfora que sustenta dois em um até que a este um se revele a si mesmo no fosso da ausência e no fracasso da sustentação perene da amizade. Nada mais resta se não a morte e o morrer nas profundezas de uma memória onde os afetos se sobrepuseram às representações a ao mundo exterior. Morremos e vivemos esquecidos de nós mesmos. Confusos no texto da dor que como um paradoxo, é belo e intrigante, sorridente e enigmático, perigoso como a esfinge.

Portanto, a consciência do desespero que não é verbalizado se amplia, e a sugestão de suicídio, de final objetivo à dor, acontece com a mesma intensidade com que se amplifica na consciência de si através da imagem do outro que falta e da consciência do próprio existir.

---

<sup>1</sup> Termo que a psicanálise foi buscar na terminologia psicológica alemã e que exprime qualquer estado afetivo, penoso ou desagradável, vago ou qualificado, quer se apresente sob a forma de uma descarga maciça, quer como tonalidade geral. Segundo Freud, toda pulsão se exprime nos dois registros, do afeto e da representação. A afeto é a expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional e de suas variações. (LAPLANCHE e PONTALIS. 1996. p. 9)

<sup>2</sup> Termo clássico em filosofia e em psicologia para designar “aquilo que se representa, o que forma o conteúdo concreto de um ato de pensamento” e “em especial a reprodução de uma percepção anterior”. Freud opõe a representação ao afeto, pois cada um destes dois elementos tem destinos diferentes nos processos psíquicos. (LAPLANCHE e PONTALIS. 1996. p. 448)

Todavia (...), a intensidade do desespero aumenta com a consciência. Por possuir uma exata idéia do desespero, quanto mais se desespera tanto melhor se tem a clara consciência de o ser, tanto melhor se sente sua intensidade. Quando alguém se mata com consciência de que matar-se é um ato de desespero, e portanto, com a exata visão do que seja o suicídio, é mais desesperado do que matando-se sem saber ao certo que isso significa desespero. Ao contrário, o matar-se tendo uma falsa idéia do suicídio, representa um desespero menos intenso. De outro modo, quanto mais lucidamente nos conhecemos – consciência do eu – ao suicidar-nos, mais intenso é nosso desespero, em comparação com aquele que se suicida num estado de alma indeciso e obscuro. (KIERKEGAARD. 2007. p. 49).

O suicídio será a única saída para um além da vida, de uma existência cujo sentido já não se apóia mais no afeto, mas para a qual só resta um ineficaz refúgio no conhecimento “tu dizias que era ao contrário: que Deus nasce da ignorância própria dos prematuros. - Mas tu meu aluno dileto, cedo te deixaste povoar pelo excesso de saber.” (PEDROSA. 2003. p. 9). O que fica reflete sobre sua existência manifesta como se fora uma narrativa de si mesmo, que se assume sendo, ou tendo, um significado justo no fim que em um ato, transcende ao texto que a define. Mas essa reflexão aparece enquanto sendo um discurso de dois, um discurso fendido cuja aproximação resultará inevitavelmente no final no *acting out*<sup>3</sup> do tempo de morrer, daquele que concretiza fora de si sua fantasia de afeto e sentido em outro íntimo que até ali permitiu que persistisse vivendo. Aqui e agora o impulso se sobrepõe a razão e ao senso de autopreservação em busca do esquecimento. O suicídio acontece no final do romance, para o olvido e a dissolução da consciência partida e desesperada daquele que sobreviveu à sua amada, e não conseguiu se responsabilizar por sua existência:

Mas sou eu que de repente corre em sonho de vôo. Empurro-te para o passeio, o teu corpo ágil salta para a vida no último instante, ouço ainda os travões desesperados do autocarro. Entras por dentro da minha carne, bates portas e janelas, rebentas-me com os vidros. E vejo-te lá embaixo, correndo agora através do jardim, a fita vermelha do teu cabelo iluminando o relvado verde. Haverá um cheiro de juventude perdida nesse relvado, há sempre um cheiro que só se descobre depois na relva molhada. **Mas já não me lembro como era, fica longe, longe, cada vez mais longe.** (PEDROSA. 2003. p. 236). (grifos meus)

Na lógica que no texto nos faz confundir a vida e a morte, e criar um diálogo entre dois personagens onde há a reflexão de um único, está o cerne da estratégia discursiva da autora. Além do mais, já ao final da primeira manifestação de fala daquele personagem que só há enquanto uma parte de quem segue vivendo, a morte do outro que ficou estava anunciada, “Matar saudades de ti. Ou matar-te, como fazem as crianças para recomeçar uma outra história.” (PEDROSA. 2003. p. 10).

Considerando que ambos os personagens são um só que se manifestam como dois por efeito de texto, então, há para a perspectiva do suicídio e da morte daquele que está vivo um fato demonstrativo que irá se realizar quando do final do romance, explicitando o momento em que o recalcado<sup>4</sup> de todas as culpas retorna, e a pulsão de morte<sup>5</sup> prevalece. Temos uma imagem que vista deste ângulo marca o sentido que queremos demonstrar:

---

<sup>3</sup> Termo usado em psicanálise para designar as ações que apresentam, quase sempre, um caráter impulsivo, relativamente em ruptura com os sistemas de motivação habituais do sujeito, relativamente isolável no decurso das suas atividades, e que toma muitas vezes uma forma auto ou hetero-agressiva. Para o psicanalista, o aparecimento do *acting out* é a marca da emergência do recalcado. (LAPLANCHE e PONTALIS. 1996. p. 6)

<sup>4</sup> No sentido próprio. Operação pela qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, representações) ligadas à uma pulsão. O recalque produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão – suscetível de proporcionar prazer por si mesma – ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências. (LAPLANCHE e PONTALIS. 1996. p. 430).

Depressa. A rapariga deixa os livros cair na estrada e o autocarro não terá tempo de travar antes que ela a apanhe. Depressa – lança-te sobre ela. **Destas vezes vais salvar alguém. Não redimes a morte do teu companheiro de pelotão, porque a morte não pede redenção. A morte não pede nada meu querido, não temas. Só a vida te acusa, a vida dos humanos tão imperfeitos como tu**, heróicos e trapalhões, aldrabando a cegueira original com certezas de candonga. (PEDROSA. 2003. p. 235). (grifos meus)

Mas no conjunto de demonstrações possíveis sobre a unidade dos personagens em um espelho que manifesta os conflitos íntimos do sobrevivente em seus afetos recalcados, há batido e rebatido na falta que o vivo, e tão somente ele, afirma: **Fazes-me falta**. (PEDROSA. 2003. p. 14).

A tragédia está no cerne desta construção textual e das artimanhas discursivas que a realizam de um modo que estrategicamente, nos conduzem a perder o núcleo daquilo que está sendo representado. É na ação que está seu poder e na tensão dos caracteres que não estão nos personagens, mas que vem a eles através da ação que representam em direção a um manifestar, expressando uma finalidade. Fechando ainda com recurso a Julia Kristeva, temos:

Aristóteles, examinando a tragédia, nela descobre uma *mimêses praxeôs*, que é absolutamente outra coisa. Nela os personagens não são reificados “como tais”, pois o coro, “que não imita”, propõe-lhe um comentário, respondendo à *arrogância* (o descomedimento) com a *phoronêsis* (a sagacidade). Mais ainda, “a composição ou escrita da peça” efetua uma imitação que só se realiza quando é representada e, portanto, trabalhada pelo teatro. (...) “A tragédia é uma imitação não dos seres humanos como tais, mas de uma ação, de uma existência (*bios*), de uma *eudaimonia*, e a finalidade é uma certa ação, não uma qualidade. **Os heróis dramáticos têm certas qualidades, em virtude do seu caráter (*ethos*), mas é em virtude de sua *práxis* que eles são *eudaimones*, ou vice-versa. Eles não agem portanto, para representar seus caracteres; antes mesmo, recebem-no da própria ação. Assim, o curso das ações e a intriga são a finalidade da tragédia, a finalidade é o que há de mais importante**”, escreveu Aristóteles. O protótipo dessa revelação pela ação falada seria, como se viu, o *drama* dizendo o “agir”. (KRISTEVA. 2002. p. 79/80). (grifos nossos)

Aqui temos um texto romanesco cuja finalidade no meu entender está em manifestar um mal estar, ele não propõe respostas, não aponta caminhos, não estabelece juízos de moral. Ele expressa uma situação onde os personagens são metáforas de uma ação outra que nos pode surpreender e confundir, mas também pode nos enlevar. O belo emerge como o surpreendente no dizer da angústia. E por certo, aponta um caminho em direção a outras reflexões que a enquadrem enquanto emanções do *zeitgeist* que vivemos.

## Conclusão

Fizemos um longo caminho nesta análise, onde tentamos demonstrar que Inês Pedrosa utiliza uma estratégia discursiva que confunde o leitor através de um jogo de espelhos, onde se oculta a verdade final que informa a totalidade de sentido do romance.

Ela se nos apresenta através de uma imagem estilizada de uma dinâmica afetiva, e existencial, de um único personagem que é marcado pelo mal estar e pela angústia. Sua vivência é totalmente subjetiva e se expressa enquanto caminha através de uma trajetória entre o vivido e o existente, que será marcada pela perda objetiva de alguém que fora amado, mas que quando de sua morte, era já

---

<sup>5</sup> No quadro da última teoria freudiana das pulsões, designa uma categoria fundamental de pulsões que se contrapõem às pulsões de vida e que tendem para a redução completa das tensões, isto é, tendem a reconduzir o ser vivo ao estado anorgânico. Voltadas inicialmente para o interior e tendendo à autodestruição, as pulsões de morte seriam secundariamente dirigidas para o exterior, manifestando-se então sob a forma de pulsão de agressão ou de destruição. (LAPLANCHE e PONTALIA. 1996. p. 407).

então distante e que irá persistir no texto, enquanto sendo uma personagem que insiste com uma aparência autônoma e viva.

Esta trajetória o conduzirá até ao suicídio em acting out que espreita no fim e no vácuo íntimo de um afeto que perdeu seu objeto externo. Ele aparece como um personagem que fracassou em se iniciar para a existência na solidão de sua vida. E será por isso que irá constelar sua própria morte, no desespero do vazio de um sentido que só pode ser encontrado através de uma cena heróica, onde apresenta a si mesmo salvando a vida de outro, espelho enganoso daquele que já não há. Será com esta cena que o personagem salvará em seu âmago, que se esquece e apaga tudo, a persistência deste outro desconhecido e inocente que ainda não existe, mas representa o núcleo de suas culpas. Será com esta cena, que o personagem conseguirá expressar seu fracasso no confronto com a falta que o assombra, sobrevivendo a uma morte que foi capaz de despertar em si a consciência de ser um eu que se encontra fragmentado pelas imagens íntimas. Imagens que o sustentam na insuportável tensão entre o afeto e a representação, enquanto alimentam seu senso de existir através do sofrer. E será nesta cena que ele chegará até a um desenlace previsível: a morte e o esquecimento. O alívio absoluto do insuportável da tensão.

O recurso imagético que a autora lança mão está em representar os processos subjetivos de fato como sendo um confronto objetivo daquele personagem que vive os afetos com outro, que morto, manifesta um eixo subjetivo e inconsciente de pensamento que na verdade informa a nós sobre o que se dá e com quem a dinâmica da trama subjetiva.

O aspecto legível do trágico na obra está na finalidade de expressar o mal estar de alguém, sem qualquer juízo de valor ou consequência que mais não seja a construção de uma identificação possível e inexplicada, do leitor com os fatos em ação relatados. A identificação será como um coro intimista, como um efeito poético, dado por uma sensação mais além das palavras do texto, e manifesta através de uma participação impossível e expectante no sofrer reconhecido no outro do possível em nós.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- [2] PEDROSA, Inês. *Fazes-me Falta*. São Paulo: Planeta, 2003.
- [3] KIERKEGAARD, Soren. *O Desespero Humano*. Martin Claret: São Paulo, 2007.
- [4] KRISTEVA, Julia. *O Gênio do Feminino: a vida, a loucura, as palavras*. Hannah Arendt. Rocco: Rio de Janeiro, 2002.

## **Autor(es)**

<sup>1</sup> **Alcindo Miguel Martins Filho, Doutorando**  
Universidade Federal Fluminense  
alcindomiguel@uol.com.br