

## Entre o devaneio e a compulsão à repetição da (memória da) morte: o inominável e o estranho na *Morte Sem Nome*, de Santiago Nazarian

Doutorando Wellington Furtado Ramos<sup>i</sup> (UFMS/USP)

...

### Resumo:

Proponho uma articulação entre Literatura e Psicanálise para promover a leitura do romance *A morte sem nome* (2004), de Santiago Nazarian, por meio das noções de devaneio, compulsão à repetição e pulsão de morte, advindas do empreendimento teórico freudiano, aliadas à questão da verossimilhança em Antonio Cândido (2009) e à questão da (im)possibilidade da palavra em *O Inominável* (2009), de Samuel Beckett. Essa leitura é profícua para análise do romance *A morte sem nome*, como se pode confirmar por meio da observação de Santos (2002), ao comentar a análise de Freud sobre o estranho: “muitos dos fenômenos que causam estranheza estão relacionados ao retorno dos mortos, espíritos e fantasmas” (SANTOS, 2002, p. 91), na medida em que Lorena, uma suicida-serial que cria um inventário com as memórias de sua morte, narra os acontecimentos por meio da repetição como *modus operandi*: no plano de conteúdo – por meio da repetição da morte – e no plano de expressão – pelo uso de reiteraões, anáforas e repetições de unidades lexicais e construções frasais – construindo, dessa forma, o estranhamento do romance que escreve com o seu próprio sangue, desde as escolhas temáticas até a forma da narrativa.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira Contemporânea, Morte, Pulsão, Repetição.

## 1 Introdução

Nesta impressão que há de ser construída nas próximas páginas haverá de se encontrar menos a ilusória imparcialidade científica que o compromisso com a (des)leitura da Literatura e da Psicanálise. O olhar que se pretende dar para ambas é, por vezes, estrábico, ao tentar capturar concomitantemente duas áreas tão abrangentes; perder o paralelismo do olhar significa, ou ao menos intenta ser, neste caso, a geração da possibilidade de diálogos produtivos a partir da relação entre Literatura e Psicanálise por um olhar vesgo ora convergente (com a leitura que se direciona ao interno, intrínseco), ora divergente (quando se desvia para fora de si, do imanente).

Este olhar volta-se para a obra de Santiago Nazarian, *A morte sem nome* (2004). Sua obra chama a atenção pela escolha de temas que fogem à tradição em Literatura Brasileira, uma vez que se consolidou como leitor de literatura norte-americana e, muito provavelmente por conta disso, tenha se construído como um escritor de temas pouco ortodoxos.

Mortos-vivos, zumbis, sangue, morte, suicídio, horror são palavras comuns no vocabulário do escritor, cuja obra ainda é pouco conhecida no Brasil, apesar dos vários livros publicados e de uma postura “pop” assumida por ele, ao participar de programas de televisão, concedendo entrevistas ou, ainda, pela recente seleção de um de seus livros, *Mastigando Humanos* (2006), para integrar a lista de livros a serem distribuídos nacionalmente nas escolas públicas de todo o País, pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE).

Nazarian é paulistano, nascido em 1977, filho do artista plástico Guilherme de Faria e da também escritora Elisa Nazarian. Além de escritor é tradutor. Foi vendedor de livraria, redator de publicidade (e de disque-sexo), professor de inglês. Praticou body art, sendo personalidade-tema de um documentário de João Landi Guimarães. Mantém um blog atualizado semanalmente. Publicou cinco romances: *Olívio* (2003), *A morte sem nome* (2004), *Feriado de mim mesmo* (2005), *Mastigando humanos* (2006) e *O prédio, o tédio e o menino cego* (2009); e um livro de contos: *Pornofantasma* (2011).

## 2 Um entre devaneio-compulsão à repetição-memória-morte-inominável-estranho

*Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. (BECKETT, 2009, p. 29)*

*Não vejo como. Mas é o caso de se ter em vista. Você dá impulso às coisas sem se preocupar com o meio de fazê-las parar. A fim de falar. Começa a falar como se pudesse parar quando quiser. É bem assim. A busca do meio de fazer as coisas pararem, calar sua voz, é isso que permite ao discurso prosseguir. Não, não devo tentar pensar. Dizer simplesmente o que é, é preferível. As coisas, as figuras, os ruídos, as luzes, com os quais a minha pressa de falar entulha vergonhosamente este lugar, é preciso de todo jeito, fora de toda questão de procedimento, que eu consiga bani-los daqui. Preocupação com a verdade na fúria do dizer. Onde o interesse na possibilidade de um desvencilhamento pela via do encontro. Mas devagar. Primeiro sujar, depois limpar. (BECKETT, 2009, p. 39)*

Tomando como mote as duas epígrafes retiradas de O inominável, de Samuel Beckett, cumpre dizer, de início, que a potência teórica da ficção será posta em movimento nessas breves reflexões que pretende situar um entre-lugar para o romance A Morte Sem Nome, de Santiago Nazarian, a partir das noções de repetição, memória, morte, inominável e estranho, conforme o termo complexo que se nota neste subtítulo.

Para iniciar nosso empreendimento, é válido se tomar a analogia da segunda epígrafe com o início do romance objeto desta escrita. Assim como em Beckett, Lorena inicia o romance num espaço entre o sujar com seu próprio sangue e limpar o chão do apartamento, movendo a máquina da escrita da Morte Sem Nome, de seus suicídios repetidos e de suas memórias inventadas/inventariadas.

Só com o sangue derramado foi que percebi o quanto o chão estava sujo. Restos de insetos boiando nos coágulos, coágulos penetrando entre os tacos, tacos encardidos de poeira. Deixaria seqüelas para sempre, no meu apartamento, coitado, tão humilde e desprezado. Por anos e anos, ratos mendigos e mosquitos preguiçosos viriam se alimentar dos meus restos. Entre as frestas, se eu esfregasse co vontade, abriria um buraco negro no meio do nada, meu apartamento. Coitado, tão humilde e desprezado. (...) No meu apartamento, coitado, só sobrara eu. Sozinha, mas inteira, ainda. Que derramada pelo chão era apenas mais uma tentativa a ser esfregada (NAZARIAN, 2004, p.7).

Ao longo do percurso suicida de Lorena, será construída uma espécie de inventário de mortes que acontecem das mais variadas formas: engasgamento, enforcamento, queimada, corte dos pulsos. O romance tem início com uma espécie de prólogo, marcado pela cena de Lorena limpando o chão de seu apartamento, bem como pela inconveniência de seu sangue ter vazado para o apartamento inferior ao seu, de modo a sujar o tapete de sua vizinha, que reclama:

“Seu sangue manchou meu tapete angorá”, infiltrou-se pelas frestras e passo de um apartamento para o outro. Como uma goteira, a vizinha pinga de leve no meu apartamento. Pisando em meus tacos, um corpo estranho em meu sangue. Eu sinto muito, mas sou só.

Sou só uma e tenho tanto a esfregar. Com tapetes, manchas e vizinhas, fica difícil eu me concentrar. Sinto muito (NAZARIAN, 2004, p.9).

Implicitamente, desde o início do romance, nota-se que há uma “consciência” do narrador-personagem na escrita do romance que se lê. Na citação acima, essa “consciência” do fazer literário pode ser percebida pelo procedimento metonímico de Lorena ao comparar a vizinha a uma gota que pinga em seu apartamento, como o sangue que pingou no tapete angorá. Lorena toma para si os tacos (do apartamento) em analogia ao seu sangue, invadido pela presença estranha da vizinha.

Para que não se tome a figura de Lorena, enquanto personagem-narrador, pela do autor, é importante verificar que a “consciência” do fazer literário que mencionamos vai além do procedimento metonímico supracitado. Lorena assume a figura de quem narra ao tratar de suas memórias como um romance, como se lê a seguir:

Ajoelhada, esfreguei o sangue e comecei a pensar no livro. Meu último romance terminava quando eu começava este. Meu primeiro, um verso escrito assim. Com a ponta da unha, movimentando os leucócitos, eu fiz o título. Me esqueci do nome. Um dia morro de amor. No outro esfrego o chão. (NAZARIAN, 2004, p.8).

O termo “romance” é tomado em seu caráter plural no significado: pode-se ler tanto o romance no sentido de “relacionamento romântico” quanto no da forma literária. Ao que parece, e como se perceberá adiante, o último romance de Lorena era um romance no primeiro sentido, de relação com o outro, para, daí sim, ela tomar para si a tarefa de escrever o outro, a forma literária, no chão de seu apartamento, em seu sangue espalhado.

Num procedimento metadieético, Lorena dá início à narrativa que aparenta ser a do romance (A morte sem nome) que contém a sua história. Assim, Lorena escreve o romance em que se lê que ela escreve o romance, criando um *mise-en-abyme*. No final do prólogo, Lorena “perde a consciência” para começar a lembrar, dando início de fato à sua narrativa, que é dividida em três partes: “Os suicídios”, “Os funerais” e “O anjo da morte”:

Tanto demorei para cuidar da goteira, que precisei de um balde. Com muita água, sabão, esfreguei o sangue coagulado. Eu boiava como os insetos! No fundo do poço. Será que o sangue ainda escorre? Por minhas pernas, esfrego. Por que estou há tanto tempo? Mal posso respirar. Cansada, deitei sobre a poça. **Perdi a consciência, tudo bem. Foi daí que comecei a lembrar...** (NAZARIAN, 2004, p.10; grifo meu).

Inicia-se, portanto, um jogo de indeterminação entre lembrar/narrar, realidade/sonho, fantasia/devaneio. Em seu artigo intitulado Escritores criativos e devaneios (1908), Freud questionará as fontes das quais os escritores criativos retiram material para suas criações. Segundo ele, ao perguntarmos para o escritor, este não saberá explicar muito propriamente o fato ou, minimamente, a explicação não será muito satisfatória, principalmente a se julgar pelo fato de que, mesmo diante da mais clara compreensão dos mecanismos dessa escolha, nada irá fazer com que nos tornemos escritores criativos.

Para dar conta da atividade imaginativa, Freud propõe que se retorne às atividades infantis e lembra que “a ocupação favorita e mais intensa da criança é o brinquedo ou os jogos” (FREUD, v. IX, p.135). Ao traçar essa analogia, Freud sugere que a atividade da criança que brinca se compara à do escritor criativo, na medida em que a fantasia toma conta do indivíduo tornando possível a criação de um novo mundo, de modo que ele o agrade. Para a criança, esse mundo criado é levado a

sério, pois ela leva a brincadeira a sério. Freud salientará que “a antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real” (FREUD, v.IX, p.135).

O escritor criativo agiria, então, como a criança que leva a sério a brincadeira de fantasiar. Ao traçar uma comparação linguística para as formas literárias em relação ao brincar, Freud afirmará que

(...) a irrerealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências muito importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor (FREUD, v. IX, p.135).

Todavia, ao crescer, haveria a impressão de que as pessoas param de brincar e, até mesmo, renunciam a esse prazer. O que Freud diz a esse respeito é que, na verdade, há uma troca ou uma substituição para o brincar, na medida em que é difícil para a mente humana abdicar de um prazer já experimentado. Assim, o brincar dará lugar ao fantasiar e àquilo que Freud denomina devaneio. Segundo ele, a diferença entre o brincar e o fantasiar reside nos motivos das atividades, sendo que o brincar da criança é determinado pelo desejo de ser grande e adulto (na medida em que ela brinca de adulto, que o imita no desejo de se tornar ativo). No que diz respeito ao adulto, na exigência de que este lide com o mundo real, ele se envergonhará de suas fantasias por serem infantis e proibidas (FREUD, v. IX, p. 137).

Freud esclarecerá que o conhecimento acerca do fantasiar adulto se dá graças às vítimas das doenças nervosas, que procuraram a Psicanálise com a necessidade de revelar suas fantasias, de modo que, a partir disso, então, ele examinará algumas características do fantasiar.

Conforme Freud, “as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, v. IX, p.137), sendo que variam de acordo com o sexo, caráter e circunstâncias em que se dá a fantasia e se dividem em dois grupos: desejos ambiciosos e desejos eróticos. Nas mulheres predominariam os desejos eróticos e, nos homens, os desejos ambiciosos, ficando claro que o predomínio não é excludente da outra forma de desejo com a qual coabita. A ocultação desse desejo se dá por motivos fortes, normalmente de ordem social e cultural, e a formação imaginativa decorrentes deles está ligada, diretamente, ao tempo em que é produzida, em sua relação com o passado e o futuro, unidos pelo fio do desejo:

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente na infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. (FREUD, v. IX, p. 138)

Na medida em que as fantasias vão se estruturando e tornam-se “exageradamente profusas e poderosas, estão assentes as condições para o desencadeamento da neurose e da psicose” (FREUD, v. IX, p.139). Isso posto, Freud passará a examinar o escritor criativo, que parece criar o próprio material de sua criação, em detrimento daquele que se atém mais exclusivamente ao tratamento de temas preexistentes. Segundo ele, este último em seus escritos sempre possui um herói para o qual o escritor agiria em função de dirigir a nossa simpatia e que “parece estar sob a proteção de uma Providência especial”.

Ao que parece, o escritor criativo se utilizará de material particular para a criação, como por exemplo, no que diz respeito ao romance psicológico, no qual Freud considera que “deve sua singularidade à inclinação do escritor moderno de dividir seu ego, pela auto-observação, em muitos egos parciais” (FREUD, v. IX, p.140). Ao sentir razões para ocultar suas fantasias, o indivíduo que devaneia geraria, mesmo que as comunicasse, repulsa ou indiferença em relação àquilo que conta, mas, ao escritor criativo,

(...) a verdadeira ars poetica está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa (...) o escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma liberação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (FREUD, v. IX, p.140).

### **1.1 Ficção e devaneio: a escrita do desejo, do gozo e da morte**

Ao instaurar a escrita criativa e proporcionar o prazer de que fala Freud, o escritor criativo joga com os referentes da linguagem, retirando da experiência matéria para a criação e instaurando na superfície do texto a depuração desse material em ficção. Ao materializar esse fazer na escrita, a fantasia deixa de ser oculta e fonte de vergonha e passa a ser o alvo de uma pulsão de ver, no objetivo de obter prazer do texto, sua fruição.

Esquecendo-se dos ritos iniciais da fantasia, que obrigam à passagem pela materialidade do texto, o leitor atravessa a linguagem, para penetrar nessa singular instância que é a ficção, como se entra num sonho ou num devaneio (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p.29).

Essa relação de aproveitamento e devaneio proporciona o movimento que gerará, no texto literário, a possibilidade de ser verossímil ou fantasmagórico, e de conduzir o leitor pelos meandros da narrativa mesmo que o conteúdo por ela expresso seja de ordem repulsiva. Assim como Freud salienta, a ars poetica residiria na possibilidade de sublimação do repulsivo em favor da uma criação superior, da criação da arte, enfim. Essa dinâmica complexa gera uma relação ambivalente entre o real e a ficção, de modo que chegaremos à exclamação: “Como é difícil falar que literatura é literatura!” (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p.22)

Nesse sentido, mais uma vez o discurso da Literatura e o discurso do analisando em Psicanálise convergem, na medida em que se manifestam como textos que desejam ser lidos e que, para tanto, estruturam-se por meio de complexas armadilhas para a consolidação da criação estética, alterações e disfarces na apresentação das fantasias (FREUD, v. IX, 140).

Assim, trata-se de lidar com o texto tendo consciência dessas armações para que não se ceda à tentação de diagnóstico e esquecer que o objeto de análise reside na linguagem e seus meandros. Isso se torna imprescindível para que não se tome o personagem como pessoa, deixando de lado que o espaço ficcional é discurso, construção da/na linguagem, encenação.

Palco das elucubrações humanas, habitada por seres de papel, a

(...) literatura é lugar privilegiado do imaginário: é duplamente imaginária, mesmo quando se quer realista e documental. A literatura é lugar onde a memória mostra seu mecanismo,

querendo-se plena ou faltosa, mas com sua especial qualidade de fictícia ou ficcional (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p.23).

Se o aparato de seu realismo se dá na base da coleta de material feita pelo escritor criativo, essa coleta de material advinda da experiência é também a fonte da fantasia e, conseqüentemente, de toda a criação ficcional. Desse modo, é necessário salientar que, assim como a pulsão só possui seu registro por meio de representações, no texto literário a experiência se construirá de modo fantasmático, possibilitando e justificando à literatura seu poder criador, fantástico.

(...) da falta mimetizada pela folha branca nasce o texto literário. Se no palco do psíquico e teatral as imagens se encenam com toda a sua carga de representação visual, é na superfície mesma da folha branca, na sua materialidade espacial, que o jogo dos significantes é capaz de construir o mundo ficcional. Mundo que se constrói, não mimetizando as coisas do mundo externo, mas a própria linguagem. É que ela se torna ato, tal como um ator se torna personagem (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p.26).

Assim, será por meio do pacto especular/espectral de leitura que se torna possível esse outro real da Literatura, no qual os fantasmas aparecem como tecidos de palavras somente possíveis por sua materialidade significativa, que põe em movimento a máquina da significação.

De uma mesma forma, insere-se nessa perspectiva a possibilidade de escrever o desejo. Se Freud já salientara que os desejos insatisfeitos são as forças motivadoras das fantasias e que, numa perspectiva feminina, esses desejos são eminentemente eróticos, no objeto que apresentamos adiante não será diferente: o prazer, o corpo e a sexualidade se constituirão como elementos centrais. Muito provavelmente, trata-se de, além da escrita do desejo, cogitar-se uma escrita do gozo, “fazer falar o gozo. Grafar o gozo. Gozar do que se escreve ou do que se lê” (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p.107).

Essa alternativa é válida quando se considera a íntima relação do gozo com a morte e com a violência que ele engendra, o gozo como *petit mort*, mas também como cômico. Uma morte da ordem do excesso, resultado da busca de uma (im)possível continuidade e plenitude, da restauração de um estado anterior, de uma experiência anterior, pelas múltiplas vias, pelos inúmeros caminhos da pulsão em alcançar seu objetivo de satisfação.

Na perspectiva da busca dessa satisfação, restará a dúvida sobre como escrever a morte, o horror, a violência e o excesso, não apenas em nível temático, mas enquanto elemento estruturante da narrativa, como pressão (Drang) que ativa a maquinaria dos sentidos no texto.

Por isso a escrita do gozo é necessariamente a escrita do indizível, do impossível. Falar em excesso, [repetir] na máxima capacidade de minúcia do discurso, até não falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer: o gozo (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p.109).

A narrativa passaria, então, a ser o palco dessa escritura que se mostra atuante, capaz de revelar e de encobrir ao mesmo tempo. Para a escritura do gozo, para a instalação do palco, para a criação, fantasia e devaneio que se lerá adiante e a conseqüente criação das cenas que se nos apresentarão, é chegada a hora de conhecermos os personagens dessa escrita; personagens teóricos que vêm à cena nessa análise bem como os personagens de Nazarian.

Em Além do princípio do prazer (1920), Freud redefinirá o estatuto da pulsão na teoria

psicanalítica, ao estabelecer a pulsão de morte. Para tanto, ele revisará a compulsão à repetição como manifestação do sintoma, por meio de exemplos de cenas observadas, bem como pela busca de aspectos teóricos que pudessem dar conta desse acontecimento.

Antes disso, em *O estranho* (1919), Freud verifica a existência de um eterno retorno do mesmo como uma das manifestações do estranho, sobretudo aquele relacionado à fatalidade e que se aproxima da compulsão à repetição. Segundo Santos:

O que causa estranheza não é propriamente o que é novo, mas algo que retorna. O que deveria permanecer oculto é o recalcado. A sensação do estranho é provocada pelo que há de familiar mas não reconhecido (SANTOS, 2002, p. 89).

Ao considerar as formas mais comuns de manifestação do estranho, por meio da análise do conto “O homem de areia”, de Hoffman, Freud pretende extrair os elementos que causam a sensação de estranho no leitor, inserindo suas considerações no campo da Estética.

Não nos deteremos aqui nos elementos enumerados por Freud. Entretanto, cabe salientar que essa leitura é profícua para o texto que tomamos para análise neste trabalho, como se pode confirmar por meio da observação de Santos (2002), ao comentar a análise de Freud sobre o estranho:

Muitos dos fenômenos que causam estranheza estão relacionados ao retorno dos mortos, espíritos e fantasmas. Freud constata um conservadorismo na nossa relação com a morte como consequência da força da nossa relação emocional a ela e da insuficiência do conhecimento científico nesse aspecto (SANTOS, 2002, p. 91).

Passaremos a uma passagem do texto que se aproxima das considerações encontradas em *Além do princípio do prazer* que não incluem, todavia, a hipótese da pulsão de morte:

Pois é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma compulsão à repetição, procedente dos impulsos instituais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos (FREUD, v. XVII, p. 256).

Essa citação condensa, em certa medida, o conteúdo que será revisto e ampliado em *Além do princípio do prazer*. Neste trabalho, Freud apresenta uma visão econômica do funcionamento do aparelho psíquico, que vai além do ponto de vista dinâmico.

Nesse sentido, a análise se dará pela relação feita por Freud entre o princípio de prazer e o princípio de constância, cuja função é de manutenção da quantidade de energia em nível o mais baixo possível, na medida em o prazer residirá justamente a uma diminuição da quantidade de excitação, enquanto o desprazer corresponderia, pelo contrário, a um aumento dessa quantidade de energia ou excitação.

Segundo Freud,

A tendência dominante da vida mental e, talvez, da vida nervosa em geral, é o esforço para

reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devida aos estímulos (o ‘Princípio de Nirvana’) (FREUD, v.XVIII, p. 66).

A partir da observação das brincadeiras de seu neto, do conteúdo dos sonhos das neuroses traumáticas bem como das transferências na análise, na qual os pacientes repetiam na transferência os acontecimentos traumáticos da infância, Freud passa a questionar o papel desempenhado pelo princípio de prazer. Nessas situações, ele percebeu a presença da compulsão à repetição de cenas que não representavam prazer, indo em direção oposta ao princípio da Constância na manutenção da energia baixa, e que indicavam que o princípio de prazer não rege todo o funcionamento mental. Com essa constatação, Freud afirmará que: “Existe realmente na mente uma compulsão à repetição que sobrepuja o princípio de prazer” (FREUD, v.XVIII, p.33).

Na descrição das observações de Freud, ele relata que percebeu que seu neto, (com cerca de 18 meses) brincava com um carretel, fazendo com que desaparecesse e aparecesse novamente. Ao analisar o jogo como uma simbolização da falta materna, em que a criança encenava a alternância entre ausência e presença da mãe, Freud percebeu que a brincadeira era acompanhada de verbalizações: “o-o-o” que Freud interpretou como sendo o vocábulo “Fort” (ir embora) e, quando o objeto se afastava, “Da” (ali), quando o mesmo aparecia. O que chamou a atenção de Freud em relação ao jogo, foi o fato de que a partida do objeto era encenado com muito mais frequência do que o seu retorno, que seria, em princípio, supostamente mais prazeroso. Segundo ele, ao agir dessa maneira, a criança saía de uma posição passiva e passaria a ocupar uma posição ativa em relação ao desaparecimento simbólico da mãe:

Quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros da brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto (FREUD, v. XVIII, p.28).

Segundo Santos (2002), é o jogo entre presença e ausência que será imprescindível ao processo de simbolização, na medida em que é a oposição dos termos desse binômio que se produz o sentido. Por outro lado, ao se deparar com os sonhos repetitivos de pacientes com neuroses traumáticas e de guerras, Freud passa a questionar sua teoria dos sonhos, pela qual afirmava que todos os sonhos seriam uma realização de desejo. Nesse momento, Freud analisa a função desses sonhos, que repetem cenas traumáticas, como dolorosas, questionando em que medida essa repetição se relacionaria com o princípio de prazer.

Freud retomará, então, o texto *Recordar, repetir e elaborar* (1914), no qual sinaliza que aquilo que não pode ser recordado é repetido. Analisando a resistência, infere que ela provém do ego e não do inconsciente, uma vez que o reprimido não oferece resistência, ao contrário, luta por manifestar-se por meio da repetição. O autor afirma que a repetição seria antagônica ao princípio de prazer enquanto que a resistência estaria a serviço deste princípio (tenta evitar a emergência do material reprimido que levaria ao desprazer). Assim, o ego, respondendo ao processo secundário, impede a rememoração do material reprimido, que só encontra saída na repetição.

No que diz respeito ao trauma, Freud lembrará a função de proteção do aparelho psíquico: “A proteção contra os estímulos é, para os organismos vivos, uma função quase mais importante do que a recepção deles” (FREUD, v. XVIII, p.38). Assim, como no interior do aparelho psíquico não haveria um escudo protetor para se defender das excitações internas que provocariam desprazer (por seu aumento de energia), o aparelho psíquico se utilizaria da projeção como mecanismo de defesa, tratando tais excitações como se fossem oriundas do exterior. Em função desta particularidade dos estímulos internos, estes teriam uma maior importância econômica na causa dos distúrbios



psíquicos. Um trauma, portanto, seria decorrente de um fracasso do escudo protetor, em que uma excitação intensa atravessaria a barreira.

Ao falar das pulsões, Freud afirma que estas sempre buscam a satisfação (a repetição de uma primeira experiência de satisfação), no entanto, como tal satisfação completa nunca é alcançada (o grau de obtenção de prazer é sempre menor que o desejado), a tensão persiste, pressionando constantemente em busca de uma realização impossível. A partir desse trabalho, Freud amplia a noção de pulsão ao constatar que a compulsão à repetição seria uma característica intrínseca ao movimento de toda pulsão, conseqüente da tendência ao restabelecimento de um estado anterior da vida, inorgânico. Segundo ele:

Uma pulsão é um impulso inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas, ou seja, é uma espécie de elasticidade orgânica, ou para dizê-lo de outro modo, a expressão da inércia inerente à vida orgânica” (p. 47).

A partir daí, Freud verifica a existência da pulsão de morte. Surge, então, uma nova concepção de pulsão e, com ela, uma nova teoria. As pulsões de vida e de morte (não mais pulsões de ego versus pulsões sexuais) passam a dirigir o funcionamento psíquico. Ele evidencia que as pulsões de morte se opõem às pulsões de vida na medida em que primeiras exercem pressão no sentido da morte, da volta a um estado inorgânico e as últimas no sentido de um prolongamento da vida, numa tendência à formação de unidades maiores. Ao comparar, então, a natureza conservadora da pulsão de vida com a ação destruidora da pulsão de morte, Freud afirma que:

(...) não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, [ao passo que] seremos então compelidos a dizer que o ‘objetivo de toda vida é a morte’ (FREUD, v XVIII, p.49).

## **2.2 A aliança entre a pulsão de morte e a compulsão à repetição em A Morte Sem Nome**

Perturbada pelo telefone tocando, Lorena nomeia aquele outro que a incomoda e, ainda no campo do significante, o autor lança mão de um recurso simples e significativo para reforçar o significado proposto. Vejamos:

Noite em claro, com luzes apagadas. Por ter dormido com um adolescente, me fazia perder o sono. A virgindade do meu pequeno Davi escorria por entre minhas pernas. Agora é tarde, vamos conversar amanhã, outro dia. “Amanhã será tarde demais. Me deixe ir praí. Me deixe ficar com você. Não posso mais com meus pais”. Me deixe ir, davi (NAZARIAN, 2004, p.19).

Davi, que de pequeno tem até o nome grafado com letra minúscula, perdera sua virgindade com Lorena e insiste para estar com ela mais uma vez. Talvez não por mero desejo sexual, mas por saber do risco iminente de suas mortes, a ponto de pedir para que não se mate:

Consgo dormir até o telefone tocar novamente, “Lorena, você não está bem...” Bem cansada, “Eu não vivo sem você”. E tem medo que eu me mate. Davi, agora é tarde. Preciso dormir. “Não vá se matar” foi você quem sugeriu. Não vou resistir. Quero apenas dormir. Com o telefone no travesseiro, que sua voz cante pra eu ninar. “Lorena, Lorena, não vá se matar”. Longe de mim. Só quero dormir. Ao seu lado, eu não posso mais. Aguentar seu amor é muito pra mim. Eu sei que é assim, também já fui virgem. Também já fui virgem,

ouviu? Mas dormi em seguida. “Lorena Lorena, você não pode dormir”. Com você eu não posso (NAZARIAN, 2004, p.19).

Mais uma vez, há a repetição de unidades lexicais, como o nome da protagonista e o pedido para que ela não se mate. A narrativa chega mesmo a atingir um status poético, próximo da música, quando Lorena pede que “davi” cante uma canção de ninar para ela, devido ao recurso das rimas entre “ninar” e “matar”: “...que sua voz cante pra eu ninar. ‘Lorena, Lorena, não vá se matar’”.

Além disso, também o recurso de deslocamento entre o objeto de uma frase em relação à próxima é utilizado, muito provavelmente de modo a indicar o desejo de Lorena em estar ao lado de “davi”, mas que precisa ser reprimido. No romance se lê “Longe de mim. Só quero dormir. Ao seu lado, eu não posso mais. Aguentar seu amor é muito pra mim”. Efetuando as trocas na pontuação, obtém-se: “Longe de mim. Só quero dormir ao seu lado. Eu não posso mais aguentar. Seu amor é muito para mim”. A plurisignificação que o texto alcança ao efetuar o deslocamento dos termos no percurso sintático gera as múltiplas possibilidades de interpretação do romance. Nota-se que o trabalho com a linguagem está em primeiro plano, apesar de a história que está sendo contada. A narração age em função do narrado, na medida em que formalmente ela colabora para o conteúdo que está sendo elaborado por Lorena, ao inventariar sua vida e, conseqüentemente, suas mortes.

### **2.3 Entre o inominável e o estranho**

João Adolfo Hansen questiona, no prefácio a *O Inominável*, de Beckett, a possibilidade/impossibilidade da voz que narra de um não-corpo:

Supondo-se o modelo clássico-romântico-realista-naturalista-organicista da representação de corpo – esse nosso de partes e órgãos gregários disciplinadamente subordinados à Grande Saúde assegurada pela Ordem do Pai fixo no céu do cu como um parafuso-motorzinho-órgão de dúvida metódica -, pode-se perguntar com candura: mas como é possível para a voz de *O Inominável* escrever, se o braço e a mão do seu não-corpo estão presos no chão não se sabe bem como nem por quem nem por que nem para quê? Como ela pode ser tão declaradamente e tão descaradamente cínica com o leitor desse jeito tão improvável e mesmo tão impossível de ser? (HANSEN, 2009, p. 12)

Analogamente, nos perguntamos, como Lorena narra/lembra/escreve com os coágulos de seu sangue nesse entre vida/morte/suicídio se desde o início do romance há uma preparação para o clima que percorrerá todas as páginas d’*A morte sem nome*, no momento em que Lorena pula do décimo nono andar e retoma a narração, dando-se conta de que “caiu” no carro de Miguel, o leitor terá diante de si uma situação singular que põe a narrativa à prova: a verossimilhança.

Ao analisar a natureza da personagem no romance, Antonio Candido (2009) tratará da coerência interna que se estabelece entre a personagem que se constroi em relação ao romance onde está presente. Segundo Candido, “a personagem é um ser fictício” (2009, p.55) mesmo sendo esse um paradoxo, na medida em que questiona “como pode uma ficção ser?” (p.55, grifo do autor), de modo que o romance “depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a expressão da mais lidima verdade existencial” (p.55).

Para Candido, essa verdade só será comunicada quando os elementos do romance estão ajustados entre si de maneira adequada e coerente, de modo que a verdade da personagem está menos relacionada a uma verdade ou realidade externa que à própria organização interna do

romance que, obviamente, está amparado por aquela realidade externa, mas é independente dela. Isso constitui a criação de uma nova realidade, a “realidade ficcional”, que faz sentido no texto literário na medida em que o organiza.

Nas palavras de Candido,

(...) a verossimilhança propriamente dita, - que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida), - acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil (2009, p.75; grifo do autor).

O fato de Lorena se matar e continuar narrando, para continuar morrendo, se dissolve enquanto problema da teoria literária, na medida em que a organização do romance *A morte sem nome* torna isso possível do início ao fim do texto literário. Nas palavras de Candido:

Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (2009, p.75).

A vida, ou a morte, de Lorena dependem, portanto, da economia do romance *A morte sem nome* no que diz respeito à sua relação com os demais elementos (os que já se evidenciaram nesta análise e aqueles que ainda serão verificados). A ação dos demais personagens, como o pai de Lorena, “davi” e Miguel, são exemplos de que, por mais absurdos que pareçam os suicídios de Lorena, eles fazem sentido no texto que se apresenta. E fazem sentido menos pelo fato de o romance ser narrado pela protagonista em primeira pessoa, na forma de memórias, do que pela “capacidade” que essa narradora-personagem-Lorena tem de construir a narrativa de suas mortes de modo verossímil, mesmo que incoerente com “a vida” de quem lê o romance e o analisa, com a vida do autor Santiago Nazarian, por exemplo.

A potencialidade da Literatura reside no fato de o romancista dar vida, ou morte, à personagem que fala como quem é capaz de gerar um conhecimento mais completo e organizado de uma “pessoa”. Como criador de uma realidade,

(...) o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas (CANDIDO, 2009, p.64).

E se esse conhecimento é melhor organizado no texto literário, Candido completa:

Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária (CANDIDO, 2009, p.64).

Apesar de sabermos que essa interpretação completa (é) falha, em *A morte sem nome* a potencialidade de organização do narrador-protagonista Lorena é maior justamente pela busca que esse narrador-protagonista investe em direção à morte, talvez não para interpretá-la, já que Lorena afirma querer apenas “experimentar mais uma forma de morrer”, mas para narrá-la enquanto

experiência fundamentada em uma ausência que gera movimento. A sutil e imperiosa ação da pulsão de morte que possibilita renovação. Entretanto, essa busca deixará cada vez mais claro que o que move a dinâmica da vida (de Lorena, do texto literário) está baseada em uma “ausência fundamental”, uma falta, uma vez que a pulsão de morte é uma pulsão sem objeto, uma pulsão que se encaminha para a diferença, para a repetição (-diferente- da morte).

Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida (CANDIDO, 2009, p.76).

É o próprio romance, portanto, que se faz verossímil. Assim, é a narrativa das mortes de Lorena, narradas por Lorena como lembranças, memórias e esquecimentos, que torna possível que suas mortes sejam possíveis. Essa relação tautológica está diretamente conectada à repetição no romance, na medida em que o retorno atualiza a morte, fazendo-a repetição diferente. É a repetição do suicídio no plano de conteúdo, expressa pela repetição de unidades lexicais e frasais ao longo do romance, que torna verossímil a narração em *mise-en-abime* do romance que Lorena escreve e que é o que tomamos para análise.

Quando coloca o texto em primeira pessoa, Santiago Nazarian instaura o jogo performático da escrita da morte e, ao fazê-lo, questiona a própria identidade, de modo “que toda experiência que o autor pode narrar se aproxima do ‘invivível’, ‘que requer um máximo de intensidade e ao mesmo tempo de impossibilidade’” (KLINGER, 2007, p. 38). Essa ficção “surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão sobre ele” (KLINGER, 2007, p. 44). A performance da morte aparece, então, como desempenho e atuação no próprio ato da escrita, na narração, de modo que tamanha desnaturalização da história de Lorena conduza à estranheza e à repulsão, atenuadas ou não, pelo fazer da escrita que ela demonstra ao narrar suas memórias.

Como salienta Candido:

Assim, pois, um traço irreal pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irreais e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar. O leitor comum tem frequentemente a ilusão (partilhada por muitos críticos) de que, num romance, a autenticidade externa do relato, a existência de modelos comprováveis ou de fatos transpostos, garante o sentimento da realidade. Tem a ilusão de que a verdade da ficção é assegurada, de modo absoluto, pela verdade da existência, quando, segundo vimos, nada impede que se dê exatamente o contrário (CANDIDO, 2009, p.77-78).

Como o sufocamento ou o arremesso de Lorena pela janela, como o sangue que flui de si e escorre pelo apartamento para o tapete angorá da vizinha, pulsa no veio dessa escrita a afirmação do pacto ficcional, de modo a determiná-la como constructo coerente, mesmo que fantasia, tornando-a instigante jogo tétrico e gótico do fazer a(u)toral que problematiza, na morte sem nome, a ideia de referência, de modo a ir para além dos muros, dos binarismos, da dicotomia.

Afinal,

Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade (CANDIDO, 2009, p.77-78).

Pensar a possibilidade da suicida que narra e inventaria suas mortes significa então pensar o significado mesmo da morte e da própria narração em termos teóricos. Na esteira de Candido (2009), percebe-se que essa construção coerente do romance só se torna possível devido à construção de uma realidade ficcional específica em *A morte sem nome*, que possibilita as mortes de Lorena em face da seleção de aspectos da realidade no sentido de uma visão de mundo.

## **Conclusão**

Em *Além do princípio do prazer* (1920), Freud redefinirá o estatuto da pulsão na teoria psicanalítica, ao estabelecer a pulsão de morte. Para tanto, ele revisará a compulsão à repetição como manifestação do sintoma, por meio de exemplos de cenas observadas, bem como pela busca de aspectos teóricos que pudessem dar conta desse acontecimento.

Antes disso, em *O estranho* (1919), Freud verifica a existência de um eterno retorno do mesmo como uma das manifestações do estranho, sobretudo aquele relacionado à fatalidade e que se aproxima da compulsão à repetição. Segundo Santos, “o que causa estranheza não é propriamente o que é novo, mas algo que retorna. O que deveria permanecer oculto é o recalcado. A sensação do estranho é provocada pelo que há de familiar mas não reconhecido (SANTOS, 2002, p. 89). Ao considerar as formas mais comuns de manifestação do estranho, por meio da análise do conto “O homem de areia”, de Hoffman, Freud extraiu os elementos que causam a sensação de estranho no leitor, inserindo suas considerações no campo da Estética.

Essa leitura é profícua para análise do romance *A morte sem nome*, como se pode confirmar por meio da observação de Santos (2002), ao comentar a análise de Freud sobre o estranho: “muitos dos fenômenos que causam estranheza estão relacionados ao retorno dos mortos, espíritos e fantasmas” (SANTOS, 2002, p. 91), na medida em que Lorena, uma suicida-serial que cria um inventário com as memórias de sua morte, narra os acontecimentos por meio da repetição como *modus operandi*: no plano de conteúdo – por meio da repetição da morte – e no plano de expressão – pelo uso de reiterações, anáforas e repetições de unidades lexicais e construções frasais – construindo, dessa forma, o estranhamento do romance que escreve com o seu próprio sangue, desde as escolhas temáticas até a forma da narrativa.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- 2] CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- 3] FREUD, Sigmund (1919). *O estranho*. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVII)
- 4] FREUD, Sigmund (1920). *Além do princípio do prazer*. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVIII)

- 5] NAZARIAN, Santiago. *A morte sem nome*. São Paulo: Editora Planeta, 2004.
- 6] SANTOS, Lúcia Grossi. *O conceito de repetição em Freud*. São Paulo: Escuta; Belo Horizonte: Fumec, 2002.

---

**i Wellington Furtado RAMOS, Doutorando**  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Coordenadoria de Educação Aberta e a Distância  
Universidade de São Paulo  
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada  
E-mail: furtado.ramos@usp.br