

TRABALHOS COMPLETOS DO I COLITPSI

I COLÓQUIO DE LITERATURA E PSICANÁLISE DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA
10 DE JULHO DE 2026



TRABALHOS COMPLETOS DO I COLITPSI

I COLÓQUIO DE LITERATURA E PSICANÁLISE DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

ORGANIZAÇÃO
GUSTAVO JAVIER FIGLIOLO

LONDRINA 2026

REITORA

PROFA. DRA. ANDREA NAME

COLADO SIMÃO

VICE-REITOR

PROF. DR. MIGUEL BELINATI

PICCIRILLO

DIRETORA DO CENTRO DE LETRAS

E CIÊNCIAS HUMANAS

PROFA. DRA. LAURA TADDEI

BRANDINI

COORDENADOR

PROF. DR. GUSTAVO JAVIER

FIGLIOLO

COMISSÃO ORGANIZADORA

GUSTAVO JAVIER FIGLIOLO

COMISSÃO CIENTÍFICA

PROFA. DRA. CLÁUDIA CRISTINA FERREIRA

PROF. ME. ERIC ROSSENDO ROMERO

PROF. DR. GUSTAVO JAVIER FIGLIOLO

PROF. DR. HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES

PROFA. MA. MARINA Z. BENEDETTI CHENSO

PROFA. DRA. SÔNIA PASCOLATI

ORGANIZAÇÃO DAS SESSÕES DE COMUNICAÇÃO

ALÉXIA VIRGÍNIA DE ASSIS

AMANDA CIRAQUE

BRENO ERNESTO RHODEN

CAIO AUGUSTO DE SOUZA

CALEBE RODRIGUES CALEFFI

ISABELA DA SILVA OLIVEIRA

MARCOS GABRIEL DA SILVA

RAFAELA DE SOUZA FALCONI

DESIGN GRÁFICO

GABRIEL ÁLVAR FAÉ FIGLIOLO

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C719t Colóquio de Literatura e Psicanálise da Universidade Estadual de Londrina
(1. : 2026 : Londrina, PR).

Trabalhos completos do I COLITPSI [recurso eletrônico] : I Colóquio
de Literatura e Psicanálise da Universidade Estadual de Londrina /
organização: Gustavo Javier Figliolo. – Londrina : UEL, 2026.
1 Livro digital.

Evento realizado em 10 de julho de 2026.

Inclui bibliografia.

Disponível em: <https://colitpsi.netlify.app/#>

1. Literatura e psicanálise – Congressos. I. Figliolo, Gustavo Javier.
II. Universidade Estadual de Londrina. III. Título.

CDU 82:159.964.2

Sumário

Bartleby, o escrevente melancólico: uma análise psicanalítica do personagem de Melville	3
Aléxia Virgínia de Assis; Leonardo Matheus de Oliveira	
A perda de Tokai no conto “Órgão independente”: uma perspectiva da crítica	11
Amanda Ciraque	
“A mim o que há de faltar-me”: Desejo e falta em Inteira como um coice do universo, de Cláudia R. Sampaio	23
Amanda Machado Sorgi	
Entre luto e melancolia: uma leitura das cartas de Camille Claudel	33
Bianca Eugênia Cândido	
A dinâmica do desejo e o encontro com o Real em Wisława Szymborska	42
Breno Ernesto Rhoden	
Sujeito e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma leitura a partir da psicanálise	53
Caio José Fontequê Gaspar	
Vale Penino e o Objeto Perdido: memória e desejo em “Para além das estradas”, de Lúcia Jorge	69
Débora Cristina Stagliano	
Corpos em chamas: trauma, repetição e violência de gênero em Coisas que perdemos no fogo	79
Fernanda Costa Susigan	
Destinos possíveis para a libido: Luto e Melancolia no romance Não fossem as sílabas de sábado, de Mariana Salomão Carrara	90
Fernanda Borges Lahmann	
O Complexo de Édipo e seus desdobramentos no conto “Peru de Natal”, de Mário de Andrade	94
Josué da Silva Oliveira	
O desejo de escrita em Roland Barthes	107
Laura Bittencourt Domingues Burgatti	
“Sei disso porque Tyler sabe disso”: nós vamos falar sobre o Clube da Luta	118
Letícia Chockr Rodrigues	
A Pulsão de Morte Presente nos contos de “Noite na Taverna”, de Álvares de Azevedo	133
Luana Ribeiro de Azevedo	

Desejo e repressão atrás da Catedral de Ruão: um olhar psicanalítico sobre o conto de Mário de Andrade.....	137
Mateus José Guimarães de Abreu	
“Enivrez-vous”: Embriaguez, pulsão e sublimação na poesia baudelariana	152
Michela Vieira Prestes	
O fantástico como inconsciente: uma abordagem do conto O ex-mágico da Taberna Minhota de Murilo Rubião	164
Mikael Bezerra de oliveira	
O corpo feminino entre Eros e Thanatos: pulsão de vida e pulsão de morte no conto Cloro, de María Fernanda Ampuero	177
Milena Migliorini Celinski	
O luto, o desejo e morte: a dialética da falta em O Morro dos Ventos Uivantes de Emily Brontë.....	190
Milene Aguiar Costa Câmara	
O sentimento do mundo e a regressão narcísica na melancolia.....	200
Rebeca Guimarães Reinaldo; Antonio Cândido Martins da Silva	
Viver o luto na infância: ponderações a partir de O pintor, de Lygia Bojunga	208
Sônia Pascolati	
O Infamiliar e o Retorno do Recalcado no poema “O Morcego”, de Augusto dos Anjos	217
Vitor da Silva Gonçalves	

Bartleby, o escrevente melancólico: uma análise psicanalítica do personagem de Melville

Aléxia Virginia de Assis
Leonardo Matheus de Oliveira

Resumo: Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise do personagem Bartleby do livro “Bartleby, o escrevente” de Herman Melville, à luz das teorias sobre a Melancolia de Sigmund Freud e Jacques Lacan. O escrevente se recusa a fazer qualquer serviço designado, mas permanece imóvel em seu local de trabalho, sua trajetória de recusas através da famosa frase “Preferiria não” se torna em uma recusa definitiva, que acarreta em uma entrega definitiva a seu iminente fim. A análise será feita com base no Seminário 10 de Lacan e na dissertação “A Identificação na melancolia: Do objeto perdido ao objeto a” de Clarissa Barreto, utilizando as descrições e observações feitas pelo narrador sobre Bartleby, com um foco nos acontecimentos da cena em que o chefe encontra Bartleby em seu escritório e o que se desenrola após este fato. A conclusão é de que Bartleby apresenta muitas características de alguém com Melancolia, demonstradas em seu comportamento e em seus momentos finais até sua morte.

Palavras-chave: Melancolia. Bartleby. Herman Melville. Literatura. Psicanálise.

Introdução

“Bartleby, o escrevente” de Herman Melville suscitou e continua a suscitar diferentes leituras por diferentes pontos de vista, como por exemplo, a leitura feita pelo filósofo Byung-Chul Han em seu livro “Sociedade do Cansaço”, onde ele trata do aspecto social do cansaço mental e físico que vivemos para sempre produzir mais e dar resultados, tanto no trabalho como na vida. Uma de tantas possíveis análises que podem ser feitas acerca do personagem Bartleby e de suas dinâmicas com o trabalho, o chefe, e tudo aquilo que o cerca.

O livro é contado pela perspectiva de um advogado renomado, que possui um escritório de advocacia e que em determinado momento, com a necessidade de mais um funcionário, acaba contratando Bartleby para assumir a função de escrevente. Trabalho que é feito parcialmente por Bartleby que com a famosa frase “Preferiria não”, se recusa a cumprir as ordens do chefe. Assim, através dos relatos do chefe de Bartleby acerca de seu funcionário, surge o objeto de análise deste trabalho.

Apesar do livro oferecer vários personagens que poderiam ser potenciais alvos de estudo, a escolha de Bartleby foi feita baseada na extensão do foco que lhe foi dado na história e em como a narrativa foi construída ao seu redor.

Através das características de Bartleby apresentadas ao longo da história, foi possível ligá-lo à Melancolia. Não apenas pelas descrições feitas por seu chefe sobre ele, mas também pelos espaços que não são preenchidos dentro da história sobre a vida de Bartleby, que são importantes para obter a resposta para seu comportamento.

Neste artigo analisamos o personagem com base nas teorias dos psicanalistas Sigmund Freud e Jacques Lacan sobre a Melancolia segundo os textos referenciados.

O Simbólico e o objeto *a*

Devido à importância do objeto *a* na compreensão da melancolia, será feita uma breve explicação sobre a entrada e não entrada do sujeito no simbólico, assim como sobre o objeto *a*.

O simbólico e sua função, dizem respeito a ordem da linguagem com um sistema de significantes que proporciona estrutura ao ser humano, algo que antecede sua própria existência. Da mesma forma que introduz a Lei e a cultura, através do processo do complexo de Édipo determinado pelo Nome-do-pai.

No momento pré-edípico o sujeito é determinado pelo objeto desejado, a mãe, tentando ocupar a posição de ser o falo para a mesma, porém, ao se deparar com a entrada do pai na relação, o vê como um rival diante do desejo pela mãe. E assim é instaurado o complexo de Édipo que será sentido por meio da frustração da criança; da privação da mãe do falo desejado e terminando na castração do desejo incestuoso. Assim:

A criança, a partir da descoberta da ausência de pênis na mãe, é confrontada com o fato de que esta deseja isso em algum lugar, ao qual ela atribui ao pai. Este, por sua vez, sai da posição de rival e passa a ser aquele que possui esse objeto buscado pela mãe. A criança é levada a descobrir, portanto, a dimensão essencial que caracteriza o desejo como submetido à lei do desejo do Outro. (BARRETO, 2016, p. 57).

O Nome-do-pai através desse processo faz com que se origine a Lei, bem como, insere o sujeito no Simbólico. Fazendo com que a criança perceba que existe um lugar ao qual ela deve se adequar e ocupar dentro do universo simbólico, tornando-a em sujeito desejante e individualizado, saindo da ilusão de completude adquirida das relações parentais primárias.

O desejo então se torna o desejo do desejo, a busca incessante pelo desejo primordial, a Coisa ou *das Ding*, que nunca retornará, portanto, o sujeito nunca conseguirá a satisfação. Desta equação surge então o objeto *a* como causa de desejo.

Assim é definido o papel do objeto *a* no funcionamento da engrenagem do desejo. Na próxima seção entenderemos como este objeto opera de maneira distinta nos indivíduos melancólicos.

Melancolia

Durante muito tempo a melancolia foi discutida e pensada por poetas e filósofos, antes mesmo da psicanálise dar sua contribuição para o assunto:

Desde a descrição de Homero sobre a tristeza de Belerofonte, herói perseguido pelo ódio dos deuses por ter querido escalar o céu, até a teorização do “espírito melancólico” por Aristóteles, passando pelo relato mítico de Hipócrates sobre Demócrito, o filósofo “louco” que ria de tudo e dissecava os animais para neles encontrar a causa da melancolia do mundo, essa forma de deploração perpétua sempre foi, ao mesmo tempo, a expressão mais incandescente de uma rebeldia do pensamento e a manifestação mais extrema de um desejo* de auto-aniquilamento, ligado à perda de um ideal (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 505, grifo dos autores).

Fato causado pela observação e percepção de suas características e de como elas aparecem no indivíduo. Mas foi através do olhar psicanalítico que foi possível compreender seu surgimento e suas especificidades.

A partir de Freud foi possível explorar as diferenças da melancolia em relação ao luto. O luto, da mesma forma que a melancolia, parte de uma perda, porém, se diferem no que é perdido. No caso do luto ocorre a perda real de algo ou de uma pessoa amada, diferente da perda melancólica que é inconsciente, e que “está relacionada com a perda específica de libido observada por Freud (1895/2006) [...] que gera um esvaziamento do eu” (Barreto, 2016, p. 69-70).

Esse exemplo de diferença nas perdas, já exemplifica o quanto a melancolia é intrínseca ao eu, que ao tentar reverter a libido para si, não obtém sucesso, pois o objeto *a* supera esse mecanismo, triunfando sobre o sujeito. O que resulta no melancólico atacando sua própria imagem para de alguma forma atingir o objeto *a* caído. Assim surge a baixa autoestima e as autopunições, almejando a punição de qualquer maneira, como se precisasse de uma expurgação que eliminasse esse objeto, e portanto, como o indivíduo se identifica com ele, sua própria expurgação, levando-o a um impulso suicida.

Para entender esta análise psicanalítica da melancolia de Lacan e Freud, retomaremos o assunto sobre a atuação do objeto *a* no sujeito.

O objeto *a*, dentro do que foi estabelecido por meio do resultado do processo do Nome-do-pai, aparece como causador do desejo, desejo este que a pessoa buscará pelo resto de sua vida. No entanto, na melancolia o Nome-do-pai não exerce sua função perfeitamente, fazendo com que a entrada no universo simbólico e na Lei não ocorra, de maneira que o sujeito permanece preso no momento pré-edípico, lidando com o *das Ding* em sua forma mais radical, que sempre ameaça sua existência. Assim, nesta conjuntura, o objeto *a* se

manifesta de outra forma, como um resto, segundo Barreto (2016, p. 77) um “resto da operação de divisão entre sujeito e Outro a partir do corte efetuado pelo significante”, o que sobrou em referência ao objeto primordial.

O sujeito então passa a se identificar com o objeto caído, se enxergando também como um resto, uma sobra.

Diante deste cenário, para Lacan (2005), o melancólico pode *deixar cair* ou *largar de mão* (*laisser tomber*) na passagem ao ato, momento em que o sujeito do lugar em que ele se encontra, despenca desse lugar, com atitudes extremas, violentas e suicidas. Tal como, pode se expressar através do *acting out* que aparece quando o sujeito quer mostrar o cerne da questão para o Outro de forma demonstrativa, fazendo alguma ação que evidencie isso, um sinal, mas que para o Outro não é de fácil compreensão porque parece velado.

Bartleby, o escrevente

O personagem Bartleby de Herman Melville prefere não fazer nada em seu trabalho, não obedece seu chefe e nem termina seus serviços de escrevente. Essa não finalização, essa não correspondência, faz com que ele não cumpra com seu “papel”, tanto em seu trabalho, como no universo simbólico. Com a famosa frase “Preferiria não”, Bartleby se recusa a cumprir as ordens do chefe, interrompendo suas demandas. Seu comportamento nada ortodoxo, chama atenção e incomoda não só quem divide o local de trabalho com ele, mas também os clientes de seu chefe, que começam a comentar sobre.

É interessante pensar que dentro do ambiente de trabalho existem outros funcionários com características peculiares, que levados pela exaustão do mecanismo de trabalhar, expressam isso de formas diferentes, como o fato do funcionário Turkey aparentar alegria pela manhã mas após o meio dia ficar com o rosto vermelho e agir de modo energético demais para o chefe, afetando seu desempenho. O local de trabalho também não é nada saudável. Os funcionários têm como vista apenas uma parede, que cumpre um propósito de obtenção da produtividade a qualquer custo.

Porém, mesmo com todos esses fatores, Bartleby se destaca, pois seu modo de agir não está exatamente atrelado a este local de trabalho, como os outros funcionários que já estão a mais tempo dentro da empresa.

Ao final do livro seu chefe o compara ao seu antigo objeto de trabalho, cartas extraviadas. Cartas que nunca chegaram ao seu destino, nunca cumpriram sua função, e com isso não continuaram a cadeia de significantes. Uma perfeita metáfora para Bartleby que não

cumpria sua função no mundo, acreditamos que por sua não entrada no universo simbólico. Não inserido na Lei, Bartleby não sente a necessidade de ocupar um lugar no simbólico.

Assim, carrega consigo uma postura que, em comparação com seus colegas, é inerente a ele, uma melancolia contagiosa.

A melancolia em Bartleby

A apatia característica da melancolia, assim como a não vontade de viver ou a falta de desejo, aparece em Bartleby por meio de sua mecanicidade no trabalho, onde seu chefe relata que “[...] Teria ficado bastante feliz com sua dedicação, fosse ela acompanhada de uma alegre industriiosidade. Mas ele escrevia em silêncio, apático, mecânico.” (Melville, 2014, p. 25), bem como, sua capacidade de permanecer imóvel, “Enquanto isso, Bartleby permanecia recolhido a seu eremitério, alheio a tudo que não fossem seus próprios afazeres.” (Melville, 2014, p. 31), onde o personagem não saía para fazer nada, nem para comer, e em uma certa altura na história, o chefe descobre que Bartleby fez do escritório sua casa, portanto ele permanecia ali o tempo todo.

A leitura da identificação do personagem como o objeto *a* caído, pode ser percebida no momento em que após ser mandado embora e com o chefe mudando o local de seu escritório, Bartleby permanece no local, colocando medo nas novas pessoas que utilizam o lugar, fazendo com que elas fossem atrás de seu chefe em seu novo endereço para pedir que ele fosse retirado do local. As queixas eram de que, mesmo expulso, Bartleby assombrava o lugar e precisava ser levado imediatamente: “[...] Você precisa levá-lo de uma vez por todas, senhor”, gritou uma figura de porte em meio ao grupo [...]” (Melville, 2014, p.67), como se ele fosse um objeto obstruindo a passagem das pessoas, algo que precisava ser retirado, um resto deixado por seu chefe no local.

Como foi mencionado anteriormente, em um dado momento na história o chefe o encontra em seu escritório fora do horário de trabalho. Esse momento da descoberta faz o chefe se deparar com a situação de Bartleby, expressando o que ele sente ao ver como seu empregado vive:

Que miserável solidão se revela aqui! Sua pobreza é imensa; mas esse isolamento, esse desamparo... que horror! Pense nisso. Aos domingos, Wall Street é tão deserta quanto Petra; e todas as noites de todos os dias é um só vazio. Este edifício também, que nos dias da semana se enche de vida e trabalho, tão logo a noite cai torna-se pura ausência, e durante o domingo resta-lhe apenas o abandono. E aqui Bartleby faz sua morada; único espectador da solidão onde antes habitava a multidão [...] (Melville, 2014, p. 41-42)

Nessa parte podemos observar na descrição de Wall Street as características da vida e do vazio de Bartleby. Wall Street de dia tem vida, pois existem outras pessoas ali que estão em busca de seus desejos, que participam da cadeia simbólica. Já Wall Street a noite é a falta disso, é o resto que sobra depois de tudo isso ir embora, o que se relaciona perfeitamente com Bartleby, colocando sentido na escolha desse local para viver. Esse vazio é sua morada tanto física quanto psicológica, pois ele se identifica como esse resto.

Tanto que após essa fala do narrador, ele continua sua fala dizendo que foi acometido de uma pungente e irresistível melancolia. Pensar na situação de Bartleby o causou uma tristeza profunda, é como se o local transmitisse o vazio do personagem.

Melville durante a história utiliza a palavra melancolia 5 vezes, todas elas proferidas pelo chefe que é tomado por esse sentimento ao pensar sobre Bartleby. O advogado cita também como o empregado era vítima de um problema inato, onde sua alma o causava sofrimento, fazendo alusão novamente à melancolia.

Outro ponto é de que o sujeito melancólico não encontra valor em si, por isso se recrimina e espera sofrer algum tipo de punição e castigo:

A esse delírio de insignificância (FREUD, 1917 [1915]/2006), são acrescentados quadros de insônia e recusa em receber qualquer tipo de alimentação, elucidando mais uma vez o fato de que a inibição melancólica é tão acentuada, que gera uma submissão da pulsão que leva todo ser vivo a se apegar à vida. (Barreto, 2016, p. 80).

Bartleby, após não sair do local de trabalho, é levado às Tumbas (cadeia). Ele recebe uma punição por seu comportamento ali, e não protesta ou recusa, como ele fez antes com o chefe, assim, evidenciando que essa era sua intenção.

A recusa de receber alimentos também é apontada por seu chefe desde o começo da história, pois Bartleby não comia muito, se atendo a comer biscoitos de gengibre e quando chega na cadeia se recusa totalmente a comer.

Lacan diz que essa identificação com o objeto *a* faz com que:

[...] o melancólico, digamos, acesse sua própria imagem e primeiro a ataque, para poder atingir, lá dentro, o objeto *a* que o transcende, cujo mandamento lhe escapa – e cuja queda o arrasta para a precipitação suicida, com o automatismo, o mecanicismo, o caráter imperativo e intrinsecamente alienado com que vocês sabem que se cometem os suicídios de melancólicos. (LACAN, 2005, p. 364).

A forma como Bartleby morreu se relaciona com esse automatismo, esse mecanismo, de não comer e assim definir até a morte.

Podemos também encontrar em seus comportamentos, falas e ações o *acting out* e a passagem ao ato. O chefe tenta decifrar qual o problema de Bartleby, e encontrar soluções, como oferecer dinheiro, oferecer estadia temporária em sua casa, e também respostas para seu comportamento de não querer fazer nada. Porém, a partir do que vimos sobre o funcionamento do *acting out* é possível fazer uma leitura de que seu comportamento seja um sinal, uma forma de mostrar sua questão interior, de forma escancarada, mas que para o chefe é difícil de apreender. Mesmo que ele chegue a conclusões como a de que era a alma de Bartleby que o fazia sofrer, ele ainda era tomado por outros pensamentos que o desviam de encontrar a resposta correta, ou talvez a que Bartleby gostaria.

Observemos este diálogo entre Bartleby e seu chefe:

“Ora, mais essa agora? Qual será a próxima novidade?”, disse eu. “Não vai mais escrever?”/ “Não.”/ “E qual é a razão?”/ “Você não é capaz de depreendê-la por si mesmo?”, ele respondeu com indiferença. (Melville, 2014, p. 50).

É notável que Bartleby sinaliza para o chefe que a razão está evidente. Após esta fala o chefe o olha e fitando seus olhos sem vida, se comove. Apesar de enxergar sua melancolia, o chefe não sabe qual seria a melhor solução para ajudar Bartleby, e se Bartleby por meio de suas ações e falas queria mostrar qual a razão de seu estado melancólico, seu chefe não conseguiu compreendê-lo.

Resultando ao fim, na passagem ao ato de Bartleby, que se auto pune até o derradeiro, por meio de sua extrema recusa de comer, despenca do palco, e morre.

Conclusão

O objetivo deste trabalho consistiu em apresentar uma leitura do Bartleby de Melville como uma representação do indivíduo melancólico. Em um primeiro momento, foi apresentado o processo em que a melancolia surge e como ela se manifesta no indivíduo, através das teorias de Freud e Lacan, que explicam suas características principais. E assim, em conversa com o que foi dito, foi feita a análise do personagem Bartleby.

Posteriormente, encontramos registros no texto de Melville que comprovam a hipótese de que o personagem possui melancolia, e de que foi uma escolha do autor a utilização desta palavra repetidamente ao longo do texto.

Por fim, concluímos que Bartleby possuía traços de um indivíduo melancólico e que pela conjuntura de seu ambiente de trabalho, existia uma dificuldade para que as pessoas ao seu redor o compreendessem, pois ele não seguia as regras ali estipuladas.

Referências

BARRETO, C. M. E. **A identificação na melancolia**: do objeto perdido ao objeto *a*. Orientadora: Laéria Bezerra Fontenele. 110f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2016.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10**: a angústia. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão final de Angelina Harari; preparação de texto de André Telles; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Grua, 2014.

A perda de Tokai no conto “Órgão independente”: uma perspectiva da crítica literária psicanalítica

Amanda Ciraque¹

Resumo: O artigo destina-se à análise do conto “Órgão Independente”, do autor japonês Haruki Murakami. A narrativa aborda a personagem do Doutor Tokai e os acontecimentos narrados por ele, pelo amigo Tanimura e o secretário Gotô. Havendo dois momentos distintos do protagonista - a vida organizada e controlada, onde parece que a dialética falta e desejo e pulsão de vida e de morte trabalham em fusão, e o segundo tempo encaminhando-se para uma progressiva transformação na economia libidinal do personagem e do desejo. O objetivo é responder à pergunta - O que perde Tokai? Para além da mulher amada, é possível construir com a psicanálise que a perda se situa no aparelho psíquico, precipitando a experiência com a angústia, parece que algo para de funcionar como funcionava antes. Fundamentando-se na psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan, para firmar o campo nos conceitos da psicanálise e utilizando-se da metodologia da psicanálise textual que será bibliográfica-interpretativa. Deste modo, espera-se compreender como o personagem é perturbado pelo apaixonamento, tentando compreender se, se trata de um de luto ou melancolia, que faz com que o sofrimento anoréxico e morte, seja o modo possível de gerenciar o encontro amoroso.

Palavras-chave: Literatura Japonesa. Melancolia. Desejo. Falta.

Introdução

O conto “Órgão independente”, de Haruki Murakami², apresenta os sofrimentos do personagem Doutor Tokai, um solteiro convicto que sofre uma mudança na economia libidinal do desejo a partir de um apaixonamento, momento de rompimento do personagem com a distância controlada que mantinha, em relação aos envolvimento românticos.

A partir do momento que o médico sofre um apaixonamento, o que passa a ser relatado é o desmoronamento do protagonista, arrebatado até à morte, como exposto pelo personagem, seu amigo-narrador Tanimura e o secretário Gotô que acompanhou o esvanecimento do eu de Tokai.

Busca-se, utilizando o arcabouço teórico de Sigmund Freud e Jacques Lacan, compreender a mudança do protagonista, que de uma vida estruturada e organizada, com prazer e trabalho, transforma-se em uma vida melancólica, de sintomatologia anoréxica.

¹ Amanda Ciraque graduada em psicologia pelo Centro Universitário Filadélfia (UNIFIL, 2016), especialista em Fundamentos da Psicanálise em Freud e Lacan (ESPE, 2021) e Mestranda em Letras e Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

² Haruki Murakami nasceu em Kyoto no Japão em 1949. É um dos mais importantes autores da literatura japonesa atual. Tem sua obra traduzida para mais de 40 idiomas e recebeu prêmios como o Yomiuri e Franz Kafka. Alguns de seus títulos traduzidos no Brasil são 1Q84, Kafka à beira Mar, Norwegian Wood, entre muitos outros (Informações da orelha de livro em: MURAKAMI, Haruki. Homens sem mulheres. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015).

A dimensão do encontro amoroso será sustentada por um lado pelo que o protagonista entende como tal, uma compreensão quase estéril, em detrimento do que propõe Roland Barthes em “Fragmentos de um discurso amoroso” no qual investiga a experiência do apaixonado e os efeitos causados no sujeito, situação que Tokai afirma nunca ter vivido até aquele momento.

A dimensão do encontro dialoga com o modo de funcionamento psíquico a partir da pulsão de vida e morte em Freud e a teorização do luto e da melancolia como respostas à perda, na tentativa de elucidar os processos psíquicos em evidência. Enquanto Lacan, a partir da releitura e ampliação da psicanálise freudiana, pode auxiliar na leitura da mulher e na possibilidade de ela cumprir uma função específica no psiquismo do personagem, para finalmente, ser possível compreender a mudança na economia desejante de Tokai.

Para inaugurar a escrita de Murakami é exequível uma pequena apreciação do título, que tem ao menos três sentidos: 1) respeito à própria experiência de ser arrebatado pelo amor, coisa que Tokai nunca quis ou procurou conscientemente, mas que ocorreu de modo independente a ele. 2) O que Tokai reflete sobre as mulheres possuírem um órgão independente para mentir e que todas fariam isso sem perceber.

3) Depurado pela psicanálise, sendo o órgão independente, o inconsciente que funda o sujeito cujo funcionamento é emancipado da vontade consciente e não é controlável, como um órgão do corpo que executa sua função sem o consentimento do sujeito, o coração bate sem que se precise fazer algo para isso, o inconsciente trabalha de modo semelhante.

Partindo desta elucidação do título e com as primeiras impressões do personagem, resta a pergunta que a psicanálise tentará responder: O que perde Tokai?

Fundamentação teórica

A primeira parte da narrativa é contada segundo a perspectiva do amigo-jornalista Tanimura, que desde a origem alerta, que uma porção do escrito é composto de seu ponto de vista sobre o Doutor Tokai. Esta não parece uma sinalização qualquer, pois o conto mescla a perspectiva do protagonista com a do relator. O conto é aproximadamente dividido em três partes - a ótica do narrador (Tanimura), a do protagonista (Tokai) e o relato do assistente (Gotô).

Tanimura descreve o Doutor Tokai como ‘simples e previsível’, alguém fácil e constante na vida e rotina. Ele é cirurgião plástico, herdou o ofício e a clínica do pai, vivia bem, fazia atividades físicas e compartilhava um círculo social amigável.

A vida romântica do médico era cuidadosamente articulada por seu assistente, ele se relacionava a partir da premissa de que as mulheres fossem casadas ou estivessem em um

relacionamento sério, sendo a função deles de acompanhantes um do outro. Era pressuposto e desejado o fim do encontro e que as mulheres voltassem para seus companheiros e que o resultado não fosse amor ou paixão.

Nesta descrição inicial, não parece que as palavras foram escolhidas ao acaso por Tanimura. A repetição do vocábulo ‘nunca’, parece ser empregada para demarcar o modo e desejo do médico: “nunca foi casado”, “nunca se incomodou por não ter mulher”, “nunca sentiu tédio”, “nunca desejou casar”, “nunca alguma namorada desejaria casar com ele” e “nunca sentia inveja dos amigos casados” (MURAKAMI, 2015, p.87-91).

A insistência da locução temporal (nunca) parece colaborar para estabelecer a realidade, até o presente momento da narrativa. Assim, Tanimura convoca o leitor a fazer interpretações como, estar no destino de Tokai não ter um casamento, o que não exclui a possibilidade de ter um encontro amoroso, que reside no campo do inesperado.

Sobre o encontro com o amor, Tokai conta o seguinte entendimento apreendido na faculdade de medicina - seria uma reunião entre corpos - e desta perspectiva, ele tinha vários: “Aprendi na faculdade que “encontro” nesse caso significa encontro amoroso, no qual um homem mantém relação carnal com uma mulher. Naquela época apenas pensei, “Ah é?” (MURAKAMI, 2015, p. 100).

Em “Fragmentos de um discurso amoroso” Roland Barthes (1981) trata do encontro amoroso enquanto marcado pelo imprevisível, de caráter acidental e que pressupõe a adequação ao desejo do outro. Para ele, é justamente este envolvimento com a “peça” que falta que faz com que o sujeito descubra coisas de si mesmo, é nesta ocasionalidade que o outro e o eu, são formulados.

Barthes (1981) reflete sobre a cartografia de um apaixonamento onde o que está em jogo é justamente a desordem, a espera, a fantasia e a angústia frente ao objeto amado. O autor abre a possibilidade de supor que Tokai se defende de encontros deste tipo, que põe em possibilidade o não controle de si e do outro.

Cosendo com a psicanálise, Tokai parece controlar tanto os relacionamentos quase em uma defesa do saber de si pelo amor. Enquanto cultivava os encontros no modo médico, conseguia existir bem, mas ao se deparar com o encontro do tipo Barthes, se desorganiza, pois o encontro amoroso está situado em outra dimensão para além do carnal, incluindo os sentimentos e deslocamento psíquico.

O amigo-narrador consolida na primeira parte, as qualidades de Tokai e punha uma cota de afeto e parceria nos encontros quando menciona que o amigo gosta de conversar com as

mulheres, de ouvi-las e de momentos de troca, que o faziam sentir-se grato e desejar a essas mulheres, felicidade (MURAKAMI, 2015).

A introdução ao conto serve para dar base à teoria Freudiana do funcionamento do aparelho psíquico, que pode contribuir para a compreensão da operação mental do personagem. O aparelho psíquico se organiza a partir de duas pulsões, a de vida e de morte, este dualismo pulsional opera em caráter opositivo, embora não excludente, sendo que o primeiro, é característico daquilo que constrói e unifica e o outro, destrói e desintegra.

Muito embora Freud afirme que a finalidade última da vida é a morte, ou seja, o retorno ao inorgânico, é da relação entre as duas pulsões que interessa à psicanálise, pois elas operam em fusão.

A dinâmica pulsional, entre pulsão de vida e de morte, opera a partir de uma energia vital, que Freud deu o nome de libido³. A pulsão e a libido não se dissipam e não escoam, são energias constantes e o que Freud propõe é a “mistura” pulsional, ou seja, pulsão de vida e morte, podem predominar uma sob a outra de modo relativo, não havendo substituição completa de uma pela outra. Pode-se dizer que a todo momento elas se combinam, sendo investidas razoavelmente aqui ou acolá conforme seja necessário ao sujeito. (FREUD, [1920], 2020).

A dinâmica de funcionamento das pulsões e a libido no médico, pode ser observada na narração de Tanimura: “Resumindo em palavras simples, sem temer o risco de ser mal interpretado, Tokai era uma ‘pessoa agradável’. Pelo menos, superficialmente, não se notava nele nada que pudesse desestabilizar o seu caráter[...]” (MURAKAMI, 2015, p. 92)

Pressuposto ao médico este funcionamento ‘normal’, é possível observar um personagem bem-sucedido e equilibrado na primeira parte do conto, então, a insistência de manter encontros com mulheres comprometidas pode ser o que, justamente, mantém o aparelho psíquico constante e trabalhando. O fato de que sejam comprometidas abre para mais um conceito da teoria psicanalítica e diz respeito a uma díade: a falta e o desejo.

Como não é possível estimar a continuidade da teoria Freudiana para a Jacques Lacan, o segundo autor vem formular novas hipóteses teóricas, dando ênfase nesta dupla para a constituição do sujeito, cuja formulação ocorre via linguagem. A falta não é simplesmente não ter acesso a algo, mas uma condição estrutural de todo o sujeito falante, o que significa que não

³ Na teoria freudiana, a libido corresponde à energia das pulsões que investe objetos, pessoas e representações psíquicas. Este investimento libidinal constitui a base dos laços de afeto e de desejo, de modo que sua retirada, deslocamento ou impossibilidade de fixação desempenha papel central em fenômenos como luto, melancolia e formações do inconsciente - sintomas, atos falhos, chistes, esquecimentos e sonhos (FREUD, 2010 [1914]).

há alguém que seja completo, há sempre uma falta que não é possível de ser plenamente preenchida por objeto, ideia ou pessoa (LACAN, 2005 [1962-1963]).

A falta não é um problema em psicanálise, pelo contrário, é por ela que se existe como sujeito, a partir dela que há linguagem, há desejo⁴ e funcionamento psíquico. Falta e desejo se relacionam porque, esse ‘oco’ da falta, põe o sujeito em tentativa de preenchimento, até se consegue alguma satisfação, mas não plena, e isto causa continuar desejando, porque não há objeto tampone absolutamente esse buraco, logo o sujeito está em constante movimento de busca de algo que minimize este desconforto estrutural (LACAN, 2008 [1964]).

Sintetizando, a falta é causa do desejo, pois é por não conseguir expressar-se plenamente que o sujeito continua tentando, o nodal é como essa dialética põe para funcionar o sujeito.

Falta e desejo, evidenciam em psicanálise, a radicalidade do sujeito, pois como ele vai organizar a relação com essa dupla, é absolutamente particular. Tokai organizava o desejo através dos encontros meticulosamente controlados e assim, administrava a falta estruturante, “Para Tokai era normal ter duas ou três ‘namoradas’ ao mesmo tempo. Cada uma tinha o seu marido ou namorado e, como elas priorizavam o compromisso com eles, naturalmente sobrava pouco tempo para Tokai. Por isso, para ele, era uma coisa bem normal ter várias namoradas, e não se considerava infiel” (MURAKAMI, 2015, p. 93).

Contudo, a partir do encontro amoroso, entra em cena outro modo de gerir a falta, o inconsciente formulou um sintoma. Para adentrar à sintomatologia de Tokai, presente na segunda e terceira partes do conto, é necessária uma incursão ao conceito de narcisismo, pois o que parece se tratar da perda da mulher, à luz da psicanálise pode também se tratar de um problema no (aparelho) investimento libidinal e desejante.

Em Sobre o narcisismo: uma introdução (2010, [1914]) Freud indica que o investimento libidinal (energia) é dirigido a si mesmo como momento fundamental da constituição psíquica. Inicialmente o sujeito toma a si próprio como objeto de amor (narcisismo primário) contudo, em um segundo momento (narcisismo secundário), a libido é deslocada para outros objetos, ideias, pessoas, ela nunca desaparece, vai sendo transferida ao longo da vida, como a pulsão e o desejo (em Lacan).

Segundo Giacoia Junior,

⁴ Em psicanálise, o termo desejo não se confunde com vontade consciente ou necessidade biológica. Em Freud, sobretudo em A interpretação dos sonhos (1900), o desejo é entendido como a força psíquica que busca realização e que, nos sonhos, aparece de modo disfarçado. Em Lacan, o desejo é reformulado como efeito da linguagem e da falta constitutiva do sujeito: ele não visa um objeto capaz de satisfazê-lo plenamente, mas se mantém na própria dinâmica de sua busca. Para uma exposição clássica dessas formulações, ver Freud (2019 [1900]) e Lacan (2005 [1962-1963]).

As novas descobertas trazidas à luz com os estudos sobre o narcisismo primário revelaram que a libido pode investir e desinvestir objetos, que objetos podem ser investidos sucessivamente por impulsos eróticos e hostis. Revelaram também que o Eu pode ser objeto de investimento de libido [...] e, isso é de uma importância capital, que o Eu é o reservatório original de toda libido. No curso do desenvolvimento do indivíduo, parte dessa libido é subtraída do Eu e canalizada para os investimentos de objetos (2008, p. 75)

Lacan faz uma retomada sobre o tema do investimento em si e inclui o fato linguageiro que inaugura o sujeito e advém do semelhante, família, amigos, escola, no início da vida e ao longo dela, pois não é uma ação que cessa na infância. Deste maquinário, o sujeito formula uma imagem de si como modo possível para responder ao outro e estar no mundo (LACAN, 1998 [1936]). No caso de Tokai, no que chamamos de “Solteiro convicto”, que é o constructo de certezas (imaginadas) sobre o modo de se relacionar, para ele o único modo possível.

E, em relação a mulher que ele se apaixona, quando ela rompe os encontros, o processo “normal” seria Tokai retornar a libido ao eu, para que pudesse ser endereçada a outro objeto amoroso, após algum tempo. A hipótese, segundo Freud, é que a libido de Tokai continuou investida no objeto amoroso, causando os sintomas de desligamento das atividades, do cuidado e da alimentação.

Sendo o sintoma para a teoria psicanalítica o seguinte: “O sintoma é estrangeiro porque o sujeito, em sua maneira de dar conta do mesmo, o revela como algo que não lhe pertence, porque não se formou por sua vontade. E, todavia, de quem é, senão dele? [...] O sintoma ‘é’ dele, interior, mas não lhe pertence”, diz Harari (1990, p. 100). Sendo essa invasão de algo independente a Tokai, motivo de incômodo e angústia.

Para melhor formular o declínio do personagem, cabe Luto e Melancolia de Freud (2010, [1915]) como opção de alicerce. O luto, é compreendido como uma reação à perda, seja de uma pessoa amada, lugar, pátria ou ideia, comporta um desinvestimento necessário/forçado do objeto de amor e a canalização da energia (libido) para outro objeto, cujo sofrimento tende a se amenizar com a passagem do tempo.

Edler (2015), indica o quão contraditório é o processo de luto, pois há necessidade da rememoração detalhada e pormenorizada do enlutado sobre o objeto de amor, até que ocorra o desligamento, movimento que Tokai parece começar a fazer ao falar com Tanimura, mas que cessa em mutismo e fechamento em si mesmo.

Tokai, embora ensimesmado, demonstra que a angústia aumenta ao invés de decrescer e as conversas entre os dois amigos seguem no seguinte tom: “Se apaixonar é doloroso.

Doloroso demais. O meu coração parece não suportar essa dor” e, ainda “É a primeira vez na vida que tenho esse sentimento incoerente, confuso” (MURAKAMI, 2015, p. 96-97).

A melancolia comporta processos semelhantes ao luto, sendo difícil a distinção, mas nela a autoestima do sujeito é comprometida em nível mais intenso e duradouro, com culpa, recriminações e embotamento da aptidão em eleger outro objeto de amor.

Nas palavras de Freud,

Numa série de casos, é evidente que também ela [melancolia] pode ser reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, nota-se que a perda é de natureza mais ideal. O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso [...]. Em outros casos ainda, achamos que é preciso manter a hipótese de tal perda, mas não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu. Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe quem, mas não o que perdeu nesse alguém (2010, [1915-1917], p. 174-175)

A melancolia é uma modalidade de resposta à perda, a mulher se torna apenas um pano de fundo da questão, se sabe que o personagem a perdeu, mas não o que perdeu nela, como sinaliza Freud.

Acompanhado da negligência com a própria imagem, Tokai pára de se encontrar com as mulheres e depois, com seus pacientes. Gotô percebe que Tokai parece não ouvir, estar absorto em pensamentos, em Freud, a leitura é que seu eu se converte na própria perda, com a vivência do abandono, o que resta é a compreensão de Tokai sobre si, enquanto não possuidor de valor algum, esclarece Edler (2015).

Sendo assim, é possível presumir que Tokai não sofre de luto, mas da fixação no objeto amoroso, que impossibilita a libido de retrair a si mesma e conseqüentemente, tornar a energia desligada deste objeto para que possa ser reinvestida em outro, a melancolia é uma resposta a esta impossibilidade. O que está em jogo e que firma o personagem na melancolia é a fixação no objeto de amor, Tokai relata como a mulher se torna o centro dos seus pensamentos, angústias e decisões.

O aparecimento da raiva, não compartilhado até aquele instante, indica a direção melancólica para a autodestruição: “Preferiria machucar a mim mesmo” (MURAKAMI, 2015, p. 107). Estas notícias, inéditas, que Tokai entrega ao amigo, firmam a hipótese da mudança no aparelho psíquico do personagem.

O retorno a Barthes (1981) é produtivo, visto que mesmo ausente, o objeto amoroso causa ânsia pelo momento do encontro e, a conseqüente, angústia da espera, pois se trata do seguinte: “No encontro, fico maravilhado de ter achado alguém que, por sucessivos e sempre

bem-sucedidos toques, sem fraquejar, acaba o quadro da minha fantasia; sou como um jogador cuja sorte se confirma fazendo com que ele pegue na primeira tentativa o pedacinho que vem completar o quebra-cabeça de seu desejo” (p. 85).

Desta epistemologia do apaixonamento baseada na psicanálise e em Barthes, os elementos até aqui apresentados deslocam a questão da perda para além da ausência da mulher, evidenciando que este rompimento amoroso se alça a uma dimensão mais profunda no psiquismo de Tokai, que pode ser aprofundada à luz de Lacan.

Com Lacan (2005, [1962]) é possível compreender como a perda desorganiza o sujeito e como a angústia não é mera reação ao objeto perdido, mas indicação do modo como vacila a fantasia e a imagem de si mesmo. Sendo assim, a mulher não é apenas o objeto amado, ela ocupa a função de dar suporte a uma determinada imagem de Tokai para si. É uma operação, e não se trata apenas de um rompimento amoroso, mas de funcionamento da organização imaginária que ampara o desejo do médico.

No momento do apaixonamento, há uma reorganização imaginária em Tokai, que permite entender o local ocupado pela mulher na economia psíquica dele. No encontro entre eles, ocorre ao protagonista, inconscientemente, investir a mulher como se ela pudesse proporcionar uma garantia e solidez da posição de sujeito sustentada por ele. Acontece que, essa ‘promessa’ de completude solicitada é impossível, visto que a falta é condição do desejo.

Mas, precisamente quando essa fantasia de inteireza hesita, há o aparecimento da angústia. Para Lacan, ela não ocorre apenas na perda do objeto amado, mas também, no abalo da estrutura da fantasia que regulava a ligação do sujeito com seu desejo.

Essa mudança no mecanismo é aparente nos episódios desorientadores, “Não faço a menor ideia de como será o amanhã”. E isso me deixa mais aflito do que qualquer coisa.” (MURAKAMI, 2015, p.98). E no desinvestimento do próprio eu, quando da recusa alimentar dita ao Tanimura: ‘A comida não desce direito’ (MURAKAMI, 2015, p. 98) e depois, é percebido com estranhamento por Gotô, escalonando a olhos vistos.

Na experiência de Tokai, e exclusivamente dele, não sendo universal, a mulher amada adquire uma posição crucial, por sustentar imaginariamente a função de causa de seu desejo. A mulher é como uma tela pra onde o médico dirige o desejo e ali pode projetar todos os investimentos da imaginação do protagonista. O que nela, ele ama, não são as características observadas e vivenciadas na relação, se não o lugar que ela ocupa na fantasia dele.

É necessário firmar que a causa do desejo (chamado por Lacan de Objeto a⁵) não corresponde a uma pessoa, nem objeto que se possa ter, consiste em uma função estrutural, de um resto que é produzido no momento do acesso do sujeito na linguagem e permanece sem ser possível de representar, porque escapa à simbolização plena (LACAN, 2008 [1964]).

No conto de Murakami, quer dizer que esta mulher por quem Tokai se apaixona, não pode ser indicada como objeto a. O que ela ocupa é uma posição fantasmática (estrutura de fantasias e imagens psíquicas) que sustenta, para o protagonista, a função de causa do seu desejo. Portanto, a mulher amada se torna um suporte à fantasia pela qual essa função se realiza.

No momento do rompimento, Tokai não perde apenas um objeto de amor, o que hesita é a própria organização onde a mulher ocupava uma posição privilegiada na economia desejante, a angústia surge devido essa construção deixar de operar.

Se a mulher é tomada nesta teia psíquica, isso ocorre para Tokai, não é um fenômeno geral, pois o objeto a (causa de desejo) não é de propriedade do objeto amado, mas uma função que depende da posição particular do sujeito na fantasia. Para outro personagem como Tanimura, por exemplo, essa mesma mulher provavelmente não ocuparia essa posição.

Trata-se tanto da particularidade psíquica do médico que ele afirma a seguinte direção: “Eu desejo duas coisas completamente opostas ao mesmo tempo. Por mais que me esforce, não vou consegui-las. Mas não tenho outra opção. Aconteça o que acontecer, não posso perdê-la. Se um dia eu vier a perdê-la, provavelmente perderei a mim mesmo” (MURAKAMI, 2015, p. 97)

Nesta altura, é possível retornar com Barthes (1981), cuja a escrita sobre o apaixonamento, justamente, aponta para a idealização do objeto amado, o que reforça a possibilidade de que Tokai é menos fixado na mulher do que na posição que ela desempenha em sua fantasia.

Ele aclara a saída que não foi possível ao personagem, que é de penetrar no esquecimento, “Essa ausência bem suportada nada mais é do que o esquecimento. [...] Esta é a condição de minha sobrevivência; pois, se não esquecesse eu morreria. O amante que não

⁵ O objeto a (objeto pequeno a), conceito elaborado por Lacan e desenvolvido, especialmente, nos Seminários 10 (A angústia) e 11 (Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise), não designa um objeto concreto ou um bem passível de ser alcançado. Trata-se do objeto-causa do desejo: aquilo que, perdido na constituição do sujeito pela entrada na linguagem, permanece como resto irreduzível da simbolização e sustenta o movimento desejante. Diferentemente do objeto que satisfaz uma necessidade, o objeto a é a causa, e não a meta, do desejo. No Seminário 10, Lacan mostra que a angústia emerge quando esse resto deixa de ocupar o lugar de ausência que estrutura o desejo, fazendo com que “a falta venha a faltar”. No Seminário 11, o autor retoma o conceito para defini-lo como o objeto-causa do desejo, enfatizando sua função estrutural na constituição da subjetividade e na relação do sujeito com o Outro (LACAN, 2005; LACAN, 2008).

esquece algumas vezes morre por excesso, cansaço e tensão de memória (como Werther)” (BARTHES, 2003, p. 37)

O autor ainda dialoga com Lacan em relação à idealização, o imaginário e o desejo, todos eles se entrelaçam na formulação do amor como uma invenção. E por ser escrito por Barthes e tantos outros autores, entende-se que o que o personagem experimenta não é inédito, mas o modo como ele lida e como adentra o psiquismo, é absolutamente particular. Pois é pelo sintoma melancólico e não enlutado, que há a fixação na ideia da mulher.

Por exemplo, “ela é especial para mim. É algo como um ser sintético. Todas as qualidades que ela possui estão ligadas em um único núcleo. Não posso medir nem analisar cada uma das qualidades e dizer se uma ou outra é inferior ou superior à de fulana. O que está no centro é que me atrai. Como se fosse um poderoso ímã. É algo que transcende a lógica” (MURAKAMI, 2015, p. 99).

De Freud há a explicação da constituição do eu pelo narcisismo primário e secundário e os efeitos da perda na estrutura melancólica, ele sustenta a angústia como sinal da perda como resultado do movimento da libido. Por outro lado, Lacan sustenta um deslocamento da questão na direção da posição que o objeto ocupa na estrutura do desejo. Para ele, o desejo não se encaminha para um objeto da realidade, empírico, mas para o que ele denomina como objeto a, compreendido como causa do desejo e não como sua finalidade (LACAN, 2005 [1962-1963]).

Ao retomar a própria metáfora do personagem sobre o ímã, leva a compreender que o vínculo amoroso, não mostra um objeto com a capacidade de preencher a falta, mostra o quão impossível é essa completude, devido a estrutura em que ela foi constituída. A angústia aparece, pois o que executou o desejo ao longo dos cinquenta anos de Tokai, deixou de operar.

Conclusão

A partir da psicanálise, é possível avaliar que Tokai perde uma posição subjetiva que o sustentou boa parte da vida e que mantinha um modo possível de existir, perde também um modo de desejar já conhecido, funcionante e estruturado. Perde a fantasia que organizava a sua existência e um lugar diante da própria falta, se for necessário simplificar, perde em suma, um imaginário construído e que sustentava a operação psíquica.

Freud elaborou uma rica teoria que contribuiu especialmente para a compreensão do aparelho psíquico e seu funcionamento e esclarece a distinção entre um sujeito enlutado e um melancólico. Lacan é assumido para avançar da possível fixação de leitura de Tokai como

apenas um sintoma, pois ele depura da psicanálise inicial Freudiana, conceitos de peso clínico e teórico como a falta, o desejo, o objeto a - causa de desejo e a angústia.

O título que dentre as interpretações do personagem-narrador inclui que as mulheres possuem um “órgão independente” para mentir, com a psicanálise desloca esta metáfora, como apontando para o inconsciente que, embora não seja órgão e nem de exclusividade feminina, é o responsável pela organização, falta e desejo, que ‘atropela’ qualquer sujeito atravessado pela linguagem, devido seu caráter incontrolável.

Por fim, pode-se ao menos tentar estimar motivos para Haruki Murakami escrever esta história que está instalada dentro do livro cujo título é “Homens sem mulheres”. Parece que o autor deseja expor a experiência masculina do apaixonamento, abandono, arrependimento e descoberta, para dizer o mínimo.

Embora, o que ele se propõe narrar, não seja incomum, o modo como ele constrói Tokai e os demais personagens, dando ênfase à ótica masculina, parece um modo de tentar subverter as noções de masculinidades tradicionais ainda vigentes no mundo contemporâneo.

Dando voz, sensibilidade e profundidade psíquica ao mundo masculino tão longamente permeado por ideias e ideais repressores, podendo causar desconstrução do mundo interior e provocar um olhar às questões de sofrimento psíquico na masculinidade como modo de vencer preconceitos no gênero masculino, historicamente estabelecidos.

Referências

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso [1977]. In: *Coleção Roland Barthes*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EDLER, Sandra. Luto e Melancolia: À sombra do espetáculo. In: *Para ler Freud*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: *FREUD, Sigmund. Obras Completas, volume 4: A interpretação dos sonhos (1900)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: *FREUD, Sigmund. Obras Completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: *FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13–50.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer [JENSEITS DES LUSTPRINZIPS]. In: *Obras Incompletas de Sigmund Freud (1920)*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. Além do princípio do prazer: Um dualismo incontornável. In: *Para Ler Freud*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HARARI, Roberto. *Uma introdução aos quatro conceitos fundamentais de Lacan*. Tradução de Marta M. Okamoto e Luiz Gonzaga B. Filho. Campinas, SP: Editora Papirus, 1990.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos (1936)*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 96-103.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia [1962-1963]*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise [1964]*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MURAKAMI, Haruki. Órgão Independente. In: *Homens sem Mulheres*. Tradução de Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

“A mim o que há de faltar-me”: Desejo e falta em *Inteira como um coice do universo*, de Cláudia R. Sampaio

Amanda Machado Sorgi¹

Resumo: Em poema de *Inteira como um coice do universo*, o eu-lírico de Cláudia R. Sampaio afirma: “a mim, o que há de faltar-me”, verso que sugere a falta no centro da experiência do sujeito poético. À luz desse e de outros poemas que integram a obra, esta proposta investiga de que modo os conceitos de falta, desejo e linguagem, desenvolvidos por Jacques Lacan, podem iluminar a construção da subjetividade nos textos de *Inteira como um coice do universo*. Parte-se da hipótese de que os textos do *corpus* configuram um sujeito marcado pela incompletude, para o qual o desejo emerge como efeito da falta e encontra na linguagem poética sua forma de expressão, na qual a falta se articula como experiência simbólica. No desenvolvimento da pesquisa, elege-se como método a crítica literária psicanalítica, buscando analisar como elementos da psicanálise lacaniana se articulam na construção de sentidos nos poemas de Cláudia R. Sampaio.

Palavras-chave: Falta. Desejo. Linguagem. Cláudia R. Sampaio. Jacques Lacan.

Introdução

Claudia R. Sampaio (1981-) é uma artista plástica e poeta portuguesa contemporânea. Sua obra poética, publicada integralmente em Portugal, é composta pelos livros *A primeira urina da manhã* (2015), *Ver no escuro* (2016), *1025mg* (2017), *Outro nome para a solidão* (2018), *Já não me deito em pose de morrer* (2019) e *Uma mulher aparentemente viva* (2024). No Brasil, reunindo os livros *A primeira urina da manhã*, *1025mg* e *Outro nome para a solidão*, foi publicada em 2019 a obra *Inteira como um coice do universo* – livro sobre o qual se debruça esta pesquisa.

Nesse livro, bem como no todo de seu trabalho poético, Sampaio explora os conflitos internos do sujeito, sobretudo a partir da memória, da dor e da inconstância mental (Batista, 2025, p. 53), temas que fundamentam a opção deste trabalho por uma leitura dos poemas do *corpus* a partir da crítica literária psicanalítica.

Nesse sentido, especificamente no poema que dá título a este artigo, o sujeito poético de Cláudia R. Sampaio afirma: “*E é ao alto que a minha alma desemboca / em vertigem e diz para si mesma: / a mim o que há de faltar-me*” (Sampaio, 2019, p. 59), como quem percebe a falta enquanto elemento constitutivo da própria subjetividade.

¹ Pós-graduanda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Aluna da disciplina “A interface literatura e psicanálise”, ministrada pelo Prof. Dr. Gustavo Javier Figliolo no semestre 01/2026. Contato: amanda.sorgi11@uel.br.

À luz desse poema, bem como de outros textos do *corpus*, busca-se investigar de que modo os conceitos psicanalíticos de falta, de desejo e da linguagem como estrutura do inconsciente, principalmente a partir das contribuições de Jacques Lacan, podem iluminar a construção da subjetividade do sujeito poético de *Inteira como um coice do universo*. Parte-se da hipótese de que os poemas configuram um sujeito marcado pela incompletude, para o qual o desejo emerge como efeito da falta e encontra na linguagem poética a sua forma de expressão.

1 “O meu vazio é a calma e a ordem da certeza”: A falta e a constituição do sujeito poético de *Inteira como um coice do universo*

A falta aparece em diversos versos de *Inteira como um coice do universo* – representada enquanto o vazio, uma cratera, o espaço, a escassez, a ausência etc. Essa recorrência de referências simbólicas à falta permite a formulação da hipótese de que o sujeito poético, na obra em análise, constitui-se em torno da falta, reconhecendo-a como condição estrutural de sua subjetividade e do modo como se relaciona consigo mesmo e com o mundo.

A hipótese pode ser explorada pela sequência dos poemas que integram a obra, articulando, poema a poema, um sujeito marcado pela incompletude. Primeiro, definindo quem foi, o sujeito poético declara:

*Já fui para além da vida.
Uma opiácea com retorno,
uma cantiga numa manhã
em jejum.*

Uma cratera (Sampaio, 2019, p. 43).

No poema, poucos versos são mobilizados para definir quem o sujeito foi: alguém que esteve “para além da vida”; uma “opiácea com retorno”, construção que evoca entorpecimento e excesso; uma “cantiga numa manhã / em jejum”, construção que, em oposição, evoca escassez; e, em verso final, a identificação do sujeito como uma cratera. A imagem da cratera sintetiza as anteriores, remetendo a um grande espaço escavado, que se coloca enquanto o espaço de ausência constitutiva – o espaço da falta.

O conceito de falta pode ser compreendido à luz da psicanálise. Primeiro, em Freud, a falta aparece na busca pelo objeto que, originalmente, na constituição do sujeito, era atrelado à satisfação, e que se transforma em um “objeto perdido para sempre”. É à

tentativa de reencontrar esse objeto que se direcionaria o desejo, o qual, ainda que se realize, nunca será inteiramente satisfeito diante da impossibilidade de reconciliação com o objeto mítico perdido. A falta, portanto, para Freud, marca e move o sujeito (Torezan; Aguiar, 2011, p. 538-539; p. 552).

Lacan, retomando Freud, desloca a noção de falta do plano de um objeto originalmente perdido para lê-la na própria constituição do sujeito, entendido como estruturalmente faltante. Assim, a falta deixa de ser compreendida como efeito da perda de um objeto real e passa a constituir a condição mesma de possibilidade do desejo. Nesse sentido, “a falta remete não à empiricidade da ‘Coisa’ perdida, mas sim à condição de possibilidade do desejo” (Darriba, 2005, p. 67).

A identificação do sujeito poético de *Inteira como um coice do universo* com uma cratera, no poema em análise, insculpe a falta em sua própria constituição. Ao declarar ter sido “uma cratera”, o sujeito poético se vê marcado por uma ausência constitutiva, aproximada da leitura lacaniana de um sujeito estruturalmente faltante.

Seleciona-se como um segundo exemplo um dos últimos poemas de *Inteira como um coice do universo*, em que o sujeito poético de Cláudia R. Sampaio declara:

[...]

*Porque o vazio não se enche de peito
nem desta luz vertical que parte as janelas
nem do canto sagrado onde te descalças para ser
nem das outras coisas que se empoeiram
como navios em extremo*

Eu não o preencho nunca

*O meu vazio é a calma e a ordem da certeza
A minha carne pendurada na fachada do teu rosto
Um saco roto que carrego em divindade
Despejo-o repetidamente e ele a mim
Que assim nos mantenhamos sempre* (Sampaio, 2019, p. 118).

O poema apresenta um vazio permanente, que “nunca” é preenchido e que, mais do que isso, não se coloca como uma condição transitória, mas sim como um elemento constitutivo de si pelo sujeito poético, que o reconhece, o nomeia e o chama para si: “o meu vazio”. Na sequência, ao afirmar que o vazio “é a calma e a ordem da certeza”, o sujeito sugere que é justamente a falta a responsável por organizar sua relação consigo e com o mundo. Também se destaca o verso: “despejo-o repetidamente e ele a mim”, que instaura uma reciprocidade, permitindo a interpretação de que sujeito poético e a falta se constituem mutuamente.

Desse modo, diante dos poemas analisados e à luz dos conceitos psicanalíticos mobilizados, conclui-se que o sujeito poético de *Inteira como um coice do universo* reconhece a falta como elemento estrutural de sua constituição, inscrita com centralidade na sua experiência de si e na forma como se vincula ao mundo.

2 “Há no espaço entre dois corpos / o suficiente para que o céu exista”: O desejo que emerge da falta em *Inteira como um coice do universo*

Se o sujeito poético de *Inteira como um coice do universo* é constituído estruturalmente pela incompletude, importa compreender qual relação essa falta estabelece com o desejo. A hipótese que se levanta é a de que o desejo do sujeito poético emerge da falta, que, longe de ser preenchida, permanece como condição de possibilidade do desejo e orienta sua relação com o outro.

O desejo é um dos conceitos mais centrais da psicanálise. Conforme Azevedo (2025, p. 22), para Freud, “o desejo está intimamente ligado à experiência inicial de satisfação”, ao “objeto perdido para sempre” da infância, inscrito na memória psíquica do sujeito e cuja satisfação plena não é mais possível.

Para Lacan, o desejo não se volta à busca do objeto perdido da experiência inicial de satisfação, mas à falta que é estrutural no sujeito a partir do momento em que ele ingressa na ordem da linguagem: “o desejo encontra a origem de sua peripécia a partir do momento em que o sujeito como que o ‘alienou’ em algo que é um signo, numa promessa, numa antecipação comportando aliás como tal uma perda possível” (Lacan, 2002, p. 116).

Nesse sentido, Azevedo (2025, p. 23) assevera que, para Lacan, o desejo surge na relação com o Outro – o lugar da linguagem, da cultura e do simbólico, por quem busca ser reconhecido e desejado, posição que nunca será alcançada (e que reforça, portanto, a falta estrutural). Para Darriba (2005, p. 66), em Lacan, “a dimensão do desejo não se define pela presença de um objeto, já que é precisamente a falta dele que opera”.

A perspectiva do sujeito poético de *Inteira como um coice do universo* se aproxima dessa afirmação, fazendo emergir o desejo da falta. Como primeiro exemplo, transcreve-se:

[...]
*Há no espaço entre dois corpos o
suficiente para que o céu exista.
Beijamos com a dor animal porque
a nossa já não nos quer.
E depois desapareço
e reparo como é belo o movimento*

da ausência (Sampaio, 2019, p. 60).

Em primeiro lugar, nesse texto, o sujeito poético de Cláudia R. Sampaio inscreve a falta como elemento central da sua experiência com o outro. Reconhece a importância da distância, do intervalo e da não coincidência para a experiência amorosa. Ao constatar que: *“há no espaço entre dois corpos o / suficiente para que o céu exista”*, sugere que é essencial que haja um espaço, uma *falta* (e não uma fusão) para que o céu (o desejo) possa emergir. Ao final, o sujeito afirma: *“e reparo como é belo o movimento / da ausência”*. Aqui, não apenas o sujeito poético constata a ausência (a falta), como também a percebe enquanto processo dinâmico (“movimento”) que possibilita o desejo, e a admira esteticamente (“é belo”).

Assim, a leitura aqui proposta desse poema se aproxima da concepção lacaniana de falta: como o sujeito é estruturalmente faltante, mesmo no encontro amoroso a falta não irá desaparecer. Para Darriba (2005, p. 67), “a falta, portanto, não é relativa a um objeto primordial, mas está ela mesma na origem da experiência do desejo, ou seja, é condição de possibilidade desta última”. No mesmo sentido e em paráfrase das palavras do sujeito poético do texto em análise, é *somente no espaço entre dois corpos que o céu poderá existir*, e que o desejo será sustentado.

Em outro poema, ainda mais explícita é a associação entre amor e falta. Nele, afirma o sujeito poético: *“Porque eu sei do amor urinando a escassez / à minha porta”* (Sampaio, 2019, p. 69). Nesse verso, a imagem rompe com concepções idealizadas do amor e o liga diretamente à escassez. Para o sujeito, a experiência do amor não é marcada pela plenitude, mas sim pela falta, representada por uma cena visceral. O verso, assim, relaciona a escassez como inerente à experiência amorosa, reforçando o conceito da falta na relação com o outro.

Um terceiro exemplo aproxima-se da concepção lacaniana de falta e de desejo:

[...]

*Há um buraco na cama onde
me afundo, dedo indicador ao alto
a apontar meia alma.
Estás tão longe que não
sei dormir
as melgas maçam-me, alargam minutos.
Estás tão longe que sou quase virgem,
para chegar até ti desfiz-me em Ulisses,
virei mil páginas.*

Traz-me pincéis e tintas por favor

*deixaste-me sombreada
com olhar de Van Gogh,
ainda tenho duas orelhas mas uma
não ouve e a outra está fria,*

Aí vou eu.

*Avanço de colher de pau em busca de ti
para te dizer magnificência
para te dizer que ao menos
sou rainha desta cozinha centrífuga
onde se sujam tachos
sem se comer (Sampaio, 2019, p. 31-32).*

O sujeito poético, que já se identificou como cratera, novamente se apresenta sob a marca da falta, agora a partir de um buraco: “há um buraco na cama onde / me afundo”. O verso se relaciona à falta do outro, geradora de um buraco na cama; mas também à falta que constitui o próprio sujeito, que se afunda nesse buraco. Essa falta é intensificada pela dimensão da distância: “estás tão longe que não / sei dormir” e “estás tão longe que sou quase virgem”. Por sua vez, a distância, antes de pôr fim ao desejo, intensifica-o e coloca-o em movimento: “para chegar até ti desfiz-me em Ulisses / virei mil páginas”.

Percebe-se, assim, que a ausência do outro não obstaculiza o desejo, mas possibilita a condição de sua permanência e de seu movimento, tanto que, na sequência, o sujeito poético inicia um percurso em direção ao outro: “Aí vou eu / Avanço de colher de pau em busca de ti”. Nesse sentido, eloquentes são os versos finais: “onde se sujam tachos / em se comer”, que aduzem a uma satisfação do desejo adiada e da continuidade da falta.

Assim, partindo dos poemas do *corpus* e da psicanálise lacaniana, é possível concluir que o sujeito poético de *Inteira como um coice do universo* constitui o desejo a partir da falta estrutural que o marca. Sem ser preenchida, essa falta possibilita, intensifica e movimenta o desejo estabelecido na relação com o Outro.

3 “Cosendo as palavras para cima / vertendo para dentro do sepulcro, a luz”: A linguagem como inscrição da falta e do desejo em *Inteira como um coice do universo*

Como visto, o sujeito poético de Cláudia R. Sampaio em *Inteira como um coice do universo* reconhece a falta como parte estrutural de sua constituição e, a partir dela, constitui o desejo. Por fim, cabe considerar especificamente a via da linguagem, em

investigação da hipótese de que a forma de expressão eleita pelo sujeito cria o espaço simbólico em que a falta e o desejo podem ser elaborados.

Primeiro, a linguagem é essencial para a psicanálise lacaniana. Como visto, para Lacan, é o ingresso no mundo da linguagem que instaura a falta. Como explica Eagleton (2001, p. 231), “ingressar na linguagem é separar-se daquilo que Lacan chama de “real”, aquela esfera inacessível que está sempre fora do alcance da significação, sempre exterior à ordem simbólica”.

Ainda, também para Lacan (*apud* Eagleton, 2001, p. 232), “o inconsciente se estrutura como uma linguagem”, ou seja, é pela linguagem que o inconsciente pode vir à tona (Torezan; Aguiar, 2011, p. 533). Nesse sentido, a linguagem poética, em Cláudia R. Sampaio, constitui o espaço em que o inconsciente do sujeito poético se manifesta de maneira simbólica, textualizando sua falta estrutural.

Exemplificativamente, o papel de organização do inconsciente desempenhado pela linguagem em *Inteira como um coice do universo* pode ser percebido em:

*Mas estou aqui, indo pelo meio de mim
mesma.
Andamos neste milagre insuportável
e eu espero, cosendo as palavras para cima
vertendo para dentro do sepulcro, a luz* (Sampaio, 2019, p. 79).

No poema, a linguagem passa a constituir um espaço de elaboração subjetiva. Ao declarar: “*e eu espero, cosendo as palavras para cima / vertendo para dentro do sepulcro, a luz*”, o sujeito poético sugere um ofício de construção e de recomposição de si pela escrita poética. Ao mesmo tempo em que o sujeito afirma que está “*indo pelo meio de mim mesma*”, também articula que se vale das palavras para costurar aquilo que está solto. A imagem do ato de coser remete, assim, ao esforço contínuo de alinhar o que está disperso em si, o que se aproxima do olhar lacaniano de que é pela linguagem que o inconsciente se estrutura e se revela, e, também, de que é pela ordem simbólica que o sujeito busca dar sentido à falta que lhe estrutura. Portanto, a escrita, figurada como o ato de coser textualizado pelo sujeito, não se trata apenas de restaurar uma unidade perdida, mas de operar de maneira simbólica a falta que constitui o sujeito.

Essa análise é reforçada pelo verso: “*vertendo para dentro do sepulcro, a luz*”, o qual evidencia o papel da linguagem – e, aqui, da linguagem poética – de iluminar aquilo que estaria solto, disperso, oculto no inconsciente do sujeito (o sepulcro), permitindo que a falta seja nomeada e elaborada pela poesia.

É essa também a ideia que parece ressoar do poema:

*Acordei a escutar o tempo que falta.
Tinha a parte podre do peito a rebentar-me nos olhos
e a dobra do desastre até aos pés.*

*Havia no quarto a sensação de uma rampa imaculada
por onde iam descendo os mundos
e a sensatez
vi no ar a forma clara de um verbo que
explodia às avessas (Sampaio, 2019, p. 83).*

À luz das hipóteses investigadas neste artigo, o primeiro verso do texto é bastante significativo: “*acordei a escutar o tempo que falta*”. O verso reforça a falta constitutiva e estrutural do sujeito, à medida que a falta (agora, do tempo) passa a organizar a sua percepção de mundo. Também, chama a atenção a falta ser *escutada* pelo sujeito poético, o que indica a falta como algo que se impõe para que o sujeito possa, enfim, escutar o tempo. É, pois, uma falta *eloquente* – que forma o sujeito e que, insculpida nele, se faz ouvir.

Aqui, passa-se à análise dos versos finais: “*vi no ar a forma clara de um verbo que / explodia às avessas*”. Se, antes, a falta podia ser escutada, aqui, o verbo pode ser visto – de forma clara, no ar. O verbo (a linguagem) é transformado pelo sujeito poético em uma imagem, construindo um espaço simbólico onde falta e desejo podem ser insculpidos. É isso o que o sujeito poético sugere na sequência do texto, quando afirma que o verbo “*explodia às avessas*”: se o que se esperaria de uma explosão seria o lançamento de algo para fora, o movimento sugerido pelo sujeito é o contrário, um movimento de interiorização, em que a linguagem constitui simbolicamente o sujeito, sua falta e seu desejo.

Em análise do mesmo argumento, transcreve-se um trecho do poema “Epitáfio de domingo”, único do livro todo que é nomeado:

*Se eu desaparecer hoje
E falo mesmo do meu corpo aqui tão sentado
a escrever desde a ponta da língua
à légua mais distante da minha vida,
diz que compreendi.
[...]
Que fui o halo frio que preenchi com esta pena
Pela minha ausência
E que tudo o que disse foi com silêncio (Sampaio, 2019, p. 108-109).*

Nesses versos, o sujeito poético mais uma vez se refere à linguagem como espaço simbólico de elaboração da falta, do desejo e da vida, em especial no momento em que

se vê sentado “*a escrever desde a ponta da língua à légua mais distante da minha vida*”. É nesse momento exato, em que a linguagem toma espaço (pela escrita, pela ponta da língua), que o corpo físico pode desaparecer, desde que a linguagem sobreviva; é nesse momento, em que a linguagem se torna espaço de elaboração da falta e do desejo que o sujeito diz que compreendeu – a quê, exatamente? O poema não deixa isso claro. A compreensão pode ser de si, do outro, do mundo ou, mesmo, da própria constituição enquanto um sujeito faltante que se inscreve pela linguagem.

A favor dessa última hipótese: de que a compreensão é, enfim, uma compreensão da falta, assistem os versos finais: “*que fui o halo frio que preenchi com esta pena / pela minha ausência / e que tudo o que disse foi com silêncio*”. Neles, o sujeito poético diz que escreve, com a pena, *pela ausência*. É a falta estruturante que leva o sujeito à escrita e que torna a linguagem possível. Nessa escrita poética, aparece também o silêncio, como quem se refere àquilo que a linguagem jamais consegue dizer plenamente. Aqui, oportuna a observação de Eagleton (2001, p. 232), em estudo de Lacan: “se, ao falar, a totalidade da linguagem estivesse presente em mim, eu não seria capaz de articular nada”.

Por fim, se um epitáfio busca resumir o legado da pessoa sepultada, o “Epitáfio de domingo” de Cláudia R. Sampaio parece resumir a jornada psicanalítica de seu sujeito poético em *Inteira como um coice do universo*: o sujeito compreende a falta que o constitui, o desejo que ela engendra e reconhece a linguagem como o espaço simbólico que circunscreve a ambos.

Conclusões

Ao longo deste texto, a partir do *corpus* de poemas selecionado e da crítica literária psicanalítica, buscou-se investigar de que modo o sujeito poético de Cláudia R. Sampaio, na obra *Inteira como um coice do universo*, articula os conceitos lacanianos de falta, de desejo e de linguagem e como esses conceitos podem iluminar uma interpretação psicanalítica dos poemas em estudo.

Esse sujeito, que declara: “*a mim o que há de faltar-me*”, percebe a falta como elemento estrutural de sua constituição, presente na sua experiência de si e na forma como se relaciona com o mundo. A partir dessa falta e pela impossibilidade de preenchimento dela, o sujeito constitui o desejo, que é intensificado e movimentado na relação com o Outro. Valendo-se da linguagem poética, elege e reconhece a linguagem como o espaço simbólico de significação da falta e do desejo.

Encerra, enfim, sua jornada ciente de que, se o corpo físico desaparecer, a linguagem sobreviverá a ele, tendo escrito “*desde a ponta da língua à légua mais distante*” da sua vida. É precisamente nesse movimento que a poesia de *Inteira como um coice do universo* faz da falta não um vazio a ser preenchido, mas a condição da constituição de um sujeito que encontra na linguagem poética o espaço simbólico em que a falta estrutural pode ser significada.

Referências

AZEVEDO, Luzia Andréa. A busca sem fim: o desejo em Freud e Lacan. In: GRIPHOS PSICANÁLISE. *A experiência de cartel e o desejo de saber*. Belo Horizonte: Escola Freudiana de Belo Horizonte, Grêphos/Cartéis, 2025.

BATISTA, Adriane Figueira. *Do desastre à escrita vertigem: Alejandra Pizarnik e Cláudia R. Sampaio no labirinto com a loucura*. 2025. Tese (Doutorado em Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

DARRIBA, Vinicius. A falta conceituada por Lacan: da coisa ao objeto a. *Ágora* (Rio de Janeiro), v. VIII, n. 1, jan./jun. 2005, p. 63-76. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/WjZpc7V4rQJTg89TvMwfTzS/?format=html&lang=pt>. Acesso em 07 jul. 2026, às 18h.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACAN, Jacques. (1958-59). *Seminário*, livro 6: O desejo e sua interpretação. (Publicação para circulação interna). Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

SAMPAIO, Claudia R. *Inteira como um coice do universo*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

TOREZAN, Zeila Facci; AGUIAR, Fernando. O sujeito da psicanálise: particularidades na contemporaneidade. *Revista mal-estar e subjetividade* (Fortaleza), vol. XI, n. 2, jun. 2011, p. 525-554. Disponível em: <https://ojs.unifor.br/rmes/article/view/4993/4000>. Acesso em 07 jul. 2026, às 19h.

Entre luto e melancolia: uma leitura das cartas de Camille Claudel

Bianca Eugenia Candido¹

Resumo: O presente estudo propõe uma leitura das cartas da escultora francesa Camille Claudel (1864-1943) a partir da formulação freudiana sobre luto e melancolia, considerando a escrita da autora em sua relação com a perda e o desamparo. A comunicação toma como corpus cartas endereçadas a diferentes destinatários, nas quais o sofrimento aparece associado tanto à ruptura de vínculos com conhecidos quanto à privação de liberdade. A análise mobiliza os conceitos de luto e melancolia como operadores de leitura, sem reduzir os textos a diagnóstico clínico. Pretende-se examinar de que modo as cartas de Claudel apresentam perdas que permanecem em aberto e interferem na relação da autora consigo mesma, com os outros e com as condições concretas de sua existência. Desse modo, o artigo busca discutir como sua escrita permite pensar, no encontro entre psicanálise e literatura, os modos pelos quais o sofrimento psíquico se inscreve na linguagem epistolar.

Palavras-chave: Camille Claudel. Luto. Melancolia. Epistolografia.

Introdução

Entre o que se escreve e a pessoa a quem se escreve, a carta carrega marcas de uma relação que nem sempre se realiza plenamente. Nessa relação, importa observar como quem escreve escolhe o que contar, o que ocultar e que imagem de si tenta fazer chegar ao destinatário. Por isso, a escrita epistolar permite examinar uma experiência marcada pela ausência e pela expectativa de resposta. Leandro Garcia Rodrigues contribui para essa abordagem ao afirmar que “a carta é um discurso dos ausentes, e a correspondência se alimenta dessas ausências” (Rodrigues, 2023, p. 22). A formulação permite pensar a carta como uma escrita atravessada pela distância entre quem escreve e quem recebe.

Este artigo se volta, então, às cartas da escultora francesa Camille Claudel (1864-1943). O período analisado começa em 1913, pois, poucos dias após a morte de seu pai, Camille foi internada à força no hospital psiquiátrico *Ville-Évrard*, em *Neuilly-sur-Marne*. Nesse caso, a distância não se limita à separação comum entre remetente e destinatário, pois se intensifica pela reclusão, pela espera de visitas e pelo silêncio de pessoas próximas.

Antes de sua internação, Claudel havia construído uma trajetória artística ligada à escultura, com formação no ambiente artístico francês do fim do século XIX, produção própria e manutenção de seu ateliê. Sua relação artística e afetiva com Auguste Rodin² marcou parte de sua biografia, mas não esgota a leitura de sua obra nem de sua correspondência. Em 1914, Claudel foi transferida para o Asilo de *Montdevergues*, em *Montfavet*, onde permaneceu até sua morte, em 1943.

Com esse recorte, propõe-se uma leitura das cartas de Camille Claudel com base na formulação freudiana sobre luto e melancolia, discutida também por Sandra Edler. Segundo a autora:

[...] o luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que esteja no lugar dela. Essa reação é, habitualmente, superada com o tempo, prescindindo de intervenção externa. O luto é, portanto, um trabalho de elaboração que pode ser bem ou malsucedido. (Edler, 2012, p. 30).

¹ Bianca Eugenia Candido, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

² Auguste Rodin (1840-1917) foi um escultor francês, considerado uma das figuras centrais da escultura moderna. Camille Claudel trabalhou em seu ateliê e manteve com ele uma relação artística e afetiva.

A análise não pretende transformar a correspondência em prova diagnóstica, mas observar de que modo a perda da vida livre se inscreve na escrita epistolar de Claudel. Como algumas cartas apresentam datação imprecisa, as datas mencionadas acompanham a indicação da edição consultada. O luto será pensado, portanto, não apenas em relação à morte de pessoas próximas, mas também como reação à perda de uma forma de existência, marcada pelo afastamento do ateliê, da casa, da circulação social e da autonomia sobre si.

A melancolia, por sua vez, será mobilizada com cautela, como operador de leitura para momentos em que a perda parece atingir a imagem que Camille constrói de si mesma. Ao comentar a distinção entre luto e melancolia, Edler afirma:

Freud observa a extraordinária diminuição do sentimento de si, como se o melancólico estivesse destituído de auto-estima, e percebe, também, algo que falta no luto: um enorme empobrecimento do eu. No luto, o mundo se torna pobre e vazio; na melancolia, o próprio eu do sujeito sofre esse processo de empobrecimento, esvaziamento e aridez. (Edler, 2012, p. 23).

Desse modo, a análise considera como o sofrimento se inscreve nas cartas pela relação com seus destinatários e pela tentativa de preservar, através da escrita, algum vínculo com a vida livre que lhe foi retirada.

A perda da vida livre nas cartas de Camille Claudel

1913: primeiros meses de reclusão

Nos primeiros dias após a internação, ocorrida no início de março, a perda da vida livre aparece como acontecimento ainda cercado de perguntas, pedidos e tentativas de intervenção. Camille escreve para compreender quanto tempo permanecerá reclusa e para pedir ajuda a pessoas que poderiam agir em seu favor. Nesse momento, o luto se organiza em torno de uma liberdade recém-perdida, ainda percebida como algo que poderia ser recuperado.

A tentativa de Camille de compreender a nova condição aparece em carta dirigida à mãe, em março de 1913. Ao perguntar “Vai durar muito esta brincadeira? É por quanto tempo? Gostaria de saber” (Claudel, 2018, p. 177), Camille parece considerar a possibilidade de retorno à vida livre, como se a internação pudesse ter uma duração definida. O pedido por explicações mostra que a perda da liberdade ainda não foi plenamente incorporada como definitiva. A artista tenta obter respostas, como se a palavra dirigida à mãe pudesse restituir algum controle sobre aquilo que lhe foi retirado.

Já em carta ao primo Charles Thierry, Camille apresenta a internação como recompensa injusta diante de uma vida marcada pelo trabalho e pelo sofrimento: “De que valeu trabalhar tanto, ter talento para ter uma recompensa como essa. Nunca tinha nem um tostão, torturada de todo jeito, toda minha vida. Privada de tudo o que dá alegria de viver e, ainda por cima, terminar assim” (Claudel, 2018, p. 177). A expressão “terminar assim” mostra que a internação não é mais percebida apenas como episódio passageiro, mas como possível destino final. A perda ultrapassa o afastamento físico e interrompe uma forma de existência. Nesse sentido, a liberdade funciona como objeto perdido, pois organiza as demais perdas que passam a atravessar sua escrita. Na formulação freudiana, o objeto perdido é aquilo em que a libido estava

investida e cuja perda exige um trabalho de elaboração. No caso de Camille, esse objeto não se reduz a uma pessoa ou a um bem específico, mas envolve a vida livre atingida pela internação.

No fim do mesmo mês, ao escrever à Senhora Claudel, a perda da liberdade se torna mais concreta. Camille depende da mãe para transmitir recados a clientes e explicar por que não pôde continuar a fazer suas esculturas: “Queira, por favor, desejar bom dia por mim à Senhorita de Vertus. Diga-lhe por que não pude continuar a lhe fazer outros belos mármore. Desde que fiquei louca, minhas faculdades intelectuais perderam seu equilíbrio” (Claudel, 2018, p. 180). O ateliê, as encomendas, os vínculos profissionais e a circulação das obras aparecem como dimensões atingidas pela reclusão. O trecho “desde que fiquei louca” permite uma leitura ambígua: pode funcionar como ironia diante do rótulo que lhe foi imposto, mas também sugere o risco de internalização desse rótulo. Ainda assim, nesse momento, Camille continua localizando fora de si os efeitos da internação.

Com o passar dos meses, a espera por visitas e notícias se transforma em outro modo de experimentar a perda. Em carta a Charles Thierry, Camille escreve:

Você havia prometido uma visita. Quem diria! Os meses passaram e você não veio. [...] Tenho sempre comigo o retrato de sua mãe, minha boa madrinha. Não o largo. Penso sempre nela. Vejo-os sempre em torno da grande mesa de Chacrise! Como era bom aquele tempo. Não voltará nunca mais. Escreva-me depressa! Diga-me alguma coisa! Envie-me seu retrato ou, então, venha. É tão bom conversar! (Claudel, 2018, p. 184).

A insistência nos pedidos — “escreva-me”, “diga-me”, “venha” — mostra que a carta tenta produzir uma resposta diante do abandono. A escrita não substitui a presença, mas tenta convocá-la. Nesse ponto, a observação de Rodrigues sobre a carta como “discurso dos ausentes” contribui para compreender a função desse endereçamento: escreve-se porque o outro não está presente, mas também porque a ausência do outro precisa ser atravessada pela linguagem (Rodrigues, 2023, p. 22). O luto pela vida livre aparece, assim, como luto pela convivência, pois não se trata apenas de perder um lugar; trata-se de perder uma cena social em que Camille podia falar, ser vista e responder aos outros. A lembrança da mesa de Chacrise reforça essa dimensão, pois não apresenta somente um espaço familiar, mas uma forma de estar com os outros que a internação interrompe.

A imagem da reclusão se torna mais explícita na carta à sua amiga Henriette de Vertus: “Minha figura não é das piores aqui! Se quiser constatar por você mesma do que se trata, é só pegar o metrô até *St Mandé*, depois o trólebus de *St Mandé* a *Ville-Evrard* (casa especial de saúde). Estarei esperando atrás das grades” (Claudel, 2018, p. 184). Ao dizer que estará “atrás das grades”, Camille transforma sua condição em imagem direta de aprisionamento. O hospital deixa de aparecer apenas como lugar de tratamento e passa a ser narrado como prisão. A carta, nesse caso, além de informar onde Camille está, conduz o olhar da destinatária para a violência da cena, fazendo com que a reclusão seja imaginada visualmente. Por isso, a carta não é somente veículo de uma informação, mas forma de construir uma cena para o outro.

A ideia de aprisionamento aparece de outro modo na carta ao Dr. Truelle, médico-chefe do hospital psiquiátrico *Ville-Évrard*, a quem Camille dirige pedidos relacionados à sua permanência institucional:

Há muito lhe pedi para mandar vir uma pessoa de minha família. Há mais de sete meses que estou enterrada no mais horrível desespero. Durante este tempo, pegaram meu ateliê e todas minhas coisas. Tenho muita necessidade de ver uma pessoa amiga. Espero que o senhor não recuse. (Claudel, 2018, p. 184).

O enterro simbólico aproxima a internação de uma espécie de morte em vida. A perda do

ateliê, por sua vez, não é apenas material, pois ela atinge o local de trabalho e a possibilidade de continuar existindo como artista. A expressão “muita necessidade” também desloca o pedido de visita do campo do simples desejo para o da sobrevivência afetiva. Camille não pede companhia como gesto secundário, mas como algo necessário para resistir ao desespero produzido pela reclusão.

Poucos dias depois, também ao Dr. Truelle, Camille insiste na importância de seu ateliê, associando-o ao trabalho de toda uma vida, “desde a idade de 14 anos” (Claudel, 2018, p. 186). Após quantificar bens e obras, a artista não reduz a perda a um valor financeiro. A enumeração funciona como tentativa de demonstrar concretamente aquilo que a internação lhe retirou: espaço de trabalho, produção acumulada, autonomia e materiais de criação. Essa leitura se aproxima da formulação de Edler, para quem as perdas não se referem apenas a pessoas, podendo envolver também “posições sociais e profissionais, bens, patrimônio” (Edler, 2012, p. 31). No caso de Camille, essas perdas materiais participam do luto mais amplo pela vida livre. Essa ampliação da perda é importante porque impede reduzir o luto de Camille ao afastamento de pessoas próximas. O ateliê reúne várias dimensões ao mesmo tempo, sendo tanto lugar de trabalho quanto marca de autonomia. Por isso, quando Camille insiste no que foi retirado desse espaço, a carta não apresenta somente uma reclamação material, mas a tentativa de nomear concretamente a destruição de sua vida artística.

Na mesma carta, a supressão dos passeios no parque mostra que a privação se reproduz dentro da própria instituição: “Peço-lhe para fazer o que puder para que alguém da minha família venha aqui. Fico entediada demais. Até os passeios no parque foram suprimidos, já faz três meses” (Claudel, 2018, p. 187). A artista não perde apenas a liberdade de sair do hospital, como também os deslocamentos mínimos que ainda eram permitidos. Por isso, o caminhar não deve ser entendido somente como movimento físico, mas como sinal de algum respiro dentro da reclusão.

Ao final de 1913, em carta ao Dr. Truelle, Camille afirma: “Não tenho a intenção de exigir nada. Não tenho muita força para tal. Vou contentar-me em viver no meu cantinho como sempre fiz. A vida que levo aqui não me convém, é muito duro para mim!” (Claudel, 2018, p. 188). A passagem desloca o tom das cartas anteriores. Depois de meses pedindo explicações, visitas e providências, Camille escreve a partir do cansaço: diz não ter força para exigir e reduz sua reivindicação a “viver no meu cantinho”. O termo não indica necessariamente um lugar específico, mas uma forma mínima de existência fora da vida institucional que considera dura demais para si. A internação dificulta o trabalho de elaboração da perda, pois a vida livre não se afasta como passado: permanece como objeto perdido que a própria reclusão insiste em atualizar.

1915-1918

Com o prolongamento da internação, a perda da liberdade deixa de se ligar apenas ao choque inicial e passa a ser formulada como experiência de exílio. As cartas desse período associam a reclusão ao afastamento do ateliê, à falta de notícias, ao medo pela situação em que familiares poderiam se encontrar e ao adiamento indefinido da saída. A escrita epistolar funciona como tentativa de manter viva a ligação com o mundo exterior, mesmo quando os destinatários permanecem distantes ou silenciosos.

Em carta a Paul Claudel³, Camille demonstra a perda de esperança de ser libertada ou de saber o

³ Paul Claudel (1868-1955), irmão de Camille Claudel, foi poeta, dramaturgo e diplomata francês. Foi membro da Academia Francesa e atuou como embaixador da França em diferentes países.

que acontece fora da instituição. A falta de notícias concretiza o abandono, pois a artista, além de estar afastada fisicamente, também está excluída da circulação de informações. O desejo de retornar à vida civil aparece de forma tão intensa que Camille chega a dizer que aceitaria “um lugar de empregada” (Claudel, 2018, p. 189) para não continuar vivendo daquela maneira. A liberdade, nesse ponto, torna-se mais importante que a posição social ou artística.

Essa formulação ganha outra força na carta a sua prima Marie-Madeleine, com datação atribuída a julho de 1915, quando Camille escreve: “As lágrimas do exílio, lágrimas que derramei gota a gota desde que fui arrancada do meu ateliê” (Claudel, 2018, p. 190). A palavra “exílio” é central porque nomeia a internação como afastamento de um lugar de pertencimento. A escolha do termo aproxima a experiência de Camille da leitura de Edler sobre a relação entre exílio e luto:

A condição de exílio em nada difere daquela do luto. Convoca o sujeito à elaboração de suas raízes, à revisão e, por fim, ao desligamento doloroso das recordações, uma a uma. [...] Como testemunho desse tipo de produção temos a literatura do exílio, que dá a prova cabal de como a criatividade mantém viva a terra de origem e os sentimentos a ela ligados na obra de arte. (Edler, 2012, p. 49).

Ao falar em “lágrimas do exílio”, a escultora associa a internação a uma separação mais ampla que o deslocamento físico. O termo concentra a perda da vida livre e dá nome ao modo como essa perda passa a ser vivida na reclusão.

Em suas cartas, a terra de origem corresponde, para além de um lugar geográfico, à existência interrompida. Por isso, a correspondência não funciona apenas como relato de sofrimento. Ela conserva, pela linguagem, o vínculo com aquilo que foi perdido. A escrita epistolar de Camille se aproxima da literatura do exílio, na medida em que também registra uma subjetividade separada de sua terra simbólica, isto é, de sua vida anterior.

Em carta à Senhorita Gésuà, sua amiga, datada de 1915, o luto pela liberdade se aproxima da impossibilidade de participar das perdas familiares. Ao saber da morte da mãe da destinatária, Camille projeta o medo de que sua própria mãe morra enquanto ela permanece presa, sem poder agir. Aqui, o luto aparece como antecipação: a morte ainda não ocorreu, mas a ausência de notícias e de presença produzem sofrimento. A Primeira Guerra Mundial, que estava em curso na época, amplia essa incerteza.

Durante o período da guerra, Camille se comunica com o Dr. Michaux⁴. A escultora organiza sua escrita como contestação da própria internação. Ela afirma: “Condenam-me (Oh! Crime pavoroso) de ter vivido sozinha, de passar minha vida com gatos, de ter mania de perseguição!” (Claudel, 2018, p. 195). O tom sarcástico mostra que Camille reconhece a fragilidade dos argumentos utilizados contra ela. Nesse ponto, sua escrita não se aproxima da melancolia como perda indeterminada; ao contrário, ela localiza com clareza os agentes de sua privação e denuncia aquilo que lhe foi tirado.

No entanto, a mesma carta também mostra o efeito destrutivo do abandono familiar: “Meus parentes não cuidam de mim e só respondem às minhas queixas com o silêncio mais completo. Assim fazem de mim o que bem querem. É horrível ser abandonada desta maneira, não posso resistir à tristeza que me destrói” (Claudel, 2018, p. 195). A perda da liberdade se articula ao desamparo afetivo. A família

⁴ Dr. Michaux foi o médico que redigiu, em 7 de março de 1913, o certificado de internação de Camille Claudel, poucos dias antes de sua entrada no hospital de Ville-Évrard.

se ausenta como presença, mas permanece como instância de controle sobre seu destino institucional, por meio de decisões que interferiam em sua permanência no hospital. Trata-se de uma forma contraditória de presença, em que aqueles que não a visitam continuam interferindo nas condições de sua reclusão. A tristeza que “destrói” Camille, portanto, não nasce de uma perda já encerrada, mas de uma condição continuamente renovada pela reclusão, pelo silêncio familiar e pela ausência de perspectiva. Por isso, o luto não encontra espaço para se elaborar plenamente, pois aquilo que foi perdido continua sendo confirmado pela própria vida imposta à artista.

Ainda nessa carta, Camille percebe o uso da guerra como justificativa para adiar sua libertação:

Têm a intenção de me deixar presa até o fim da guerra. É uma piada e um meio de me enganar com falsas promessas pois essa guerra não está por acabar e, daqui até lá, eu terei morrido. Ah! Se soubesse o que tenho que aguentar? É de estremecer! (Claudel, 2018, p. 195)

A partir dessa constatação, o confinamento passa a ser vivido como tempo suspenso. A perda não se torna passado; pelo contrário, ela continua acontecendo. Se o trabalho de luto exige tempo para elaborar o objeto perdido, aqui esse tempo é capturado pela própria instituição, que renova diariamente a perda da liberdade.

1927-1938

Com os anos de internação, a reivindicação de saída permanece, enquanto a perda prolongada passa a incidir com mais força sobre a imagem que Camille constrói de si. A passagem para as cartas mais tardias exige retomar a diferença entre luto e melancolia. No luto, a perda pode empobrecer o mundo, tornando-o menos investido, menos habitável e menos aberto a novas possibilidades. Na melancolia, porém, esse empobrecimento alcança o próprio eu. Por isso, a leitura das cartas não busca afirmar que Camille “é melancólica”, mas observar como certas imagens de si passam a carregar os efeitos de uma perda acumulada. A privação da vida livre deixa de aparecer apenas como algo que lhe foi feito e passa a interferir na maneira como ela se descreve e a atingir sua própria percepção de existência.

Em carta à mãe, de 2 de fevereiro de 1927, Camille afirma: “Quanto a mim, estou tão sentida por continuar a viver aqui que não sou mais uma criatura humana” (Claudel, 2018, p. 199). A convivência institucional, o isolamento e a permanência forçada produzem uma alteração na forma como Camille se nomeia. Essa passagem se aproxima da melancolia porque a perda começa a recair sobre a imagem que a artista constrói de si, embora ela ainda reconheça a instituição e a família como agentes de seu sofrimento.

A carta dirigida a Paul Claudel, no mês seguinte, impede que essa aproximação com a melancolia seja lida de forma absoluta. Camille continua a localizar fora de si a causa de seu sofrimento:

Aqui não é meu lugar, no meio de tudo isso. Têm que me tirar deste ambiente. Após 14 anos, hoje, de uma vida igual, exijo a liberdade aos berros. Meu sonho seria de voltar imediatamente a *Villeneuve* e não mais sair de lá. Preferiria um celeiro em *Villeneuve* que um lugar de pensionista de 1ª classe aqui. (Claudel, 2018, p. 204)

A exigência de liberdade “aos berros” mostra que, após anos de internação, a saída continua sendo formulada como necessidade urgente. *Villeneuve* aparece como lugar desejado, um espaço familiar fora do asilo. Após esse trecho, Camille comenta sobre o gasto financeiro que havia por sua permanência no hospital: “Dinheiro que poderia me ser tão útil para fazer belas obras e viver agradavelmente! Que

infelicidade! Que pena! [...] Triste surpresa para um artista: em vez de uma recompensa, eis o que me aconteceu!” (Claudel, 2018, p. 204). Neste momento, a referência ao dinheiro que poderia ser usado para “fazer belas obras” recoloca a perda no campo da criação artística, pois aquilo que seria fonte para sustentar sua produção é consumido pela reclusão. Ao chamar essa situação de “triste surpresa para um artista”, Camille aproxima a perda da liberdade da interrupção de sua existência artística.

Em 1929, ao escrever à Jessie Lipscomb⁵, a artista comenta sua aparência física: “Não se iluda a meu respeito. Não encontrará o belo busto que reproduziu antigamente, não há nem vestígios mais. Mudei tanto que duvido que me reconheça! Não quero preocupá-la com a descrição de meus sofrimentos” (Claudel, 2018, p. 206). Por se dirigir a alguém que a conheceu no ambiente artístico e também a retratou em escultura, a questão da imagem ganha força. A perda da vida livre atinge a forma como Camille se reconhece diante da lembrança de quem foi. Nesse ponto, a formulação de Rodrigues também é pertinente: “Talvez um dos receios do remetente seja a imagem de si que chegará ao destinatário” (Rodrigues, 2023, p. 18). Na carta, Camille parece antecipar o olhar de Jessie Lipscomb, advertindo-a de que não encontrará mais a imagem anterior. Sua escrita, portanto, não apenas relata uma alteração física, mas organiza a forma como Camille imagina ser vista pela destinatária.

Essa passagem se aproxima da distinção apresentada por Edler ao retomar Freud: “No luto, o mundo se torna pobre e vazio; na melancolia, o próprio eu do sujeito sofre esse processo de empobrecimento, esvaziamento e aridez” (Edler, 2012, p. 23). No caso de Camille, não se trata de apagar sua lucidez nem sua capacidade de acusar os agentes externos da reclusão. O ponto é outro: a perda prolongada da vida livre altera a relação da artista com a própria imagem. O que foi perdido no mundo retorna, nas cartas, como apagamento de si.

Ao escrever a Paul Claudel, em 1932, Camille menciona a visita dos sobrinhos e imagina a lembrança que um deles guardará dela: a de uma “velha tia alienada” (Claudel, 2018, p. 211). Nesta análise, a cena importa menos como relato familiar e mais como registro da forma pela qual ela acredita ser vista pelos outros. Na mesma carta, Camille escreve: “Vejo que não me abandonou completamente” (Claudel, 2018, p. 211), em referência ao comentário dos sobrinhos de que Paul a visitaria. A frase indica uma pequena mudança no modo como Camille vê o irmão, pois a possibilidade da visita parece atenuar, naquele momento, a sensação de abandono. Ainda assim, a palavra “completamente” não isenta Paul. Ou seja, a artista reconhece a aproximação, mas mantém uma cobrança sobre sua ausência e sobre aquilo que ainda espera dele.

Em 1935, em carta a Paul, Camille aproxima sua vida de uma narrativa épica: “Um romance [...] até mesmo uma epopeia, a Ilíada e a Odisseia. [...] Foi preciso um Homero para contar essa história. Eu não a começaria hoje. [...] Caí no abismo. Do sonho que foi minha vida, isto é o pesadelo” (Claudel, 2018, p. 214). A referência à epopeia e a Homero amplia a dimensão da experiência narrada, como se a vida de Camille exigisse uma forma maior do que o relato comum. Ao dizer que caiu no “abismo” e que o sonho de sua vida se transformou em “pesadelo”, a artista reformula a lembrança da vida anterior como imagem perdida. No início da internação, Camille reconhecia que sua vida já havia sido marcada por sofrimento, porém, décadas depois, essa vida livre aparece como sonho interrompido pela reclusão prolongada.

A última carta reunida na edição consultada, datada entre novembro e dezembro de 1938, encerra

⁵ Jessie Lipscomb, posteriormente Jessie Elborne (1861-1952), foi uma escultora inglesa. Conviveu com Camille Claudel no ambiente artístico parisiense.

o percurso epistolar com a escultura reaparecendo pela recusa: “Na verdade, queriam forçar-me a esculpir aqui. Vendo que não conseguem, acabam impondo-me todo tipo de aborrecimento. Isso não me fará ceder, ao contrário” (Claudel, 2018, p. 214). Depois de cartas marcadas pelo apagamento de si, esse encerramento recoloca Camille em uma posição de enfrentamento. Ao negar-se, ela preserva uma possibilidade mínima de decisão sobre o próprio trabalho, ainda que limitada pelas regras da instituição. A recusa deixa claro que, para Camille, esculpir nessas condições não equivale a criar livremente. Ao assinar “Sua irmã no exílio. C.” (Claudel, 2018, p. 217), Camille retoma uma imagem que atravessa a correspondência desde 1915. O exílio nomeia a permanência fora da vida livre e autônoma, marcada pela separação do ateliê, de sua casa e da convivência social que sustentavam sua existência anterior. Se, na carta de 1915, as “lágrimas do exílio” estavam ligadas ao afastamento do ateliê, em 1938 o termo passa a sintetizar uma vida inteira de reclusão. A escrita epistolar, nesse percurso, não elimina a perda; insiste em endereçá-la. É nesse gesto de transformar o objeto perdido em palavras que as cartas de Camille Claudel dão forma ao luto pela liberdade e às imagens melancólicas de si.

De maneira quase irônica, essa última carta adquire valor simbólico, pois a possibilidade de fazer esculturas, associada ao objeto perdido desde seus primeiros dias de internação, aparece agora atravessada pela negativa de Claudel. Há, nesse fechamento, um efeito quase poético de despedida dirigido ao leitor, com Camille nomeando-se como exilada sem saber que, de fato, permaneceria internada até sua morte, em 1943.

Considerações finais

A leitura das cartas de Camille Claudel posteriores à internação permite observar que a perda da vida livre não aparece apenas como dado biográfico, mas como elemento organizador da escrita epistolar. Ao longo da correspondência, a artista retorna repetidamente ao que lhe foi retirado pela internação, transformando espaços, vínculos e deslocamentos perdidos em modos concretos de nomear a perda da autonomia. Essas perdas não são apresentadas como acontecimentos isolados, mas como experiências reiteradas pela permanência institucional.

A formulação freudiana sobre o luto, retomada por Sandra Edler, permite compreender essa experiência como reação à perda de algo que ocupa lugar central para o sujeito. No caso de Camille, aquilo que se perde não é apenas uma pessoa amada, mas uma forma inteira de existência. A vida livre é reconhecida como objeto perdido, dando forma à escrita de Camille entre a lembrança do que foi retirado e a tentativa de manter vínculo com o exterior. Por isso, o luto presente nas cartas não se resolve como elaboração concluída: ele permanece em curso, renovado pela continuidade da reclusão.

A melancolia, por sua vez, aparece como tonalidade em momentos específicos, quando a perda externa passa a afetar a imagem que Camille constrói de si. Expressões como “não sou mais uma criatura humana”, “não há nem vestígios mais” e “velha tia alienada” indicam que a privação da vida livre atinge a percepção de si mesma. Ainda assim, essa aproximação não deve ser confundida com diagnóstico. As cartas mostram uma autora que, muitas vezes, identifica com clareza os agentes de sua privação e denuncia o abandono familiar, a violência institucional e a perda de sua autonomia.

Ao longo do percurso analisado, a carta aparece como forma de resistência. Mesmo quando não consegue sair, Camille escreve; quando não recebe resposta, insiste no endereçamento; quando se vê reduzida pela instituição, tenta inscrever na escrita aquilo que perdeu. A correspondência, portanto, é fonte

documental e também espaço em que o sofrimento ganha forma diante de destinatários concretos. Pela escrita, Camille transforma a perda em palavra dirigida, tentando preservar algum vínculo com a vida que a intimação interrompeu. Entre o luto pela vida livre e as imagens melancólicas de si, as cartas permitem compreender como a perda se elabora na linguagem epistolar.

Referências

CLAUDEL, Camille. **Correspondência**. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. São Paulo: e-galáxia, 2018. E-book. Disponível em: <https://e-galaxia.com.br/produto/correspondencia/>. Acesso em: 30 jul. 2026.

EDLER, Sandra. **Luto e melancolia**: à sombra do espetáculo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. ePub.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 10**: observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

RODRIGUES, Leandro Garcia. **Cartas que falam**: ensaios sobre epistolografia. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Supervisão da edição brasileira de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Petrópolis: Vozes, 2020. E-book.

ZIMERMAN, David. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2008. Recurso eletrônico.

A dinâmica do desejo e o encontro com o Real em Wisława Szymborska

Breno Ernesto Rhoden (UEL)¹

Resumo: Propomos a análise do poema “Conversa com a Pedra” (2011), da poeta polonesa Wisława Szymborska, sob uma abordagem crítica psicanalítica, buscando ler a obra segundo o Real lacaniano e a dinâmica do desejo. O poema narra o diálogo entre um eu-lírico e uma pedra, no qual o primeiro empenha-se em adentrar o objeto. No entanto, a pedra nega-lhe a entrada, afirmando-se hermeticamente fechada. A partir desse embate, buscamos identificar como o movimento do eu-lírico compreende a trajetória do sujeito que se lança ao mundo em busca do que lhe falta, a fim de concretizar desejos e responder a angústias. Nessa busca, o eu-lírico depara-se com a natureza impenetrável da pedra, que se revela como o Real: aquilo que é intransponível, indizível e inominável. Assim, caminhamos para o entendimento de que o poema indica que o verdadeiro encontro não ocorre pela penetração no objeto mundo afora, mas pelo confronto com o vazio e a impossibilidade que habitam o núcleo da subjetividade. Compreendemos que, à medida que se procuram explicações no outro, depara-se com o desentendimento de si mesmo, confrontando aquela parcela em que não há porta pela qual entrar, tal qual a pedra.

Palavras-chave: Wisława Szymborska. Real. Desejo. Crítica psicanalítica.

Introdução

Voltar-nos ao texto literário a fim de analisá-lo e esmiuçá-lo em significações possíveis compreende alguns fatores, sendo o principal deles a definição da teoria que embasará nossa investigação. Sabemos que o campo literário possibilita a comunicação com diferentes áreas do saber, especialmente com o advento da contemporaneidade, período no qual as fronteiras entre gêneros e teorias passam a diluir-se, viabilizando um diálogo ainda mais intenso e produtivo. É a partir dessa conexão interdisciplinar, portanto, que buscamos adotar conceitos da teoria psicanalítica para analisar e ampliar as significações do literário.

O poema “Conversa com a pedra” (2011), da polonesa Wisława Szymborska, constitui o *corpus* desta análise. Escritora, tradutora e crítica literária, Szymborska tornou-se a autora polonesa mais traduzida de seu país, tendo sua obra reconhecida e aclamada mundialmente. Ao utilizar o cotidiano como matéria literária, a autora buscou, por meio de uma linguagem simples, a reflexão sobre as conexões do ser humano com o seu entorno. Assim, as ciências naturais tornaram-se um ponto temático central de seus poemas, articuladas a fabulações filosóficas sobre o próprio ato de escrita.

No poema, acompanhamos um diálogo entre o eu lírico e uma pedra, que se desenrola ao longo de estrofes intercaladas, nas quais ora um fala, ora o outro responde. Szymborska utiliza a repetição no início das falas do eu lírico, recurso que corrobora o sentimento de insistência por parte do sujeito. Este intenciona adentrar a pedra e conhecer o seu interior a fim

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduado em Letras Português pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

de deparar-se com o nunca visto, com o mistério que compreende o outro que não ele mesmo. Porém, cada investida é respondida com uma negação da pedra; diferentemente da repetição estrutural daquele que pede, as respostas do objeto sempre variam, apresentando diferentes explicações que justificam a impossibilidade de adentrar o seu interior.

É sob essa perspectiva que buscamos reconhecer como a busca do eu lírico pode ser compreendida, primeiramente, segundo a dinâmica do desejo para a psicanálise. Por encontrar seu limite na negação, ou seja, no indecifrável e no impenetrável, essa busca é correlacionada, ainda, ao conceito do Real lacaniano. Desse modo, pretendemos identificar uma raiz psíquica no sujeito que o faz buscar no outro as significações necessárias para aplacar sua falta constituinte, deparando-se, contudo, com a barreira da impossibilidade.

Finalmente, atestamos o quão produtivo se faz o diálogo interdisciplinar entre tais saberes. À medida que os conceitos teóricos empregados iluminam o texto literário, chegamos a uma abertura plural de significações, evidenciando não haver uma hierarquia que privilegie um campo e deslegitime o outro. Trata-se, em suma, de um exercício de fortalecimento mútuo entre os diferentes modos de representar a realidade artisticamente e de analisá-la teoricamente.

O olhar da psicanálise

Ao determinarmos a psicanálise como suporte teórico para a leitura de uma obra literária, temos em mente que nossa proposta consiste em utilizá-la como método, adotando seus subsídios interpretativos, e não como uma mera aplicação que viabilizaria a patologização de personagens ou autores. Nossa intenção reside, justamente, em promover um encontro entre distintos campos do saber, permitindo abordagens mais abrangentes do *corpus* de análise e ampliando os próprios limites da teoria utilizada.

Ao nos voltarmos para a própria constituição da psicanálise, percebemos que, em certa medida, a literatura sempre esteve presente nas reflexões de seu fundador, Sigmund Freud. No decorrer do século XX, sua teoria foi atualizada e aprimorada a partir do olhar de diferentes leitores; dentre eles, destaca-se Jacques Lacan, que também dialogou com a literatura. Ao buscar “estabelecer inúmeros elos possíveis enredando Literatura, Linguística e Psicanálise, Lacan não deixa de considerar a ‘produção dos efeitos de sentido’ e seus vínculos com os processos metafórico e metonímico” (Passos, 1995, p. 19).

Ancorados nessa mesma vertente, seguiram-se autores como Jean Bellemin-Noël, que buscou investigar o inconsciente do próprio texto por meio dos dinamismos da linguagem, consolidando um encaminhamento teórico similar ao lacaniano. O autor reconhecia que o texto

literário possui elementos que escapam à consciência, tornando necessária uma modalidade crítica de escuta das entrelinhas, capaz de mapear o modo como as figuras de linguagem, as metáforas e as estruturas formais e temáticas dão vazão ao inconsciente textual. Nas palavras do próprio Bellemin-Noël:

Se o sentido excede o texto, existe falta de consciência em alguma parte. O fato literário só vive de receptor em si uma parte de inconsciência, ou de inconsciente. A tarefa que desde sempre a crítica literária se atribuiu consiste em revelar esta falta ou este excesso. Em suma, já que a literatura carrega nos seus flancos o não-consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las até confundi-las. (Bellemin-Noël, 1983, p. 13)

Em comunhão com o pensamento do autor, reiteramos o que Passos (2009) define como uma via de mão dupla entre o literário e o campo psicanalítico. Segundo a pesquisadora, o que se processa na junção de ambos os saberes é uma relação de profunda reciprocidade na qual, à medida que o arcabouço psicanalítico abre caminhos para interpretações inéditas e singulares do texto, a própria elaboração literária fornece e reatualiza os elementos que sustentam esses conceitos, operando de modo a ultrapassar os limites da teoria.

É esse arcabouço teórico-metodológico que amparará a leitura do poema de Wisława Szymborska neste artigo. A partir dele, buscamos investigar como os conceitos de desejo e de Real, fundamentais para a teoria psicanalítica, ganham corpo e voz no embate entre o sujeito e a pedra, situando o movimento do eu lírico na fronteira entre a falta e o indizível.

Entre a falta e o indizível: a articulação do desejo e o limite simbólico

Falar em psicanálise implica, invariavelmente, falar em desejo. Para Sigmund Freud, o desejo relaciona-se fundamentalmente a uma lógica da falta. Conforme assinala Sanches (2010, p. 99), a arquitetura conceitual do desejo na metapsicologia freudiana evoca um caráter marcadamente conservador, “à medida que se baseia na tal busca pelo reencontro com o já vivido”. Esse processo localiza suas raízes nos primeiros meses de vida, momento em que o bebê experiencia suas necessidades corporais básicas (como a fome) e, em decorrência do atendimento dessa atividade vital pela alimentação, vivencia uma experiência primordial de prazer. Dentro dessa lógica de articulação entre necessidade e satisfação, Freud compreendeu que, nos momentos em que a figura cuidadora inevitavelmente se ausenta, o aparato psíquico passa a lidar com a frustração da falta. Para aplacá-la, a infância mobiliza uma moção psíquica que busca reproduzir, de forma alucinatória, as imagens mnêmicas daquela satisfação originária

(Sanches, 2010). É nessa tentativa de reencontro impossível que o objeto real da satisfação se perde, deixando em seu lugar a marca permanente do desejo.

Essa tripla articulação entre necessidade, satisfação e falta constitui, portanto, a matriz do desejo na metapsicologia freudiana. Como bem pondera Sanches (2010) ao resgatar os desdobramentos desse percurso, essa dinâmica engendra uma tendência inicial ao solipsismo, em que o psiquismo prefere a via da identidade alucinatória ao confronto com o mundo exterior. A superação dessa lógica ocorre quando o sujeito acede ao princípio de realidade e à linguagem, passando a deslocar o objeto primeiro de desejo por alvos substitutivos. Desse modo, a busca por um objeto na vida adulta revela-se, em última análise, como uma tentativa de reencontrar aquela primeira satisfação mítica, reiterando a clássica premissa freudiana de que “o encontro do objeto é, na verdade, um reencontro” (Freud, 1996, p. 41).

Ao constituir-se por meio dessa estrutura faltante, o sujeito passa a buscar, constantemente, preencher um vazio impossibilitado de ser completado. A vida desdobra-se em um incessante movimento de procura por objetos que aplaquem o desprazer, no qual o sujeito projeta no campo do Outro as possibilidades de resolução de suas angústias. Contudo, dado que esse Outro também é marcado por uma falta constituinte e estrutural, ele não possui o objeto capaz de saciar plenamente o sujeito. É desse desamparo estrutural, amplamente teorizado por Freud, que depreendemos a impossibilidade de a alteridade oferecer uma resposta definitiva, o que relança o sujeito, incessantemente, ao movimento de sua busca original.

A despeito dessa busca incessante por aplacar a falta projetando o desejo nos objetos do mundo, o sujeito permanece enredado no confronto com sua própria divisão interna. Evidenciamos, assim, que a falta é constituinte e universal, operando tanto no eu quanto no Outro. Dessa forma, mesmo nos jogos de espelhamento ou nas tentativas de captura exterior, o horizonte final dessas buscas revela-se como o reencontro com o mesmo vazio inaugural que estrutura o humano.

Para circunscrevermos teoricamente esse encontro com o vazio, faz-se necessário recorrermos ao instrumental conceitual proposto por Jacques Lacan ao longo do século XX. A partir de uma releitura da obra freudiana, o psicanalista francês formula o sistema triádico composto pelos registros do Imaginário, do Simbólico e do Real. Embora o estatuto do Real tenha sofrido deslocamentos significativos ao longo de seu ensino, os demais registros já se faziam notar de forma robusta em sua conferência de 1953, “O Simbólico, o Imaginário e o Real” (Lacan, 1953). Longe de operarem de forma isolada, esses três conceitos estruturam-se sob um profundo imbricamento e correlação, operando como as coordenadas fundamentais pelas quais o sujeito se constitui e se posiciona diante do mundo.

Em linhas gerais, o registro do Imaginário pode ser definido como o plano das imagens, das identificações especulares e das ilusões de completude do eu; o Simbólico, por sua vez, organiza a ordem da linguagem e da lei que engendram o sujeito na cultura. O Real, contudo, demarca aquilo que escapa a ambos. Distante de qualquer equivalência com a realidade factual, esta que é uma construção discursiva tecida por palavras e sentidos simbólicos, o Real lacaniano define-se, precisamente, por sua dimensão de impossível. Conforme elucida Chaves (2009), ele consolida-se progressivamente como aquilo que escapa e resiste absolutamente à simbolização, apresentando-se como um núcleo indizível e inassimilável que resta como o limite intransponível da própria linguagem. Trata-se, nas palavras do próprio psicanalista, de reconhecer que há "toda uma parte de real em nossos sujeitos, precisamente, que nos escapa" (Lacan, 1953/2006, p. 2).

O poema: a insistência do sujeito e o encontro com o Real

A poeta que analisamos neste trabalho é Wisława Szymborska. Nascida na Polônia em 1923, viveu toda sua vida em Cracóvia, cidade em que faleceu em 2012. Autora conhecida por preservar ao máximo sua vida íntima, passou a figurar de modo mais assíduo no cenário cultural global a partir da segunda metade da década de noventa, impulsionada pelo Prêmio Nobel de Literatura em 1996. Sua produção, embora concisa, estende-se por cinco décadas nas quais publicou doze coletâneas de poesia. No Brasil, sua obra permaneceu pouco traduzida por muito tempo, cenário modificado nas últimas décadas pelas edições publicadas pela editora Companhia das Letras: *Poemas* (2011), *Um amor feliz* (2016) e *Para o meu coração num domingo* (2020).

Trata-se de uma autora que buscou na filosofia e nas ciências naturais o instrumental teórico e estético para tratar da natureza humana. Segundo a pesquisadora e tradutora Regina Przybycien, a poética de Szymborska estrutura-se fundamentalmente pelo gesto do questionamento:

Fazer perguntas, colocar como hipótese outras formas de ser, de ver e de sentir, provoca um estranhamento nas nossas visões de mundo já consolidadas. Naturalmente toda poesia, por trabalhar criativamente com a linguagem, faz isso, mas, além desse cuidadoso trabalho com a linguagem, Szymborska o faz apresentando temas e personagens conhecidos sob um ângulo de visão inusitado, que surpreende e desestabiliza o convencional (Przybycien, 2011, p. 15).

O poema “Conversa com a pedra”, presente na antologia *Poemas* (2011), foi publicado originalmente em 1962 sob o título *Rozmowa z kamieniem*, integrando a coletânea *Sól* (Sal). O

texto apresenta uma organização formal depurada e simples, característica marcante do estilo da autora. Composto por doze estrofes estruturadas em versos livres, cujo ritmo e sonoridade são sustentados pelo recurso da repetição, o poema encena um embate dialógico entre um eu-lírico e uma pedra, exemplificando o “ângulo inusitado” apontado por Przybycien, o qual buscamos investigar nesta leitura.

“Conversa com a pedra

Bato à porta da pedra.

- Sou eu, me deixa entrar.

Quero penetrar no teu interior
olhar em volta,
te aspirar como o ar.

- Vai embora – diz a pedra. –
Sou hermeticamente fechada.
Mesmo partidas em pedaços
seremos hermeticamente fechadas.
Mesmo reduzidas a pó
Não deixaremos ninguém entrar.

Bato à porta da pedra.

- Sou eu, me deixa entrar.

Venho por curiosidade pura.
A vida é minha ocasião única.
Pretendo percorrer teu palácio
e depois visitar ainda a folha e a gota d’água.
Pouco tempo tenho para isso tudo.
Minha mortalidade devida te comover.

- Sou de pedra – diz a pedra –
e forçosamente devo manter a seriedade
Vai embora.
Não tenho os músculos do riso.

Bato à porta da pedra.

- Sou eu, me deixa entrar.

Soube que há em ti grandes salas vazias,
nunca vistas, inutilmente belas,
surdas, sem ecos de quaisquer passos.
Admite que mesmo tu sabes pouco disso.

- Salas grandes e vazias – diz a pedra –
mas nelas não há lugar.
Belas, talvez, mas para além do gosto
dos teus pobres sentidos.
Podes me reconhecer, mas nunca me conhecer.

Com toda a minha superfície me volto para ti
mas com todo o meu interior permaneço de costas.

Bato à porta da pedra.

- Sou eu, me deixa entrar.

Não busco em ti refúgio eterno.

Não sou infeliz.

Não sou uma sem-teto.

O meu mundo merece retorno.

Entro e saio de mãos vazias.

E para provar que de fato estive presente,
não apresentarei senão palavras,
a que ninguém dará crédito.

- Não vais entrar – diz a pedra. –

Te falta o sentido da participação.

Nenhum sentido te substitui o sentido da
participação.

Mesmo a vista aguçada até a onividência
de nada te adianta sem o sentido da participação.
Não vais entrar, mal tens ideia desse sentido,
mal tens o seu germe, a sua concepção.

Bato à porta da pedra.

- Sou eu, me deixa entrar.

Não posso esperar dois mil séculos
para estar sob teu teto.

- Se não me acreditas – diz a pedra –

fala com a folha, ela dirá o mesmo que eu.

Com a gota d’água, ela dirá o mesmo que a folha.

Por fim pergunta ao cabelo da tua própria cabeça.

O riso se expande em mim, o riso, um riso enorme,
eu que não sei rir.

Bato à porta da pedra.

- Sou eu, me deixa entrar.

- Não tenho porta – diz a pedra.” (Szyborska, 2011,
p. 33-35)

Passamos a observar, inicialmente, como a repetição opera no poema. Valendo-nos de uma narrativa em primeira pessoa, notamos que esse recurso estrutural ancora-se sempre na descrição de uma ação. Há uma movimentação que se reitera, afastando a cena de um mero

delírio: o eu-lírico de fato bate à porta da pedra por seis vezes, repetindo, em todas elas, o mesmo apelo: “- Sou eu, me deixa entrar”.

Evidentemente, não há qualquer dúvida por parte do sujeito acerca de sua própria identidade. Ao afirmar-se com ênfase, ele parece crer que sua existência já é o bastante para conseguir adentrar a pedra. O “Sou eu” ressoa como justificativa autossuficiente, como se o sujeito fosse um velho conhecido da pedra e, por essa razão, ela devesse acolhê-lo. Diante disso, nossa reflexão recai sobre o motivo de tamanha obstinação em adentrar a tal pedra.

Como vimos, para a psicanálise, o sujeito é atravessado por uma busca incessante de satisfação, a qual projeta nas alteridades do mundo. À medida que reconhece em si a marca da falta, passa a buscar objetos que possibilitem aplacar esse vazio, um movimento inconsciente e inerente à condição humana. Assim, lemos a insistência que move o eu-lírico sob a lógica do desejo, cujo circuito se faz inesgotável.

Isso fica evidente no momento em que ele comenta precisar “visitar ainda a folha e a gota d’água”. A pedra não é o destino de uma busca específica e traçada; ela é um entre tantos outros alvos, os quais são, invariavelmente, impossíveis devido à mortalidade do sujeito: “Pouco tempo tenho para tudo isso. / Minha mortalidade deveria de comover”. Assim, percebemos que as impossibilidades que vão ao encontro da saga do eu-lírico começam em uma condição intrínseca à existência humana. Seres mortais veem-se, naturalmente, limitados e, por esse motivo, impossibilitados de diversas experiências; porém, seguem como seres desejantes, apegados à realidade que os constitui, o que atestamos no seguinte verso: “a vida é minha ocasião única”.

Ao adentrarmos a análise da estrutura das estrofes correspondentes à pedra, percebemos, ao contrário das repetições que inauguravam as investidas do eu-lírico, a alternância de justificativas com respostas sempre variadas. A pedra não se repete; o sujeito, sim. Daí brota uma das grandes antíteses que Szymborska integra ao próprio trabalho estético da obra. Ao contrapor as repetições de um e a inovação do outro, a poeta representa, sob nossa perspectiva, o humano como um ser prolixo e a natureza como ousada e inovadora, possuidora de sabedorias e experiências que acarretam um grande repertório de argumentos para fundamentar suas negações.

Ainda, podemos notar que, em contrapartida à preocupação do eu-lírico com a finitude, observamos a serenidade da pedra frente à passagem do tempo. Aquela que já viveu bilhões de anos e que pode metamorfosear-se em pedaços ou, até mesmo, em pó, permanece, ainda assim, “hermeticamente fechada”. O vocábulo nos ajuda a compreender melhor tal figura. De acordo com o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986), a palavra “hermético” possui

significados que variam entre o sentido literal e o figurado. Atentemo-nos ao figurado, visto estarmos a tratar de poesia: “de difícil compreensão, obscuro, misterioso ou enigmático”.

Chegamos, assim, à hipótese de que a obstinação do eu-lírico, a qual nos questionávamos anteriormente, advém justamente do quão instigante se faz a figura da pedra. Existe algo nela que gera curiosidade e desejo no outro, ainda mais nos humanos, tão limitados devido à sua natureza. Porém, existe algo além que os separa: “o sentido da participação”. Frente a tamanha obstinação do sujeito, que deseja a pedra, mas também a gota d’água e a folha, a presença escapa e a pressa toma conta, impossibilitando que o presente seja apreendido de modo completo.

Daí derivam as reflexões de cunho filosófico atreladas às ciências naturais que Szyborska tematiza em seus poemas. Reflexões estas que não objetivam uma resposta ou uma explicação definitiva; pelo contrário, possibilitam a observação e o entendimento subjetivo por parte dos leitores que, por meio de suas próprias potencialidades interpretativas, chegam a diferentes lugares. Nossa pesquisa, contudo, busca reconhecer na figura da pedra, além de sua figurativização filosófica, potencialidades interpretativas de cunho psicanalítico.

Através das negações que barram o sujeito, aproximamos a pedra do que compreendemos como o registro do Real lacaniano. Visto tratar-se daquilo que escapa à simbolização, relacionando-se à esfera da impossibilidade, do indizível e do ininteligível, correlacionamos tais pontos às características do mineral. Em versos como “Podes me reconhecer, mas nunca me conhecer. / Com toda a minha superfície me volto para ti / mas com todo o meu interior permaneço de costas”, percebemos a movimentação de algo que verdadeiramente escapa ao sujeito, no qual este chega até a vislumbrar a pedra, mas nunca a conhecê-la de fato, ou seja, nunca a simbolizá-la.

A questão da simbolização se faz essencial para compreendermos tal dinâmica dialógica expressa no poema. Vimos que o sujeito passa a projetar novos alvos a partir do momento em que acede à linguagem, ou seja, no momento em que é capturado pelo registro simbólico. Porém, por mais que o simbólico compreenda a lei, a linguagem e a cultura, posicionando o sujeito em uma estrutura já consolidada, existe aquilo que escapa a toda essa lógica aparentemente infalível: o Real.

Assim, podemos compreender que o que temos em “Conversa com a pedra” é a narrativa de um sujeito que tenta, invariavelmente, adentrar um registro que é impossível de ser acessado. O cenário é profundamente bem descrito, em moldes estritamente lacanianos, na frase final do poema: “— Não tenho porta — diz a pedra”. Comprovamos, justamente, o fato de estarem em registros diferentes, nos quais a possibilidade de entrecruzamento se faz impossível.

Por fim, correlacionamos esse encerramento ao “corte lacaniano”, técnica da psicanálise clínica que consiste em encerrar de forma abrupta uma sessão analítica. Os preceitos dessa prática mostram que, por meio do corte da fala do sujeito, o analista interrompe um fluxo, obrigando o analisando a lidar com a dúvida e com a descontinuidade, retirando-o de um estado de repetição e dando espaço para a criação de algo novo. Ao terminar o poema com uma afirmação que desmonta qualquer outra tentativa do sujeito, afinal, não haveria mais porta para bater, a pedra possibilita um corte na repetição exaustiva que o eu-lírico exercitava. Faz-se com que ele e também nós, leitores, lidemos com o corte seco final, quebrando a continuidade rítmica que vinha sendo alimentada durante toda a leitura e forçando o rumo a ser outro. Um reflexo da própria vida, do encontro cotidiano com as impossibilidades de entendimento e assimilação do mundo, mas que garantem que o sujeito permaneça existindo e buscando *ad infinitum*.

Considerações finais

Retomando a intenção primeira e norteadora desta pesquisa — possibilitar um diálogo entre a psicanálise e a literatura a fim de ampliar as significações do texto por meio da teoria aplicada —, reconhecemos que o caminho trilhado promoveu reflexões profícuas sobre a poesia de Szymborska amparadas em subsídios freudianos e lacanianos. Ao adentrarmos a materialidade estrutural de “Conversa com a pedra”, refletimos sobre as configurações intrínsecas e constituintes do sujeito, chegando ao entendimento de que o texto literário atua como um potente catalisador de indagações de cunho psicanalítico.

Ao longo do estudo, observamos o circuito do desejo para a psicanálise à medida que utilizamos a obstinação e as ações do eu-lírico como objeto de análise. Esse movimento traduz a intrínseca natureza humana faltante, a qual se vê persistente na busca por satisfação e por objetos que aplaquem o vazio existencial. Compreendemos, assim, a poesia de Szymborska como um campo fértil para tais diálogos, visto tratar-se de uma autora que buscou representar as complexidades e os dilemas da relação do homem com o seu entorno e com o seu próprio interior.

Ademais, perpassamos pelo registro do Real lacaniano a fim de observar como a figurativização da pedra se assemelha a esse conceito. Por meio desta investigação, alcançamos conclusões que percebem a vida humana baseada em eternos confrontos com o inapreensível, isto é, com aquilo que foge a um entendimento e a uma lógica puramente simbólica. No entanto, longe de paralisar, o confronto com o impossível permite que o sujeito continue a buscar,

revelando a potencialidade de continuação do desejo, por mais que este esbarre, constantemente, em negações e vazios.

Finalmente, reiteramos o quão significativa se faz a crítica literária psicanalítica, uma vez que passamos a reconhecer nas temáticas, nas escolhas estéticas e no trabalho com a linguagem os reflexos da própria natureza psíquica. Possibilitar um olhar crítico sob o embasamento teórico da psicanálise significa ampliar a compreensão do literário e as significações das produções humanas, cujas possibilidades não se esgotam, assim como o desejo, que permanece sempre vivo e pulsante.

Referências

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitritini. Revisão científica de Philippe Willemart. São Paulo: Cultrix, 1983.

CHAVES, W. C. Considerações a respeito do conceito de real em Lacan. *Psicologia em Estudo*, v. 14, n. 1, p. 41–46, jan. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/X5hgYmKhNJwGfnbbV5BB7Hj/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 02 julho 2026.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jacques. O Simbólico, o Imaginário e o Real. Tradução de Pablo de Carvalho. In: LACAN, Jacques. *De Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 11-53.

PASSOS, Cleusa Rios P. *As armadilhas do saber: relações entre literatura e psicanálise*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 208 p.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/Editora da Universidade de São Paulo, 1995. (Série Pensamento Universitário).

PRZYBYCIEN, Regina. Prefácio. In: SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. Seleção, tradução e posfácio da autora. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 9-24.

SANCHES, Pedro Rodrigo Peñuela. A alteridade na conceituação freudiana de desejo e pulsão. *Rev. bras. psicanál*, São Paulo, v. 44, n. 4, p. 97-108, 2010. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486-641X2010000400009&script=sci_arttext. Acesso em: 02 julho 2026.

SZYMBORSKA, Wisława. *Para o meu coração num domingo*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SZYMBORSKA, Wisława. *Um amor feliz*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Sujeito e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma leitura a partir da psicanálise

Caio José Fontequê Gaspar¹

Resumo: Propõe-se aqui uma leitura de poemas que compõem a obra *Retrato do artista quando coisa* (1998), de Manoel de Barros, a partir da interface literatura e psicanálise, privilegiando abordagem centrada no texto enquanto espaço de encenação do inconsciente. Em diálogo com formulações de Sigmund Freud e Jacques Lacan, parte-se da hipótese que a linguagem poética barriana não se limita à representação do mundo, mas opera segundo uma lógica próxima ao inconsciente, marcada por deslocamentos, sublimações, repetições e rupturas da ordem referencial. Busca-se evidenciar que o sujeito poético não se apresenta como centro da enunciação, mas como efeito da cadeia significante, atravessado por elementos do mundo e da linguagem que funcionam como operadores simbólicos. Assim, a valorização do “insignificante” indica reorganização do campo do desejo, em que o resto e o rejeitado adquirem centralidade. Por fim, argumenta-se que a poesia de Barros configura um espaço de sublimação, no qual a palavra, atravessada pelo desejo, transforma o mundo ao mesmo tempo em que produz o sujeito, em um reiterado processo de mútua reinvenção. Assim, a poesia é compreendida como lugar de encenação do inconsciente, no qual torna possível apreender as dinâmicas da falta, do desejo e do simbólico.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Poesia. Psicanálise. Sujeito.

Introdução

A relação entre literatura e psicanálise consolidou-se, ao longo do século XX, como um importante campo de reflexão acerca dos modos de funcionamento da linguagem e da constituição do sujeito. Distanciando-se de abordagens centradas exclusivamente na biografia do autor ou na interpretação simbólica fechada das obras, parte significativa da crítica literária psicanalítica passou a compreender o texto literário como espaço de manifestação de processos inconscientes inscritos na própria linguagem. Nesse contexto, conceitos desenvolvidos por Sigmund Freud reunidos em *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud* (1996) e posteriormente reelaborados por Jacques Lacan em *Escritos* (1998) permitiram pensar a literatura não apenas como representação de conflitos psíquicos, mas como um campo

¹ Caio José Fontequê Gaspar, doutorando em Letras - Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

em que o desejo se articula por meio de deslocamentos, sublimações, repetições e jogos significantes.

A poesia de Barros apresenta-se como um espaço particularmente fecundo para esse tipo de leitura. Em *Retrato do artista quando coisa* (1998), a linguagem rompe constantemente com a lógica referencial, promovendo inversões entre sujeito e objeto (como sugere o próprio título da obra), deslocamentos sensoriais e aproximações inesperadas entre palavra e mundo. Nesse universo poético, elementos considerados “insignificantes” (sapos, insetos, ciscos, latas, restos) passam a ocupar posição central, enquanto o sujeito aparece frequentemente dissolvido em meio às coisas, aos sons e às imagens. Mais do que tematizar a infância ou a natureza, os poemas instauram uma lógica de linguagem próxima ao funcionamento do inconsciente e do onírico, marcada pela instabilidade do sentido e pela reorganização simbólica do real.

Partindo dessa perspectiva, este artigo propõe uma leitura psicanalítica de poemas selecionados de *Retrato do artista quando coisa*, especificamente o poema de número quatro, em diálogo com outros excertos poéticos da obra, buscando compreender de que maneira a linguagem poética encena dinâmicas do desejo e da constituição do sujeito. A hipótese central é a de que a poesia de Manoel de Barros opera segundo mecanismos próximos aos do processo primário descrito por Freud, aproximando-se do funcionamento do sonho e da lógica inconsciente. Ao mesmo tempo, a análise pretende demonstrar que o sujeito poético se constitui como efeito da cadeia significante, conforme a formulação lacaniana, deslocando o centro da experiência para o campo da linguagem.

Para desenvolver essa reflexão, serão mobilizadas contribuições teóricas de autores que aproximam a psicanálise da crítica literária, como Terry Eagleton em capítulo dedicado em sua obra *Teoria da literatura: uma introdução* (1994) e Jean Bellemin-Noël em *Psicanálise e literatura* (1983). A análise privilegiará os procedimentos linguísticos presentes nos poemas (como metáforas, deslocamentos, sinestésias, repetições e inversões) buscando compreender como o texto poético transforma o insignificante em núcleo de desejo e reconfigura as relações entre linguagem, sujeito e mundo.

Considerações acerca da abordagem psicanalítica

A leitura psicanalítica da literatura aqui proposta não busca identificar, nos textos, significados ocultos ou conteúdos inconscientes previamente determinados. Antes disso,

interessa compreender de que maneira a própria linguagem literária pode reproduzir formas de funcionamento semelhantes às do inconsciente. Nesse sentido, conceitos como desejo, cadeia significativa, deslocamento e sublimação tornam-se ferramentas importantes para a análise. O desejo será entendido não como uma vontade consciente, mas como uma força que se manifesta de forma indireta na linguagem, deslocando-se continuamente entre imagens, palavras e objetos.

Em Freud, o **desejo** está relacionado às primeiras experiências de satisfação vividas pelo sujeito. Conforme observa Zimerman em *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise* (p. 102, 2008), a formação do desejo encontra-se ligada às marcas mnêmicas deixadas por uma necessidade que foi anteriormente gratificada de maneira prazerosa. Nesse sentido, o desejo não corresponde à simples busca de um objeto concreto, mas à tentativa de reencontrar uma experiência de satisfação já perdida. Lacan amplia essa formulação ao compreender o desejo como efeito da falta constitutiva do sujeito. Diferentemente da necessidade, que pode ser satisfeita por um objeto específico, o desejo nasce justamente da impossibilidade de uma satisfação plena, permanecendo em constante deslocamento. Como destaca Zimerman, para Lacan o desejo surge como "consequência direta das faltas e falhas" (Zimerman, 2008, p. 102).

Na literatura, esse movimento pode manifestar-se não pela representação explícita de um objeto desejado, mas pela própria dinâmica da linguagem, através de repetições, deslocamentos e da criação incessante de novos sentidos. Desse modo, o texto literário pode ser compreendido como um espaço privilegiado de elaboração do desejo, no qual a palavra não elimina a falta, mas a reinscreve continuamente em novas formas simbólicas.

Já os mecanismos de **condensação e deslocamento**, descritos por Freud em *A interpretação dos sonhos* (1900), referem-se aos processos pelos quais sentidos distintos se fundem ou se transferem de um elemento para outro, produzindo associações inesperadas. Na literatura, esses movimentos podem ser observados em metáforas, sinestesias, inversões e aproximações aparentemente ilógicas, ou seja, uma liberdade de deslocamento dos signos linguísticos, o que se elucida com a definição de deslocamento de Zimerman:

Mecanismo pelo qual a energia psíquica pode deslizar de uma representação inconsciente para outra, à qual esteja ligada por algum vínculo associativo. No inconsciente, reina o processo primário, onde não há a noção de lógica, espaço, tempo e causalidade, mas, sim, predomina um livre deslocamento. (2008, p. 105)

Outro conceito relevante é o de **sublimação**, compreendido como a transformação das pulsões em formas simbólicas e socialmente valorizadas. Nessa perspectiva, a criação poética pode ser pensada como um espaço em que o desejo encontra modos indiretos de elaboração.

Segundo as formulações de Freud, a sublimação designa o processo pelo qual determinadas energias pulsionais deixam de buscar satisfação direta e passam a ser investidas em atividades culturalmente valorizadas, como a arte, a ciência e a produção intelectual. Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1977), o autor discorre que importantes realizações da cultura tornam-se possíveis graças ao desvio das pulsões sexuais para novas finalidades simbólicas (Freud, 1977, p. 109). Nesse processo, a energia pulsional não desaparece nem é simplesmente reprimida, ela é transformada e encontra novos modos de expressão. A criação artística pode ser compreendida, assim, como um dos espaços privilegiados dessa elaboração, permitindo que desejos, fantasias e conflitos encontrem formas indiretas de manifestação.

Por sua vez, a noção lacaniana de **cadeia significante** permite compreender o sujeito não como origem do discurso, mas como efeito da própria linguagem, constituído pelas relações entre os significantes que o atravessam.

Para Lacan, o inconsciente não constitui um reservatório de conteúdos ocultos, mas um sistema estruturado segundo as leis da linguagem. O autor afirma que "o inconsciente [...] é uma cadeia de significantes" (Lacan, 1998, p. 813), cujos elementos se articulam por relações de diferença e remissão mútua. Nesse sentido, nenhum significante possui sentido isoladamente, uma vez que "o significante só tem sentido por sua relação com outro significante" (Lacan, 1998, p. 235). O significado não antecede a linguagem, mas emerge das articulações produzidas no interior dessa cadeia.

Contudo, compreender o sujeito como efeito da linguagem não implica concebê-lo como elemento passivo diante dela. O que se observa é um movimento contínuo de reciprocidade e atravessamento. Ao mesmo tempo que produz discursos e reorganiza significantes, o sujeito é também produzido pelas estruturas simbólicas que o precedem e o constituem. Como observa Lacan, os sujeitos modelam seu próprio ser segundo os movimentos da cadeia significante que os atravessa. Dessa forma, linguagem e subjetividade não aparecem como instâncias separadas, mas como processos mutuamente constitutivos:

é que o sujeito segue o veio do simbólico, mas isso cuja ilustração vocês tem aqui e ainda mais impressionante: não é apenas o sujeito, mas os sujeitos, tornados em sua

intersubjetividade, (...) modelam seu próprio ser segundo o momento da cadeia significante que os está percorrendo. (Lacan, 1998, p. 30)

Essa formulação mostra-se particularmente produtiva para a leitura da poesia de Manoel de Barros. Nos poemas por vir analisados, o sujeito não surge como uma consciência estável que domina a linguagem (apesar de emití-la e produzi-la), mas como algo que emerge dela e nela se transforma. Quando o eu poético afirma que "Insetos me desempenham", "Os silêncios me praticam" ou ainda "Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer", evidencia-se justamente essa condição de sujeito atravessado pelos significantes. O retrato não preexiste à linguagem, mas sim é produzido por ela e permanece sempre inacabado, submetido ao movimento incessante das relações simbólicas.

Ao discutir as relações entre literatura e psicanálise, Jean Bellemin-Noël observa que a obra literária constitui um espaço singular em que os processos inconscientes não aparecem de forma direta, mas são incorporados e transformados pelo trabalho estético da linguagem. Segundo o autor, a literatura caracteriza-se por um equilíbrio entre racionalidade e imaginação, conservando algo da experiência infantil sem abandonar completamente as convenções do discurso. Como afirma Bellemin-Noël, o escritor precisa manter um certo “coeficiente de marginalidade” que remete à infância, momento em que “todo mundo lembra-se do tempo em que construía sua realidade com desejos, em que o verbo se fazia mundo” (Bellemin-Noël, 1983, p. 33). Essa observação nos convém para a leitura da poesia de Manoel de Barros, cuja linguagem frequentemente dissolve as fronteiras entre palavra e coisa, sujeito e mundo, imaginação e realidade, remetendo, assim, ao desierarquizado olhar infantil frente à continuamente inaugural experiência de existir.

A partir dessas considerações, a análise dos poemas de *Retrato do artista quando coisa* buscará observar como a linguagem poética encena dinâmicas do desejo e do inconsciente por meio de deslocamentos de sentido, da valorização do insignificante, da dissolução do sujeito e da recuperação de uma lógica próxima à experiência infantil e onírica. Mais do que representar conteúdos psíquicos, os poemas parecem fazer da própria linguagem o lugar onde esses processos se tornam visíveis.

A linguagem na (de)formação do sujeito em Manoel de Barros

Entre os poemas que compõem a obra, nos atentaremos ao poema 4 por explicitar, de maneira mais evidente, o trabalho da linguagem sobre o sujeito e a constituição da experiência poética. Enquanto outros textos da obra apresentam imagens de dissolução entre sujeito e mundo, valorização do insignificante ou retomadas da infância, este poema parece refletir diretamente sobre o próprio fazer poético, expondo os procedimentos pelos quais a palavra se afasta da lógica ordinária para construir uma realidade própria. Por essa razão, a análise a seguir tomará o poema 4 como eixo central de discussão, estabelecendo diálogos com os poemas 1 e 6, nos quais temas e procedimentos semelhantes reaparecem sob diferentes configurações. A partir dessa aproximação, será possível observar como a poesia de Manoel de Barros constrói uma linguagem marcada por deslocamentos, inversões e experimentações que aproximam a criação poética de formas de funcionamento descritas pela psicanálise:

4

Uso um deformante para a voz.
Em mim funciona um forte encanto a tontos.
Sou capaz de inventar uma tarde a partir de
uma garça.
Sou capaz de inventar um lagarto a partir de
uma pedra.
Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.
Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com palavras até meu retrato
aparecer.
Apareço de costas.
Preciso de atingir a escuridão com clareza.
Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar
o meu aspro.
Palavras têm que adoecer de mim para que se
tornem mais saudáveis.
Vou sendo incorporado pelas formas pelos
cheiros pelo som pelas cores.
Deambulo aos esgarços.
Vou deixando pedaços de mim no cisco.
O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral.
(Barros, 2010, p. 360)

Desde o primeiro verso, o poema anuncia um afastamento da linguagem normativa: “Uso um deformante para a voz”. A palavra “deformante” sugere uma intervenção deliberada sobre a fala, como se a expressão poética dependesse de uma torção da linguagem ordinária. Em vez de buscar clareza, estabilidade ou adequação, o sujeito poético assume a deformação como princípio criativo. Tal gesto aproxima-se daquilo que Bellemin-Noël identifica como uma das características da literatura: a

preservação, no interior de uma estrutura linguisticamente organizada, de elementos ligados ao processo primário, responsáveis por deslocamentos, associações livres e reorganizações inesperadas do sentido (p. 31-32). A deformação, portanto, não aparece como falha, mas como condição da criação poética, permitindo que as palavras ultrapassem seus usos habituais e produzam novas formas de percepção do mundo. Nesse sentido, o poema anuncia desde o início uma escrita que não pretende representar a realidade tal como ela é, mas reinventá-la por meio da linguagem (“Sou capaz de inventar uma tarde a partir de / uma garça / Sou capaz de inventar um lagarto a partir de / uma pedra”).

A lógica de deformação anunciada no primeiro verso atravessa toda a construção do poema. As imagens que se sucedem não obedecem a relações causais ou descritivas, mas a um regime de associações que aproxima elementos pertencentes a campos distintos da experiência. Quando o sujeito afirma ser capaz de “inventar uma tarde a partir de uma garça” e “inventar um lagarto a partir de uma pedra”, o poema não apenas celebra a imaginação criadora, mas explicita um modo particular de funcionamento da linguagem. A repetição da estrutura sintática produz um paralelismo que logo é desestabilizado pela inversão dos elementos mobilizados: no primeiro caso, um ser vivo dá origem a uma dimensão temporal; no segundo, um elemento inanimado torna-se fonte de um novo ser vivo. As fronteiras entre sujeito, objeto, matéria, tempo e linguagem tornam-se fluidas, instaurando uma lógica próxima daquela que Bellemin-Noël identifica nos processos primários do inconsciente. Segundo o autor, “um dos aspectos do processo primário [...] é confundir, ou melhor, não distinguir as palavras e as coisas, imagens verbais e imagens objetais” (Bellemin-Noël, 1983, p. 31). Nesse sentido, a poesia de Manoel de Barros parece recuperar uma relação primordial com a linguagem, na qual os limites entre nomear e criar, entre palavra e mundo, tornam-se permeáveis.

Essa mesma recusa da racionalidade discursiva pode ser observada no verso “Não sei de tudo quase sempre quanto nunca”. A construção aproxima palavras que, na linguagem ordinária, dificilmente apareceriam articuladas dessa maneira. “Tudo”, “quase sempre” e “nunca” produzem um encadeamento que desafia a lógica sintática e semântica convencional, deslocando a atenção do leitor da informação para a materialidade do enunciado. O sentido deixa de resultar de uma relação estável entre significante e significado e passa a emergir do atrito entre as palavras. Tal elaboração remete àquilo que Bellemin-Noël denomina “retórica profunda”, isto é, um funcionamento da linguagem poética que guarda afinidades com os mecanismos do sonho. Como observa o autor, “os

processos primários operam do mesmo modo que os tropos da tradição retórica”, sendo a condensação e o deslocamento responsáveis pela produção de associações inesperadas e pela reorganização dos sentidos (Bellemin-Noël, 1983, p. 27-28). O poema, assim, não comunica uma verdade exterior à linguagem, mas faz da própria linguagem o lugar onde o sentido se produz.

O centro do poema, contudo, encontra-se na relação estabelecida entre criação, prazer e constituição subjetiva. Os versos “Experimento o gozo de criar. / Experimento o gozo de Deus” associam o fazer poético a uma potência fundadora, como se a linguagem fosse capaz de instaurar realidades inéditas. O prazer não decorre do objeto criado, mas do próprio ato de criar. Essa experiência alcança seu ponto máximo em “Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer”. A imagem (do órgão sexual feminino) mobiliza simultaneamente ideias de nascimento, corporeidade e prazer, sugerindo que a escrita não funciona apenas como meio de expressão, mas como processo de produção do próprio sujeito. O retrato não existe antes da linguagem; ele surge dela. Entretanto, a aparição não produz uma identidade estável: “Apareço de costas”. O sujeito jamais alcança uma representação completa de si mesmo, permanecendo marcado pela incompletude. Tal formulação aproxima-se da perspectiva lacaniana retomada por Bellemin-Noël, segundo a qual “o sujeito (Eu) se constitui como discurso alterado” (Bellemin-Noël, 1983, p. 28). O eu poético não antecede a linguagem; ele emerge dela e permanece atravessado por suas transformações e suas dinâmicas.

Nesse sentido, é significativo que o poema apresente a criação poética como uma experiência simultaneamente prazerosa e trabalhosa. Se há “gozo de criar”, há também a necessidade de “laspear verbo por verbo até alcançar o meu aspro”. O neologismo “laspear” sugere uma intervenção artesanal sobre a palavra, como se o poeta precisasse esculpir a linguagem para atingir uma dimensão mais profunda da experiência. A poesia não aparece como expressão espontânea, mas como elaboração. Tal aspecto dialoga diretamente com a observação de Bellemin-Noël de que “a literatura é um jogo elaborado”, resultado da tensão entre os processos primários e as formas organizadoras da linguagem artística (Bellemin-Noël, 1983, p. 33). A aparente espontaneidade do poema é, portanto, fruto de um intenso trabalho estético e linguístico.

Segundo Freud em *Interpretação dos sonhos* (2019, p. 598-599), o processo primário caracteriza-se pela busca imediata da descarga da excitação psíquica e pela tentativa de reproduzir alucinatoriamente experiências associadas à satisfação. Trata-se do modo de funcionamento predominante nos sonhos, nas fantasias e em diversas

manifestações do inconsciente. Nesse registro, as representações tendem a associar-se livremente, produzindo condensações, deslocamentos, paradoxos e aproximações inesperadas entre imagens. Já o processo secundário corresponde ao funcionamento regulado pelo princípio da realidade, responsável pela organização lógica do pensamento, pela mediação racional e pelo controle dos afetos. Enquanto o primeiro opera por livre associação e deslocamento de significados, o segundo busca ordenar e estabilizar as representações.

A literatura, especialmente a poesia, constitui um espaço singular de encontro entre esses dois modos de funcionamento. Como observa Bellemin-Noël (1983, p. 33), a criação literária não reproduz simplesmente o processo primário, mas o incorpora e o reorganiza por meio das formas estéticas. Em Manoel de Barros, essa dinâmica torna-se particularmente evidente. Os poemas frequentemente aproximam elementos que, segundo a lógica racional, permaneceriam separados. Tais construções remetem à lógica associativa do sonho e da fantasia, preservando algo da liberdade característica do processo primário, ao mesmo tempo em que são cuidadosamente trabalhadas pela elaboração poética. A linguagem poética torna-se, assim, um espaço em que as operações do inconsciente podem emergir sem abandonar completamente as formas organizadoras da arte.

A poética de Barros frequentemente aproxima elementos que, segundo a lógica racional e a sintaxe ordinária, tenderiam a permanecer separados. É o caso da expressão "Tenho um senso apurado de irresponsabilidades". Semanticamente, a construção articula dois campos de sentido contraditórios: o "senso apurado" remete à precisão, ao discernimento e ao julgamento criterioso, enquanto a "irresponsabilidade" sugere justamente a ausência desses atributos. O efeito produzido é paradoxal, pois a responsabilidade, tradicionalmente associada à maturidade e ao controle racional, é substituída por sua negação. De modo semelhante, em "Deambulo aos esgarços", o verbo "deambular", que designa um movimento corporal errante, associa-se a "esgarços", substantivo que remete a fragmentos, rasgos ou restos de um corpo ou tecido. A construção sugere um sujeito que não apenas caminha entre fragmentos, mas que se desloca fragmentariamente, como se sua própria identidade estivesse dispersa em pedaços.

Essa aproximação torna-se ainda mais evidente quando se considera a formulação lacaniana segundo a qual "o inconsciente é uma cadeia de significantes" (Lacan, 1998, p. 813). Nessa perspectiva, o sentido não deriva de uma referência fixa ao real, mas das

relações estabelecidas entre os significantes. As expressões analisadas não procuram representar fielmente uma realidade exterior, antes, elas produzem realidades linguísticas inéditas por meio da articulação inesperada dos signos. Tal procedimento distancia a poesia de Manoel de Barros de tradições como o Parnasianismo, cuja busca pela precisão descritiva, pela contenção formal e pela clareza referencial pressupunha uma relação mais estável entre palavra e objeto. Em Barros, ao contrário, a palavra deixa de refletir o mundo para reinventá-lo, aproximando-se da lógica do sonho, da fantasia e dos processos inconscientes descritos pela psicanálise.

As antíteses que percorrem a segunda metade do texto poético reforçam essa dinâmica. “Atingir a escuridão com clareza” ou fazer com que as palavras “adoeçam” para se tornarem “mais saudáveis” são formulações que aproximam elementos contraditórios, recusando oposições rígidas e estabelecendo paradoxos. Nesses versos, os contrários não se anulam, ao contrário, tornam-se mutuamente necessários. A observação de Eagleton sobre Freud ajuda a compreender esse procedimento. Segundo o crítico, “o paradoxo ou contradição em que se baseia o seu trabalho (de Freud) é o de que apenas somos o que somos devido a uma repressão maciça dos elementos que participaram de nossa criação” (Eagleton, 1994, p. 229). Embora o contexto da afirmação seja outro, ela permite perceber como a constituição do sujeito envolve tensões e contradições que a poesia de Manoel de Barros transforma em matéria estética e lógica linguística própria da poesia. O poema não busca resolver os paradoxos, ele habita esses paradoxos.

Por fim, a imagem do cisco adquire importância central. Após afirmar que vai deixando “pedaços de mim no cisco”, o sujeito conclui que “o cisco tem agora para mim uma importância de Catedral”. A transformação do insignificante em monumento sintetiza um movimento recorrente na obra de Manoel de Barros e dialoga diretamente com os poemas 6, no qual o olhar se volta para aquilo que a cultura tende a desprezar:

6

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
insignificante que eu me criei tendo.
O ser que na sociedade é chutado como uma barata — cresce de
importância para o meu
olho.
Ainda não entendi por que herdei esse olhar para baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades
machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão —
Antes que das coisas celestiais.

Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas. (Barros, 2010, p. 361)

Sob uma perspectiva psicanalítica, esse deslocamento pode ser lido à luz da noção de sublimação. Conforme Freud (1977, p. 109), a cultura constitui-se a partir do redirecionamento das pulsões para finalidades simbólicas socialmente valorizadas, processo que permite a produção da arte, da ciência e das grandes construções culturais. Eagleton (1994), ao comentar essa formulação, utiliza justamente a imagem da construção de "catedrais" como exemplo desse investimento sublimatório. No entanto, a poesia de Manoel de Barros parece operar uma inflexão singular dessa lógica. Em vez de conduzir o impulso em direção ao monumental, ao elevado ou ao socialmente reconhecido, o poeta desloca o valor simbólico para aquilo que ocupa a posição de resto. O movimento não consiste apenas em transformar o desejo em cultura, mas em redefinir aquilo que pode ser reconhecido como culturalmente significativo: não é o impulso que se eleva à monumentalidade da catedral, mas a catedral que é trazida para o interior do cisco. Essa imagem final do poema (o "cisco" e a "Catedral") sugere menos uma hierarquização entre o baixo e o elevado do que uma suspensão dessa própria oposição. O sagrado, para Manoel de Barros, não parece residir em uma instância transcendente ou monumental, mas na capacidade de perceber poeticamente aquilo que os discursos utilitários tendem a descartar. A catedral deixa de representar apenas o ápice da cultura para tornar-se uma medida simbólica capaz de revelar a grandeza contida no ínfimo. Assim, a sublimação, em vez de significar exclusivamente uma elevação do impulso, passa a indicar uma reconfiguração dos regimes de valor que organizam a experiência. O que a poesia realiza não é apenas a transformação da pulsão em forma estética, mas também a transformação do próprio olhar sobre o mundo, fazendo com que o insignificante adquira estatuto de acontecimento poético.

Aqui, no poema 6, o sujeito poético afirma possuir um "olhar para baixo", voltado para "o ser menor" e para "o insignificante", declarando sua preferência pelas "coisinhas do chão" em detrimento das "coisas celestiais". O poema promove uma inversão dos valores socialmente instituídos ao atribuir importância justamente àquilo que costuma ser desprezado ou invisibilizado. A imagem da barata, utilizada para representar aqueles que são "chutados" pela sociedade, evidencia que esse olhar não se restringe aos elementos da natureza, mas alcança também sujeitos marcados pela exclusão e pelo abandono. O que interessa ao poeta não é o grandioso, o monumental ou o elevado, mas aquilo que permanece à margem dos discursos dominantes. Trata-se de um movimento de

deslocamento do desejo, que transfere o investimento simbólico dos objetos tradicionalmente valorizados para aquilo que ocupa uma posição secundária ou residual.

Dessa forma, a poesia opera uma profunda reorganização simbólica do mundo, deslocando os centros de valor e conferindo dignidade estética e existencial àquilo que, em outros discursos, permaneceria reduzido à condição de resto. Essa operação dialoga diretamente com o “olhar para baixo”, revelando que a atenção ao insignificante não constitui apenas um tema da obra, mas um princípio estruturador de sua linguagem e de sua visão de mundo.

Como anunciação das questões observadas no poema 4, o poema 1 permite compreender de maneira ainda mais ampla a lógica que estrutura a poética de Manoel de Barros:

1
Retrato do artista quando coisa: borboletas
Já trocam as árvores por mim.
Insetos me desempenham.
Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
Os silêncios me praticam.
De tarde um dom de latas velhas se atraca
em meu olho
Mas eu tenho predomínio por lírios.
Plantas desejam a minha boca para crescer
por de cima.
Sou livre para o desfrute das aves.
Dou meiguice aos urubus.
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas.
Já enxergo o cheiro do sol. (Barros, 2010, p. 357)

Se no poema 1 analisado anteriormente o sujeito emerge do trabalho da linguagem (“Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer”), aqui a própria estabilidade desse retrato parece dissolver-se. Desde os primeiros versos, o poema promove uma série de deslocamentos que embaralham as fronteiras entre sujeito e objeto: “Insetos me desempenham”, “Os silêncios me praticam”, “Plantas desejam a minha boca para crescer por de cima”. Em vez de ocupar o lugar central da ação, o sujeito torna-se objeto de forças externas, sendo continuamente atravessado por elementos da natureza. A lógica sintática já evidencia esse movimento: aquilo que tradicionalmente seria passivo ou inanimado assume a posição de agente, enquanto o eu aparece como espaço de passagem dessas transformações.

Contudo, o sujeito não aparece apenas como lugar onde essas transformações acontecem, ele próprio torna-se uma das formas assumidas por esse processo contínuo de metamorfose. A sintaxe do poema evidencia essa dinâmica ao inverter sistematicamente

as posições tradicionais entre sujeito e objeto. Em "Insetos me desempenham", por exemplo, os insetos ocupam a posição sintática de sujeito da ação, enquanto o eu surge como objeto do verbo. O mesmo ocorre em "Os silêncios me praticam", em que uma entidade abstrata assume capacidade de agir sobre o sujeito. Já em "Plantas desejam a minha boca para crescer por de cima", a boca humana deixa de ser órgão da fala para converter-se em suporte do crescimento vegetal. Em todos esses casos, a estrutura sintática dissolve as fronteiras convencionais entre humano e não humano, sujeito e objeto, interior e exterior.

Do ponto de vista semântico, observa-se movimento semelhante. Os versos não apenas atribuem características humanas à natureza, mas produzem uma circulação contínua de identidades entre os diferentes elementos do poema. Em "Sapos desejam ser-me", o próprio eu torna-se objeto do desejo do outro, ao mesmo tempo em que deixa de possuir contornos estáveis. Já em "Dou meiguice aos urubus", um atributo culturalmente associado à delicadeza é deslocado para uma ave frequentemente vinculada à morte e à decomposição. A identidade dos seres deixa de ser fixa e passa a constituir-se por meio de trocas permanentes. Sob essa perspectiva, o sujeito poético deixa de ocupar a posição de centro organizador do discurso. Ele emerge como uma figura atravessada por uma rede de relações simbólicas, identificações e deslocamentos que o constituem continuamente.

Essa dinâmica aproxima-se do que Eagleton reflete acerca do imaginário ao discutir a fase do espelho. Segundo o autor, essa fase trata-se de um momento em que ainda não há uma separação plenamente definida entre sujeito e objeto, de modo que o eu se constitui por identificações instáveis com aquilo que lhe é exterior. Como observa Eagleton, o imaginário é “esse reino das imagens, no qual fazemos identificações, mas que, no próprio ato de fazê-las, somos levados a ver mal, e a reconhecer mal, a nós mesmos” (Eagleton, 1994, p. 247). Em Manoel de Barros, essa experiência não aparece como uma etapa superada do desenvolvimento psíquico, mas como uma forma de relação poética com o mundo. O sujeito reconhece-se nas árvores, nos insetos, nas plantas e nos animais, ao mesmo tempo em que se deixa atravessar por eles. A identidade deixa de ser um núcleo fixo para tornar-se um processo contínuo de trocas e incorporações.

Ao mesmo tempo, o poema radicaliza um procedimento recorrente na obra: a suspensão das fronteiras entre diferentes campos sensoriais e semânticos. O verso “Já enxergo o cheiro do sol” constitui um exemplo significativo desse processo. A visão e o olfato deixam de funcionar como categorias distintas, produzindo uma imagem que desafia a lógica ordinária da percepção. Tal operação lembra àquilo que Bellemin-Noël

identifica como a permanência, na linguagem poética, de mecanismos semelhantes aos que atuam nos sonhos e nas fantasias inconscientes. Segundo o autor, os processos primários operam por meio de condensações e deslocamentos que encontram correspondência nas figuras da linguagem, de modo que “metáfora, metonímia, sinédoque” e outros recursos retóricos podem ser compreendidos como formas de manifestação dessa lógica (Bellemin-Noël, 1983, p. 27-28). Assim, mais do que representar uma realidade exterior, o poema produz uma nova organização das experiências sensíveis por meio da linguagem.

Considerações Finais

Essa perspectiva permite retomar uma das hipóteses centrais deste trabalho: na poesia de Manoel de Barros, o significado não precede a linguagem, mas emerge dela. Como observa Eagleton, a partir de Lacan, a linguagem constitui uma cadeia infinita de diferenças, na qual “um significante implica outro, esse implica um terceiro, e assim por diante” (Eagleton, 1994, p. 251). O sentido, portanto, não está dado de antemão; ele é produzido pelo movimento dos significantes. Tal dinâmica pode ser observada ao longo de todo o poema, em que árvores, moscas, silêncios, lírios, águas e sol não funcionam como símbolos fixos, mas como elementos de uma cadeia em permanente deslocamento. A própria significação resulta dessas relações móveis, corroborando a afirmação de Eagleton de que o significado é “um produto do significante” (Eagleton, 1994, p. 257), e não algo anterior à sua manifestação.

Sob essa perspectiva, o poema também pode ser lido como uma encenação do desejo em sua forma mais próxima da lógica onírica. Bellemin-Noël afirma que o desejo, nos sonhos, “fala para não dizer nada”, encontrando sua satisfação no próprio ato de se expressar (Bellemin-Noël, 1983, p. 25). Não se trata de transmitir uma mensagem oculta ou alcançar um sentido definitivo, mas de colocar em movimento uma cadeia de representações que permite ao desejo manifestar-se. Algo semelhante ocorre na poesia de Manoel de Barros. O poema não busca resolver as tensões entre sujeito e mundo, nem estabilizar identidades ou significados. Ao contrário, sua força reside justamente na circulação incessante entre imagens, sensações e seres distintos. Assim, a **dissolução do sujeito** observada no poema 1, a **constituição fragmentária do eu** no poema 4 e o **deslocamento do insignificante** no poema 6 revelam aspectos complementares de um mesmo processo: a construção de uma linguagem em que o desejo se realiza não pela

posse de um objeto ou pela fixação de uma identidade, mas pelo próprio movimento criador da palavra

Essas instâncias podem ser compreendidas como manifestações distintas de uma mesma lógica poética. No primeiro caso, o sujeito perde sua centralidade e passa a existir em constante intercâmbio com animais, plantas, objetos e fenômenos naturais. No segundo, a própria identidade surge como resultado precário do trabalho da linguagem, aparecendo apenas momentaneamente para logo se desfazer novamente. No terceiro, aquilo que ocupa posição marginal nos sistemas tradicionais de valor (o cisco, os restos, as "coisinhas do chão") torna-se centro organizador da experiência poética. Em todos esses movimentos, observa-se uma recusa das formas estáveis de identidade, percepção e significação.

É precisamente nesse aspecto que a teoria psicanalítica oferece um caminho particularmente produtivo para a leitura da poesia de Manoel de Barros. Ao compreender o inconsciente como um campo estruturado por deslocamentos, condensações, associações inesperadas e cadeias de significantes, a psicanálise permite perceber que a estranheza da linguagem barriana não constitui mero jogo verbal ou ornamentação estilística. Trata-se de uma forma específica de produzir sentido, próxima daquilo que Freud identifica nos sonhos e que Lacan descreve como o funcionamento da cadeia significante. As inversões sintáticas, os paradoxos, os neologismos e as aproximações improváveis entre palavras e imagens revelam uma linguagem que não busca reproduzir fielmente o real, mas recriá-lo por meio da imaginação poética.

Nesse sentido, a poesia de Manoel de Barros parece propor uma compreensão singular da própria experiência humana. Diferentemente de tradições poéticas orientadas pela representação objetiva do mundo ou pela busca de formas estáveis de expressão, sua escrita investe na instabilidade, no deslocamento e na reinvenção contínua dos significados. A palavra poética deixa de funcionar como instrumento de descrição para tornar-se espaço de criação de novas possibilidades de existência. A contribuição da psicanálise para essa leitura consiste justamente em evidenciar que tal procedimento não representa um afastamento da experiência humana, mas uma aproximação de dimensões fundamentais da subjetividade: o desejo, a falta, a fantasia e os modos pelos quais o sujeito é continuamente constituído pela linguagem. Assim, mais do que um tema presente nos poemas, o inconsciente manifesta-se na própria forma da escrita, fazendo da poesia um lugar privilegiado de encontro entre linguagem, desejo e mundo.

Referências

- BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa. In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e literatura**. Tradução Álvaro Lorencini, Sandra Nitirini. São Paulo: Cultrix, 1983.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras Completas Volume 4 A interpretação dos sonhos (1900)**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico (1911). In: FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas de Sigmund Freud Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977
- LACAN, Jaques. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ZIMERMAN, David E. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

Vale Penino e o Objeto Perdido: memória e desejo em “Para além das estradas”, de Lília Jorge

Déborah Cristina Stagliano¹

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura psicanalítica do conto "Para Além das Estradas", de Lília Jorge, a partir das contribuições de Sigmund Freud e Jacques Lacan acerca da memória, da falta e do desejo. No enredo, o narrador, já adulto, retorna, por meio da lembrança, ao espaço de Vale Penino, lugar afastado e marcado por afetos da infância. Assim, mais do que cenário, esse espaço assume a função de território psíquico, no qual se condensam experiências, perdas e vestígios de um tempo irrecuperável. Parte-se da compreensão freudiana de que a memória não reproduz fielmente o passado, mas o reconstrói segundo os investimentos afetivos do sujeito, além de produzir uma elaboração simbólica da perda. Em Lacan, avalia-se de que modo o Vale Penino pode ser compreendido como figuração de um objeto perdido que permanece sustentando o desejo do narrador. Assim, o movimento de rememoração não se configura como tentativa de recuperação do passado, mas como reencontro com a falta, e sua permanência, a qual estrutura o sujeito. Dessa forma, a análise pretende demonstrar como a escrita de Lília Jorge destaca a literatura como campo privilegiado para a elaboração das relações entre memória, identidade e subjetividade.

Palavras-chave: Memória. Desejo. Psicanálise. Lília Jorge.

Introdução

Lília Jorge é uma das vozes mais relevantes da literatura portuguesa contemporânea, com produção que atravessa o romance, o conto, a dramaturgia e a poesia. Escritora do período pós-revolucionário, tem sua obra norteadas por temas como o passado colonial e ditatorial de Portugal, as tensões entre tradição e modernidade, a condição feminina e a emigração. Em 2025, tornou-se a primeira mulher a receber o Prêmio Pessoa e, em 2026, foi distinguida com o Prêmio Camões, reconhecimentos que atestam a centralidade e importância de sua obra no panorama da língua portuguesa.

O conto “Para além das estradas” integra o livro “O Belo Adormecido” (2003), o qual a própria autora define, escrito na badana da obra, como um conjunto de seis contos sobre o desejo, povoados por personagens deslocados de suas rotinas habituais que vivenciam encontros inesperados, capazes de gerar rupturas familiares e revelações internas. Neste conto, um narrador adulto rememora férias vivenciadas em sua adolescência, com seus pais mais a família de amigos, com seus respectivos filhos, em uma casa isolada no meio da mata, em Vale Penino. Assim, os pais atraídos pela promessa de silêncio e sossego procuram uma casa para alugar. Todavia, a vivência nesse lugar passa a suscitar nos três adolescentes sentimentos como tédio e exclusão, intensificados pela presença de um velho piano o qual é tocado de forma

¹ Mestra em Filosofia e doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: deborah.stagliano@uel.br.

obsessiva pelo pai do narrador - antigo pianista frustrado por sua vida de engenheiro nômade, o qual insistiu em tocar durante toda a estada.

Nesse contexto, é possível teorizar que o relato do narrador não constitui a reconstituição fiel de um episódio da infância, mas a reelaboração de uma perda estruturante, ou seja, o objeto que, mesmo ausente ou inalcançável, sustenta o desejo do sujeito. Sendo assim, a memória rememorada em “Para além das estradas” funciona menos como registro de fatos objetivos e mais como uma reconstrução psíquica fomentada pelo desejo, atravessada por mecanismos de deslocamento e da condensação e organizada em torno de um objeto perdido que, segundo Lacan, sustenta toda demanda como demanda de amor (Lacan, 1998b).

Do ponto de vista metodológico, este artigo se caracteriza como pesquisa bibliográfica de natureza qualitativa, tomando como *corpus* o conto “Para além das estradas” e como referencial teórico obras de Sigmund Freud, de Jacques Lacan e de comentadores da interface entre psicanálise e literatura. Não se pretende, com isso, diagnosticar personagens ou reduzir a obra a uma ilustração de conceitos psicanalíticos previamente definidos; busca-se, antes, um movimento de mão dupla, em que a teoria oferece instrumentos de leitura e o texto literário, por sua vez, deixa entrever nuances e articulações que enriquecem a própria teoria.

Para desenvolver essa leitura, o artigo está organizado em três partes. Na primeira, apresenta-se o referencial teórico psicanalítico mobilizado, com destaque para os conceitos freudianos de traço mnêmico e reconstrução da memória, os mecanismos de deslocamento e condensação e a noção lacaniana de *objeto a* e de desejo. Na segunda parte, esses conceitos são articulados à análise do conto, dividida em cinco eixos: o intervalo como espaço psíquico, o piano do pai, a figura do rapaz da manga rasgada, o episódio do animal morto e o desfecho do conto. Por derradeiro, nas considerações finais, retoma-se a tese central e apontam-se possibilidades de desdobramento da pesquisa.

Referencial Teórico

Memória, traço mnêmico e reconstrução do passado

Em “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos”, escrito por Freud, nota-se a conclusão que o sintoma histérico advém de uma experiência vivenciada a qual não foi devidamente elaborada, tornando-se patogênica – um trauma psíquico. Desse modo, esse trauma, quando convertido sintomaticamente no corpo do sujeito, é fruto de mecanismos de deslocamento e condensação, os quais são inconscientes. Já, no texto “Lembranças encobridoras” (1899), Freud aprofunda essa concepção ao afirmar que as lembranças de

infância, quando construídas posteriormente, partem de investimentos mnêmicos do momento presente da rememoração. Não importa, assim, se determinado episódio se deu exatamente da forma como é narrado, o que importa é a realidade psíquica que ele assume para quem o relembra e as palavras que o sujeito escolhe para contá-lo.

Dessa forma, esses investimentos mnêmicos são uma marca que permanece no aparelho psíquico como uma representação da experiência que incidiu sobre o sujeito, ainda que o objeto que a originou não possa ser integralmente resgatado, como elaborado no texto “O Id e o Ego” (Freud, 1996b). Nesse sentido, o traço mnêmico pode funcionar como vestígio de um objeto perdido, e não como sua reprodução fiel. Relacionado a essa lógica, está o conceito de *a posteriori* (*Nachträglichkeit*), certas vivências só adquirem sentido e podem ser elaboradas em um momento posterior, quando o sujeito, já adulto, dispõe de outros recursos simbólicos para nomeá-las (Lacan, 1996c).

Essa dinâmica atravessa o próprio conto de Lídia Jorge, uma vez que é somente como narrador adulto, e não como personagem adolescente, que ele consegue nomear o que viveu em Vale Penino, afirmando que “a ideia de intervalo provém doutro campo, doutro espaço” (Jorge, 2003, p. 180). Logo, é possível inferir que o sintoma funciona como uma memória em hiato, uma vez que ele não se apresenta como lembrança plena, mas como reconstrução tardia daquilo que não pôde ser inteiramente simbolizado quando ocorreu.

Sendo assim, vale notar que essa concepção não implica desqualificar o relato do sujeito como “mera invenção”, tampouco exige do analista, ou do leitor, a tarefa de separar o que “realmente” aconteceu do que teria sido recordado. Freud (1996a) destaca que, do ponto de vista da vida psíquica, o efeito de uma recordação bem estruturada equivale ao efeito de um acontecimento factual, ou seja, o foco não é a exatidão referencial da lembrança, mas o desejo que ela porta e o modo como afeta o sujeito. Por fim, essa perspectiva é particularmente produtiva para a leitura de um texto literário, já que a narrativa memorialística de um narrador-personagem é, por definição, uma reconstrução, pois o que a psicanálise oferece à crítica literária, nesse sentido, não é um método para separar fato e ficção, mas um modo de escutar a expressão de um desejo naquilo que é narrado.

Deslocamento, condensação e objeto perdido

Freud identifica, na elaboração onírica, dois mecanismos fundamentais pelos quais o material recalcado se transforma antes de emergir à consciência: o deslocamento e a condensação. Nesse sentido, Freud elucida:

O que ocorre seria algo da natureza de um “deslocamento” - de ênfase psíquica, talvez? - por meio de elos intermediários; desse modo, representações que originalmente só tinham uma carga fraca de intensidade recebem a carga de representações que eram originalmente mais intensamente “catexizadas”, e acabam por adquirir força suficiente para lhes permitir forçar entrada na consciência (2019, p. 155)

Assim, deslocamento é o processo de transformação do recalcado para um sintoma, ou seja, quando esse sintoma inicial muda de forma e começa a manifestar-se de outro modo, a carga afetiva que está ligada a uma representação muda para outra. Já, por sua vez, quando essa ideia recalcada, a qual apresenta uma carga afetiva, é manifestada como um sintoma, por exemplo, pode ocorrer o processo de “pegar” todas as ligações patogênicas de conflito e apresentá-las como uma única coisa secundária, qual seja - condensação. Dessa forma, é possível dizer que o deslocamento é o processo contínuo e condensação os resultados desse processo.

Concomitantemente, na sequência dos estudos, Jacques Lacan, ao reler esses mecanismos à luz da linguística de Roman Jakobson, propõe que o deslocamento corresponde à metonímia, organizada pelo eixo sintagmático da combinação e da contiguidade, enquanto a condensação corresponde à metáfora, organizada pelo eixo paradigmático da substituição (Lacan, 1998a; Jakobson, 1969). Um significante, nesse segundo caso, substitui outro por semelhança ou analogia, e o significante substituído, embora recalcado, continua a produzir sentido de modo encoberto.

Portanto, essa leitura permite compreender o inconsciente como uma linguagem, como destaca Lacan (1998a) e não apenas como reservatório de conteúdos recalcados. Dessa forma, é pela via do significante que o sujeito se constitui e que os afetos circulam, deslocando-se e condensando-se em novas formações. De tal modo, como se verá adiante, esse duplo mecanismo é central para compreender de que modo, no conto analisado, a figura paterna se desloca sobre outro personagem, ao mesmo tempo em que condensa sentidos contraditórios de hostilidade, cuidado e proteção.

Cabe ainda ressaltar que para a psicanálise lacaniana, o sujeito é estruturalmente marcado pela falta, ou melhor, ao ingressar no campo da linguagem, ele perde para sempre uma suposta completude mítica, e o desejo se constitui justamente como aquilo que resta da demanda quando dela se subtrai a necessidade (Freud, 1996c). O *objeto a* nomeia essa causa de desejo, não um objeto que, uma vez alcançado, satisfaria plenamente o sujeito, mas o objeto perdido em torno do qual o desejo se organiza e se relança indefinidamente – é um objeto mítico. Nas

palavras de Lacan (1998b), toda demanda, por mais variados que sejam seus objetos manifestos, é sempre, em algum nível, demanda de amor.

A função paterna e seu declínio

Complementar à noção de *objeto a* é a de função paterna, tal como formulada por Lacan a partir da releitura do Complexo de Édipo freudiano. A função paterna não se confunde com a pessoa do pai, mas designa uma operação simbólica: a de introduzir a lei, a interdição e o limite que possibilitam ao sujeito situar-se no mundo simbólico e distinguir-se da fantasia de completude ligada à relação primordial com que exerce a função materna. Quando essa função falha, seja por ausência de fato ou simbólica, seja por absorção do pai em sua própria demanda, abre-se um vazio de autoridade que, no plano imaginário, tende a ser ocupado por outras figuras, muitas vezes de modo ambíguo ou mesmo ameaçador.

Esse enfraquecimento da função paterna, associado ao deslocamento de sua autoridade sobre uma figura substituta, será central para compreender, na análise que segue, o modo como o pai do narrador, absorvido por sua busca musical, deixa de exercer amparo simbólico sobre o filho, abrindo espaço para que a imagem do rapaz labrego assuma, ainda que de forma precária e ambígua, uma função de ordenação e de referência para o grupo de adolescentes.

Vale Penino: uma leitura psicanalítica do conto

O intervalo como espaço psíquico

Logo na abertura do conto, o narrador anuncia que sua lembrança de Vale Penino é, antes de tudo, “a imagem dum intervalo”, e esclarece que esse intervalo é “um hiato, um susto, dentro do nosso próprio tempo” (Jorge, 2003, p. 180). Essa formulação já indica que o espaço rememorado não deve ser lido apenas como cenário geográfico, mas como território psíquico: um hiato que se abre dentro da própria temporalidade do sujeito. A busca da casa pelos pais é caracterizada por sua distância de tudo, por parecer “não ser encontrável”, cercada por estradas que “desaparecem no mapa”.

A seguir, essa busca de isolamento por parte dos adultos contrasta com a experiência dos três adolescentes, que se veem excluídos de um espaço em que, segundo o narrador, não havia “nada para fazer, nada para olhar, nada para aprender” (Jorge, 2003, p. 187). O intervalo dos pais, ou seja, o desejo de suspender a correria do tempo cotidiano, não coincide com o intervalo dos filhos, que se veem lançados a um vazio de sentido só preenchido, mais adiante, pela incursão na mata e pelo encontro com a figura do rapaz labrego.

Na trama, o narrador é explícito quanto a essa divergência de investimentos, pois enquanto os casais se entregam a “canções antigas, nostálgicas”, evocando um passado que os três adolescentes desconhecem e do qual são apenas espectadores forçados, estes últimos reivindicam para si outra temporalidade, marcada pela urgência da ação e pela recusa de compartilhar o tempo lento e regressivo dos pais.

Essa cisão entre duas temporalidades psíquicas, a dos adultos em busca de um retorno mítico a um objeto perdido, como o do pai com o piano, e a dos adolescentes em busca de uma saída, de um percurso, é o que efetivamente organiza o deslocamento do grupo para o interior da mata, movimento que ocupa a maior parte do conto e que será analisado nas seções seguintes.

O piano paterno e a busca da completude perdida

A presença de um piano na casa isolada é o elemento que decide a viagem, uma vez que, ao saber que a pousada dispõe desse instrumento, o pai do narrador insiste em alugá-la, apesar das más condições da casa, relatadas pela atendente. O piano funciona, assim, como objeto que catalisa o desejo paterno antes mesmo de a família chegar ao local. Dessa forma, quando finalmente o encontra, o pai é descrito como alguém que, diante do instrumento, ficou “mudo de espanto”, como se “debaixo daquela tampa abaulada tivesse encontrado um amor” (Jorge, 2003, p. 184).

O narrador explica que o pai fora, na juventude, um bom aluno de piano, tendo chegado a executar Mozart e Liszt, mas que sua vida como engenheiro nômade o afastara de um instrumento sedentário. Ao reencontrar o piano em Vale Penino, ele não apenas retoma uma prática abandonada, mas parece buscar reaver algo que se perdeu, um estado anterior de completude ligado a essa “vida musical frustrante” (Jorge, 2003, p. 185). Nos termos lacanianos apresentados na seção anterior, o piano pode ser lido como figuração do *objeto a* e não um objeto que, uma vez recuperado, devolveria ao pai a plenitude perdida, mas o suporte material em torno do qual seu desejo se organiza e se relança, dia após dia, ao longo de toda a estada na casa, apesar de nunca poder se completar com o que foi perdido.

Por conseguinte, é significativo enfatizar que essa busca paterna se dá à custa da exclusão dos filhos. O som insistente do piano, descrito pelo narrador como “detestável, repetido, furioso” (Jorge, 2003, p. 186), empurra os adolescentes para fora de casa, em direção à mata. O pai, ou melhor, os pais, absortos em seus próprios reencontros com os respectivos objetos perdidos, deixam de enxergar os filhos como sujeitos de desejo, e deixam de exercer a função paterna, o que prepara o deslocamento da autoridade paterna que se dará, no conto, sobre outra figura.

O rapaz da manga rasgada: deslocamento da função paterna

Enquanto o pai se entrega ao piano, surge, à margem da narrativa, a figura de um rapaz labrego (trabalhador rural), reconhecido pela “manga rasgada” de sua camisa, o qual observa os adolescentes do muro do pátio e, mais tarde, os segue pela mata supostamente acompanhado de uma matilha de cães. Esse rapaz não fala e se comunica somente por gestos e por uma presença silenciosa e insistente. Ainda assim, o narrador reconhece nele uma função estruturante: “A imagem do rapaz oferecia-nos segurança, conferia-nos poder”, justamente “naquela casa onde tudo se tinha aniquilado sob o ruído dos dedos do pai” (Jorge, 2003, p. 187).

Há, portanto, nessa passagem, um deslocamento evidente, ou seja, quando a função de autoridade e amparo, esvaziada pelo pai enclausurado em sua busca musical, é transferida para a figura do rapaz, que passa a concentrar, de modo condensado, sentimentos contraditórios ao longo da trama. Inicialmente, condensa sentimentos de segurança e poder; a seguir, na mata, sentimentos de hostilidade (os meninos arremessam objetos contra o rapaz que os estava seguindo) e, ao mesmo tempo, cuidado e proteção (é o rapaz quem, ao final, mata o lobo que rondava a casa, salvando indiretamente as crianças). Logo, é precisamente esse caráter ambíguo, entre raiva e segurança, que sustenta sua força simbólica no processo psíquico - sentimentos contraditórios que, na psicanálise, chama-se ambivalência, tão presentes e tão naturais nas relações, inclusive de pais para filhos e vice-versa.

O lobo morto: retorno do recalado

O ápice do conto se dá quando, na manhã seguinte à incursão dos adolescentes pela mata, os adultos encontram, junto ao pátio, o corpo de um animal abatido a tiros. A princípio identificado como cão, o animal revela-se, para espanto de todos, um lobo. A cena reintroduz, no espaço supostamente pacífico e domesticado da casa, aquilo que a própria busca dos pais por sossego tentava manter à distância: o selvagem, o predatório, a ameaça latente sob a superfície idílica da paisagem.

Lido à luz de “Além do princípio do prazer” (1996c), o episódio do lobo pode ser aproximado da noção de retorno do recalado. Nesse sentido, aquilo que os meninos, instalados em sua devaneio de adquirir uma significação própria da viagem que se instalasse à parte dos adultos, recusaram-se a reconhecer a existência de perigo, a possibilidade de que estavam sendo seguidos por uma “matilha de lobos” e não por cães dóceis (Jorge, 2003, p. 197), o qual retorna sob forma de cadáver, exigindo elaboração. De mesmo modo, os pais envolvidos em sua busca pelo *objeto a*, tornam-se negligentes quanto as suas funções com os filhos e, essa negligência,

os enfrenta quando descobrem o perigo que os filhos vivenciaram. Significativamente, as crianças escolhem o silêncio: “Nem um indício, nem uma palavra” (Jorge, 2003, p. 197), guardando para si o segredo da caminhada pela mata, como forma de vingança e de afirmação de um saber que os pais, entregues à música e à indiferença, não souberam ou não quiseram partilhar.

Desejo e objeto perdido: o desfecho do conto

O conto se encerra com o retorno do narrador ao motivo inicial do intervalo, agora enriquecido pela experiência narrada: “Era um intervalo na vida nascente - Entre as árvores ficava um pedaço do amor humano, inexplicável. Para sempre inexplicável. Até ao fim da vida, até ao fim das árvores” (Jorge, 2003, p. 200). Essa formulação condensa o percurso de toda a narrativa, a busca do piano pelo pai; a aventura dos adolescentes, na construção de um herbário e a presença dos “cães”. E o ato final, a proteção que o rapaz labrego ofereceu ao matar o lobo, impactou por ser uma forma de amor, que ficará para sempre inexplicável, jamais inteiramente recuperável.

Essa conclusão dialoga diretamente com a afirmação lacaniana de que toda demanda é demanda de amor (Lacan, 1998b). Assim, o objeto perdido que sustenta o desejo do narrador não é o piano, nem o rapaz da manga rasgada, nem o lobo, mas aquilo que esses elementos, sucessivamente, vêm figurar e não esgotar. A escrita do conto, décadas depois do episódio vivido, é o gesto pelo qual o narrador adulto tenta, sem jamais conseguir plenamente, contornar essa falta constitutiva, o que confirma a leitura freudiana da memória como reconstrução, e não como resgate fiel do passado.

Conflito de gerações e limites da função paterna

A leitura conjunta dos episódios analisados permite identificar, no conto, um conflito de gerações que não se reduz a um simples desentendimento entre pais e filhos, mas que expressa dois momentos estruturantes distintos do psiquismo. Os pais, absortos em canções nostálgicas e na repetição obstinada do piano, ocupam a posição de sujeitos que buscam reencontrar, ainda que sem sucesso, um objeto mítico de completude perdida; os adolescentes, por sua vez, atravessam um momento de finalização de sua própria estruturação psíquica e buscam, na autoridade que não encontram em casa, uma referência externa que os ampare para que possam se rebelar, e é essa busca que os leva a investir a figura do rapaz labrego de um poder simbólico que ele, enquanto sujeito concreto, não necessariamente possui ou deseja ocupar.

Esse duplo movimento ilustra bem os limites da função paterna quando esta se volta inteiramente para a própria demanda do sujeito que a ocupa. O pai do narrador não é um pai ausente no sentido literal, ele está fisicamente presente durante toda a estada, mas sua presença é tomada, quase integralmente, pela tentativa de reencontrar o objeto perdido de sua própria juventude musical. Esse investimento excessivo em seu próprio desejo o impede de exercer, para os filhos, a função de interdição e de amparo que a psicanálise lacaniana associa ao pai simbólico, abrindo caminho para que essa função seja buscada fora do núcleo familiar.

Considerações finais

A leitura psicanalítica de “Para além das estradas” permite observar que o relato do narrador não se organiza como reconstituição cronológica de um episódio de infância, mas como elaboração simbólica de uma perda estruturante. Os conceitos freudianos de traço mnêmico e de reconstrução da memória, articulados aos mecanismos de deslocamento e condensação, mostraram-se produtivos para compreender como a autoridade paterna, esvaziada pela obsessão musical do pai, se desloca sobre a figura do rapaz labrego, ao passo que a noção lacaniana de *objeto a* e a fórmula de que toda demanda é demanda de amor permitiram situar o piano, o herbário, os cães e, por fim, o próprio Vale Penino, como figurações sucessivas de um objeto que sustenta o desejo sem Nunca satisfazê-lo por completo.

Conclui-se, assim, que a literatura, e em particular o conto de Lídia Jorge, constitui campo privilegiado para a elaboração das relações entre memória, identidade e subjetividade, corroborando a ideia de que a psicanálise, ao se aproximar da arte, não busca decifrar seus enigmas, mas aprender com eles a pensar a própria clínica do sujeito. O texto literário, nesse sentido, não ilustra passivamente conceitos psicanalíticos previamente dados, ele os desafia e os enriquece, na medida em que a singularidade da escrita de Lídia Jorge, a construção de um narrador que só nomeia sua experiência décadas depois, a escolha de uma criança muda e animalizada como figura de autoridade, o desfecho aberto e inexplicado do amor entre as árvores, excede qualquer aplicação mecânica de esquemas teóricos.

Como possibilidades de desdobramento desta pesquisa, sugere-se, em primeiro lugar, uma leitura de gênero que dê atenção ao silenciamento da personagem materna, Mariana, cuja voz é convocada apenas para atender ao chamado do marido, nunca para narrar sua própria experiência daquele intervalo. Em segundo lugar, sugere-se uma análise comparativa entre “Para além das estradas” e os demais contos de *O Belo Adormecido*, de modo a verificar se a lógica do objeto perdido e da demanda de amor se repete, sob outras figurações, ao longo de todo o livro que a própria autora define como um conjunto de narrativas sobre o desejo.

Por fim, uma investigação futura poderia se debruçar sobre a posição do leitor diante desse tipo de narrativa memorialística, perguntando-se de que modo a leitura de um relato construído a posteriori convoca, também no leitor, seus próprios objetos perdidos e suas próprias demandas de amor.

Referências

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos I** (1900). Tradução de Paulo César de Souza. Obras completas, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. **Estudos sobre a histeria** (1893-1895). Tradução de Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras (1899). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. O ego e o id (1923). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia (1954). In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JORGE, Lília. Para além das estradas. In: JORGE, Lília. **O Belo Adormecido**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

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

LACAN, Jacques-Marie Émile. A significação do falo. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998b. p. 692-702.

Corpos em chamas: trauma, repetição e violência de gênero em *Coisas que perdemos no fogo*

Fernanda Costa Susigan (UEL)¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar o conto *Coisas que perdemos no fogo*, da escritora argentina Mariana Enríquez, a partir da teoria psicanalítica de Sigmund Freud. A pesquisa busca refletir sobre os traumas e a compulsão à repetição vivenciados pelas mulheres representadas na narrativa, evidenciando como a violência de gênero se manifesta de maneira recorrente tanto no âmbito individual quanto coletivo. No conto, as personagens femininas, marcadas pelas agressões sofridas em relações violentas, iniciam um movimento de resistência por meio da autodestruição dos próprios corpos, utilizando o fogo como forma de protesto e enfrentamento do sofrimento vivido. Nesse sentido, a análise do trauma e da compulsão à repetição torna-se fundamental para compreender as dinâmicas psíquicas presentes na obra. Para isso, realiza-se uma análise bibliográfica e literária fundamentada nos estudos de Sigmund Freud (2010), Gaston Bachelard (2008) e Noël Carroll (1990), articulando conceitos da psicanálise e da literatura de horror contemporânea. Assim, pretende-se compreender de que maneira o conto utiliza o horror e o corpo feminino como espaços simbólicos de representação da dor, da violência e da resistência feminina.

Palavras-chave: Fogo. Violência de gênero. Trauma. Repetição.

Introdução

A literatura latino-americana contemporânea retrata muito o terror vivenciado dentro desses países, tensões urbanas, crises econômicas e traumas sociopolíticos marcam presença dentro dos livros. No Brasil, percebemos a resistência na literatura por meio de obras que driblaram a censura dos anos ditatoriais: Lygia Fagundes Telles, Ignácio Loyola de Brandão e Chico Buarque são exemplos. Porém, não apenas o Brasil testemunhou uma literatura vivendo sob o terror social.

Em 2017, a Argentina passou por um período de recuperação econômica, marcado por altos índices de inflação, aumento do desemprego e instabilidade social durante o governo de Mauricio Macri. Paralelamente à crise econômica, a violência de gênero tornou-se uma pauta central no debate público argentino, especialmente após o fortalecimento do movimento *Ni Una Menos*, criado em resposta ao crescente número de feminicídios e agressões contra mulheres no país. Nesse cenário, a sociedade argentina vivenciava constantes manifestações feministas que denunciavam não apenas a violência física, mas também as desigualdades estruturais e o apagamento histórico das mulheres.

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).
E-mail: fernanda.susigan@uel.br

A literatura de horror contemporânea tem se destacado por utilizar elementos perturbadores não apenas para provocar medo, mas também para promover reflexões sobre questões sociais e humanas. Segundo Noel Carroll (1990),

The monsters of horror, however, breach the norms of ontological propriety presumed by the positive human characters in the story. [...] What appears to demarcate the horror story from mere stories with monsters, such as myths, is the attitude of characters in the story to the monsters they encounter (Carroll, 1990, p. 16).

Os monstros do horror, no entanto, ultrapassam as normas ontológicas por causa do teor positivo das personagens humanas. [...] O que parece demarcar o horror com meras histórias de monstros, como nos mitos, é a atitude das personagens para com os monstros que elas encontram (Carroll, 1990, p. 16, tradução nossa).

Desse modo, o horror se caracteriza pela presença de figuras ou situações que despertam simultaneamente repulsa e fascínio no leitor, produzindo um efeito de inquietação diante daquilo que rompe os limites do familiar e do aceitável. Nesse sentido, o gênero ultrapassa o mero entretenimento e torna-se um espaço privilegiado para a problematização de conflitos sociais, culturais e subjetivos.

Publicado pela primeira vez em 2016 na Argentina, *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez, é uma coletânea de contos de terror argentinos que utiliza o horror como metáfora para explorar o contexto de traumas ditatoriais, violência de gênero, desigualdade econômica e abandono social nos subúrbios, tensionando questões relacionadas à realidade social latino-americana, especialmente em seu país de origem. Mais do que narrar as críticas sociais, a obra problematiza a violência de gênero, no conto homônimo, aspecto que será fundamental para a presente análise.

A violência presente dentro da narrativa leva os leitores a acreditarem que as mulheres vivem um trauma coletivo, fazendo com que a repetição da dor, queimando o próprio corpo, leve a uma espécie de prazer. Segundo Endo e Sousa (2016), baseados nos estudos de Freud, “[...] na vida psíquica realmente há uma compulsão à repetição que se coloca acima do princípio de prazer” (p. 45). Desse modo, a compulsão das mulheres por querer resistir à violência que elas sofrem cotidianamente foi colocada acima de seu princípio de prazer, através da automutilação: elas queriam/precisavam sentir essa dor para se libertarem.

Sigmund Freud (2010), ao desenvolver o conceito de Princípio do Prazer, afirma que o aparelho psíquico tende a buscar a redução das tensões internas e a evitar o desprazer. No entanto, a vida em sociedade exige que o sujeito se submeta ao Princípio da Realidade, adiando satisfações imediatas e confrontando situações dolorosas. No

conto de Mariana Enríquez, as mulheres são constantemente submetidas à violência física, ao Princípio de Realidade, experiência que produz trauma e sofrimento.

Diante desse contexto, o movimento dessas mulheres surge como uma forma extrema de resistência: ao escolherem voluntariamente aquilo que antes lhes era imposto pelos agressores, elas transformam a posição de vítimas passivas em agentes de sua própria ação. Assim, mais do que encontrar prazer na dor, essas mulheres buscam recuperar algum controle sobre a experiência traumática, ressignificando a violência sofrida e rompendo com a lógica de submissão que marcou suas trajetórias.

Mas o fato novo e digno de nota, que agora temos que descrever, é que a compulsão à repetição também traz de volta experiências do passado que não possibilitam prazer, que também, naquele tempo não podem ter sido satisfações (Freud, 2010, p. 62).

Desse modo, o objetivo deste trabalho é analisar o conto *Coisas que perdemos no fogo*, de Mariana Enríquez, através de um olhar psicanalítico para ajudar a compreender o fogo como personagem e o corpo feminino queimado como manifestação do trauma, repetição e resistência feminina, percebendo, ainda, o corpo ferido como linguagem social e política, produzindo novas formas de subjetividade.

A narrativa do fogo

“A primeira foi a garota do metrô” (Enríquez, 2017, p. 179). Enríquez inicia seu conto enumerando as mulheres que foram queimadas pelos seus cônjuges: a moça do metrô andava nos trilhos, assustando e recebendo olhares preconceituosos das pessoas nos vagões; depois foi uma modelo muito bela; ambas foram queimadas em suas casas, após uma briga, com álcool e fogo atirado em seus corpos desprotegidos. O estopim foi quando um homem queimou a mulher e a filha e depois se suicidou. No hospital, mulheres que não haviam sido queimadas e que se solidarizaram com a história das últimas violentadas, ouviam a história da garota do metrô: “Se continuarem assim, os homens vão ter que se acostumar. A maioria das mulheres vai ser como eu, se não morrer. Seria ótimo, não? Uma beleza nova” (Enríquez, 2017, p. 184).

Tal qual as bruxas na Idade Média, mãe e filha não sobreviveram. Em uma composição da cantora Taylor Swift é dito: “*They’re burning all the witches/even if you aren’t one*” (Swift, 2017), desse modo, para não mais serem queimadas, as mulheres tiveram o impulso de queimarem a si mesmas. Se, no passado, queimavam as bruxas e hoje os homens queimam suas esposas, as mulheres decidiram mudar suas narrativas e elas mesmas iniciarem as fogueiras, para que não mais fossem violentadas.

As Mulheres Ardentes, nome do grupo de resistência criado pelas mulheres, se voluntariaram para as fogueiras. Nada faria as mulheres pararem, nem hospitais clandestinos nem poucas medidas de segurança: “Agora nós mesmas nos queimamos. Mas não vamos morrer; vamos mostrar nossas cicatrizes” (Enríquez, 2017, p. 186).

As Queimas aconteciam uma vez por semana. Quando a sociedade começou a duvidar, Silvina, protagonista do conto, resolveu filmar uma cerimônia para postar nas redes:

Filmou tudo: as mulheres preparando a pira, com enormes galhos secos das árvores do campo, o fogo alimentado com jornais e gasolina até alcançar mais de um metro de altura. [...] Quando caiu o sol, a mulher escolhida caminhou para o fogo. Lentamente. Silvina pensou que a garota ia se arrepender, porque chorava. [...] Mas a mulher não se arrependeu. Entrou no fogo como se numa piscina de natação, mergulhou, disposta a submergir: não havia dúvida de que o fazia por vontade própria; uma vontade supersticiosa ou incitada, mas própria. Ardeu por apenas vinte segundos. Cumprindo esse prazo, duas mulheres protegidas por amianto a tiraram das chamas e a levaram às pressas ao hospital clandestino (Enríquez, 2017, p. 187).

No dia após a postagem, o vídeo havia viralizado e, como consequência, as mulheres que antes já possuíam poucos direitos, agora eram vigiadas quase que 24 horas; se andavam sozinhas, tinham as bolsas vasculhadas pelas autoridades; em todos os lugares, recebiam olhares estigmatizados. Alguns hospitais clandestinos também caíram, pois os juízes emitiam ordem de invasão facilmente. As fogueiras, que já eram sinônimo de resistência, agora passaram a representar uma ameaça à ordem patriarcal.

Passado algum tempo, as voluntárias das fogueiras começaram a se recuperar e sair para tarefas do dia a dia: “A pegar ônibus. A comprar no supermercado [...] com as caras horríveis iluminadas pelo sol da tarde [...]. Será que lhes dariam trabalho?” (Enríquez, 2017, p. 189). Ao final do conto, Silvina e sua mãe vão visitar uma enfermeira de um dos hospitais invadidos pela polícia, María Helena, que estava presa. Silvina nunca quis de voluntariar para a fogueira e sua mãe comenta com a prisioneira que, quando Silvinita decidir, dará “uma queimada linda” (Enríquez, 2017, p. 190).

Freud e as Mulheres Ardentes

Para Freud (2010), o trauma corresponde a uma experiência que excede a capacidade de elaboração do sujeito, produzindo marcas que retornam de forma insistente na vida psíquica. Tal concepção permite lançar um olhar sobre as mulheres de *As coisas que perdemos no fogo*, uma vez que a violência de gênero presente na narrativa não se configura como um evento isolado, mas como uma experiência recorrente que atravessa gerações de mulheres.

A primeira personagem que cabe uma análise psicanalítica é a moça do metrô: ela transforma seu trauma em uma tentativa de recuperar o controle sobre seu próprio corpo. Quando fora queimada pelo marido, Juan Martín Pozzi, ficou impossibilitada de falar no hospital, fazendo com que ele a culpasse dessa queima. No momento em que conseguiu falar, a moça do metrô desmentiu a história do homem e, nesse momento, começou a conseguir recuperar seu discurso.

Quando totalmente recuperada, andava pelos trilhos de metrô, por isso o apelido, causando nojo e preconceito das pessoas que passavam por ela. Ela cumprimentava, beijava suas mãos, conversava, contava sua história, fazia tudo mostrando suas cicatrizes e, ainda, abusava de sua sensualidade, em busca de recuperar o que foi perdido e se defender de outros males. Segundo Freud (2010), “um evento como o trauma externo vai gerar uma enorme perturbação no gerenciamento de energia do organismo e pôr em movimento todos os meios de defesa” (Freud, 2010, p. 66).

A garota do metrô, além do mais, vestia-se com jeans justos, blusas transparentes e até sandálias de salto quando fazia calor. Usava pulseiras e correntinhas penduradas no pescoço. O fato de seu corpo ser sensual era inexplicavelmente ofensivo (Enríquez, 2017, p. 180).

Pedia dinheiro, não para cirurgias plásticas, mas para sua sobrevivência, uma vez que era difícil encontrar emprego com o rosto desfigurado. Quando saía dos vagões, o rosto perplexo das pessoas era evidente, todos se entreolhavam com o mesmo pensamento: “[...] como se pode viver assim” (Enríquez, 2017, p. 181). A sobrevivência leva essa personagem a ressignificar sua existência, vivendo a vida que quase perdeu. Essa repetição da moça do metrô: ir a vagões, cumprimentar, beijar, pedir dinheiro e contar sua história é favorecida pelo desejo de evocar o que, uma vez, foi reprimido.

O processo traumático da moça do metrô não incentivou as demais mulheres na criação do grupo, mas as que vieram depois dela foram o estopim. A modelo, a mãe, a filha e muitas outras morreram para que a revolução fosse feita. Foi preciso perder muitas coisas com o fogo para que as fogueiras comessem e os ganhos passassem a aparecer.

A análise das Mulheres Ardentes ocorre em uma dimensão coletiva, uma vez que elas se constituem como um grupo de resistência, formado por mulheres que não haviam sido queimadas, mas que se solidarizavam com a violência sofrida por outras. O movimento ganha força ao transformar uma dor individual em uma causa comum. Embora sua existência fosse conhecida pela sociedade, mesmo que ainda houvesse dúvidas, as autoridades não sabiam como contê-lo: medidas de vigilância e ações

policiais mostravam-se insuficientes para impedir sua expansão e, por isso, as cerimônias eram recorrentes.

O trauma sentido pelas mulheres violentadas leva as personagens a uma compulsão à repetição às Queimas, que se configura como um mecanismo inconsciente onde o indivíduo revive as experiências, muitas vezes traumáticas, mesmo que isso gere sofrimento (Freud, 2010). As voluntárias não passaram pela violência, porém, as fogueiras representam a resistência feminina coletiva, uma vez que sempre houve opressão contra as mulheres. Esse ato de se queimar por vontade própria, de querer desfigurar as aparências, parece ser uma tentativa feminina de apagar marcas de seu passado doloroso.

Segundo Almeida e Atallah, “repete-se, ou atua-se, aquilo que não pode ser lembrado” (2008, p. 206). Nesse sentido, as Mulheres Ardentes realizavam repetidamente a cerimônia da fogueira, tanto no início do movimento quanto sempre que possível, como forma de impedir que a violência historicamente dirigida às mulheres voltasse a se repetir. O ritual ressignifica a memória das mulheres perseguidas e queimadas durante a Idade Média e reconstrói a lembrança de Lucila, Lorena Perez e sua filha, transformando o sofrimento do passado em um ato coletivo de resistência no contemporâneo.

Conforme os estudos de Freud, a compulsão à repetição constitui “uma força atual, contrapondo-se à recordação, que marca um acontecimento bem definido do passado” (Almeida; Atallah, 2008, p. 207). Dessa forma, a repetição do ritual pelas Mulheres Ardentes pode ser compreendida como uma tentativa de relembrar um trauma histórico e denunciar a recorrência da violência de gênero no presente.

Por fim, cabe uma análise sobre a protagonista da narrativa, Silvina. Uma mulher solteira que, portanto, não passou pelo processo traumático de ser queimada pelo cônjuge, mas que ainda não havia se voluntariado para a fogueira. Ela sabia de sua existência, ela ajuda os hospitais e centros clandestinos, ela participou como *filmmaker* de uma das Queimas, entretanto era só: ela nunca dera o primeiro passo para a fogueira. Fulgencio (2004) diz que é necessária uma excitação que precisa ser eliminada, um trauma, para que um indivíduo passe a ter uma relação com o externo.

A noção de trauma exige que, desde o início, exista um indivíduo amadurecido, ou seja, exige que exista uma unidade que reconhece em seu interior uma excitação, uma excitação que é vivida como algo a ser eliminado; uma excitação que é, inclusive, vivida como um conflito entre desejos de uma mesma unidade, desejos irreconciliáveis; mais ainda, esse indivíduo já precisa estar maduro para estabelecer relações com objetos

externos a ele (objetos por meio dos quais as intensidades vividas podem encontrar seu fim, a eliminação da tensão) (Fulgencio, 2004, p. 261).

Desse modo, podemos compreender que Silvina ainda não vivenciou uma experiência traumática capaz de produzir a excitação psíquica necessária para levá-la a aderir voluntariamente à fogueira. Silvina ainda não perdeu nada com o fogo, mas ajuda as que perderam. Ao final da narrativa, a mãe de Silvina e María Helena, enfermeira de um hospital clandestino, reconhecem estar velhas demais para participar das fogueiras e, assim, a mãe demonstra o desejo de que a filha se junte ao movimento, se voluntarie e saia do escuro, afirmando que ela será “uma verdadeira flor de fogo” (Enríquez, 2017, p. 190).

A simbologia do fogo

Dentre os quatro elementos da natureza, o fogo é aquele que representa a transformação, utilizando sua força destrutiva para renovação. Segundo Cezar (1991), “o fogo e o calor fornecem os meios para explicação mais variados porque são, para nós, a ocasião de recordações imperecíveis” que simbolizam antíteses: o bem e o mal (p. 165). Trazendo para o viés do conto em análise, esse fogo, antes de representar uma transformação, ele machuca, ele mata. Suas chamas queimam as impurezas e transmutam o velho em novo.

Para Gaston Bachelard (2008), o fogo é um elemento misterioso e, dentro da poesia e do devaneio, ele passa a ser sujeito. Dentro da narrativa, o fogo pode ser considerado um personagem, e um personagem importante, uma vez que ele desencadeia toda a revolução das Mulheres Ardentes: “o fogo é mais um ser social do que um ser natural suscetível de ser analisado objetivamente” (Almeida; Machado, 2017, p. 180). Assim, a análise desse personagem se faz a partir de dois vieses: fogo como destruição *versus* fogo como transformação. Nas páginas iniciais da narrativa, o fogo apenas destrói, apenas tira a vida ou a vontade de viver; ao final da narrativa, as mulheres renascem com o fogo, mostrando sua transformação de dentro para fora.

A destruição da moça do metrô aconteceu no momento em que seu marido a atacou: “enquanto ela dormia, jogou-lhe álcool na cara e aproximou o isqueiro” (Enríquez, 2017, p. 180). Ele a queima no momento de vulnerabilidade, dormindo, em sua própria cama. Quando consegue sobreviver ao fogo, ela conta a verdade; quando começa a sair, a passear pelos vagões, a cumprimentar e contar sua história, a moça do metrô inicia sua purificação, renascendo para sua nova vida, mesmo que agora desfigurada. O fogo, nesse momento, sinônimo da cólera, do ódio, ressignifica.

Lucila, a modelo, Lorena Pérez e sua filha, a destruição dessas mulheres também veio através do fogo, sua purificação veio através da violência, mas seus renascimentos foram postergados para a próxima vida.

[...] tinha 70% do corpo queimado, e disseram que não ia sobreviver. Sobreviveu uma semana (Enríquez, 2017, p. 182).

O pai, antes de se suicidar, havia atado fogo na mãe e na filha com o já clássico método da garrafa de álcool [...] A menina e a mãe tinham morrido durante a noite (Enríquez, 2017, p. 184-185).

As Mulheres Ardentes, depois de todas essas perdas e violências, decidem se automutilar, como forma de resistência, e utilizam o fogo para esse ato, usam o que antes era para violentar como algo para purificar. Para Almeida e Machado (2017), o fogo “é a cura psicanalítica do espírito científico” (p. 180), as mulheres precisavam se curar da violência de gênero, era necessário fugir desses acontecimentos brutais e o fogo foi a porta de saída que elas encontraram.

Quando as primeiras fogueiras começaram a acontecer e as mulheres apareceram totalmente desfiguradas, a sociedade estranhou. As pessoas descobriram o que essas mulheres estavam fazendo e duvidaram. O vídeo de Silvina foi postado nas redes, provando as lendas que contavam e, como consequência, as mulheres foram perseguidas pelas autoridades. Segundo Costa (2018) “qualquer fogo é fascinante porque se faz quando é feito” (p. 84); o que as Mulheres Ardentes fizeram transformou a sociedade: resistir e purificar o que, durante anos, foi subjugado.

Para renascer das cinzas, uma Fénix precisa Queimar, foi isso o que as Mulheres Ardentes pregavam em suas cerimônias: já que a violência não iria acabar, elas iriam renascer, tornar-se feias, ressignificar-se. As mulheres resolveram se colocar em primeiro lugar, resolveram se amar para que não pudessem sofrer mais com as violências geradas pelos homens. Bachelard disse que “o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo” (1994, p. 37 *apud* Almeida; Machado, 2017, p. 180). Assim, “quando chegaria o mundo ideal de homens e monstras?” (Enríquez, 2017, p. 189).

Conclusão

Ao final desta análise, foi possível compreender que o conto *Coisas que perdemos no fogo*, de Mariana Enríquez, representa a violência de gênero não como um acontecimento isolado, mas como uma experiência traumática que se repete continuamente na vida das mulheres. A partir da teoria psicanalítica de Sigmund Freud,

observou-se que os traumas vivenciados pelas personagens retornam sob diferentes formas, evidenciando a compulsão à repetição e os efeitos duradouros da violência sobre o psiquismo feminino.

Na literatura de horror, é perceptível tons realísticos dentro das obras, uma vez que o que é vivido, muitas vezes, não é bom. Desse modo, Mariana Enríquez coloca muito de sua realidade argentina dentro dos contos: feminicídio, violência urbana, ditaduras, pobreza e desigualdades e essa realidade é perceptível no conto analisado, *Coisas que perdemos no fogo*.

Muitas mulheres sofrem com a violência de gênero nos dias atuais, uma problemática que perpetua desde o passado. O feminicídio ainda é muito presente na sociedade, não apenas latino-americana, mas mundial. Colocar as mulheres nas margens, denegrir sua imagem e fazer com que seja desrespeitada é rotineiro e não deveria ser. Nascer mulher foi, é e sempre será um desafio e isso oferece às mulheres uma transformação: que recusem o lugar de vítima passiva da situação, que se reconstruam como as Mulheres Ardentes, que usem o fogo como lugar de cura e ressignificação e que renasçam como uma Fénix.

A análise também permitiu compreender que o movimento das Mulheres Ardentes ultrapassa a dimensão individual do sofrimento. Ao transformar o próprio corpo em espaço de resistência, as personagens constroem uma identidade coletiva baseada na memória da violência e na recusa da submissão. As queimaduras, antes associadas exclusivamente à dor e à destruição, passam a representar uma forma de reconstrução subjetiva, evidenciando a complexidade dos processos traumáticos e das estratégias de enfrentamento desenvolvidas pelas mulheres.

Sob a perspectiva psicanalítica, percebe-se que a compulsão à repetição não se manifesta apenas como retorno do sofrimento, mas também como tentativa de elaboração daquilo que não pôde ser simbolizado. As fogueiras organizadas pelas Mulheres Ardentes podem ser compreendidas como um ritual que busca dar sentido a uma violência histórica, transformando o trauma em ação coletiva e política. Dessa forma, a repetição assume uma função paradoxal: ao mesmo tempo em que evidencia a permanência da dor, possibilita a construção de novos significados para a experiência traumática.

Enquanto símbolo de transformação, o fogo, conforme analisado por Bachelard, configura-se como um elemento de grande complexidade simbólica, assumindo o papel de um personagem dentro dessa narrativa. Sua natureza ambivalente faz com que, ao

mesmo tempo em que destrói, também possibilite a renovação, a purificação e o surgimento de novas formas de vida. Desde a sua descoberta, o fogo passou a ser controlado para favorecer o desenvolvimento das sociedades, proporcionando proteção, aquecimento, preparo de alimentos e avanços técnicos. Entretanto, esse mesmo elemento também foi historicamente empregado como instrumento de violência, destruição e morte. Nesse sentido, o fogo revela uma antítese fundamental que atravessa sua representação simbólica: criação e destruição, vida e morte, proteção e ameaça.

Com essas antíteses que o personagem fogo traz ao conto, pode-se concluir que, na vida real, as mulheres da Idade Média perderam muito com o fogo; da mesma forma, foi perceptível que as mulheres da narrativa em análise também perderam muitas coisas com o fogo. Em contrapartida, as Mulheres Ardentes conquistaram suas próprias vidas e transformaram em resistência a memória daquelas que não sobreviveram. Diante disso, cabe uma reflexão à sociedade contemporânea: o que continua sendo perdido no fogo? E, ao mesmo tempo, o que também pode ser conquistado por meio dele?

Referências

- ALMEIDA, Fábio Ferreira de; MACHADO, Fernando. Para uma psicanálise, fenomenologia e história das ciências em Gaston Bachelard. **Revista Fragmentos de Cultura - Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas**, Goiânia, Brasil, v. 27, n. 2, p. 178–192, 2017. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/5334>. Acesso em: 24 jul. 2026.
- ALMEIDA, Leonardo Pinto de; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 203-218, jul./dez. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982008000200003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/GNNLV9rfzTdN5qghzChcp6S/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 23 jul. 2026.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARROLL, Noël. **The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart**. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990.
- CÉSAR, Constança Marcondes. Os cosmos de fogo de Gaston Bachelard. **Reflexão**, [S. l.], v. 17, n. 49, 1991. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/reflexao/article/view/11327>. Acesso em: 23 jul. 2026.
- COSTA, Cristina Henrique da. Símbolo, complexo e mito: o mistério Bachelard. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 75-95, set./dez. 2018. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/2037595>. Acesso em: 6 jun. 2026.

ENDO, Paulo; SOUSA, Edson. **Itinerário para uma leitura de Freud**. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Renato Zwick. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ENRÍQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

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

FULGENCIO, L. A noção de trauma em Freud e Winnicott. **Natureza Humana - Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 255–270, 2004. DOI: 10.59539/2175-2834-v6n2-838. Disponível em: <https://revistas.dwwwe.com.br:443/index.php/NH/article/view/838>. Acesso em: 23 jul. 2026.

I DID SOMETHING BAD. Intérprete: Taylor Swift. Compositores: Taylor Swift, Max Martin e Shellback. In: **REPUTATION**. Intérprete: Taylor Swift. Santa Monica: Big Machine Records, 2017. Álbum digital, faixa 3 (3 min e 58 s).

Destinos possíveis para a libido: *Luto e Melancolia* no romance *Não fossem as sílabas de sábado*, de Mariana Salomão Carrara

Fernanda Borges Lahmann (UEL)¹

Resumo: Este artigo propõe realizar uma leitura psicanalítica do romance *Não fossem as sílabas de sábado* (2022), de Mariana Salomão Carrara, a partir da teoria freudiana formulada em *Luto e Melancolia* (2013). A narrativa acompanha duas mulheres, Ana e Madalena, cujas vidas são entrelaçadas em um acidente trágico. A hipótese é que as personagens representam formas distintas de elaboração da perda, aproximando-se em diferentes momentos do trabalho de luto e melancolia descritos por Freud. Enquanto Ana luta para que o objeto perdido permaneça psiquicamente presente, Madalena demonstra maior capacidade de simbolizar a ausência do objeto perdido. Nesse sentido, para sustentar a hipótese serão analisadas a construção das personagens, especialmente a relação com a memória, a maternidade, o desejo e o retorno à experiência cotidiana. Sendo assim, a análise pretende demonstrar que o romance não apenas elabora a perda, mas constrói, por meio dos contrastes e semelhanças entre suas protagonistas, uma reflexão sobre os diferentes modos pelos quais o sujeito responde a ruptura do investimento libidinal. Desse modo, entende-se que a obra de Carrara estabelece um diálogo com a teoria freudiana, valendo-se da literatura contemporânea como espaço de representação das complexidades da vida psíquica.

Palavras-chave: Luto e Melancolia. Mariana Salomão Carrara. Literatura feminina.

¹ Graduada em Letras Português pela Universidade Estadual de Londrina. Mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

A literatura brasileira contemporânea tem muitos caminhos possíveis. Conforme Zolin (2021), elas tendem a escrever em diversas temáticas, e de forma a subverter padrões tradicionalmente enraizados como a maternidade. Em especial a morte/doença está como temática central em 21,2% das obras analisadas de autoria feminina pela professora da UEM. Nesse sentido, a autora paulistana Mariana Salomão Carrara tem surgido com livros que tratam de temáticas sensíveis como a solidão, o luto e a morte. O romance de 2022, vencedor do prêmio São Paulo de Literatura em 2023, *Não fossem as sílabas de sábado*, explora as complexidades da vida psíquica do sujeito diante de uma perda traumática. Nitidamente, todos os indivíduos estarão enlutados em algum momento da vida, dessa forma, a questão principal deste trabalho é entender o que acontece com a libido quando um objeto de desejo é extinguido.

Para isso, o arcabouço teórico baseia-se na crítica psicanalítica do autor alemão Sigmund Freud que no ensaio *Luto e Melancolia* (2013), publicado pela primeira vez em 1917, vai investigar e formular destinos possíveis para a energia psíquica (a libido) que estava direcionada em um objeto que foi perdido. Freud aponta que a reação natural é o luto e que, em alguns casos mais graves, o sujeito pode entrar no estado melancólico. Assim, o objetivo é compreender como o romance de Mariana Salomão Carrara dramatiza esses dois destinos possíveis para a libido através da representação das personagens Ana e Madalena. A hipótese inicial é que cada personagem possui uma trajetória e destino final para a energia psíquica; a narradora do romance Ana é envolvida pela melancolia, à medida que a professora de português Madalena percorre o trabalho de luto.

Metodologicamente, a pesquisa foi realizada qualitativa e bibliograficamente através do método da crítica literária psicanalítica. Sendo assim, na parte inicial, apresenta-se o embasamento teórico. O funcionamento do aparelho psíquico — o Id, Ego e SuperEgo — e da libido em Freud; de que maneira o autor teoriza o Trabalho de Luto e o estado melancólico, as origens e aspectos característicos. Em seguida, adentra-se à análise das personagens Ana e Madalena, examinando o percurso de elaboração que traçam frente a ausência do objeto de desejo. Por fim, as considerações finais sintetizam as descobertas sobre os destinos possíveis para a libido do indivíduo diante de algo tão inerente à vida: a perda.

A Melancolia é o destino do Luto?

A perda é algo que perpassa a vida de todos os indivíduos. Pode ser a perda física de alguém amado, a perda de um ideal, pode ser algo ainda mais simples como a perda na expectativa de algo que iria acontecer e não acontece. Por ser algo tão presente na vida de todo indivíduo, é possível questionar como o sujeito reage diante da perda de algo amado. Para chegar a uma resposta, o primeiro passo é entender a formulação do psicanalista Sigmund Freud no decorrer de sua teoria sobre a constituição psíquica do indivíduo. Dividida em três partes essenciais, trata-se do Ego, o Superego e o Id. Em linhas gerais, cada parte tem sua responsabilidade na personalidade dos indivíduos, o Id é responsável pela impulsividade, a busca frequente do prazer imediato, é a fonte da energia psíquica — a libido; o Superego por sua vez é o que tenta reprimir os desejos do Id, é a força moral, a presença das regras sociais; já o Ego é o responsável por mediar as outras duas instâncias, conciliando as vontades do Id de maneira aceitável na realidade formal, direcionando a libido para os diferentes objetos de desejo. Assim, o foco de desejo torna-se um objeto amado em que a libido é investida, portanto, pode-se retomar o questionamento inicial e explorar quais são os destinos da libido do indivíduo diante da perda do objeto amado.

Posto isso, no ensaio *Luto e Melancolia*, publicado pela primeira vez em 1917, Freud caracteriza o Luto enquanto a reação natural à perda, o objeto amado foi extinguido, a vida torna-se cinzenta, empobrecida, e o ego não vê motivação para o mundo exterior, nesse cenário a libido que era direcionada ao objeto de desejo retorna para dentro do ego para ser direcionada a um novo objeto.

Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e *agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto*. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, *nem mesmo quando um substituto já se lhe acena*. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo (Freud, 2013, p. 29, grifo nosso).

O luto, portanto, é um processo que demanda algum tempo e acontece progressivamente, mas que, em vias naturais, se concretiza no investimento da libido em um novo objeto. O indivíduo passa por vários momentos durante o trabalho de luto, a negação, a raiva, a tristeza, a aceitação². É necessário que o enlutado sinta cada parte

² A psiquiatra suíça Elizabeth Kubler-Ross tem em *Sobre a morte e o morrer* (1996) um trabalho profundo sobre os estágios do luto que o sujeito passa diante ou da mortalidade inevitável ou do acompanhamento da doença de alguém próximo.

do percurso a fim de, ao final, ter um trabalho de luto positivo. De acordo com Freud, o luto pode ter uma resposta ainda mais intensa, quando se torna

O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto (Freud, 2013, p. 28).

O sujeito tende a querer se isolar, fixa-se na presença, agora somente psíquica do objeto perdido. Por isso, um destino possível para a libido diante da perda é o novo investimento após a finalização do trabalho de luto. Outra possibilidade é quando o indivíduo não a reinveste, ou ainda, quando há uma relutância a investi-la em um novo objeto, e, portanto, permanece retida no Ego. A psicanálise freudiana aponta que o indivíduo, nesse cenário, entra no estado melancólico. Muito similar ao processo de luto, na melancolia a libido retorna para o Ego, o estado de ânimo também é doloroso, há uma perda de interesse no mundo externo, em conjunto a uma recriminação e culpa

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, *inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição.* (Freud, 2013, p. 28, grifo nosso)

De forma que o eu “se identifica com o objeto perdido, a ponto de ele mesmo se perder no desespero infinito de um nada irremediável.” (Roudinesco, 1998, p.7). Isso porque a libido não será investida em um novo objeto, mas seguirá alocada no Ego. Todavia, a melancolia não é um termo exclusivo da psicanálise, embora tenha sido utilizada por Freud, o termo vem de muito antes e de outras áreas do conhecimento. Enquanto o luto origina do latim *luctus* que significa dor, lástima, a melancolia origina do grego *melagkholía*, formada pela junção *mélas* (negro/preto) e *kholé* (bile), cunhado inicialmente por Hipócrates³, foi utilizado por outros estudiosos como Aristóteles para descrever o espírito melancólico que atinge os grandes artistas, ou Robert Burton em seu livro *Anatomia da Melancolia* (2014).

Visto por algum tempo enquanto doença, nos séculos seguintes até final do século XIX, descrevia-se a melancolia como um estado de “ânimo entristecido, sentimento de um abismo infinito, extinção do desejo e da fala, impressão de hebetude,

³ Na medicina hipocrática, acreditava-se na regência do homem por quatro humores: o sangue, a bile amarela, a bile negra (*melagkholía*) e o fleuma. Nesse sentido, quando a bile negra estava em excesso poderia afetar as capacidades mentais do homem levando-o ao estado melancólico. (Souza, 2014, p.9)

seguida de exaltação, além de atração irresistível pela morte, pelas ruínas, pela nostalgia e pelo luto” (Roudinesco, 1998, p. 506). Algumas características continuam similares, mas deixou de ser tratado como doença, Sigmund Freud, como já apontado, não fará da melancolia uma patologização, mas “um destino subjetivo” (Roudinesco, 1998, p. 507), diferente do luto, devido a retenção da libido no Ego, o indivíduo começa a identificar-se com o objeto amado,

O investimento de objeto provou ser pouco resistente, foi suspenso, mas a libido livre não se deslocou para um outro objeto, *e sim se retirou para o ego*. Lá, contudo, ela não encontrou um uso qualquer, mas serviu para produzir *uma identificação do ego com o objeto abandonado*. Desse modo, a sombra do objeto caiu sobre o ego, que então pôde ser julgado por uma determinada instância como um objeto, como o objeto abandonado. Assim, a perda do objeto se transformou em perda do ego e o conflito entre o ego e a pessoa amada em uma bipartição entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação. (Freud, 2013. p. 32, grifo nosso)

Isso significa que na Melancolia ao perder o objeto, o sujeito perde também a si mesmo, mesmo que isto seja parte do inconsciente. Além disso, em estudo mais recente, Ilka Ferrari (2006) constrói uma argumentação baseando-se nos estudos de Freud e Lacan sobre a melancolia ser, na verdade, uma psicose e a caracteriza enquanto uma dor do existir, uma dor que domina os indivíduos:

No melancólico, como o objeto enquanto causa de desejo está fora do jogo, o que fica é a pura perda e a sombra da morte que cai sobre o sujeito que passa ao ato suicida, joga-se pela janela, isola-se na indiferença, no desapego, na abulia, no silêncio, na catatonia, na vivência de perda, de culpa, na dor de existir. (Ferrari, 2006, p. 110)

A teorização de Ferrari segue uma linha similar às características de Freud. Sendo assim, pode-se entender que o luto é um dos destinos da libido após a perda e a melancolia não se trata de um destino do luto, mas outro destino possível para a libido. Sabendo das características de ambas, semelhantes e distintas, o objetivo deste estudo é, sob a luz dos conceitos, essencialmente, da teoria freudiana, compreender de que forma o romance de Mariana Salomão Carrara dramatiza esse dois destinos possíveis da libido frente a perda do objeto de desejo: se por meio da retirada progressiva da libido para estar disponível a um novo direcionamento, como é possível ver em Madalena, ou com a identificação que esvazia o ego, parte da melancolia, que acomete em Ana.

A perda é elaborada da mesma forma?

Tendo em vista a ruptura libidinal do Ego com o objeto, no romance de Carrara, a narrativa acompanha a trajetória de Ana e Madalena, duas mulheres que se veem conectadas por uma tragédia em comum: a perda do objeto de desejo. O marido de Madalena, Miguel, ao pular do décimo andar do prédio em que mora para cometer suicídio irrompe em cima de André, o marido de Ana. Ambos morrem no impacto e assim as personagens são unidas, no momento em que o fluxo libidinal tem uma ruptura. Nasce da morte uma nova relação, uma relação que não é desejada, mas que por fatalidade se inicia. Sendo assim, a análise de tal relação será inicialmente com Ana e a forma que esta encontra para elaborar a perda para em seguida tratar da personagem Madalena.

Ana é uma arquiteta consolidada, viúva de André, mãe de Catarina e a personagem que narra o romance. Para a construção narrativa ela se vale de elementos como *flashbacks*, o fluxo de consciência e situações do momento presente. A história se inicia já passado mais de nove anos desde o evento da morte de André com a exposição de alguns detalhes: como aconteceu, em que circunstâncias e as primeiras percepções sobre Madalena, a outra viúva. Após tanto tempo, Ana permanece na busca por respostas: a motivação de Miguel para ter saltado, como André não percebeu, porque ela não foi ao encontro do marido mais rapidamente, porque tinha interesse por algo — agora tão banal — como um quadro que a fez sair de casa mais cedo. A narradora ainda está paralisada naquele momento, isso porque “há, por outro lado, perdas que, por suas próprias características — mortes súbitas, acidentes, mortes violentas ou precoces —, têm profundo efeito traumático, o que pode *tornar o trabalho de luto mais longo e difícil*.” (EDLER, 2012, p. 32, grifo nosso). A figura psíquica de André ainda está presente para Ana.

Na narração, a personagem intoxica o leitor com sua tristeza, observa-se que o trabalho de luto está acontecendo, o mundo perdeu o sentido, as paredes da casa, os objetos, tudo que no passado a fazia feliz com André, agora torna-se motivo para sofrer ainda mais:

É necessário que um apartamento morra junto, não se pode deixar que sobreviva porque tudo toma um ar fantasmagórico, as paredes, as esquadrias [...] *o apartamento e eu tivemos de nos reapresentar, esta sou eu, sou eu sem André, pois é, também não me reconheço*, não sei como será, e você também está diferente, não tem mais música, as avencas não resistiram (Carrara, 2022, p. 15, grifo nosso)

Estive tão integralmente no meio das pessoas que senti que talvez eu deixasse de existir, que de tanto me trazerem copos de água e remédios eu me diluiria nos outros. (Carrara, 2022, p. 16)

Uma vez que o luto é “o afeto que emerge quando perdemos alguém muito amado ou algo que nos é precioso.” (EDLER, 2012, p.15) fica claro no trecho a premissa pontuada Freud: a prova de realidade — os objetos do apartamento, as plantas, os amigos ao redor — mostrou que o objeto amado não existe mais e disso vem em conjunto a relutância natural em retirar a libido do objeto.

Outro aspecto esvaziado no mundo de Ana é a relação com o trabalho, torna-se apenas tarefa necessária à própria sobrevivência e da filha:

Eu tentava projetar casa para os outros enquanto a minha se despedaçava, desenhava quartos para os casais que a morte tinha poupado, tentava fazer paginação de pisos alheios enquanto o meu era um lago congelado, um craquelê em crostas de sujeira, compunha os quartos dos bebês enquanto o meu crescia desabrigado dentro da minha barriga sem que eu tivesse coragem de colar adornos na parede (Carrara, 2022, p. 39)

A relação perde o sentido, é possível perceber o desencontro de Ana consigo mesma, com aquilo que antes podia identificá-la e situá-la na realidade, o esvaziamento do mundo pela perda é predominante. Em certo trecho ela relembra do momento partilhado com André em que trabalhavam juntos:

O André corrigia provas nesta mesma mesa, a gente chamada de brincar de gabarito, ele com os gabaritos das questões dele, eu planejando os meus em terrenos que às vezes fingia que existiam só para poder usar a frase festiva, vamos brincar de gabarito, mas com a Madalena não daria certo. (Carrara, 2022, p. 28)

A memória de André é retomada a cada página, em cada memória, mesmo quando uma nova está sendo construída, Ana se volta a si para pensar o que faria André em cada situação, de que forma ele reagiria. Segundo Sigmund Freud (2013), há uma tentativa do Ego de renegar tudo aquilo que não busca da memória do morto. Esses movimentos da personagem são característicos do trabalho do luto descrito pelo autor alemão. O Ego perdeu o interesse pelo mundo externo, a vida tornou-se cinzenta e vazia. Ao longo do processo a libido retornou ao Ego, contudo vê-se que a personagem não consegue direcionar a libido novamente.

Por conseguinte, outros momentos dentro do romance são característicos do estado melancólico. A personagem busca pela permanência psíquica do objeto perdido, este vem através das comparações com o que acontece no presente, as imaginações do

agir diante de tal e qual situação, em paralelo ela começa a se culpar pelo que aconteceu, tenta encontrar possibilidades para que o destino tivesse sido outro,

Se não quiséssemos engravidar. Se não quiséssemos engravidar e por isso tivéssemos comprado o apartamento da outra rua, de um dormitório. Se eu não gostasse da ventilação cruzada ou então se tivéssemos dinheiro para comprar aqueles apartamentos chiques de janelas de brise que não comportam a passagem de um vizinho suicida. Se eu não estivesse grávida e por isso não tivesse saído animada do exame, pensando no quadro. Se na viagem não tivéssemos achado a loja do pôster de filme que ia se tornar o quadro. [...] Se eu não tivesse apressado o André para me alcançar e levar o pôster que era finalmente um quadro. (Carrara, 2022, p.46, grifo nosso)

No trecho, a personagem ora se vale da 1ª pessoa do singular, ora da 1ª pessoa do plural sem conseguir definir, a incerteza se eu ou nós demonstra o percurso de aceitação e culpabilização do trágico acidente. Em outro trecho, Ana demonstra a culpa de não ter ido ao encontro de André

Há nove anos eu não compreendo porque não larguei o quadro no meio da rua e corri para casa escutando a urgência que tudo em volta me anunciava. Não teria feito a menor diferença. Mas é importante para as tragédias que elas sejam descobertas imediatamente, porque cada segundo que elas passam ocultas vira um ano a mais de luto, isso é um capricho que as desgraças têm. (Carrara, 2022, p. 8)

A recriminação da personagem não vem através dos insultos, mas da culpa sobre algo que não poderia impedir ou mudar, é sentir a culpa sem ter feito parte. Sendo assim, Ana faz um movimento de vai e vem ao momento em que descobre o falecimento de André e não abre mão da expectativa, o Ego não se deixa esquecer do objeto perdido, o mantém presente e direcionando libido mesmo que o mundo e outros objetos estejam disponíveis

Se André estivesse aqui não estaríamos nessa lanchonete seguindo o caminho do urso com os dedos quase rasgando o papel meio molhado de Fanta, não, ele teria arranjado algum sítio rústico de um colega biólogo e comentaria com a Tina que os gansos todos juntos fazem um barulho que parece o de homens conversando, ele me disse uma vez e diria pra Tina que daria risada e não acreditaria [...] e André falaria que tudo isso diz mais sobre os homens do que sobre os gansos (Carrara, 2022, p. 129)

Por fim, a identificação do Ego com o objeto aparece mais enfaticamente na relação de Ana com a filha Catarina, fruto da relação com André. A filha do casal, Catarina, seria um candidato ideal para o investimento da libido, entretanto, Ana não consegue. Não realizar o investimento genuíno na filha é algo que perdura, por anos a

personagem é resistente, a relação maternal não se configura como aquela tradicional patriarcal⁴. Consiste, na verdade, em um sintoma do empobrecimento do Ego, a libido da personagem está prisioneira da sombra do objeto. Portanto, a narrativa de Carrara representa uma maternidade não tradicional, que não é aquela totalmente entregue afetuosamente, a filha não se torna o paraíso da mãe:

Não sei ao certo por que eu tive a minha filha. (Carrara, 2022, p. 14)

Eu toda formatada para não entrar em lugar algum onde se pode ser verdadeiramente feliz, só quando a Francisca ia embora é que eu voltava a ter uma filha, eu voltava a ser mãe, *mãe, que era uma coisa que eu ainda não tinha entendido muito bem o que era*. (Carrara, 2022, p. 120, grifo nosso)

A Catarina é uma criança maravilhosa, eu preciso que ela saiba disso, *mas esse não é um galho que nasceu no nosso assunto, é um ramo que não vinga, não floresce*, Tina, banho, por favor, não me canse mais. Ela deve achar que sou isso, uma mulher sozinha e cansada pela filha cansativa.” (Carrara, 2022, p. 64, grifo nosso)

A relação mãe e filha é construída de forma lenta e gradual, Ana não ama Catarina no momento em que a vê, ela representa uma extensão de André e fazer o direcionamento da libido na filha seria, afinal, admitir que André morreu e que a libido precisa ser realocada no novo objeto. A personagem parece querer ser a mãe de Catarina, mas seria somente se André ainda estivesse ali. O querer da personagem em ser mãe apenas ao lado de André está diretamente relacionado ao caráter de identificação que o sujeito tem com o objeto na Melancolia. Uma vez que o objeto de desejo do Ego foi extinguido, o ideal construído — ser um casal que vai ter o primeiro filho e ficar juntos para sempre — foi perdido em conjunto, ainda que a personagem não demonstre consciência sobre tal perda, segundo Freud o sujeito “de fato sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nele [no objeto].” (p. 29). Ana sabe que perdeu André, mas ainda está no processo de descobrir o que perdeu com a morte dele.

. Em paralelo, a própria identidade da personagem aparenta perder-se junto com o objeto, sem André, Ana perde a si mesma:

Minha filha também *não chegou a conhecer exatamente a mim, talvez ela conheça só uma coisa balanceada, que é como foi possível me reconstruir*. Um arremedo de pessoa com um diapasão calculado de emoções, uma escala limitada de sentimentos em que posso me

⁴ Em *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), a autora Elisabeth Badinter traça um enorme mapeamento sobre a construção da figura da mãe burguesa que se sacrifica pelos filhos, os tem em alta estima e os tem enquanto preciosidades do lar. Modelo que foi consolidado pela sociedade patriarcal burguesa e que agora, é questionado com os mais diversos movimentos como o movimento feminista.

expandir. Não fico totalmente infeliz, isso não, há muitos anos que não, mas também não acho jeito de ficar de fato feliz. (Carrara, 2022, p. 38, grifo nosso)

O que corrobora o caráter de identificação no estado melancólico, o Ego ao identificar-se com o objeto perdido também se extingue aos poucos. Nesse sentido, fica claro que o trabalho progressivo do luto não se concretiza, existe uma relutância do investimento da libido ainda que objetos estejam disponíveis e assim Ego envereda pela melancolia, conforme Freud (2013) “O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego.” (p. 30). A personagem perde o interesse pelo emprego tão almejado, pelas tarefas da casa que costumava fazer com André, pelas viagens outrora sonhadas, e até mesmo pela filha, ainda em seu ventre no momento da partida do marido, desejada enquanto parte possível da vida com André, mas que diante de tal, tornou-se mais um peso — ainda que pudesse ser entendido como parte do objeto amado perdido que ainda permanece —, em seu ensaio Sandra Edler (2012) pontua que Freud

caracteriza a melancolia como um estado profundamente doloroso que traz, *como principal consequência, a suspensão do interesse pelo mundo externo*. Com isso, instala-se um quadro de inibição de toda e qualquer atividade, que interfere, inclusive, na *capacidade de amar*. Há, além desse desligamento da realidade externa, um rebaixamento no sentimento de si, que se expressa em auto-recriminações e auto-insultos, podendo chegar a uma expectativa delirante de punição. (p. 22)

Nesse sentido, a libido permanece no Ego sem novo direcionamento, reforçando a identificação com o objeto, contribuindo para o empobrecimento do mundo, as auto-recriminações e a perda do interesse.

Por outro lado, Madalena, a outra viúva, envereda por um destino diferente. Esta é uma mulher próxima dos quarenta anos, professora de português, sem filhos, vizinha da narradora e que agora é a viúva de Miguel. As percepções sobre a personagem vem através do olhar de Ana, devido ao foco narrativo em 1º pessoa e o discurso direto, ainda sim é possível observar os momentos e características do trabalho de luto. A primeira aparição da personagem é quando ambas estão na delegacia realizando o boletim de ocorrência, Ana faz uma breve leitura sobre como Madalena estava:

A primeira vez que reparei na Madalena foi na sala de espera do Instituto Médico Legal e *ela era inteira um desfiguramento*. Uma mulher em ruínas, e eu quis saber se eu já estava aquilo também, se em algumas horas já tinha me tornado *aquele espantalho*

desencarnado e talhado, o rosto dobrado em vincos de uma dor que ia forçando as expressões de dentro pra fora até que toda a cara era um grito travado, e por eu procurava nela uma oca escancarada que não vinha, uma boca tão aberta que justificasse o esgar de todo o resto, mas a boca imóvel quase pacífica e eu de novo quis saber se eu já estava assim, mas não, meu rosto ainda nem tinha percebido de vez a minha calamidade. Madalena tinha começado a doer muito antes. (Carrara, 2022, p. 7, grifo nosso)

No trecho, vê-se o estado de ânimo doloroso, a tristeza que acomete o Ego diante da perda do objeto. O sujeito aparece como “desfiguramento”, está sofrendo tanto que começa a se desfazer, perde-se em si mesmo. Madalena assim como Ana está ali para tratar do falecimento do marido, o objeto desejado extinguiu-se. A dor inicial é parte do trabalho de luto. Desde esse momento da-se a prova da realidade, de acordo com Sandra Edler, este é um componente essencial para que o trabalho de luto seja, ao final, positivo:

Um trabalho de luto bem-sucedido começa com a chamada prova de realidade, com a constatação de que houve a perda. É através dela que nos conscientizamos de que o objeto amado já não existe e, conseqüentemente, toda a libido deverá ser retirada de suas ligações com esse objeto. Para iniciar o trabalho de luto, o sujeito precisa situar-se como faltoso. É a partir daí que a elaboração da perda poderá ter início. Isso parece óbvio, mas nem sempre o luto se faz imediata e tranqüilamente. (Edler, 2012, p. 31, grifo nosso)

Ainda assim, o Ego vai buscar por uma conservação da presença do objeto perdido durante o trabalho progressivo de retirada da libido para retorno ao Ego, rememorar as características, aquilo que se gosta no objeto, quem era e o que representava para o sujeito. Trata-se do movimento natural da relutância inicial. Em uma conversa com Ana, Madalena busca a memória de Miguel, o impasse é que de muitas formas aquela ainda culpa Miguel pela morte de André, o que finaliza em uma discussão:

Madalena quis me falar que ela também doía, se eu não era capaz de perceber isso [...] ela me afogou num palavrório que formava um Miguel imenso, que ria, que tinha gargalhando na noite anterior, como uma pessoa que ainda sabe gargalhar decide uma coisa dessas, ela também não podia compreender, ela desesperada pra me fazer ver essa felicidade conjugal que eu não via, ela que pra mim era um poço vertiginoso de misérias, tinham feito viagens, tinham acabado de tomar lindas decisões (Carrara, 2022, p. 34, grifo nosso)

Posterior a esse episódio, Madalena se retira e se resguarda. Um momento de luto que não deve ser interrompido ou perturbado. Em paralelo, também é necessário ao enlutado que tenha algum apoio, ou alguém para quem recorrer nos momentos mais severos do

luto. A personagem espera encontrar esse suporte em Ana, sendo vizinhas e tendo passado juntas — mesmo que sem querer — pelo acidente, o refúgio se torna a relação com Ana:

mas dei com ela desgraçada em desmantelo, o olho afundado numa poça enegrecida e borrada de maquiagens noturnas, e já era manhã, uma manhã cheia de sol, não dormiu nada, a noite inteira não suportando a cama — a cama, essa imensidão, foi nossa pior inimiga — e dando telefonemas inócuos, imaginou que eu já estaria acordada, se ela não podia entrar, se ela podia pelo menos chorar aqui onde os móveis não lhe diziam nada (Carrara, 2022, p. 39)

Todos os excertos citados compõem a reação natural e esperada diante da perda do objeto, o sujeito passa pelos diversos estágios até chegar a aceitação e finalização. Cada ato cotidiano da personagem é um desinvestimento do marido Miguel e um reinvestimento em Ana e Catarina, o que Freud (2013) descreve como o caminho para o ego estar livre e desinibido. Dessa forma, nesses pequenos momentos de interação e suporte, o vínculo é construído. Por conseguinte, Madalena procura pela manutenção dessa relação. Ana e, em conjunto, Catarina tornam-se o novo objeto para onde a libido da personagem é direcionada. A vizinha começa a fazer visitas mais regulares para Ana, não só como suporte para os momentos difíceis de si mesmo como também da outra personagem. Ela é quem vai auxiliar a narradora a cuidar da casa abandonada nos primeiros momentos após a morte de André

Madalena avançando de novo pela minha casa tossindo espirrando de uma possível alergia a sepulcros e unidades, a minha pia um lagunho de chorume abrigando o espetáculo dos meus legumes, acho que ela gritou. [...] chorávamos exaustas no chão da cozinha meio em cima da minha barriga redonda, eu gostava deles, Madalena, estava tudo bem, eles somem sozinhos, é bonito de ver, e ela chorando mais [...] vamos juntas à feira Ana vamos escolher frutas linda pra você, me deixa em paz Madalena vai embora. (Carrara, 2022, p. 26, grifo nosso)

A personagem se esforça, vive o processo de luto ao lado de Ana, ajuda-a no que pode tentando encontrar motivação para continuar sem cair uma tristeza profunda como a melancolia. Depois, quando descobre da gravidez de Ana, auxilia a encontrar uma babá, pagar as contas, tenta trazer Ana novamente para a realidade:

Madalena insistia que ela pagaria uma babá e que eu precisava enfim compreender que eu não tinha oito tentáculos, disse assim mesmo [...] mas eu não queria nenhuma babá, uma babá seria o retrato público da minha ineficiência, uma babá segurando a Tina enquanto eu pudesse me banhar ou deitar (Carrara, 2022, p. 77)

Ser suporte para a viúva de André, acolher, ajudar, focar nessa relação é a forma que a personagem encontra de trabalhar e conviver com o próprio luto. Em determinado trecho, ela chega até brigar por Ana em relação à família distante do marido falecido, tenta defender, cuidar, discutir com a família de André que quer enviar a matriarca para que Ana cuide, agora que aquela está em estado crítico de saúde, Madalena protege:

Madalena gritou mais, que eles sempre conseguiam tudo, de alguma forma achavam sempre uma mulher que cuidasse, se fôssemos um farol estaríamos sempre piscando no amarelo se fôssemos uma placa de trânsito seríamos CUIDADO se fôssemos um aviso no portão seríamos CUIDADO se fôssemos um adesivo numa encomenda seríamos CUIDADO se fôssemos um aviso num piso úmido seríamos CUIDADO é isso que somos, mulheres e portanto somos para os cuidados, e que eu ia telefonar imediatamente àquela gente e dizer que não tinha nenhuma relação com eles, que sentia muito pelo estado de saúde da mãe deles, e que esperava que eles tivessem força para as melhores soluções quanto a enfermeiros, visitas e responsáveis (Carrara, 2022, p. 147)

O investimento na relação com Ana e Catarina funciona, a relação que nasceu da morte perdura ao longo do tempo, mesmo que Ana não aceitasse inicialmente, esta se acostuma com a presença de Madalena em sua vida. O trabalho de luto parece estar concreto para a personagem. No trecho seguinte vê-se que Ana não havia percebido o tempo passar, ainda parece estar naquele momento de perda do objeto amado corroborando seu estado melancólico, enquanto que Madalena conseguiu encontrar algo a que se apegar e direcionar a libido, a própria relação delas

— Mãe, sabia que vocês duas se conhecem há muito mais tempo do que você conheceu o papai?

Pausa para perder meus olhos na janela absoluta, o vento inescrupuloso levantando de vez em quando as cortinas. Não sei se parei de conhecer o André assim que ele morreu, algumas coisas vamos conhecendo depois, mas ainda assim compreendo as contas da Tina que estão paralisadas nos dedinhos rígidos, quase treze anos de Madalena na minha vida, que são realmente quase o dobro do tempo que tive para viver com um *André jovem e distante que não interessa para ninguém além de mim, nem mesmo para a filha em quem despejei tudo que não coube em mim e não tive em quem deixar* (Carrara, 2022, p. 163)

Considerações finais

A obra de Mariana Salomão Carrara permite observar os conceitos de Sigmund Freud (2013) a respeito dos destinos da libido frente à perda do objeto de desejo. A análise das protagonistas do romance e seus contrastes demonstra que a perda não é elaborada da mesma maneira e que a libido tem destinos subjetivos e distintos.

Madalena consegue finalizar o trabalho de luto; nela, a prova de realidade confirma que o antigo objeto não existe mais, viabilizando a construção e cuidado do vínculo com Ana e Catarina, contribuindo para o próprio processo ao direcionar a energia psíquica em um novo objeto e deixar o Ego livre. Em contrapartida, Ana não consegue direcionar a libido a novos objetos, como a criança fruto da relação. A identificação com o objeto a faz paralisar no trauma, e por isso permanecer no estado melancólico. Nela, mesmo que a prova de realidade aponte que o objeto foi extinguido, a sombra do objeto — André — não permite que o Ego fique livre. Sendo assim, o romance *Não fossem as sílabas de sábado* (2022) possibilita entender os caminhos que o desejo, isto é, a libido percorre, seja através do trabalho de luto ou da melancolia, perante a perda do objeto amado.

Referências

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor Conquistado: o Mito do Amor Materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia: Demócrito Júnior ao leitor**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

CARRARA, Mariana Salomão. **Não fossem as sílabas de sábado**. 1. ed. — São Paulo: Todavia, 2022.

EDLER, Sandra. **Luto e melancolia: à sombra do espetáculo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FERRARI, Ilka Franco. Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir. *Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line*, ano VI, n. 1, p. 105-115, maio 2006. Disponível em: Fundamental Psychopathology – Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir. Acesso em: 1 jul. 2026.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes**. Tradução de Paulo Menezes. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

SOUZA, Maria do Carmo. **A teoria dos humores da medicina hipocrática e sua correlação com o Problema XXX,1 de [Aristóteles]: origem da melancolia**. 2024. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Filosofia Bacharelado) -

Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Cuiabá, 2024. Disponível em: <http://bdm.ufmt.br/handle/1/4862>. Acesso em: 1 jul. 2026.

ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê?: temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, v. 35, p. 13-40, jan./jun. 2021

O Complexo de Édipo e seus desdobramentos no conto “Peru de Natal”, de Mário de Andrade

Josué da Silva Oliveira¹

Resumo: Para Teoria Psicanalítica freudiana, conhecer a relação do indivíduo com seus pais é vital para compreender sua constituição psíquica, tal a importância veio a inspirar o conceito na psicanálise de complexo de Édipo. Durante seus estudos, Freud observou que o indivíduo quando está nos seus anos iniciais de vida, tem mais apego a um dos pais e acaba por odiar o outro, por conseguinte essa relação ganha mais ambiguidade conforme o indivíduo cresce e compreende que objeto amado e odiado podem ocupar o mesmo lugar. Neste presente artigo, será analisado como esse complexo de Édipo se expressa no conto de Mário de Andrade, “peru de natal”. O poeta escreve a narrativa do protagonista Juca, que após meses do falecimento do seu pai, durante o natal quer fazer algo que a família tem receio, comer um peru no natal, tal ato é tradição familiar, uma tradição vinculado a bons e alegres momentos, mas que devido ao sentimento geral de luto estava sendo evitado, entretanto Juca deseja comer peru no natal, já que ele acredita fielmente que está na hora da sua família superar a morte do pai, pai esse que Juca tinha seus sentimentos conflituosos. Durante todo o conto, a relação edípica vai se mostrando nos pensamentos e ações do protagonista, na sua relação com o pai e com as mulheres que compõem sua vida, e ao final do conto o complexo de Édipo tem seu desfecho.

Palavras chave: Complexo de Édipo. Objeto de amor. Mário de Andrade. Literatura. Psicanálise.

Introdução

“meu pai fora de um bom errado, quase dramático, o puro sangue dos desmancha-prazeres” Essa é uma das frases iniciais do conto “peru de natal” de Mário de Andrade, conto esse que foi publicado em jornais periódicos na década de 1930, e depois foi compor o livro “contos novos”, livro que é uma coletânea de trabalhos feito pelo autor lançado postumamente em 1945, Mário de Andrade foi um dos mais influentes poetas do movimento modernista no Brasil, sendo um dos nomes da famosa semana de arte moderna de 1922.

Ele era uma grande apreciador das teorias freudianas, tanto que possuía suas coleções em francês como afirma a autora Riaviz “foi Mário de Andrade, dentre os modernistas, quem se

¹ Discente do curso de Psicologia da Universidade Estadual de Londrina.

mostrou o mais aplicado leitor de Freud, estudando os seus conceitos nas obras que possuía em francês, muitas vezes assinaladas, sublinhadas ou comentadas, deixando-nos as marcas da sua dedicada leitura” (RIAVIZ, 2003, p. 5). E de modo muito provável, tal influência fez com que suas obras possuíssem alto teor psicanalítico em suas tramas, e será possível observar que nesse conto é quase certo que essa fonte foi uma das principais no processo da sua escrita escrita.

Esse conto se trata de uma narrativa pela perspectiva do protagonista “Juca”, que teve que lidar com o falecimento do pai recentemente há cerca de 5 meses, e que neste momento se encontra em uma situação desagradável na qual sua família vivenciando um sentimento geral de luto, no entanto o próprio descreve que sua relação com o pai nunca fora das mais próxima, e de que mais o “amava” por obrigação do que por uma sentimento de intimidade propriamente dito. É tradição na família de Juca, que o peru na ceia é uma espécie de símbolo de felicidade e reunião, tanto que tal prato atraia parentes distantes para festa quando o tinham presente, e então, o Juca pede para que durante a ceia do natal seja preparado o peru, e que não chamem mais ninguém além da família com a qual vivessem dentro de sua casa, mas a família vê esse pedido com muita tristeza e com resistência, até mesmo chamando o protagonista de insano, já que como estavam de luto, não se havia clima para festividades alegres, entretanto família acabou por ceder ao desejo de fazer essa ceia, prepararam a refeição e fizeram os ritos típicos dessa data da forma com a qual sempre fizeram, e começaram a comer e a agir normalmente, o próprio Juca narra como sentia amor pela mãe e pelos irmãos, contudo a mãe de Juca ao se deparar com o pedaço do peru, que antes era o pedaço escolhido pelo pai, no seu prato começou a chorar, e as irmãs de Juca em decorrência dessa cena também e toda a família junto, porém o próprio só pensava em como mesmo morto seu pai atrapalhava seu natal naquele momento chegando a declarar para si mesmo em pensamentos como odiara o pai, e então continuaram a comer em silêncio, a mãe de Juca comentara com ele como apenas faltava o pai ali presente, e então ele apenas fingiu tristeza para concordar com a mãe, e a ceia virou uma contemplação silenciosa da figura do pai que ali já não estava mais presente, de modo a dar uma certa divinação do pai, assim deixando de forma mais serena tanto a despedida para com o pai, tanto quanto a ceia de natal, no final do conto a família acabou por aproveitar o natal de modo alegre sem preocupações de estarem profanando o pai com a festa e termina o conto com a despedida amorosa de Juca para com a sua mãe.

Durante o conto o protagonista deixa nítido sua inimizade com o pai e sua aproximação com a mãe, portanto é possível analisar tal dinâmica familiar com o conceito investigado por Freud, o complexo de Édipo. Esse conceito central nas obras de Freud, sendo essencial para o desenvolvimento do aparelho psíquico, principalmente para o desenvolvimento do Super-eu (Freud, 1923). Ele ocorre durante o início da vida, quando o indivíduo durante seu desenvolvimento, e então se depara com o cuidado que a mãe tem com ele, e coloca todo seu

amor nela, e como a mãe também atende a todas as necessidades inicialmente, sem mesmo que precise se esforçar para ser atendido, e naquele momento ele é o centro do mundo, entretanto o pai entra na história, e corta a relação exclusiva de mãe e filho, então o indivíduo sente ódio do pai por ser o agente separador da relação amorosa entre os dois, e o pai vem como o agente que instaura a instância das leis e limites que irão castrar o indivíduo, e essa instância é introjetada e transformada posteriormente no Super-eu (Freud, 1924). Cabe

ressaltar que durante essa fase, se o conflito não obtiver um declínio, ele acaba por se tornar inconsciente e retido, até que algo o desperte novamente para seu desfecho.

Segundo Jaqueline de Oliveira Moreira (2004), o complexo de Édipo tem 3 modalidades possíveis, a incorporação direta, a identificação regressiva, e a que não resulta de uma catexia objetual direta. Na primeira modalidade o menino tem a incorporação do pai, através da identificação enquanto ele sente amor pela mãe, ele deseja ser como o pai, e a segunda modalidade, o indivíduo percebe que seu objeto de amor não pode conquistado, e então a deixa de ter como objeto de desejo libidinal, entretanto inconscientemente acaba por incorporá-la no seu eu através da identificação, e a terceira modalidade seria que na sua relação com o pai, se cria uma ambivalência, que apesar de o indivíduo querer ser como seu pai, ele também percebe que o mesmo tem como objeto em comum de desejo a mãe e por isso se cria também uma rivalidade para com ele, assim consolidando uma ambivalência afetiva. E ainda nessa perspectiva vale a pena ressaltar como a identificação com o pai ou a mãe e a escolha de objeto de investimento libidinal é de suma importância para o desfecho do Complexo de Édipo.

Um parte importante da teoria aponta que durante os primórdios da humanidade, existia uma espécie de pai primordial, que era detentor de todas as fêmeas do grupo, e que seus filhos com raiva, planejaram e executaram sua morte, e que isso gerou uma celebração com seu corpo como banquete em um ritual, mas que também gerou um sentimento de culpa, e esse peso na consciência foi o que criou a instauração de regras e leis. toda essa seria a teoria do pai totêmico, o mito-fundador que originou o Complexo de Édipo na humanidade, e de acordo com a Moreira “o banquete proporciona a introjeção da lei paterna através da incorporação canibalesca. O sentimento de culpa proveniente do ato será a base da moralidade, da nova organização social” (MOREIRA, 2004, p. 220).

À luz da teoria psicanalítica freudiana, o conto “*peru de natal*” ganha contornos muito interessantes de se observar as ações e pensamentos narrados pelo Juca, evidenciam que o Complexo de Édipo ainda está muito presente no seu inconsciente e de que ele na verdade ainda não chegou ao seu declínio, mas que a morte do pai desencadeou sua reativação, e ele agora está próximo de chegar a algum desfecho para essa dramática trama, e essa perspectiva será a base central para a análise desse conto.

Análise do conto

Durante o começo do conto, o protagonista Juca começa dando contexto da situação e já começa a explicar como é a sua visão de seu pai enquanto indivíduo, segunda suas próprias palavras “devido a principalmente à natureza cinzenta do meu pai, ser desprovido de qualquer

lirismo, duma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre, sempre nos faltara aquele aproveitamento da vida”(Andrade, 1998, p. 71), é interessante observar que na sua perspectiva o seu pai é como alguém que apesar de ocupar o lugar de figura paterna, ele não é alguém que desperte grande admiração e respeito, por vezes, muito pelo contrário ele vê seu pai como alguém medíocre e que deixava a vida sem graça, Juca demonstra através dessa frase como que essa figura, de fato era uma pessoa que não conseguia dar uma razão significativa para os momentos que conviviam juntos. Mais a frente Juca de modo frio e direto relata que sua relação com o pai não possuía tanta afetividade genuína, “ e eu, que sempre

gostará apenas regularmente de meu pai, mais por instinto de filho do que por espontaneidade de amor, me via a ponto de aborrecer, o bom morto.”(Andrade, 1998, p. 71), sendo assim, o Juca via o luto da família de modo mais racional, preocupado com que pudessem seguir em frente e superar a morte de seu pai.

Desse modo, quando Juca decide por comer peru no natal, nesse momento ele está de modo inconsciente incorporando o seu pai como a figura de autoridade da família e aquele que decide o que a ela irá fazer. Isso pode ser analisado pela ótica anteriormente apresentada pela Jacqueline de Oliveira Moreira, principalmente por essa relação do Juca com o pai lembra muito a terceira modalidade do complexo, que no caso, o Juca incorpora o pai no seu Eu, já que como ele morreu, ou seja não pode mais ser objeto de investimento libidinal, agora ele se identifica como alguém que ocupa o lugar que era dele.

No desenvolvimento da trama o Juca após anunciar a sua família a seu desejo de comemorar o natal em sua plenitude, o protagonista acaba por começar um monólogo interno sobre a relação que tem com as mulheres que compõem sua vida naquele momento, sua irmã, tia e por fim sua mãe, durante o conto ele relata que essas mulheres acabam por ocupar um mesmo espaço de importância afetiva em sua vida,”Me deu um sopetão uma ternura imensa por mamãe e titia, minhas duas mães, três com minha irmã, as três mães que sempre divinizaram minha vida”(Andrade, 1998, p. 72). Mas mesmo elas tendo essa centralidade, a sua mãe é quem ele mais cita e se relaciona durante o conto, tanto que após conseguir convencer a todos de fazer a ceia de natal com o peru e todos os outros ritos típicos de sua família nessa festividade, ele relata a sua felicidade de conseguir fazer com que todos conseguissem naquele momento deixar o luto pelo pai de lado, mas de principalmente fazer com que sua mãe comesse o peru, “Fora engraçado:assim que me lembrava de que finalmente ia fazer mamãe comer peru, não fizera outra coisa aqueles dias que pensar nela, sentir ternura por ela, amar minha velhinha adorada. E meus manos também”(Andrade, 1998, p. 73).

Diante dos pensamentos do Juca, se é passível de observação que ele sente em muito afeto pela mãe, e que ele tinha como o seu objeto de amor. E então voltando à questão da modalidade no Complexo de Édipo, é interessante notar que essa sua relação com a mãe é consolidada e se torna mais próxima a partir do momento em que Juca vai tomando o lugar do pai, como a própria Moreira escreve(2004, p. 224), “A possibilidade de manter a mãe como objeto de amor surgirá através da intensificação da identificação com o pai. E essa identificação, em que o menino quer ser como o pai, parece-nos que se trata da terceira modalidade de identificação”. Ou seja, a partir do momento em que o Juca vai conseguir tomar o espaço do seu pai na vida da sua mãe, sua relação com ela vai ganhando outra forma de ser, e essa nova dinâmica de amor vai sendo de modo inconsciente uma realização de seu desejo infantil de consolidar a seu amor para com a sua mãe, entretanto a figura do pai morto não será

facilmente derrotada.

E então durante esse momento feliz em família, surge um pensamento que traz um contraste com a cena vivenciada por Juca até então,” Aquele peru comido a sós, redescobria em cada um o que a cotidianidade abafara por completo, amor, paixão de mãe, paixão de filhos. Deus me perdoe mas estou pensando em Jesus...”(Andrade, 1998, p. 73). Nessa frase é intrigante notar como que aquele momento é de fato algo muito extasiante, mas que apesar disso o Juca ainda sente um sentimento de culpa, já que na religião cristã pensar Jesus não seria motivo pela qual pedir perdão a Deus, mas como ele está sentindo uma plenitude felicidade diante da

ausência do pai em decorrência de sua morte, a culpa parece que começa a surgir no Eu de Juca, e esse sentimento de culpa é algo que faz parte do Super-eu, que é produto direto do Complexo de Édipo, “A autoridade do pai ou dos pais, introjetada no Eu, forma ali o âmago do Super-eu”(FREUD, 1923/2011, p. 32)

Logo após esse momento, o ato de comer o peru faz com que a mãe de Juca chore, e por conseguinte o resto da família começa por chorar junto dela, o que deixou o protagonista revoltado internamente, já que mesmo ausente fisicamente, o pai ainda estava impedindo a família de aproveitar o peru, “É que o pranto evocará por associação a imagem indesejável do meu pai morto. Meu pai, com sua figura cinzenta, vinha pra sempre estragar nosso Natal. Fiquei danado.”(Andrade, 1998, p. 74), e nesse momento, segundo o Juca, se iniciou uma batalha entre o peru e o seu pai morto, e que por conta de seu pai estar acabando com o Natal feliz, ele havia tomado partido do peru, “Principiou uma luta baixa entre o peru e o vulto de papai. Imaginei que gabar o peru era fortalecê-lo na luta, e, está claro, eu tomara decididamente o partido do peru.”(Andrade, 1998, p. 74).

É importante passar por esses momentos no conto, levando em conta que nesses momentos evidenciam que a trama edípica está chegando no seu ápice, de modo que, no conto o peru tem como uma forma de significante da felicidade familiar e também do próprio Juca, e a luta entre os dois seria como se a memória do pai trouxesse a tona que o Juca ainda não ocupou totalmente o lugar de autoridade, e que ele ainda desafia sua conquista, o que gera revolta no protagonista, já que ele acredita possuir a capacidade de fazer sua mãe feliz de forma que seu pai cinzento não conseguiria fazer antes. E então Juca se vê diante desse conflito inconsciente do qual ele precisa fazer algo a respeito, e de como ele irá matar de vez seu pai simbolicamente, para libertar sua família da sombra angustiante dessa figura.

Posteriormente a isso, a mãe de Juca diz que ali apenas faltava o pai, e logo em seguida todos começam por relembrar as boas coisas que o pai fizera por eles, porém Juca apenas fingia que estava triste com a partida dele, e então após um discurso feito por Juca, a situação mudaria de figura, “É mesmo...Mas Papai, que queria tanto bem a gente, que morreu de tanto trabalhar pra nós, papai lá no céu há de estar contente...(hesitei, mas resolvi não mencionar o peru) contente de ver nós todos reunidos em família.”. Logo depois o que era uma tristeza coletiva se transformava em uma calorosa homenagem ao morto, e todos relataram suas vivências e memórias com o pai e assim o sentimento de tristeza foi sendo lentamente substituído por uma contemplação suave como dito pelo próprio Juca:

A imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha no céu. Agora todos comiam o peru com sensualidade, porque papai fora muito bom, sempre se sacrificara por todos nós, fora um santo que “vocês, meus filhos,

nunca poderão pagar o que devem a seu pai”, um santo. Papai virara santo, uma contemplação agradável, uma inestorvável estrelinha no céu.(Andrade, 1998, p. 75).

E por fim, no final da ceia, já no final do conto, Juca acaba por querer sair de casa para ir ver outra pessoa, e para se despedir, beija a mãe no rosto e também a sua tia e irmã, e assim termina o conto.

Nessa reta final e clímax do complexo, o Juca acaba por de fato tomar o lugar de seu pai, o seu discurso a ele tem como finalidade inconsciente por um fim na sombra dele que pairava sobre a ceia, de modo que agora todos iriam por deixá-lo morto de fato, assim consolidando a posição do Juca como o novo patriarca da família. E segundo a Moreira:

No declínio do complexo de Édipo positivo, no menino, a identificação com o outro-pessoa, representado na figura paterna, coloca em cena a problemática especular do outro-narcísico. O querer ser-como-o-pai possibilitará a preservação psíquica da mãe como outro-objeto de investimento e, concomitantemente, substituirá a catexia objetal em relação ao próprio pai. A identificação do filho com o pai se concretiza.(MOREIRA, 2004, p. 224)

Ou seja nesse final ao processo de identificação com o pai ocorrer, e ao esse processo ser concluído o Juca pode por sua vez de fato trazer a felicidade que acredita ser capaz para a sua mãe, que é o seu objeto de amor. mas esse ato não veio sem consequências, isso gerou por sua vez uma nova face do seu Super-ego, agora que ele fez isso o sentimento de culpa em relação a isso surgiu nele, como relatado antes, e isso o fez ter que também prestar homenagem a ele, e por sentir essa culpa ele não podia demonstrar que queria plenamente aproveitar o peru, e isso fez com que ele fingisse a tristeza, já que o pai foi introjetado e a auto regulação com ele, e segundo a Moreira “O superego resulta de um processo identificatório com a lei, da qual o pai é o representante.”.

Nessa mesma perspectiva é interessante retomar o conceito anteriormente mostrado do pai totêmico, no qual se encaixa perfeitamente no conto do peru de natal, em análise, é possível notar como a autoridade do pai de Juca era “desmancha prazeres”, e que mesmo após sua morte acabava por impedir a família de seguir adiante, e por isso o Juca tomou a decisão de matá-lo figurativamente, com o peru na ceia, e de como quando todos comem do peru, remete ao ato de canibalismo do pai totêmico cometido pelos filhos, e que agora por se sentirem mal por comerem o peru na sua ausência, o transformam de certo modo em um “santo” e isso é incorporado na família naquele momento, e isso é uma forma de metaforicamente relacionar o mito-fundador com o conto.

O próprio peru tem uma forte simbologia na trama, de modo que durante todo o conto o Juca ressalta como para ele é importante que seja feita a ceia com o peru, e então fica nítido que o peru significa não só a comida em si, mas toda a plenitude de felicidade que antes existia, e que agora o Juca quer se apropriar desse símbolo, não mais como um símbolo próprio do pai, mas sim da alegria familiar, tanto que se enfurece por não poder aproveitar da refeição ao ver que todos estão tristes”eu nem comia, nem podia mais gostar daquele peru perfeito, tanto que me interessava aquela luta entre os dois mortos”(Andrade, 1998, p. 75) , mas para ele de modo

inconsciente, o peru também representa para o Juca sua ascensão ao lugar de patriarca, e a tomada de poder, e finalmente sua possibilidade de estar em conjunto com o seu objeto de amor, que seria sua mãe.

Desse modo, o beijo no rosto é, em suma, uma expressão metafórica da conclusão e declínio do complexo inconsciente do Juca, que após a organizada tentativa de Juca, que começou pelo pedido intitulado insano pela família de comer o peru na ceia de natal, foi sendo desenrolado na trama até chegar no ponto em que de fato gerou a superação da morte do pai

acontecer de modo geral na família, e que agora ocupando o lugar do seu pai, ele pode estar dando a alegria que seu pai nunca conseguirá dar a sua mãe antes.

Conclusão

Em retrospecto é possível dizer que na obra de Mário de Andrade, o protagonista Juca durante o conto acaba por através da morte do pai, reativar o complexo de Édipo não resolvido, e que por sua vez se expressa na sua consciência como o desejo de levar a felicidade à família e principalmente de sua mãe, e para isso ele vê como necessário a superação do luto em relação a essa figura, essa que o próprio não sentia muito apreço, mas que inconscientemente se torna na verdade um conflito interno do Complexo de Édipo que se trata sobre o Juca querer tomar o lugar de seu de patriarca e assim poder viver o amor com sua mãe.

E após sugerir a ceia de natal com peru, já que a comida era um símbolo de felicidade e bons momentos na família, essa ideia foi inicialmente rejeitado, mas com insistência, ele conseguiu convencer a todos da ideia, assim aos poucos tomando o lugar de seu pai como figura de autoridade e de gradualmente realizar seus desejos inconscientes. E por fim ao acontecer uma luta simbólica entre o peru a alegoria da vontade de Juca de querer a felicidade com a mãe e a memória do pai, aquele a qual era um “desmancha prazeres”, e esse combate metafórico foi vencido pelo peru e por conseguinte o Juca, e posteriormente o próprio pôs um fim contemplativo a memória do pai em conjunto com a família, já que após o sentimento de culpa tomar conta não só dele mas da família que comemorava o Natal mesmo na sua ausência essa foi a forma de encerrar o trágico momento de luto, pode enfim completar seu desejo inconsciente de estar ao lado de sua mãe e ser ela o objeto de amor. Sendo esse o declínio do complexo de Édipo inconsciente do Juca, a incorporação do pai e tomada de lugar dele na família, e a realização do seu desejo de estar com a sua mãe.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Peru de Natal*. In: ANDRADE, Mário de. **Contos novos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. p. 71-76.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. *As modalidades de identificação no Complexo de Édipo*. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 211-233, 2004.

FREUD, Sigmund. *O Eu e o Super-eu (Ideal do Eu)*. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16**: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução: Paulo César

de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. cap. 3, p. 28-36.

FREUD, Sigmund. *A dissolução do complexo de Édipo*. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 33, n. 60/61, p. 483-489, dez. 2000.

RIAVIZ, Vanessa Nahas. *Rastros freudianos em Mário de Andrade*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

O desejo de escrita em Roland Barthes

Laura Bittencourt Domingues Burgatti

Resumo: O presente artigo busca compreender o desejo de escrita de um romance, experienciado por Roland Barthes após a morte de sua mãe, Henriette Barthes. Para isso, realiza-se uma leitura psicobiográfica que aproxima os registros do Diário de luto (2010) das reflexões presentes na primeira parte de *A preparação do romance* (2015). A análise parte dos conceitos lacanianos de falta e desejo, além de estudos sobre a relação da escrita com a elaboração da subjetividade. Ao longo do trabalho, observa-se que o romance passa a ocupar um lugar importante para Barthes, embora seu desejo de escrita também se dirija a outras formas, como o haicai.

Palavras-chave: Roland Barthes. Desejo. Escrita. Luto.

Introdução

Nascido em 1915, em Cherbourg, na França, Roland Barthes foi um célebre escritor e crítico literário. Ao longo do tempo, sua produção alcançou diferentes campos, como a literatura, a linguística e a semiótica. Apesar de principalmente escritor, ele também desenvolveu uma importante trajetória acadêmica e, em 1976, ocupou a cadeira de Semiologia Literária no *Collège de France*, instituição em que ministrou seus últimos cursos (ALLEN, 2003).

Entre 1978 e 1980, aconteceu seu último curso, dividido em duas etapas e posteriormente reunido sob o título de "*A preparação do romance*". Tal como sugere o título, a obra reflete o momento em que o autor buscava mudar integralmente a sua escrita, passando a almejar a escrita de seu próprio romance (O'MEARA, 2012).

Na primeira parte, intitulada *Da vida à obra*, Barthes explora principalmente o haicai, pensado como uma forma de registrar os pequenos acontecimentos da vida presente. Posteriormente, na segunda parte, intitulada *A obra como vontade*, o escritor reflete sobre as condições necessárias à escrita de um romance, como a escolha da forma, sua organização e as possíveis dificuldades enfrentadas pelo escritor (O'MEARA, 2012).

Uma das questões centrais para Barthes no início do curso era compreender a origem do impulso que leva o sujeito a escrever. Ele indagava: "A atitude, a pulsão, o desejo — não sei como dizer — de escrever é algo pouco estudado, mal definido e mal situado. O que é o querer-escrever? De onde ele vem?" (BARTHES, 2015, p. 37). Assim, o autor torna evidente que seu interesse pelo romance excede sua forma,

deslocando a atenção da obra já concluída para o desejo que leva a sua produção, questão essa que ele considerava pouco aprofundada.

A partir de tal reflexão, é possível aproximar o *querer-escrever* da dimensão subjetiva daquele que escreve, ou seja, pensar a relação entre a escrita e a subjetividade. No artigo “A escrita e o sujeito: uma leitura à luz de Lacan”, Bento (2004) reconhece a escrita como um processo que ultrapassa sua utilidade representativa e comunicativa, pois também coloca o sujeito diante de algo que, embora produzido por ele, passa a existir como um “outro de si”. Conforme a autora:

A escrita, como linguagem, é uma das formas do sujeito exercitar a sua subjetividade por meio da alteridade. À semelhança de um espelho, a escrita permite ao homem pensar, mirar a sua fratura. Ela é o outro desse si, que se interpõe entre ele e o mundo. (BENTO, 2004, p. 210).

Sendo assim, a autora entende a escrita como um recurso que possibilita ao sujeito encarar a si mesmo, reconhecendo a existência de uma incompletude, denominada por Bento como “fratura”. Desse modo, a escrita vai além da representação de uma experiência, afetando diretamente a relação que o sujeito estabelece consigo mesmo (BENTO, 2004). Com isso, não se pode concluir que a escrita leva o sujeito a compreender totalmente a razão que o levou a escrever, mas permite, entretanto, considerar que o desejo de escrever não está separado de sua subjetividade e das experiências que atravessam sua vida.

No caso de Barthes, essa relação entre escrita e subjetividade se torna especialmente importante após a morte de sua mãe, Henriette Barthes, ocorrida em 25 de outubro de 1977. A perda marcou profundamente sua produção tardia e pode ser percebida nos textos escritos entre a morte de Henriette e a morte do próprio autor, em 1980 (ALLEN, 2003). Em *A preparação do romance*, por exemplo, Barthes apresenta o luto como uma divisão entre dois momentos de sua vida:

Pode-se generalizar dizendo que um luto cruel e único pode constituir esse “cume do particular”, isto é, marcar a dobra decisiva, e o luto será então o meio da minha vida, aquilo que a divide irremediavelmente em duas partes: antes/depois. (BARTHES, 2015, p. 27).

O luto é tomado, assim, como uma experiência que divide sua vida em um antes e um depois. Diante dessa ruptura, Barthes reconhece a necessidade de escolher uma nova vida, chamada por ele de *Vita Nova* (BARTHES, 2015). A mudança desejada não envolvia abandonar a escrita, mas modificar sua prática para seguir em uma nova direção (BARTHES, 2015). Nesse contexto, o desejo de escrever um romance passa a

representar a possibilidade de produzir uma obra diferente daquelas que havia escrito anteriormente.

Essa transformação pode ser observada pela aproximação entre os registros reunidos em seu *Diário de luto*, escrito entre 1977 e 1979, e as reflexões desenvolvidas em *A preparação do romance*. O diário registra, quase diariamente, a experiência desafiadora que Barthes enfrenta após a morte de sua mãe, enquanto o curso expõe sua vontade de redirecionar sua vida, através da escrita. Ao relacionar essas produções, é possível investigar de que maneira o luto, a falta e o desejo de romance se relacionam na fase final de sua produção.

Para desenvolver essa questão, faz-se necessário recorrer ao conceito lacaniano de desejo. No “*Seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*”, Lacan não compreende o desejo como uma vontade passageira ou como a simples busca por um objeto determinado. Para ele, o desejo se constitui a partir de uma falta que pertence à própria estrutura do sujeito:

O desejo é uma relação de ser com falta. Esta falta é falta de ser, propriamente falando. Não é falta disto ou daquilo, porém falta de ser através do que o ser existe. (LACAN, 1985, p. 280).

Nessa perspectiva, a falta permanece como aquilo que mantém o desejo em movimento, levando o sujeito a buscar diferentes objetos sem alcançar uma satisfação definitiva (LACAN, 1985). Essa compreensão permite analisar o romance desejado por Barthes como um objeto para o qual seu desejo de escrita se dirige após a perda de Henriette.

Diante disso, este artigo parte do seguinte problema: como compreender o desejo de escrita manifestado por Roland Barthes em *A preparação do romance* a partir do conceito lacaniano de desejo e de sua relação com o luto? O objetivo é compreender o próprio desejo de escrita de Barthes nesse curso, relacionando suas reflexões sobre o *querer-escrever* e o romance aos registros pessoais presentes no *Diário de luto*. Para isso, será realizada uma leitura psicobiográfica dessas obras, considerando a relação entre o momento vivido pelo autor e as transformações de sua produção intelectual.

Referencial teórico

Em seu sétimo seminário, intitulado *A ética da psicanálise*, Lacan explica que o desejo se organiza em torno da busca por um objeto perdido. Entretanto, esse objeto não

pode ser plenamente reencontrado, já que os objetos encontrados pelo sujeito apenas ocupam temporariamente esse lugar (LACAN, 2008).

Esse objeto estará aí quando todas as condições forem preenchidas, no final das contas — evidentemente, é claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando. (LACAN, 2008, p. 68).

Isso significa que o desejo continua existindo mesmo depois que o sujeito encontra algo para o qual direcioná-lo. O objeto encontrado pode representar aquilo que se busca, mas não ocupa de maneira definitiva o lugar do objeto perdido. Por isso, Lacan afirma que ele é reencontrado apenas “como saudade” e que o sujeito encontra, na verdade, suas “coordenadas de prazer” (LACAN, 2008, p. 68). A partir disso, é possível compreender que a falta não é eliminada quando o sujeito encontra um objeto, tratando-se de uma falta que é constitutiva do sujeito.

Para compreender tal impossibilidade, é necessário considerar a distinção estabelecida por Lacan entre necessidade e desejo em *O Seminário, livro 5*. Aqui, Lacan estabelece uma importante diferença entre desejo e necessidade. Conforme o autor, a necessidade pode ser direcionada a um objeto específico, enquanto o desejo surge quando ela passa pela linguagem:

Quão disfarçada é essa novidade, que aparece não simplesmente na resposta à demanda, mas na própria demanda verbal, esse algo original que complexifica e transforma a necessidade, que a coloca no plano do que a partir daí chamaremos de desejo! O que é o desejo? O desejo é definido por uma defasagem essencial em relação a tudo o que é, pura e simplesmente, da ordem da direção imaginária da necessidade. (LACAN, 1999, p. 96)

Em outras palavras, ao ser expressa por meio da linguagem, a necessidade sofre uma transformação importante, e deixa de envolver apenas a obtenção de um objeto. Assim, nota-se que a obtenção de um objeto não significa, necessariamente, que o sujeito encerre sua busca. Como o desejo não se limita à satisfação de uma necessidade, ele pode permanecer em movimento e se dirigir a novos objetos (LACAN, 1999).

Paralelamente, a escrita pode ser compreendida como um dos espaços em que esse movimento se manifesta. Ao escrever, o sujeito não necessariamente conhece ou controla tudo aquilo que o leva a produzir um texto. Para Bento (2004), a escrita envolve uma busca incessante, pois o ato de escrever pode ser repetido sem conduzir o sujeito a uma sensação de satisfação definitiva. A fim de compreender essa relação, pode-se recorrer à reflexão de Magda Carvalho, no artigo “A escrita na psicanálise e sua

relação com o inconsciente”, publicado em 2022. Segundo a autora, a escrita pode registrar algo do desejo que não é plenamente conhecido pelo sujeito:

No entanto, importa ressaltar que a relação da escrita com o inconsciente está para além da semelhança que há entre ambos, no que diz respeito ao recalçamento, visto que é a escrita que permite o registro daquilo que pode ser lido como manifestação do desejo do sujeito, em razão de que todo e qualquer grafismo, segundo Pommier (2011), pode ser entendido como o retorno do recalçado. (CARVALHO, 2022, p. 6).

Portanto, a escrita não revela direta e completamente o desejo de quem escreve. Ela indica, na verdade, que a produção escrita pode apresentar marcas por meio das quais esse desejo pode ser interpretado (CARVALHO, 2022. Desse modo, a escrita, além de resultar de uma intenção consciente, também participa de uma busca que pode ser retomada em diferentes textos e projetos.

Metodologia

Esta pesquisa possui caráter qualitativo e utiliza a psicobiografia como método de análise. Conforme Schultz e Lawrence, no artigo “*Psychobiography: theory and method*”, publicado em 2017, a psicobiografia é uma forma de estudo sistemático que relaciona informações sobre a trajetória de uma figura a teorias psicológicas, buscando compreender como experiências, relações e acontecimentos importantes podem se ligar às escolhas e produções do sujeito estudado.

Nesse sentido, Schultz e Lawrence afirmam que na psicobiografia o objetivo “é explorar as origens subjetivas dos atos públicos, seja a criação de uma obra de arte ou de uma teoria” (SCHULTZ; LAWRENCE, 2017, p. 444). Portanto, a psicobiografia busca selecionar momentos relevantes de uma trajetória e construir interpretações fundamentadas sobre suas possíveis relações com as produções analisadas (ANDRADE; LOPES, 2024).

Neste trabalho, o acontecimento biográfico selecionado é a morte de Henriette Barthes, considerada um marco para a leitura da produção do final da vida de Roland Barthes. Não se pretende diagnosticar o autor ou afirmar que o luto seja a única causa das mudanças em sua escrita. A proposta é compreender como essa experiência pode se relacionar com o desejo de uma nova prática de escrita.

Para compor o corpus principal, foram selecionadas entradas de diferentes datas encontradas no *Diário de luto* e capítulos específicos da Parte I de *A preparação do romance*, correspondente ao primeiro curso ministrado entre 1978 e 1979. Assim, a análise concentra-se principalmente nas aulas em que Barthes discute o luto como uma

divisão entre o antes e o depois, a *Vita Nova*, a necessidade de mudar sua escrita, o *querer-escrever*, o fantasma do romance e o desejo de haikai.

O *Diário de luto* foi lido como fonte dos registros pessoais produzidos após a morte de Henriette. Posteriormente, esses registros foram relacionados às reflexões da Parte I do curso, buscando identificar relações e aproximações entre a experiência vivida por Barthes e o modo como ela pode ter afetado a formulação de seu desejo de escrita.

Finalmente, a análise foi organizada em quatro eixos: a morte de Henriette como marco de transformação; a relação entre o *Diário de luto* e a falta; o romance como objeto de desejo; e o deslocamento do objeto de desejo entre o romance e o haikai. Esses eixos foram interpretados a partir do conceito lacaniano de desejo e das reflexões sobre escrita e repetição apresentadas no referencial teórico.

Resultados e discussões

Uma nova escrita

Na história de Barthes, a morte de Henriette pode ser compreendida como um marco porque o próprio Barthes apresenta o luto como uma experiência capaz de dividir a vida em duas partes. Tal divisão leva Barthes à ideia de *Vita Nova*, também inspirada pelo livro *Vita Nuova* (1294), de Dante Alighieri. Diante da percepção de que não possui tempo para experimentar várias vidas, ele reconhece a necessidade de escolher uma nova forma de viver (BARTHES, 2015).

Entretanto, a morte de Henriette não é apresentada como explicação total dessa mudança. Ela constitui um acontecimento que torna mais urgente uma insatisfação já presente e leva Barthes a procurar uma nova forma de produção, considerando que Barthes já não se satisfazia com a repetição de suas práticas anteriores e com a expectativa de apenas administrar aquilo que havia escrito.

Diante disso, ele considera duas possibilidades: o silêncio e a retirada ou a retomada da escrita em uma direção diferente. Sua escolha é continuar escrevendo e “plantar novamente” (BARTHES, 2015, p. 31). Desse modo, surge o desejo de experimentar uma prática diferente, capaz de atravessar o limite entre o fragmento e uma obra mais longa. A escrita continua sendo o caminho escolhido, mas seu objeto e sua direção passam a ser desafiados.

O Diário de luto

O *Diário de luto* é composto por anotações breves e descontínuas, registradas ao longo de um período de aproximadamente dois anos. Essa forma acompanha a experiência irregular do luto e evita transformá-lo imediatamente em uma narrativa organizada, com início, desenvolvimento e conclusão (GARAYALDE, 2024).

Em uma anotação de 27 de outubro de 1977, Barthes registra a dimensão da ruptura produzida pela morte da mãe:

Reunião superlotada. Inutilidade inevitável e crescente. Penso nela, no quarto ao lado. Tudo desmorona. É aqui o início formal do grande e longo luto. Pela primeira vez em dois dias, a ideia aceitável de minha própria morte. (BARTHES, 2010).

A expressão “tudo desmorona” revela que a ausência de Henriette modifica também a maneira como Barthes percebe sua própria existência. A morte da mãe o confronta com a perda e com a inevitável consciência de sua própria mortalidade.

Além disso, Garayalde (2024) observa que o diário registra uma tentativa de resistir ao afastamento produzido pelo tempo. À medida que Barthes continua vivendo, trabalhando e saindo de casa, aumenta a distância temporal que o separa de Henriette. A anotação breve procura conservar algo do presente do luto antes que ele se transforme em passado (GARAYALDE, 2024).

Ao mesmo tempo, o diário revela que escrever pode modificar a relação com o sofrimento. Barthes oscila entre a vontade de manter seu luto intocado e a percepção de que a escrita permite integrar a aflição e colocar o afeto em movimento (GARAYALDE, 2024). A escrita, portanto, não consegue desfazer a perda, mas oferece uma forma de continuar se relacionando com ela.

O desejo de romance

Na Parte I de *A preparação do romance*, Barthes apresenta o romance como um objeto fantasmático. Por ainda não possuir uma obra definida, ele imagina e deseja uma forma que poderia transformar sua escrita (BARTHES, 2015).

Além disso, Barthes também recusa tratar o romance apenas como objeto de um discurso científico, histórico ou sociológico. Seu interesse é compreender como uma obra é feita, para, posteriormente, tentar produzir algo semelhante (BARTHES, 2015). Por isso, propõe uma passagem da Ciência à *Techné*, isto é, do estudo teórico para a prática da criação.

Ao longo da obra, o principal modelo que norteia esse desejo é *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Essa obra, apesar de não representar todos os romances, representa para Barthes a grandiosidade e o impacto que um romance deveria ter. Além disso, o livro de Proust também reflete algo essencial que Barthes buscava, o registro daqueles que se ama, a fim de evitar seu apagamento na história, pois, inevitavelmente, o romance desejado pelo autor também possui uma dimensão afetiva. Barthes o imagina como uma possibilidade de falar das pessoas amadas:

“Dizer aqueles que amamos.” Amar + escrever significa fazer justiça àqueles que conhecemos e amamos, isto é, testemunhar por eles, no sentido religioso, isto é, virtualmente imortalizá-los. “Pintar aqueles que amamos”: essa seria uma função do romance, do meu romance. (BARTHES, 2015, p. 54).

Portanto, o desejo de “imortalizar” aqueles que ama aproxima o romance da perda de Henriette, ainda que não seja capaz de substituir Henriette ou encerrar o luto. O próprio Barthes reconhece, porém, uma dificuldade para realizar esse projeto. Ele considera sua memória insuficiente para produzir uma obra semelhante aos grandes romances de memória que admira (BARTHES, 2015). Surge, assim, uma distância entre a obra imaginada e aquilo que acredita ser capaz de escrever.

A partir de Lacan, essa distância, ao mesmo tempo que impõe um obstáculo, mantém o desejo em movimento. O romance orienta a produção de Barthes justamente porque permanece como uma obra futura e ainda não realizada. Sua importância não depende somente de ser concluída, pois o próprio curso já é um efeito desse desejo.

Entre o romance e o haikai

Antes de discutir diretamente a produção de uma obra longa, Barthes dedica grande parte da Parte I ao haikai. A forma breve japonesa permite registrar uma nuance, um instante ou um acontecimento sem desenvolvê-lo em uma narrativa extensa. Entretanto, o haikai não constitui, para Barthes, um assunto separado do romance. No artigo “Roland Barthes e o rumor da língua no Oriente”, publicado em 2020, Brandini observa que Barthes recupera, em seu último curso, formas relacionadas às experiências anteriores no Japão e no Marrocos:

Nelas se lê um autor em busca de um método para escrever seu romance — que não será escrito, como ele mesmo reconhece ao final — e que recorre, como tábua de salvação, ao haikai japonês, uma forma de registro dos incidentes. Vejo nesse gesto a recuperação das experiências no Japão e no Marrocos sob a forma de um método de escrita literária. (BRANDINI, 2020, p. 229).

Portanto, o haikai oferece a Barthes uma forma que já conhecia e que se aproximava de sua prática fragmentária. Diferentemente do romance, que exigia memória e continuidade, ele possibilita anotar o presente de maneira breve. Por essa razão, de forma paradoxal, o desejo de uma obra longa não elimina sua relação com o fragmento.

Ainda, Barthes afirma que o prazer provocado pela leitura do haikai, um poema que consegue alcançar objetividade e impacto simultaneamente, desperta o desejo de produzi-lo: “Assim me foi demonstrado que o haikai é do Desejo, na medida em que compreendi, por meio dessa coletânea que me foi oferecida, que o haikai circula: que a propriedade [...] passa, circula, gira [...] como faz o desejo” (BARTHES, 2015, p. 126). Portanto, para o autor, assim como o desejo, o haikai passa, gira e pode provocar novas produções.

Considerando isso, observar o deslocamento do objeto de desejo entre o romance e o haikai implica reconhecer que ambas as formas permanecem presentes na escrita de Barthes. O romance continua como horizonte, enquanto o haikai oferece a possibilidade de continuar escrevendo. Desse modo, o desejo circula entre a obra longa imaginada e as pequenas produções que podem ser realizadas.

A satisfação pode estar, portanto, no próprio movimento de preparar, fantasiar e escrever, e não apenas na conclusão do romance. O curso participa desse processo, pois, mesmo que a obra desejada permaneça por realizar, o *querer-escrever* produz aulas, anotações e reflexões sobre a literatura.

Considerações finais

Este artigo buscou compreender o desejo de escrita de Roland Barthes na Parte I de *A preparação do romance*, e relacioná-lo à experiência registrada no *Diário de luto*, e ao conceito lacaniano de desejo como falta. A partir de uma leitura psicobiográfica, foi possível aproximar vida e obra do autor sem estabelecer uma explicação causal ou definitiva.

Enquanto o período de luto por sua mãe torna mais urgente a necessidade de uma *Vita Nova*, Barthes manifesta o desejo de mudar sua prática de escrita e de alcançar feitos grandiosos por meio da literatura (BARTHES, 2015). Assim, o romance como objeto de desejo representa para o autor a possibilidade de passar do comentário teórico para a criação, além de escrever sobre aqueles que ama e, até mesmo, evitar seu apagamento no tempo.

Ainda, a permanência do haicai revela que a escrita fragmentária não é completamente abandonada. O desejo de uma obra longa convive com uma forma breve capaz de registrar o presente. Para o autor, o romance e o haicai são formas semelhantes, que representam diferentes caminhos assumidos pelo *querer-escrever*.

Em conclusão, em vez de se concretizar em uma obra, o desejo de Barthes de escrever um romance manifesta-se no próprio processo de preparação, nas e nas anotações produzidas enquanto o romance permanece como horizonte. Assim, mesmo sem concluir a obra imaginada, Barthes consegue transformar seu desejo em uma prática de escrita.

Referências

ALLEN, Graham. *Roland Barthes*. London: Routledge, 2003.

ANDRADE, Emanuelle Oliveira; LOPES, Renata Ferrarez Fernandes. O método da psicobiografia: um antigo (novo) método qualitativo de fazer pesquisa em Psicologia. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 27, n. 2, p. 255-274, maio/ago. 2024.

BARTHES, Roland. *La préparation du roman I et II: cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Edição estabelecida, anotada e apresentada por Nathalie Léger. Paris: Seuil/IMEC, 2015.

BARTHES, Roland. *Mourning diary: October 26, 1977–September 15, 1979*. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução de Richard Howard. New York: Hill and Wang, 2010.

BENTO, Conceição Aparecida. A escrita e o sujeito: uma leitura à luz de Lacan. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 15, n. 1/2, p. 195-214, 2004.

BRANDINI, Laura Taddei. Roland Barthes e o rumor da língua no Oriente. *Diacrítica*, Braga, v. 34, n. 3, p. 222-234, 2020. DOI: <https://doi.org/10.21814/diacritica.462>

CARVALHO, Magda Wacemberg Pereira Lima. A escrita na psicanálise e sua relação com o inconsciente. *Analytica: Revista de Psicanálise*, São João del-Rei, v. 11, n. 20, p. 1-17, jan./jun. 2022.

GARAYALDE, Nicolás. Roland Barthes y las figuras del duelo. *Sociopoética*, Campina Grande, v. 1, n. 26, p. 17-32, jan./jun. 2024.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Marie Christine Lasnik Penot, com colaboração de Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Revisão de Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Antonio Quinet. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

O'MEARA, Lucy. *Roland Barthes at the Collège de France*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.

SCHULTZ, William Todd; LAWRENCE, Stephanie. Psychobiography: theory and method. *American Psychologist*, Washington, v. 72, n. 5, p. 434-445, jul./ago. 2017.

“Sei disso porque Tyler sabe disso”: nós vamos falar sobre o Clube da Luta

Letícia Chokr Rodrigues (UEL)¹

Resumo: Em 1996, Chuck Palahniuk lançou seu romance de estreia, *Clube da Luta*, que aborda a história de um narrador sem nome, seu misterioso amigo Tyler Durden e o clube de boxe clandestino que fundam. Com a necessidade do sentimento de liberdade impulsionada pela falta de autoestima no personagem narrador (“Talvez nos tornemos uma lenda, talvez não. Eu acho que não, mas espera um pouco” [Palahniuk, p. 6]), que conflita diretamente com a confiança de Tyler (“Seremos uma lenda. Não vamos envelhecer.” [Idem, p. 4]), o livro aborda a insatisfação do personagem principal com a sua existência e a criação de um substituto que o faça fugir da realidade. O objetivo deste trabalho é fundamentar a análise de *Clube da Luta* trazendo um estudo pautado no Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI) que acomete o Narrador, e o confronto do Ego e a Psicologia das Massas, teorias explicadas pelo psicanalista Sigmund Freud.

Palavras-chave: Literatura. Psicanálise. Clube da luta.

Introdução

— Se não sabe o que quer — o porteiro continua —, acaba tendo um monte de coisas que não quer.
Que eu nunca me sinta completo.
Que eu nunca me sinta satisfeito.
Me salve, Tyler, de ser completo e perfeito. (Palahniuk, 2012, p. 31)

Em 1996, Chuck Palahniuk lança seu romance de estreia, *Clube da Luta*, e se consagra entre os grandes nomes da literatura estadunidense. Em 1999, David Fincher adapta o livro para o cinema, trazendo um elenco de peso para estrear o longa-metragem, como Brad Pitt, Edward Norton e Helena Bonham Carter nos papéis principais. Considerado uma sátira sobre a masculinidade tóxica e seus padrões de consumo, o livro vai muito além ao explorar como principal tema elementos da psicanálise que são abordados em três fatores principais: o Transtorno Dissociativo de Identidade, o Ego e a Psicologia das Massas.

Na trama, o Narrador, como é chamado por não ter seu nome divulgado em momento algum, vê sua vida mudar quando conhece o misterioso Tyler Durden em uma praia de nudismo. De volta à vida real, ele se torna mais uma vez vítima da sua própria vida, moldada pela insatisfação cotidiana e pela busca incessante de prazer através do

¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina.

consumismo desenfreado, vivendo uma rotina da qual tudo é apenas “a cópia da cópia da cópia” (p. 11) porque tem insônia, que só consegue curar quando seu médico indica uma forma de tratamento alternativa: visitar os grupos de apoio que acontecem na igreja da Primeira Eucaristia.

Curado do problema, pelo menos temporariamente, sua vida vira do avesso novamente com a entrada de Marla Singer em sua vida. A partir destes dois acontecimentos, o Narrador se vê vivendo uma vida dupla, no qual durante o dia “a pessoa que sou no clube da luta não é a mesma que o meu chefe conhece.” (p. 34), enquanto à noite “o que as pessoas são no clube da luta não tem nada a ver com o que são no mundo real. Mesmo se você disser ao garoto da copiadora que a luta dele foi incrível, não estará falando com o mesmo homem” (Idem).

O clube criado, “assim como lido em Canetti (2019), transforma-se em uma massa aberta, onde não há o controle e nem amarras que impeçam seu crescimento, onde deseja se ampliar até o infinito, não se atendo a um mero galpão vazio.” (Sanino, 2022, p. 5).

O objetivo do clube e, posteriormente, do Projeto Desordem e Destruição, é criar um grupo no qual os membros não têm interesse algum em vencer as lutas, mas sim em liberarem todas as angústias que permeiam a psique, com o único objetivo de se tornarem versões melhoradas deles mesmos, que vão contra o sistema nos quais estão inseridos.

Para Tyler, eles são “os filhos do meio da história, criados pela televisão para acreditar que algum dia seremos milionários, astros de filme ou da música, mas não seremos. E estamos entendendo isso agora” (Palahniuk, p. 128). Ademais, ele também menciona que são pessoas como ele e os outros membros do clube da luta que são “as pessoas das quais você depende. Somos nós que lavamos as suas roupas, preparamos sua comida e servimos o seu jantar. [...] Controlamos todas as partes da sua vida.” (Idem).

No entanto, o clube da luta cria proporções nacionais e logo o Projeto Desordem e Destruição também se intensifica pelo país, resultando em uma série de catástrofes, que impulsionam a principal descoberta do narrador.

Desenvolvimento

O clube da luta de Chuck Palahniuk

Quem é Chuck Palahniuk?

Isso é que acontece com a insônia. Tudo fica muito distante, a cópia da cópia da cópia. A insônia distancia tudo, você não pode tocar em nada e nada toca em você. (Palahniuk, p. 6)

Nascido em Washington, o escritor e jornalista americano Chuck Palahniuk se consagrou como um dos maiores autores do gênero ficção transgressiva majoritariamente graças ao seu romance de estreia, lançado em 1996, intitulado *Clube da Luta*. Embora este não seja seu primeiro romance escrito, foi através de *Fight Club* que o autor ganhou reconhecimento na mídia, vinda principalmente da adaptação cinematográfica dirigida por David Fincher (*Se7ven*, *Garota Exemplar*), apenas três anos após o lançamento da obra.

Antes de se eternizar como o autor de *Clube da Luta*, Palahniuk já tinha tido duas obras negadas de publicação: *Insomnia: If You Lived Here, You'd Be Home Already* (Insônia: Se você morasse aqui, já estaria em casa, em tradução livre), escrita em meados da década de 1990, e que engloba elementos posteriormente usados em *Clube da Luta*, e *Invisible Monsters* (Monstros Invisíveis), que foi publicada em 1999, junto de *Survivor* (Sobrevivente) e o lançamento cinematográfico de *Clube da Luta*.

O processo de escrita de *Fight Club* vem da profunda insatisfação de Palahniuk com as rejeições dos dois primeiros livros. Em uma tentativa de chocar ainda mais a mídia, que criticou duramente *Insônia* e *Monstros Invisíveis* pelo caráter perturbador das histórias, ele escreveu um conto, que se tornou o capítulo seis de *Clube da Luta*, e o publicou na coletânea *Pursuit of Happiness* (traduzido como “À procura da felicidade”), que, contrariando as expectativas de que seria novamente rejeitado, a editora se dispôs a publicá-lo.

Sua essência, no entanto, vai além de apenas a vontade de chocar os editores dos Estados Unidos. A raiz de *Clube da Luta* se manifestou de duas formas diferentes em Palahniuk. A primeira, como supracitada, veio da influência do seu romance *Insônia*. Em *Fight Club*, o protagonista, conhecido como Narrador, sofre do fenômeno. O próprio autor, Chuck Palahniuk, revelou em um texto para o *The Guardian*, em 2014, que também lida com isso ao dizer:

Muitas vezes acordo de manhã e descubro que uma versão sonâmbula e maníaca de mim lavou e dobrou a roupa, reorganizou as prateleiras da garagem, limpou a lareira e embrulhou os presentes de Natal – talvez um híbrido de Tyler Durden e Martha Stewart. Essas manhãs são como a história dos elfos e do sapateiro: é maravilhoso encontrar o trabalho tedioso feito, mas é perturbador não ter nenhuma lembrança de tê-lo realizado.

A outra veio de um caso de luta real, quando o autor apanhou durante uma viagem de férias. Em entrevista para Stuart Jeffries, também do The Guardian, revelou:

As outras pessoas que estavam acampando perto de nós queriam beber e festejar a noite toda, e eu tentei fazê-las calar a boca uma noite, e elas literalmente me espancaram. Voltei ao trabalho completamente destruído e com uma aparência horrível. As pessoas não me perguntavam o que tinha acontecido. Acho que tinham medo da resposta. Percebi que, se você estiver com uma aparência ruim o suficiente, as pessoas não vão querer saber o que você faz no seu tempo livre. Elas não querem saber das coisas ruins sobre você. E a chave era estar com uma aparência tão ruim que ninguém jamais, jamais perguntaria. E essa foi a ideia por trás de Clube da Luta.

Em seguida, acrescentou ao dizer que “durante a escrita do livro, houve um período em que eu me envolvia em brigas com bastante frequência.” (Palahniuk). Por isso, afirma ele, grande parte da premissa de Clube da Luta se baseia em lutar e perder. “Minhas longas lutas imaginárias eram silenciosas e brutais, então eu perdia e dormia.” (Idem).

A primeira regra do Clube da Luta é: você não fala sobre o clube da luta

Primeiro Tyler me arruma um emprego de garçom, depois enfia um revólver na minha boca e diz que o primeiro passo para a vida eterna é morrer. Por muito tempo Tyler e eu fomos grandes amigos. As pessoas estão sempre me perguntando se conheço Tyler Durden. [...] Quatro minutos. Empurro o cano do revólver para a bochecha e digo, se você quer ser uma lenda, Tyler, deixe comigo. Estou aqui desde o começo. Eu me lembro de tudo. (Palahniuk, p. 4-6)

Narrado em formato *in media res*, quando uma obra se inicia do clímax para só então voltar ao início de como tudo aconteceu, Clube da Luta conta a história de um personagem sem nome, chamado Narrador, que tem sua vida virada do avesso quando conhece o personagem Tyler Durden. Conhecido culturalmente por ter se tornado um fenômeno da cultura pop e por ter se consagrado um ícone *cult*, o romance de 1999 se concentra majoritariamente na relação do Narrador com Tyler.

Depois de sofrer de insônia e incentivado pelo seu médico a procurar métodos alternativos que não envolvam remédios, o Narrador encontra conforto em grupos de apoio para doenças que não tem, e passa a dormir bem. Tudo muda quando ele conhece a misteriosa Marla Singer, que afeta sua vida, transformando-o no zumbi que considera ser quando está sofrendo crises de sono. Em outro contexto, numa praia de nudismo, ele conhece Tyler Durden. Quando seu apartamento explode, o Narrador vai morar com Tyler

em uma casa abandonada, que posteriormente se torna a sede do Projeto Desordem e Destruição. No entanto, para que o Narrador possa morar com Tyler, ele faz apenas um pedido:

[...] e Tyler disse que sim, que eu podia morar com ele, mas só se lhe fizesse um favor. No dia seguinte, a minha mala chegaria com o mínimo necessário, seis camisas e seis cuecas. Ali, bebendo naquele bar onde ninguém nos ouvia ou se importava conosco, perguntei a Tyler o que ele queria que eu fizesse. Tyler disse: — Quero que você me bata com toda a força. (Palahniuk, p. 21).

É assim que o clube da luta começa. Aos poucos, o narrador vai ficando mais apático em relação ao trabalho corporativo e mais imerso no clube da luta. Tyler e ele estipulam sete regras: A primeira regra do clube da luta é que você não fala sobre o clube da luta. A segunda é que você não fala sobre o clube da luta. Apenas dois homens por luta. Uma luta de cada vez. Nada de sapatos ou camisas. As lutas duram o tempo que tiverem que durar. Se for a primeira noite indo ao clube da luta, é preciso lutar. (Idem, p. 35).

Suas reflexões começam a mostrar que os membros do clube, embora jamais falem disso fora das reuniões, passam a se identificar através dos machucados. Todos buscam um propósito, que pode ser diferente, mas estão atrelados ao desejo de viverem algo além do ordinário. O Narrador – e Tyler – repetem algumas vezes sobre não quererem morrer sem cicatrizes.

Em paralelo, Tyler e Marla se envolvem. O Narrador desenvolve sentimentos conflitantes sobre a proximidade dos dois, ressaltada pela constante reflexão “Sou os Punhos Tensos de Joe. [...] Como posso competir com ela pela atenção de Tyler? Sou o Sentimento de Rejeição Inflamado e Enraivecido de Joe. E o pior é que tudo isso é culpa minha.”² (Idem, p. 42)

Com sua mente paranoica e sua obsessão parassocial com Tyler, o Narrador começa a se questionar acerca da relação dos dois, chegando a considerá-los a mesma pessoa. Em determinado trecho, pensa:

Tyler e Marla nunca estão no mesmo lugar. Eu nunca os vi juntos. Por outro lado, você nunca me vê ao lado de Zsa Zsa Gabor e isso não quer dizer que somos a mesma pessoa. O Tyler simplesmente não sai do quarto quando Marla está por aqui. [...] A não ser quando estão transando, Marla e Tyler

² O narrador encontra no porão da casa uma série de artigos nos quais os órgãos do corpo humano se manifestam em primeira pessoa. Ele exemplifica como “Sou o Útero da Jane. Sou a Próstata do Joe.” (p. 41)

nunca estão no mesmo cômodo. Se Tyler está por perto, Marla o ignora. (p. 47)

Em diversos momentos, temos aparições dúbias de Tyler. É como se, no instante em que o Narrador ficasse sozinho, Tyler se manifestasse (“— Você se livrou dela? — ele pergunta. Nenhum som, nenhum cheiro. Tyler apenas apareceu.” [p. 50]). Então, Tyler faz um pedido inusitado:

— Preciso que me faça outro favor — Tyler diz.
É sobre Marla, não é?
— Nunca fale de mim para ela. Não fale de mim pelas costas. Promete?
Eu prometo.
Tyler diz:
— Se um dia falar de mim para ela, nunca mais me verá de novo. (p. 53)

Finalizando o pacto com uma queimadura de soda cáustica, Tyler conta que com algumas misturas químicas (misturar glicerina com ácido nítrico para fazer nitroglicerina, depois nitroglicerina com nitrato de sódio e serragem para fazer dinamite, ou então nitroglicerina com mais ácido nítrico e parafina para criar gelatina explosiva), eles podem criar o verdadeiro caos. É assim que Tyler planta na mente do narrador a ideia de um novo projeto, que se desenrola posteriormente como o Projeto Desordem e Destruição.

O simples objetivo do projeto era “derrubar a estrutura social do país. Tyler recruta homens do clube da luta para viverem com ele, onde trabalham em uma variedade de atribuições. Enquanto Tyler toma conta de tudo, o protagonista vai sentindo-se deixado de lado.” (Gomes, 2015, p. 27).

Logo, com o avanço, o narrador se distancia de Tyler, quem ele deixa de encontrar. Os macacos, como são chamados os membros do Projeto, dão continuidade aos afazeres enquanto o narrador se perde na própria existência. Tentando encontrar Tyler e, posteriormente, lidando com as consequências das próprias ações, ele quer exterminar de uma vez por todas o clube da luta e o Projeto Desordem e Destruição.

Esse gatilho é motivado por uma descoberta: o narrador, enfim, descobre que ele e Tyler são a mesma pessoa.

A psicanálise em Clube da luta

“Não existe mais um eu e um você. Acho que você já descobriu tudo.”

Ah, que besteira. Isto é um sonho. Tyler é uma projeção. Ele é um transtorno dissociativo de identidade. Um estado de fuga psicogênica. Tyler Durden é minha alucinação.

— Que se foda essa merda toda — Tyler fala. — Talvez você seja *minha* alucinação esquizofrênica.
Eu estava aqui primeiro.
Ele responde:
— Sim, sim, claro. Bom, vamos ver quem estará aqui por último. (Palahniuk, p. 129)

Condicionado a viver uma vida de perfeição, o Narrador trabalha em uma empresa de recall de carros, um trabalho o qual ele realiza de forma mecânica, tudo porque “gerações têm trabalhado em empregos que odeiam para poder comprar coisas de que realmente não precisam.” (Idem, p. 114). Ele tem um apartamento de luxo mobiliado e mesmo assim se sente frustrado com a vida que leva. Como consequência, passa a lidar com crises de insônia.

O doutor diz que se o Narrador quer descobrir o que é sofrimento de verdade, ele deveria procurar a igreja da Primeira Eucaristia para ver os grupos de apoio que se encontravam lá. Logo, pelos dois anos seguintes, ele consegue se curar.

[...] ao caminhar para casa depois de ir a um grupo de apoio eu me sentia mais vivo do que nunca. Não tinha câncer ou parasitas no sangue. Eu era o pequeno centro de calor à volta do qual a vida se reunia. E então eu dormia. Nem os bebês dormiam tão bem quanto eu. Toda noite eu morria, e toda noite eu nascia. Ressuscitava. Até esta noite. (p. 13).

A noite em questão é a que Marla Singer aparece na vida do narrador. E logo em seguida, Tyler também aparece.

A partir da criação do clube da luta e da nova rotina que vive morando na casa de Tyler, o narrador começa a tratar seu trabalho com descaso, aparecendo no escritório com roupas sujas de sangue e o rosto machucado. Em paralelo, ele começa um trabalho de fabricação de sabão na cozinha, o que os leva a idealizar posteriormente outro projeto. Enquanto tudo isso acontece, Tyler, o narrador e Marla vivem um triângulo amoroso conturbado, que constantemente frustra o narrador pois “eu quero Tyler. Tyler quer Marla. Marla me quer.” (p. 6).

Quando o Narrador se sente perdido com o sumiço de Tyler, ele passa a buscá-lo em vários estados diferentes do país, o que culmina na descoberta quando um dos membros do Projeto Desordem e Destruição o chama de “senhor Durden”. Isso o faz voltar ao motel, onde liga para Marla, questionando-a sobre a relação deles.

Pergunto a Marla qual o meu nome.
Vamos todos morrer.
— Tyler Durden — Marla responde. — Seu nome é Tyler Limpa Bundas Cabeçudo Durden. Você mora na Paper street, 5.123 NE, local que agora está

repleto dos seus pequenos discípulos raspando a própria cabeça e queimando a pele com soda cáustica. (Palahniuk, p. 124).

Com a descoberta de quem realmente é, Tyler magicamente aparece no quarto e é o momento no qual o Narrador e sua outra versão finalmente se confrontam. Ele assume ao dizer que Tyler “é um transtorno dissociativo de identidade. Um estado de fuga psicogênica. Tyler Durden é minha alucinação.” (p. 129).

Para a psicanálise,

O Transtorno Dissociativo de Identidade (CID-10: F44. 8-Outros transtornos dissociativos (de conversão)) é um transtorno psíquico no qual os pacientes apresentam em contextos específicos estados de personalidades distintos que tomam o controle total da situação. (Gomes, 2015, p. 12).

Isso ocorre quando, na mente do paciente, acontece um processo de dissociação, ocasionando na criação de uma outra identidade que toma conta do indivíduo. A nova personalidade assume a realidade, e o paciente com essa patologia perde toda a noção do tempo, espaço e memória. “Em estudo, esse distúrbio costuma surgir como resposta a certos traumas, ansiedade ou alguma lembrança que seja muito dolorosa para o Eu.” (Idem).

No caso do Narrador, Tyler se manifesta como uma fuga da realidade monótona que ele vive. Está frustrado com o rumo que sua vida tem seguido, com seu apartamento mobiliado à perfeição, que era apenas “uma casa cheia de condimentos e nenhuma comida de verdade” (Palahniuk, p. 30), enquanto Tyler tem uma casa oposta, na qual a “casa alugada por Tyler tem três andares e um porão. [...] Por todos os lados há pregos enferrujados para enfiar o pé ou o cotovelo, e só há um banheiro para os sete quartos” (p. 40). Apesar do contraste dos dois ambientes, na casa de Tyler, o narrador se sentia mais vivo do que nunca.

Com isso, a criação do Duplo se dá a partir da

insatisfação com o real, o desejo de substituí-lo por um duplo qualquer, de dotá-lo de um significado engrandecedor, que possa dar um sentido à existência para além dela própria. Essa percepção de que a realidade não é suficiente, de que o real não é como se deseja, gera tanto um deslocamento ideológico quanto a duplicação da personagem. (de Almeida, 2015, p. 29).

No filme, David Fincher explora o recurso de revelação em uma sequência de cenas que “assistimos suas memórias, nas quais aparece batendo em si mesmo, fazendo sexo com Marla, recrutando seu exército etc.” (Idem, p. 28), provando que as atividades as quais ele se sentia deixado de lado quando Tyler estava as realizando eram

todas feitas por ele, e sozinho. De volta ao livro, Durden explica: “Toda vez que você dorme — Tyler diz —, eu escapo e faço algo louco, algo bizarro, algo completamente fora de mim. [...] Na quinta passada você dormiu e eu peguei um avião para Seattle para uma pequena inspeção no clube da luta.” (Palahniuk, p. 125).

Em “O Estranho” (1919/1996), Freud explica que o fenômeno do Duplo ocorre quando “o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho.” (p. 11-12). Isso se manifesta na narrativa com a afirmação de Tyler ao dizer que, embora o Narrador tenha estado ali primeiro, o que realmente importa é quem estará ali por último, induzindo a ideia de que ele vai assumir o controle de tudo.

“Toda vez que você dorme, eu escapo e faço algo louco, algo bizarro, algo completamente fora de mim.”

Quando eles finalmente se confrontam sobre a realidade de quem são, a motivação aparece quando o Narrador parte em busca do seu Duplo, ainda sem saber da realidade. Ele está investigando o que está acontecendo no Projeto Desordem e Destruição, visto que não consegue se lembrar de ter sido incluído em nenhum dos planos feitos por Durden.

Aos poucos, o projeto começa a ganhar novas ramificações com as comissões de Incêndio, Ataque, Desordem e Desinformação. O propósito do Projeto é “acabar com tudo que possa ser visto como correto e organizado dentro da sociedade. O alvo principal na obra é a destruição do prédio mais alto da cidade, Parker Morris.” (Gomes, p. 12). Tyler “disse que a meta não tinha nada a ver com outras pessoas. Tyler não se importava se outras pessoas se ferissem ou não. A meta era ensinar cada homem no projeto que ele tinha poder para controlar a história.” (Palahniuk, p. 92).

Segundo Lima,

O ego se desenvolve a partir da diferenciação das capacidades psíquicas em contato com a realidade exterior. Sua atividade é, em parte, consciente (percepção e processos intelectuais) e, em parte, pré-consciente e também inconsciente. (2009, p. 281)

Isso significa que o ego vai atender e brevar as vontades impostas pelo Id, que “é regido pelo princípio do prazer, ou seja, procura a resposta direta e imediata a um estímulo

instintivo, sem considerar as circunstâncias da realidade.” (Idem). Em Clube da Luta, a distinção entre Id, Ego e Superego se manifesta na dualidade entre Tyler e Narrador.

A própria criação do Duplo se dá a partir da necessidade de se tornar uma versão melhorada dele, diferente de quem é, que se manifesta a partir de um processo ilusório que busca transformar o real. Tyler se materializa como tudo aquilo que o narrador gostaria de ser – alguém livre das amarras sociais, regido pela vontade de atingir as próprias expectativas.

No final da trama, após todas as descobertas, o Narrador decide corrigir todos os erros que ele/Tyler cometeu nos últimos tempos, a começar com a destruição do Projeto Desordem e Destruição. No entanto, seu Duplo o conhece bem o bastante, pois adverte todos os membros do projeto de que ele vai tentar mudar tudo ao pedir que o projeto não dê continuidade.

Digo que todos eles estão cometendo um grande erro.
— Você nos falou que provavelmente diria isso — o mecânico afirma.
Não sou Tyler Durden.
— Você falou que diria isso também.
Estou mudando as regras. Vocês podem continuar com o clube da luta, mas não vamos castrar mais ninguém.
— Ah, sim, claro — o mecânico responde. Ele está no meio do corredor segurando a faca à sua frente. — Você falou que *com certeza* diria isso (Palahniuk, p. 145).

Mesmo assim, ele parte em busca do conserto das ações, deixando claro que o Id, neste caso representado por Tyler, não sobressairá a racionalidade do narrador, baseada majoritariamente pela consciência moral dele, representada pelo Superego. Embora tenha tido interesse em satisfazer as vontades do Id, manifestado pela criação do clube da luta e, posteriormente, do projeto que foi idealizado apenas para atender uma frustração própria, seu consciente assume o controle na tentativa de não permitir que os desejos primitivos e irracionais de Tyler consigam destruir a cidade e, consequentemente, o mundo.

No que tange à teoria de Freud sobre as questões de Eu Ideal e Ideal do eu,

O conceito de Eu Ideal contempla a importância determinante do objeto externo na constituição psíquica. A atitude afetuosa dos pais revela algo da revivência do seu próprio narcisismo colocado no bebê: o filho tenderá a ser supervalorizado, receberá os privilégios vetados aos adultos, o que corresponde à conhecida expressão de Freud: “Sua Majestade – o bebê” (Cervo, p. 1).

Em diversos momentos, o Narrador retoma o fato de que foi abandonado pelo pai aos seis anos. Dessa forma, “a ausência paterna pode comprometer a resolução do complexo de Édipo, dificultando a formação de um superego sólido.” (Bento, Silva, Polizel, 2024, p. 6 apud Pereira, 2022), que pode trazer consequências a longo prazo, como “dificuldades na internalização das regras e na estruturação moral da criança” (Bento, Silva, Polizel, p. 6).

Portanto, se para o Eu Ideal há a idealização de ser aquilo que é projetado pelos pais, representados como o Outro, a ilusão deste ideal se transforma posteriormente com o surgimento do Ideal do Eu. Nele, existe a libertação de todas as noções externas para atender apenas as expectativas internas, ainda que ambos sofram influência externa. Na definição de Freud, explicada pelo dicionário Vocabulário da Psicanálise, a expressão Ideal do Eu é uma “instância da personalidade resultante da convergência do narcisismo (idealização do ego) e das identificações com os pais, com os seus substitutos e com os ideais coletivos. Enquanto instância diferenciada, o ideal do ego constitui um modelo a que o sujeito procura conformar-se” (Laplanche, Pontalis, 2001, p. 15).

Em Clube da Luta, a manifestação do Ideal do Eu se dá com a tentativa do narrador de se adequar ao Ideal do Eu disseminado pela sociedade, que tenta fazer com que ele se adeque no ideal de adulto bem-sucedido, com seu trabalho bom e apartamento excelente, mas que não gera nenhum tipo de prazer para ele. Logo, com a frustração do ego que não tem suas expectativas atendidas, Tyler surge na sua vida. Ele transita então entre ter um ideal do eu pautado nas normativas do Superego para abraçar um ideal do eu que aborda os desejos do Id. Não obstante, este mesmo Ideal se torna um referencial social para os seguidores do Projeto.

“Não existem mais nomes no clube da luta. Você não é o seu nome.”

Pela primeira vez em sua vida, o Narrador sente que pertence a um grupo – ou a algo – quando se torna membro do Clube da Luta. No entanto, a insatisfação permanece presente conforme o tempo passa e ele nota que ainda faz parte de uma rotina monótona da qual se sente parte de um coletivo marginalizado. Em uma noite de clube, quando o novato com cara de anjo se junta e, na primeira noite, é obrigado a lutar, o narrador, que está novamente sofrendo de insônia, marca o confronto com ele.

Mais tarde, Tyler diz que nunca tinha visto o Narrador destruir algo daquela maneira e que, se não fosse para as coisas escalonarem, então era hora de colocar um ponto final no clube. Na manhã seguinte, o narrador confessa que estava se sentindo um lixo, nada relaxado e que a luta não tinha dado nenhum barato, o que leva Tyler a criar um projeto ainda maior, conhecido como Projeto Desordem e Destruição.

Se no Clube da Luta o objetivo era criar um grupo no qual os homens que vivem suas vidas normalmente, atendendo expectativas sociais, se permitem perder inibições sociais durante uma noite, no Projeto Desordem e Destruição a teoria de Freud se manifesta plenamente pois é neste momento que o grupo de pessoas renuncia a suas identidades para seguirem um único líder. Se antes eles atendiam às expectativas sociais, agora eles buscam atender o plano de Tyler, que constantemente os relembra que o Projeto e eles são uma coisa só, ainda há o controle centrado nas mãos de uma pessoa.

Assim, Tyler se transforma em algo ainda maior, deixando de exercer o papel de Ideal do Eu apenas do Narrador para também se tornar uma espécie de ideal coletivo.

Em Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise, David E. Zimerman afirma que na obra de Freud, Psicologia de grupos e a análise do ego, que “A parte II trata da *Descrição feita por Le Bon da mente coletiva (de grupo)*, onde enfatiza que “num grupo, o indivíduo é levado a condições que lhe permitam descartar-se dos recalcamientos de seus impulsos pulsionais inconscientes”” (2001, p. 335).

Com a ausência de nomes e identidades no projeto, e a unificação do Eu em Tyler, todos os membros perdem sua individualidade e logo são levados às condições de desprendimentos dos recalcamientos. Como consequência, os homens que antes se sentiam frustrados por precisarem seguir o controle capitalista, que se juntam ao clube pela busca da liberdade que tanto pregavam, agora se encontram em uma massa idêntica graças à regra imposta por Tyler de que todos devem ter o mesmo corte de cabelo e as mesmas roupas.

Freud (1921) diz que existem três aspectos que os sujeitos exibem quando estão em grupos, o primeiro deles é o sentimento de que possuem capacidade de se render a alguns instintos que, quando solitários, estariam conservados reprimidos, ou seja, quando em grupos, os indivíduos tomam coragem para realizar atos que jamais fariam quando só” (Sanino, 2022, p. 7).

A afirmação prova que os sujeitos do Projeto Desordem e Destruição abraçam os ideais de Tyler, como violência física e degradação de patrimônio público e privado porque acreditam no que está sendo pregado. Socialmente, se estivessem sozinhos, essas

ações seriam abominadas como atos de violência e crimes, pois a opinião estaria enraizada nos ideais sociais. Dentro do projeto, no entanto, os indivíduos ganham coragem para realizarem essas ações porque acreditam que estão fazendo isso por um bem maior.

Essa afirmação é ressaltada no livro quando Tyler diz que não se importa se as pessoas se machucassem.

É o Projeto Desordem e Destruição que salvará o mundo. Uma era do gelo cultura. Uma idade das trevas induzida prematuramente. O Projeto Desordem e Destruição forçará a humanidade a ficar em hibernação ou em remissão por tempo o suficiente para que a terra se recupere.
— Você justifica a anarquia — diz Tyler. — Você a compreende. (Palahniuk, p. 94).

Cansado de ver suas ações trazerem consequências irreparáveis para a sociedade, mesmo depois de tentar acabar com o clube e com o projeto, o Narrador entende que o único jeito de se livrar de Tyler é o matando. Com um tiro na própria bochecha, Tyler está morto, mas isso não parece bastar para os membros do projeto, que ainda esperam ansiosos pela volta dele.

Conclusão

Embora tenha sido disseminado como um livro escrito por um homem e voltado para o público masculino pela temática, Clube da Luta é, de fato, uma obra muito mais complexa do que apenas um manual machista de supremacia masculina. Abordando diversas teorias da psicanálise, Chuck Palahniuk consegue transformar a história de um homem – ou, dependendo do ponto de vista, de dois – em um exemplo claro de como a psicanálise está atrelada aos diversos âmbitos da sociedade.

Tyler Durden não é apenas a representação do Duplo de um indivíduo frustrado com as questões sociais nas quais está inserido. Ele não é apenas a representação de tudo o que o Narrador gostaria de ser. Tyler também se torna um símbolo representativo de algo maior, que ultrapassa as esferas sociais. O Narrador também deixa de ser um ser individual, pois suas inseguranças também refletem as inseguranças coletivas dos membros do Clube da Luta e do Projeto Desordem e Destruição.

Fica claro pelas relações interpessoais que todos envolvidos no clube e no projeto buscam a mesma coisa. Essa coisa se manifesta em Tyler, o duplo do Narrador, que

também se torna o Ideal do Eu coletivo. O livro mostra não apenas as relações de violência, nem apenas as questões de consumo, mas como os seres, embora individuais, podem compartilhar questões unificadas quando são colocados em um determinado grupo.

Referencias

- ALMEIDA, Rogério de. O duplo e a ilusão no filme Clube da Luta. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 19, n. 32, p. 26–26, 2015. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3710.2014.2.18717>. Acesso em: 06 jun. 2026.
- BENTO, Katia de Souza; SILVA, Luciene Xavier Antunes; POLIZEL, Daiane Ferreira. O papel da figura paterna na constituição do superego infantil: uma análise psicanalítica. **Revista Saúde em Foco**, [S. l.], n. 16, 2019. Acesso em: 06 jun. 2026.
- CERVO, Lisiane Milman. Alguns dos vocabulários mais usados em psicanálise: Eu ideal (ego ideal). **FEBRAPSI**, [S. l.], 2017. Disponível em: <https://febrapsi.org/storage/2017/02/eu-ideal--lisiane-milman-cervo.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2026.
- FREUD, Sigmund. O "Estranho" (1919). In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1919. Disponível em: https://conteudos.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/ensaio-o-estranho_freud.pdf. Acesso em: 07 jun. 2026.
- GOMES, Renata Domingues. **O duplo psicanalítico e literário no Clube da luta e suas escolhas cinematográficas**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Acesso em: 07 jun. 2026.
- JEFFRIES, Stuart. Bruise control. **The Guardian**, [S. l.], 12 maio 2000. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/books/2000/may/12/fiction.chuckpalahniuk>. Acesso em: 04 jun. 2026.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LIMA, Andréa Pereira de. O modelo estrutural de Freud e o cérebro: uma proposta de integração entre a psicanálise e a neurofisiologia. **Archives of Clinical Psychiatry**, São Paulo, v. 37, n. 6, p. 280–287, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-60832010000600005>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832010000600005. Acesso em: 21 jun. 2026.
- PALAHNIUK, Chuck. **Clube da luta**. São Paulo: Leya, 2012.
- __. Insomnia and me: Chuck Palahniuk. **The Guardian**, [S. l.], 19 abr. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/apr/19/chuck-palahniuk-struggles-insomnia>. Acesso em: 04 jun. 2026.
- SANINO, T. A relação entre o filme “Clube da Luta”, a psicologia das massas e o

confronto do ego. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade São Francisco, Bragança Paulista, 2022.

ZIMERMAN, David E. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise.** Porto Alegre: Artmed, 2001.

A Pulsão de Morte Presente nos contos de “Noite na Taverna”, de Álvares de Azevedo

Luana Ribeiro de Azevedo¹

Resumo: “Noite na Taverna” é uma coletânea de contos de Álvares de Azevedo onde um grupo amigos embriagados contam historias aterrorizantes que contemplam necrofilia, morte, amores trágicos, canibalismo, incesto e infanticídio. Todas as histórias são atravessadas por um tema em comum, o amor que leva à morte. Sob a perspectiva da hipótese freudiana de pulsão de morte, o grupo possui uma relação complexa com Eros (pulsão de vida) e Thanatos (pulsão de morte). Ao reviverem os eventos os momentos angustiantes em que a pulsão de morte supera os princípios de realidade e autoconservação, os personagens se encontram na compulsão à repetição, revivendo momentos traumáticos sem que isso os traga prazer. Enquanto o vinho, presente na maior parte dos eventos, representa a busca pelo estado inorgânico, anterior à vida, onde as tensões psíquicas seriam finalmente dissolvidas (princípio do Nirvana). Mesmo que a bebida traga desconforto físico e emocional, ela aproxima os personagens dos contos do objetivo da vida, segundo Freud: a morte.

Palavras-chave: Pulsão de morte . Literatura. Psicanálise. Freud.

Introdução

Todo ser vivo é convocado à morte. Apesar de existir, no psiquismo, uma forte tendência ao princípio do prazer, os organismos vivos possuem um impulso inerente em direção ao retorno de um estado anterior à vida orgânica. Pois o não vivo existia antes do vivo; e as forças conservadoras que mantêm o funcionamento vital dos organismos são desvios no caminho que leva, inevitavelmente, à morte. (Freud, 1920).

No ensaio "Além do princípio do prazer" (1920), Freud formula essa hipótese ousada ao observar um fenômeno que ia contra os conceitos consolidados pela psicanálise até então: a compulsão à repetição. Ele notou que os traumatizados de guerra sonhavam, repetidas vezes, com as cenas dolorosas que vivenciaram, longe de proporcionar prazer. Da mesma forma, ao brincar com seu neto Ernst, Freud nota que a criança repete ativamente o jogo do fort/da (ir e vir do carretel), transformando o sofrimento passivo (partida da mãe) em ação controlada. Em ambos os casos, a repetição não obedece ao princípio do prazer, o que leva Freud a postular a existência de

¹ Discente do curso de Psicologia da Universidade Estadual de Londrina.

uma força mais arcaica, situada além dos princípios do prazer e autoconservação do eu: a pulsão de morte.

A teoria de Freud encontra um espaço na trajetória de Álvares de Azevedo (1831–1852). Poeta, contista e ensaísta, patrono da cadeira n.º 2 da Academia Brasileira de Letras. O autor viveu apenas vinte anos e durante sua breve existência, influenciado por Byron, Musset e Goethe, cultivou uma melancolia que atravessa toda sua obra. Ele faleceu aos 20 anos, no RJ, devido a uma septicemia após um acidente de cavalo e suas obras póstumas incluem Lira dos vinte anos, Noite na taverna, Macário e poemas narrativos.

Este trabalho busca analisar os contos de Noite na Taverna sob a luz de um dos conceitos mais ambiciosos de Freud: a pulsão de morte. Nos contos podemos observá-la atravessando todos os personagens: eles revivem momentos traumáticos e macabros de suas vidas e bebem compulsivamente na tentativa de alcançar o Nirvana de alguma forma, sendo esse, segundo Freud, a busca pela redução absoluta da tensão interna a zero. As ações dos personagens revelam sua atração pelo estado inorgânico, anterior a vida, a morte.

Pulsão de Morte, Pulsão de Vida, Melancolia e as Instâncias Psíquicas

Recapitulando os conceitos apresentados no ensaio “Além do Princípio do Prazer”, de Freud. A vida anímica é regida pelo conflito entre duas pulsões fundamentais: a pulsão de vida (Eros) que reúne as pulsões sexuais e as de autoconservação, buscando unir, ligar e preservar os organismos em conjuntos cada vez maiores; e a pulsão de morte, que é o impulso inerente do organismo vivo em direção ao restabelecimento de um estado anterior, o inorgânico. A pulsão de morte aparece como agressividade quando voltada para fora e destruição quando internalizada.

Para entender melhor esses conceitos, é preciso analisar as instâncias psíquicas presentes no ensaio, “O Eu e o Isso” (Freud, 1923). O Isso é a instância mais primitiva e inconsciente. Presente desde o nascimento, funciona pelo princípio do prazer, ou seja, busca satisfação imediata das funções sem levar em conta a realidade e as consequências. É o reservatório de energia psíquica (libído), onde habitam as pulsões de vida e de morte em estado bruto, agindo apenas por impulso.

O Eu se desenvolve a partir do Isso, entrando em contato com o mundo externo. Funciona pelo princípio de realidade, ou seja, avalia o ambiente e as consequências, adiando a satisfação pulsional quando necessário. O Eu busca o equilíbrio, negociando entre as exigências do Isso as proibições do Supereu e as demandas da realidade, mas vive em constante tensão devido às contradições das instâncias.

O Supereu é o herdeiro do complexo de Édipo, formando-se pela internalização das figuras parentais e das normas sociais. Ele representa a consciência moral, a autocrítica, a proibição e os ideais de comportamento. Funciona como um juiz interno, premiando com sentimentos de orgulho quando Eu age corretamente e punindo com culpa e inferioridade quando falha. Pode ser extremamente rígido e cruel, especialmente quando carrega traços da pulsão de morte.

A melancolia, extremamente presente nos contos de “Noite na Taverna”, é uma reorganização patológica dessas instâncias, quando ocorre a perda de um objeto, pessoa ideal ou situação que o Eu amava profundamente. Ao invés de desinvestir a libído desse objeto e transferi-lo para outro, o Eu identifica-se com o objeto perdido, o incorporando a si mesmo. A pulsão de morte se separa de Eros e se instala no Supereu, que o usa para arrasar o Eu com extrema crueldade. A crítica e o ódio que seriam dirigidos ao objeto perdido são direcionados inteiramente para o próprio eu.

Uma Noite do Século

O primeiro conto funciona nos apresenta aos personagens, narradores das próximas histórias, e a ambientação onde eles se encontram: uma taverna noturna com mulheres ébrias desmaiadas e que dormem “macilentas como defuntos”. Os efeitos do vinho remetem, aos próprios personagens, um retorno ao estado inorgânico. A embriaguez é um paliativo para a melancolia, mas também uma repetição compulsiva: beber para esquecer, mas sempre retornar à mesma angústia.

Os boêmios começam um debate filosófico sobre materialismo e espiritualismo. Solfieri, com um ceticismo radical, produz uma fala particularmente reveladora para uma análise freudiana:

Deus! crer em Deus!?!... sim! como o grito íntimo o revela nas horas frias do medo, nas horas em que se tiritia de susto e que a morte parece roçar úmida por nós! ! Na jangada do naufrago, no cada falso, no deserto, sempre banhado do suor frio do terror e que vem a crença em Deus! Crer nele como a utopia do bem absoluto, o sol da luz e do amor, muito bem! Mas, se entendeis por

ele os ídolos que os homens ergueram banhados de sangue e o fanatismo beija em sua inanimação demármore de há cinco mil anos... não creio nele!

Freud enxerga o Supereu, em O Eu e o Isso, como um deus vingativo e punitivo, podendo ser associada à visão de Solfieri sobre Deus. Ele reconhece que a crença em Deus surge do medo e da culpa, o que pode ser lido como uma rebelião ao Supereu. Apesar disso, ele permanece preso à culpa e a Melancolia, pois sua negação não o liberta.

Os homens embriagados, presentes na taverna, pedem para Solfieri contar uma “história sanguinolenta”, preparando o leitor para os contos de violência e morte que virão a seguir. A pulsão de morte encontrará suas formas de expressão, ora voltadas para fora (agressividade e violência), ora voltadas para dentro (autodestruição e compulsão a repetição).

Solfieri

Solfieri, durante à noite, em Roma, vê a imagem de uma mulher chorosa em uma sacada. Ela caminha até o cemitério, em meio a chuva, ele a segue, adormece e desperta sozinho. Um ano depois, de volta a Roma, em estado de febre e insatisfação que ele descreve: “Nos beijos das mulheres nada me saciava: no sono da saciedade me vinha aquela visão...”, ele volta ao cemitério e encontra o cadáver de uma mulher na igreja. Solfieri tem relações com o corpo e descreve como um “gozo fervoroso”.

Solfieri não encontra prazer em corpos vivos. A condessa Bárbara, “nua e adormecida”, é deixada para trás. O gozo máximo vem do cadáver, do frio, do silêncio. A pulsão de morte (Thanatos) subjuga completamente Eros: o sexo só é possível quando a parceira não pode reagir, não pode desejar, não pode ser sujeito, apenas objeto inerte. O cadáver é o estado inorgânico que a pulsão de morte busca, e Solfieri antecipa esse estado no ato sexual, confundindo Eros e Thanatos num único gesto.

A moça desperta (catalepsia) e enlouquece. O momento em que a moça desperta é o retorno do recaiado, ele sabe o horror que infligiu. O despertar da moça é o momento em que o Supereu volta-se contra ele, a vítima torna-se testemunha acusadora do crime.

Solfieri a leva para casa e ela morre alguns dias depois. Ele enterra a moça embaixo de sua cama e encomenda uma estátua com seu rosto, sendo incapaz de deixar o objeto perdido. Esse ato revela uma incorporação melancólica, dormir sobre o túmulo

é uma repetição diária do trauma que caracteriza a pulsão de morte. Mesmo não estando mais em Roma, guarda uma grinalda de flores mirradas que remetem ao cadáver que ele não pode mais possuir.

Bertram

Bertram narra sua história como uma queda em quatro atos, cada um marcado por uma perda e por uma transgressão que o aproxima da pulsão de morte:

Primeiro ato: ele possui uma grande paixão por Ângela, mas precisa partir da Espanha devido ao pai doente (perda do objeto amoroso). Quando o pai morre, ele não chora, apenas pensa em voltar para Ângela. Porém ela já está casada e com um filho.

Segundo ato: ele comete adultério com Ângela e ela degola o marido e o filho para ficar com ele, eliminando os obstáculos ao desejo e antecipando a violência que ele mesmo cometerá

Terceiro ato: Os dois vivem uma vida nômade e devassa; ela o abandona; ele seduz e vende a filha de um fidalgo. Sem conseguir elaborar a perda de Ângela, Bertram repete o padrão: seduz, destrói e abandona.

Quarto ato: adultério, naufrágio e canibalismo. Ele se envolve com a mulher do comandante que o salvou, o mata, come seu corpo, depois sufoca e joga ao mar a mulher amada. A Antropofagia é a fusão máxima de Eros e Thanatos, onde o amor e a destruição se tornam um só ato.

O clímax do conto é a antropofagia. Comer o comandante significa incorporar a autoridade paterna que ele desonrou (o pai, o marido, o capitão). É a pulsão de morte que engole a pulsão de vida: o amor só é possível quando o amado é comido, tornado parte do próprio corpo. A antropofagia ritualística tem a função de assimilar a força do indivíduo devorado, mas Bertram não quer a força do comandante; quer sua autoridade, e ao comê-lo, destrói-a.

O momento mais filosófico do conto é quando Bertram ironiza a criação divina: "Tudo isso é belo, sim!... mas é a ironia mais amarga... Tudo isso se apaga diante de dois fatos muito prosaicos — a fome e a sede."

Existe um conflito entre a pulsão de morte e a pulsão de vida. Pulsão de vida: fome, desejo de sobreviver, desejo de sobreviver, comer para não morrer. Pulsão de morte: transgredir o tabu, gozar na destruição, matar o outro e matar a própria humanidade. Eros exige sobrevida, enquanto Thanatos exige transgressão: o ato canibal satisfaz ambas, mas a satisfação de Thanatos anula a de Eros. Destruir o que é mais

sagrado (o outro, o vínculo, a lei) produz uma satisfação narcísica que é, ao mesmo tempo, autodestrutiva.

Gennaro

O conto de Gennaro apresenta uma melancolia passiva e contemplativa, adoecida pela culpa não elaborada. Gennaro, aprendiz do pintor Godofredo Walsh, vive um triângulo amoroso trágico: ama "puramente" Nauza, a esposa do mestre, mas se envolve com a filha Laura. Ela engravida e implora para que Gennaro a peça em casamento, mas ele não reage. Laura têm um aborto espontâneo e morre pouco tempo depois.

A morte de Laura, que ele descreve como infanticídio indireto: "teu filho... o meu... vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer...", é o trauma fundador que ele nunca elabora, apenas repete na cena noturna com o mestre sonâmbulo. Godofredo, sonâmbulo, leva Gennaro todas as noites ao quarto de Laura e o força a encarar o retrato dela. Cena que representa o Supereu em ação, o pai que, mesmo inconsciente, executa a punição do filho simbólico

Em uma dessas noites, Gennaro confessa ao mestre sua culpa, porém, ele sonâmbulo, parece não se recordar. Quando Godofredo, acordado, leva Gennaro para matá-lo, o jovem tem duas opções: se jogar do penhascos (ativa) ou ser morto por Godofredo (passiva). Gennaro, tal qual a maior parte de suas ações durante o conto, escolhe a passividade. Godofredo o joga do penhasco, mas ele sobrevive.

Ele decide se vingar de Godofredo, planejando ir até sua casa para matá-lo. Porém, ao chegar, encontra o mestre e Nauza já mortos por envenenamento, com seus corpos em decomposição.

A pulsão de morte presente no conto de Gennaro se mostra passiva (melancolia e autodestruição) e o único momento, ao final do conto, onde ele decide transformar a essa pulsão em ativa (agressão), o objeto que planejava matar já estava morto.

Claudius Hermann

O conto de Hermann apresenta a forma mais sofisticada de violência melancólica em toda a obra, não a do punhal ou do canibalismo, mas a da palavra que convence a vítima a aceitar sua própria destruição.

Hermann vê a duquesa Eleonora nas corridas e passa seis meses em contemplação e desejo. Então invade o palácio, droga a duquesa com um narcótico e a viola enquanto dorme. O filtro que ele verte em seus lábios é uma mistura de narcótico e excitante: ela dorme, mas sonha com desejo. É a pulsão de morte disfarçada de vida: o gozo só é possível quando a vítima não pode consentir, quando o outro é reduzido a objeto inerte.

Hermann foge com ela para uma estalagem; ela acorda, e ele a convence a ficar com ele. Nesse momento, Hermann emprega a violência mais sutil e devastadora: ele se faz de vítima para desarmar a resistência de Eleonora. Ele a convence de que não há saída ("não poderás voltar ao mundo"), coloca-a na posição de algoz se ela recusar ("não tereis vós também dó de mim?") e a isola ("as mães te esconderão suas filhas"). Isso é pulsão de morte porque destrói o vínculo social de Eleonora, sua identidade como duquesa, esposa, mulher honesta. Hermann não a mata fisicamente, mas mata sua vida simbólica. Ela só existe a partir daí em função dele. Quando Eleonora diz "Irei contigo" e desmaia, temos o ápice da pulsão de morte internalizada pela vítima: ela consente contra si mesma, aceita a própria destruição, e o desmaio é uma pequena morte simbólica, o momento em que entrega sua vontade.

O final, narrado por Arnold, o "louro" que dormiu durante todo o prólogo e acorda para contar o que Hermann não pode contar. Ele revela que o duque Maffio encontrou Eleonora, a matou ensopando o leito de sangue, enlouqueceu e abraçou o cadáver.

Hermann esquece ou finge esquecer a própria história. É a defesa melancólica por excelência: recalcar o trauma para não senti-lo. Mas o esquecimento é sintomático: ele não se lembra porque a culpa é insuportável. Hermann é o melancólico que anestesia a si mesmo, não com vinho como os outros, mas com o apagamento ativo da memória.

O longo poema que Eleonora lê é a única vez em que Hermann se mostra vulnerável: "Não me odeies, mulher, se no passado / Nódia sombria desbotou-me a vida", "A máscara de Don Juan queimou-me o rosto", "Meu amor... foi visão de roupas brancas / Da orgia à porta, fria e soluçando", "Então, mulher, acordarei do lodo" . Uma promessa de redenção que nunca se cumpre. O poema é justamente o que convence Eleonora, mas a redenção não acontece: ela morre, e ele esquece. Arnold, o mais aparentemente passivo do grupo, torna-se a voz da verdade que Hermann não pode suportar. A verdade sobre Hermann vem de outro, porque ele mesmo não pode narrar o próprio desfecho.

Johann

O conto narrado por Johann, nos mostra uma versão distorcida e trágica do complexo de Édipo. Durante um jogo de bilhar, Johann tem um desentendimento com Arthur, dá-lhe uma bofetada e arranca-lhe a luva do rosto, gesto de suprema humilhação que faz os dois chegarem à conclusão de que precisam duelar até a morte.

Arthur, com um mal pressentimento, escreve um bilhete antes do duelo. Johann vence e mata Arthur, e então segue o encontro marcado no bilhete. No local, encontra uma jovem virgem, com quem se deita e possui. Ao sair, depara-se com um homem na escadaria, luta com ele e o mata, e só então descobre que o morto é seu próprio irmão. Ao subir, percebe que a moça que possuiu é sua própria irmã.

Aqui, o complexo de Édipo é reconfigurado: não é o pai que Johann mata, nem a mãe que ele possu, é o irmão e a irmã, num fratricídio e incesto que mantêm a estrutura trágica da transgressão familiar. O bilhete deixado por Arthur funciona como um oráculo que conduz Johann ao seu próprio destino trágico, como se a morte de Arthur abrisse o caminho para a revelação final. Essa reconfiguração do Édipo tem um significado profundo dentro da lógica melancólica do livro: Johann não mata o pai (a autoridade) nem possui a mãe (a origem). Ele aniquila seu igual (o irmão) e toma para si a que deveria ser protegida (a irmã). É a pulsão de morte que não se contenta em destruir o que está acima ou abaixo, ela destrói o que está ao lado, o semelhante, o que espelha a própria condição.

O incesto com a irmã é a forma mais radical de fusão com o objeto proibido, o retorno à unidade primordial, a dissolução das diferenças que a pulsão de morte busca. É a vitória de Thanatos sobre a ordem simbólica: não apenas a morte física, mas a morte do parentesco, da lei, da própria estrutura familiar que funda a civilização.

O Último Beijo de Amor

O capítulo final funciona como uma moldura de fechamento da obra, amarrando as histórias e revelando conexões ocultas entre os personagens. Arnold, que durante todo o livro parecia um mero ouvinte passivo (o "louro" que dormiu durante o prólogo), revela-se Arthur, o mesmo Arthur que Johann matou no duelo. "Não me chames Arnold! chama-me Artur, como dantes. Artur! não ouves? Chama-me assim! Há tanto tempo que não ouço me chamarem por esse nome!".

Ele e Giorgia se beijam e morrem juntos, e nesse beijo final, Eros e Thanatos se fundem num único ato. O beijo é o gesto máximo de união (Eros), mas também é o que conduz à morte (Thanatos). É a fusão perfeita das duas pulsões: o amor que mata, a morte que ama. Giorgia, a amada que aguardava o retorno do amado, encontra-o no beijo final, e ambos se entregam à morte como única forma de consumir o amor que a vida não permitiu.

A cena ecoa o mito de Romeu e Julieta, mas sem qualquer esperança de redenção, é a morte como único encontro possível, o amor como aquilo que só se realiza na dissolução. O fechamento da obra revela que todos os personagens estão conectados numa teia de mortes e amores: Solfieri, Bertram, Gennaro, Hermann e Johann, todos são variações do mesmo destino melancólico, todas as histórias são fragmentos de uma mesma narrativa de perda e destruição.

Referências

AZEVEDO, Álvares de. Noite na Taverna. Organização e prefácio de Célia A. N. Passoni. São Paulo: Editora Núcleo, 1993.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, 14).

FREUD, Sigmund. O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas, 16).

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

Desejo e repressão atrás da Catedral de Ruão: um olhar psicanalítico sobre o conto de Mário de Andrade

Mateus José Guimarães de Abreu (UEL)¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar, sob uma perspectiva psicanalítica, o conto *Atrás da Catedral de Ruão*, de Mário de Andrade (1947). Na narrativa, a personagem Mademoiselle, professora de francês de meia-idade, vê seu cotidiano atravessado por manifestações como lapsos de linguagem, fantasias, sintomas corporais e construções imaginárias que revelam conflitos ligados à sexualidade e ao desejo. A partir do diálogo com a psicanálise freudiana, especialmente com as obras *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901) e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), propõe-se compreender tais manifestações como expressões do retorno de conteúdos reprimidos. Busca-se investigar de que modo o sintoma emerge como resposta ao recalque do desejo, bem como analisar a relação entre sexualidade, moralidade e repressão, simbolicamente representada pela recorrência dos espaços religiosos ao longo da narrativa.

Palavras-chave: Repressão. Desejo. Mário de Andrade. Psicanálise.

Introdução

"Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos". Esta frase é uma reflexão do narrador do livro *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum. Neste, um dos irmãos se vê em conflito moral uma vez que se apaixona por sua cunhada, enquanto seu marido está em viagem. Para este artigo, tal "provocação" precede as discussões acerca da teoria psicanalítica. Tem-se algo muito didático na frase : O desejo pode se cumprir/realizar no outro, mas há algo que pertence apenas a quem deseja. Este "algo" aqui descrito, posteriormente referenciado também como desejo, é inato ao indivíduo, ou seja, faz parte de sua construção psíquica.

É nesse sentido que o presente artigo desloca a reflexão de Hatoum para o cotidiano de uma professora de francês de meia-idade que, assim como tantos sujeitos atravessados pelas exigências da vida social, não escapa à experiência do desejo. Em *Atrás da Catedral de Ruão* (1947), Mário de Andrade constrói uma personagem cuja

¹ Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual de Londrina.

aparente normalidade cotidiana é progressivamente atravessada por manifestações que permitem aflorar uma dimensão menos controlada de sua vida psíquica. Lapsos de linguagem, fantasias, reações corporais e construções imaginárias tornam-se, na narrativa, indícios de uma subjetividade em conflito com seus próprios desejos.

Interessa-nos, portanto, investigar de que maneiras um desejo ecoa na vida cotidiana, particularmente quando submetido às interdições morais e às exigências de uma determinada ordem social. Mais do que identificar simplesmente aquilo que a personagem deseja, pretende-se observar as formas pelas quais o desejo se manifesta quando não pode ser plenamente reconhecido ou realizado. A hipótese que orienta a análise é a de que, em *Atrás da Catedral de Ruão*, o desejo não desaparece diante da repressão, mas encontra vias indiretas de expressão, inscrevendo-se na linguagem, no corpo e na fantasia da personagem.

A análise do mesmo é desenvolvida à luz da teoria psicanalítica Freudiana. Ao longo do trabalho, termos como : Desejo, repressão e fantasia, serão conceituados uma vez que se faz chave da análise. É com esta intenção que nos apoiamos principalmente nos escritos de Sigmund Freud em : *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) e *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia - O caso Schreber* (1911). Ademais, a fim de compor um teor didático à discussão, os conceitos-chave de análise (desejo, repressão e fantasia) serão aproximados a imagens. Artistas como Roberto Ferri e Edvard Munch nos servirão de apoio didático, ou seja, representar conceitos abstratos por meio da imagem (alegoria).

Logo, dedicamos a seção seguinte à vida e obra do autor, Mário de Andrade. Espera-se situar o leitor com seu estilo artístico, bem como, traços de sua biografia e fortuna crítica que elucidam nossa análise.

Mário de Andrade: Eterna presença

*São Paulo o viu primeiro.
Foi em 93.
Nasceu, acompanhado daquela
estragosa sensibilidade que
deprime os seres e prejudica
as existências, medroso e humilde.
E, para a publicação destes
poemas, sentiu-se mais medroso e mais humilde, que ao nascer.
Abril de 1917. (Mário de Andrade, 1917, p. 3)*

As informações aqui contidas sobre vida e obra de Mário de Andrade (1893 - 1945) consistem em consultas à página web do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, bem como excertos de sua biografia *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade* (2019) de Jason Tércio.

Ícone do cenário cultural brasileiro/paulistano, Mário de Andrade tem marca registrada quanto ao seu ativismo cultural, uma vez que esteve frente à semana de arte moderna de 22, junto à artistas como Di Cavalcanti e Oswald de Andrade. A São Paulo do início do século XX era palco de uma efervescência cultural. Intelectuais, aristocracia, artistas estavam presentes frente ao futuro da arte brasileira que deixava de mimetizar os moldes eurocêntricos, ou ao menos, estava perto disso. Recebeu formação cultural clássica e chegou a lecionar estética e teoria da música no conservatório em que estudou piano. Seu cotidiano era marcado pela presença de uma classe burguesa e aristocrática. Os “moldes” artísticos à sua época demandam constante referência ao classicismo, ainda que seu tempo cronológico fosse movimentado por elementos sociais como crises políticas (república velha), e conflitos populares, no interior do Brasil.

Seu primeiro livro de poesias *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) inicia esta seção. O prefácio da obra contém, ao mesmo tempo, o primeiro poema: *Biografia*. Vemos um autor sincero, dinâmico e ligeiramente melancólico; acompanhado ao nascer de uma “*estragosa sensibilidade que deprime os seres e prejudica as existências*”. Em meio à sua sensibilidade artística, e, presente nos meios sociais de alto prestígio, Mário de Andrade desenvolveu-se enquanto poeta e romancista. Dez anos mais tarde, em 1927, publica o romance *Amar, verbo intransitivo*. É neste em que seu estilo narrativo se torna interesse de nossa pesquisa. Na obra, uma família burguesa paulistana chefiada pelo patriarca Felisberto Souza Costa, é palco de um teatro social. O patriarca, decidido a iniciar seu único filho homem, Carlos Alberto, à vida sexual, contrata uma professora de alemão, Elza. São colocados à prova o lirismo e a naturalidade de uma relação amorosa, bem como os valores morais “frágeis” de uma elite dominante. Elza encarna a “professora do amor” junto à família, em acordo sigiloso com o pai. Sob os olhos da matriarca da família, Laura, os filhos (Carlos e suas duas irmãs), estão sob os cuidados de uma mulher culta, cujos ensinamentos de língua alemã, piano e etiqueta os tornarão melhores sujeitos.

O romance por si é de grande latência dos estudos psicanalíticos. A tensão estabelecida entre Carlos, de 16 anos, junto à uma mulher madura, guia o romance. Os “métodos” da professora passam, talvez, despercebidos pelo restante da família, uma vez que ela dispõe do próprio ensino da língua. Ela corrige Carlos, pede que ele repita, ou reformule frases constantemente. Isso, a fim de que fale sua língua, a língua do “outro”. Segundo ANDERSON (1999), o ensino de línguas estrangeiras passa por tal processo de subjetivação. O(a) professor(a) encarna o símbolo detentor do objeto de desejo (língua estrangeira) por parte do(a) aluno(a). Há no ensino de língua estrangeira algo de muito relevante à manutenção do desejo, uma vez que se tem o interesse pela língua do outro. Como explica o autor:

Possuir a língua do outro é, também, ter acesso ao reconhecimento, ser eu mesmo e ser múltiplo. Mas é preciso que entre mim e que a língua incida algo que possibilite que ela seja minha. A língua outra é considerada como estrangeira porque ela não vem de mim mesmo [...]. Há nela um mistério. (ANDERSON, 1999, p. 109-110).²

Com isso, espera-se resgatar alguns traços da maturidade literária de Mário de Andrade no que diz respeito às dinâmicas do desejo, bem como sua presença nas relações sociais, em específico, professor(a)-aluno(a). A próxima seção deste trabalho centra-se nos conceitos de Desejo, repressão e fantasia segundo a psicanálise para que se possa, enfim, analisar o conto *Atrás da Catedral de Ruão*, publicado na coletânea *Contos novos* (1947).

Desejo: Eterna Presença

Este feliz desejo de abraçar-te,
Pois que tão longe tu de mim estás,
Faz com que te imagine em toda a parte
Visão, trazendo-me ventura e paz.
Vejo-te em sonho, sonho de beijar-te;
Vejo-te sombra, vou correndo atrás;
Vejo-te nua, oh branco lírio de arte,
Corando-me a existência de rapaz...
E com ver-te e sonhar-te, esta lembrança
Geratriz, esta mágica saudade,
Dá-me a ilusão de que chegaste enfim;
Sinto alegrias de quem pede e alcança
E a enganadora força de, em verdade,
Ter-te, longe de mim, juntinho a mim.
(Mário de Andrade, 2014, poesias completas)

² Do original em Francês: Posséder la langue de l'autre est aussi accéder à la reconnaissance, être soi même en étant multiple. Mais cette langue d'autrui il faut que quelque chose fasse qu'elle soit possiblement mienne. [...] L'autre langue est considérée comme étrange parce qu'elle ne va pas de soi [...] Il y a du mystère.

Dispomos do poema *Eterna presença*, de Mário de Andrade, para abertura desta seção com os seguintes objetivos: reforçar a temática literária do autor e elucidar um conceito de certa forma complexo. Neste, o eu-lírico evoca a constante vontade de estar junto à alguém que parece longe e perto, ao mesmo tempo. Tal distância parece suprimida à medida que este objeto de desejo aparece em sombras, sonhos e sensações. Ele possui ainda esta lembrança “geratriz”, aqui possivelmente, referência à saudade, ao retorno da origem dessa vontade. Este sentimento reconforta e ao mesmo tempo, engana; talvez por sua eterna presença. Ele causa vergonha, cora o rosto, pode ser deixado de lado, ou reprimido, mas, sua eterna presença fará com que retorne nas sombras, sonhos e sensações.

Ainda que a definição etimológica do *desejo*, segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, resgate a poética noção de: esperar por algo ou sentir falta de algo, ou mesmo, esperar algo vindo das estrelas (de-sidere), o conceito inicial provém do alemão *Wunsch*. Em *A interpretação dos sonhos* (1900), Sigmund Freud expande o sentido de *Wunsch* (anseio, vontade) como associado à força motriz do aparelho psíquico, ou seja, uma leitura da organização da mente humana. Esta força motriz nasce de uma necessidade de satisfação que, em um primeiro momento, é realizada, ou não, no afeto e nutrição do indivíduo ainda recém-nascido. Esta “satisfação”, por sua vez, cria um traço mnemônico, um reconhecimento. E é esta forma de satisfação que, segundo a escola freudiana de psicanálise, acompanhará o sujeito em busca deste retorno, ou mesmo, repetição da satisfação. Abaixo, uma citação de Freud em que disserta sobre a associação que se faz ao longo da vida do sujeito, em busca desta satisfação primária:

Uma mudança só poderá surgir quando, por algum caminho (no caso da criança, através de ajuda alheia), for feita a experiência da vivência de satisfação que anula o estímulo interno. Um elemento essencial dessa vivência é a aparição de uma certa percepção (a nutrição, no exemplo), cuja imagem mnêmica permanece, dali em diante, associada ao traço de memória da excitação produzida pela necessidade (*Bedürfniserregung*). Assim que essa necessidade aparecer uma próxima vez, graças à associação estabelecida se suscitará uma moção psíquica (*einpsychische Regung*) que quererá investir novamente a imagem mnêmica daquela percepção e produzir novamente essa mesma percepção, ou seja, quererá na verdade restabelecer a situação da primeira satisfação. (Freud, 1900, p. 148)

Desta forma, buscamos compreender o desejo como pertencente ao sujeito desde o nascimento e, presente ao longo da vida. Uma vez que ele motiva a satisfação, ele movimenta a busca de realização. A teoria psicanalítica disserta ainda vastamente sobre os encontros e desencontros de tal dinâmica. Certamente, com o desenvolvimento da

psicossexualidade, o sujeito é “convidado” à compreensão de que seus desejos não se realizarão mais no afeto materno, e/ou familiar. Tais discussões são presentes escritos como *Totem e Tabu* (1913) e *A dissolução do complexo de Édipo* (1924), porém, afastam-se ligeiramente de nossa discussão central.

Visto isso, recorremos agora à intertextualidade a fim de didatizar nossa conceituação inicial (desejo) e, em seguida, repressão e fantasia. Em *Introdução ao narcisismo* (1914), Freud apoia-se no mito de Narciso (jovem morto por sua própria atração por si), para elucidar tal investimento da energia sexual, a libido. Narciso encontra-se com a morte em busca do retorno falível à satisfação inicial. O que o motiva a tal ato, não deixa de ser natural e inerente a ele, a libido. Ou seja, seu meio de acesso à realização do desejo contou com toda sua energia psicossexual.

Muitas representações de Narciso na arte fazem referência ao momento do encontro de Narciso com seu reflexo. Ajoelhado e em estado de contemplação, como a célebre representação de Caravaggio, datada de 1594. Reforça-se que nossa intenção não é a de pôr em prova às representações artísticas do mito, mas sim, didatizar nossos conceitos chave. Em *Narcissus* (2017), Roberto Ferri, confere outro olhar à narrativa. Narciso se faz mais que alegoria do desejo, mas sim, da força do investimento da energia sexual. Ademais, na representação de Ferri, Narciso está voluntariamente cego, ao envolver suas próprias vestes em seu rosto. Ele não sabe/vê o que busca, mas é motivado pela mesma. Seu corpo é tensionado e direcionado à quarta parede do espectador, como que imparável em sua realização. Tem-se assim no desejo, esta eterna presença capaz de ultrapassar os limites do espelho.



FERRI, Roberto. **Narcissus**. Óleo sobre tela 150 x 110 cm.

Uma vez que inato à tal força, o indivíduo, desenvolve-se e integra-se à vida social por diversos caminhos, como professor de francês, por exemplo. Seus desejos o acompanham e por vezes, o atravessam constantemente. Fadado ao equilíbrio de tais motivações e, da vida em sociedade, este pode ceder à escolha de inibir seus desejos. Este processo de inibição, é lido em psicanálise como Repressão. Dispomos do *Dicionário de psicanálise* (1944), de Elisabeth Roudinesco para a seguinte definição: “Inibição voluntária de uma conduta consciente. Em psicanálise, a repressão é uma operação psíquica que tende a suprimir conscientemente uma idéia ou um afeto cujo conteúdo é desagradável.” (ROUDINESCO, 1998, p. 673).

A noção de inibição consciente coloca o sujeito, aqui em específico, *Mademoiselle*, protagonista do conto de Mário de Andrade, em posição de confronto interno. A professora de meia idade é consciente de que as conversas de suas alunas despertam-na algo; e, assim sendo, busca se auto-corrigir, desculpar-se pelas confusões que faz e apoiar-se no chiste. “Hilariante” lapso de linguagem no qual o sujeito evoca seus desejos pelo humor. (FREUD, 1996, p. 65)

É justamente por meio da linguagem que o desejo de Mademoiselle começa a romper a superfície da repressão. Em determinado momento do conto, ao confidenciar às meninas que, por vezes, sente um "personnage" roçar-lhe o corpo, Lúcia pergunta-lhe ingenuamente: "*Ça vous fait mal?*" ("Isso lhe faz mal?"). Contudo, Mademoiselle escuta outra palavra: "*Mâle*", isto é, "macho". Corrige imediatamente a pronúncia da aluna:

— *Ça vous fait mal?*

— "*Mâle*", *ma chère enfant*, "*mâ-le*". *N'égratignez pas vos mots comme ça.*
"*Mâ-le*".

Logo em seguida, tenta justificar a confusão:

— *Je me suis trompée de lisière! Vous avez parlé du Bien et du Mal, j'ai pensé que vous parliez du maléfice des hommes...*

Mais do que um simples equívoco linguístico, o episódio revela aquilo que Freud denomina ato falho. O desejo recalcado reaparece justamente naquilo que Mademoiselle mais procura controlar: a linguagem. Enquanto professora de francês, sua função social consiste no uso do bom francês e em corrigir a fala alheia; entretanto, é precisamente a língua que a trai. A homofonia entre *mal* e *mâle*, inexistente em português, faz com que o sofrimento seja imediatamente associado ao masculino. O significante "homem" impõe-se à consciência antes mesmo que a personagem perceba seu próprio lapso. A professora acredita corrigir a aluna, quando, na realidade, revela seu próprio conflito.

Esse movimento torna-se ainda mais evidente na recorrente expressão "*Je me suis trompée de lisière*". Embora a frase signifique literalmente "enganei-me de margem" ou "confundi a borda", ela ultrapassa o simples erro de linguagem. A *lisière* é a borda da floresta, espaço simbólico de passagem entre o conhecido e o desconhecido. No conto, Mário de Andrade parece conferir à esta "margem" como metáfora da travessia involuntária entre a moral consciente e o território do desejo. Sempre que Mademoiselle "se engana de margem", ela deixa escapar aquilo que procurava manter sob controle.

Em *il canto della vergine* (2015), Roberto Ferri representa, talvez, um dos grandes símbolos da repressão: a instituição religiosa. Na pintura, uma mulher é representada entregue a um genuflexório (móvel de caráter religioso destinado à prática da oração e contemplação). Suas expressões confundem-se entre dor e plenitude, em busca da contemplação de algo superior. Uma de suas mãos encontra-se com a posição do crucifixo outrora fincado no seu corpo, resgatando tal noção de voluntariedade ao ato, assim se faz (de maneira alegórica e subjetiva) o processo de repressão na vida cotidiana. Sua postura remete ao recolhimento religioso; entretanto, a tensão muscular, a inclinação do corpo e o gesto das mãos sugerem uma entrega marcada pela dor. A repressão, nesse caso, não se apresenta como violência exterior, mas como adesão voluntária à renúncia. Assim como *Mademoiselle*, a figura feminina parece participar ativamente do próprio processo de contenção do desejo. O crucifixo, outrora fixado ao corpo, torna-se vestígio permanente de uma escolha continuamente renovada.



FERRI, Roberto. **Il canto della vergine**. Óleo sobre tela 140 x 100 cm.

Todavia, conforme observa a psicanálise, aquilo que é reprimido não desaparece. Ao contrário, encontra outros meios de retornar. Em *Três ensaios sobre a teoria da*

sexualidade (1905), Freud afirma que a satisfação fantasística pode prolongar-se justamente porque dispensa a realização efetiva do desejo:

A longa persistência do autoerotismo permite que a satisfação fantasística ligada ao objeto sexual, imediata e mais fácil de obter, seja mantida por muito tempo, em lugar da satisfação real, que exige esforços e adiamentos." (FREUD, 1905, p. 87).

É precisamente neste ponto que a repressão cede lugar à fantasia. Ao contrário do que inicialmente parecem sugerir as conversas entre Mademoiselle e as meninas, não são Alba e Lúcia que conduzem as narrativas para conteúdos obscenos. Elas apenas insinuam situações, interrompem frases e multiplicam reticências:

— *Un après-midi nous avons vu un homme avec une barbe, vous comprenez... derrière la cathédrale de Rouen... Alors, vous comprenez...*³

As jovens nunca concluem suas histórias. A conclusão pertence sempre à professora.

— *Ma chère enfant, j'estime que vous allez trop loin. Je vous défends de continuer! (...) Ce qui se passait derrière la cathédrale de Rouen, voyons! se passe derrière toutes les cathédrales!*⁴

A afirmação revela um aspecto decisivo da narrativa. As meninas ignoram o que haveria "atrás da Catedral de Ruão"; quem o sabe, ou melhor, quem o imagina, é Mademoiselle. Ao universalizar a experiência ("o que acontecia atrás da Catedral de Ruão acontece atrás de todas as catedrais"), ela transforma sua própria fantasia em regra geral. A catedral deixa de funcionar apenas como espaço religioso e se converte-se em símbolo da moral. O "atrás" da catedral representa, assim, aquilo que permanece oculto à ordem social: o lugar do desejo.

Nesse sentido, a fantasia de Mademoiselle não constitui mero devaneio. Ela reorganiza a percepção da realidade. Mademoiselle passa a sentir "personagens" que a roçam, procura caminhar atrás das igrejas e interpreta acontecimentos banais como cenas de intensa conotação sexual. Sua experiência subjetiva deixa de corresponder aos fatos objetivos.

³ Tradução nossa: Uma tarde, vimos um homem com uma barba... então, você sabe...atrás da Catedral de Ruen, então... você entende...

⁴ Tradução nossa: Minha querida, receio que você vá longe demais! Eu a impeço de continuar. O que acontecia atrás da catedral de Ruen, ora essa! Se passa atrás de todas as catedrais!

A pintura *Ciúme* (1895), de Edvard Munch, auxilia na compreensão desse processo. Em primeiro plano, um homem contempla, tomado pela aparente angústia, a cena em que o possível objeto de desejo (representação feminina) encontra-se junto de outro homem. O espectador não sabe se presenciar um acontecimento real ou uma projeção da imaginação do personagem. É justamente essa indeterminação que interessa à leitura psicanalítica. A fantasia produz uma realidade psíquica tão intensa que passa a organizar a forma como o sujeito percebe o mundo.



MUNCH, Edvard. *Ciúme*. Óleo sobre tela 100 x 67 cm.

O mesmo “processo fantástico” ocorre no desfecho do conto. Convicta de estar sendo perseguida por dois homens, Mademoiselle foge em direção à pensão. O narrador, entretanto, revela ao leitor que os supostos perseguidores apenas caminhavam pela mesma calçada, entretidos em suas conversas. Ao alcançar a segurança da pensão, a professora detém os homens e lhes entrega duas moedas:

Os homens tiveram que parar, espantados, ante aquela velhota luzente de espirro e lágrima, que lhes impedia a passagem, ar de desafio. E Mademoiselle soluçava as sílabas, na coragem raivosa de todas as ilusões eculadas: — *Mer-ci pour votre bo-nne com-pa-gnie!* E lhes enfiou na mão um níquel pra cada um, pagou! Pagou a *bonne compagnie*. Subiu as escadas correndo, foi chorar. (Mário de Andrade, 1947, p. 37)

O gesto final sintetiza toda a dinâmica construída por Mário de Andrade. Objetivamente, perseguição alguma ocorreu. Subjetivamente, contudo, Mademoiselle viveu integralmente a experiência que sua fantasia elaborou. Os homens desconhecem o papel que desempenharam; a personagem, por sua vez, sente-se obrigada a recompensá-los pela companhia que jamais lhe ofereceram. Ao pagar pela *bonne compagnie*, Mademoiselle não remunera um serviço real, mas a própria fantasia que organizou sua percepção dos acontecimentos. O desejo reprimido não encontrou realização concreta; encontrou, entretanto, uma intensa realização psíquica.

É justamente nessa articulação entre repressão e fantasia que se concentra a força do conto. Quanto mais Mademoiselle procura controlar o desejo por meio da moral, da religião, da linguagem e da disciplina, mais ele retorna sob formas indiretas: lapsos, sintomas corporais, imagens persecutórias e construções imaginárias. Atrás da Catedral de Ruão não se encontra apenas um espaço físico; encontra-se aquilo que a personagem insiste em manter atrás de si mesma: seu próprio desejo.

Considerações Finais:



Ruen, França. n° 50, rua da república. Fonte: Google Maps, maio de 2026.

A imagem acima consiste em uma captura de tela da plataforma Google Maps, realizada em maio de 2026. A mesma encontra-se, ou ao menos encontrava-se no momento em que este trabalho era desenvolvido, na Rua de la République, número 50, localizada precisamente atrás da Catedral de Ruão, na França. Dispomos desta imagem para encerrar o mesmo com uma analogia final.

Em um primeiro momento, chama-nos a atenção o quão banal pode ser o "atrás" de uma catedral. Ao contrário da imponência de sua fachada, constantemente contemplada e fotografada, o fundo do edifício revela uma rua comum, marcada por muros, portas, pichações e cartazes. O olhar do visitante tende naturalmente à verticalidade da arquitetura gótica, conduzido em direção ao céu, enquanto aquilo que permanece atrás do monumento raramente desperta interesse. É justamente essa oposição que Mário de Andrade parece explorar ao eleger esse espaço como cenário simbólico de seu conto.

Ao longo desta análise, procurou-se demonstrar que a Catedral de Ruão ultrapassa a função de simples cenário narrativo. Sua presença organiza simbolicamente a dinâmica psíquica de Mademoiselle. Se a fachada da catedral representa a ordem, a moral, a religião e as convenções sociais que sustentam sua identidade, aquilo que se encontra atrás dela converte-se em metáfora do espaço onde o desejo, reprimido durante toda uma vida, encontra meios indiretos de manifestação. Não por acaso, é sempre "atrás" da catedral que as histórias das meninas insinuam acontecimentos jamais narrados integralmente; é também esse espaço que Mademoiselle preenche com sua própria fantasia.

Curiosamente, um cartaz afixado à parede do local chama a atenção por conter a frase: *La nuit dans la rue, je ne respire plus* ("À noite, na rua, eu não respiro mais"). Independentemente das intenções de seu autor (possivelmente relacionadas a uma manifestação artística ou político-social), sua presença produz uma aproximação sugestiva com o universo do conto. A sensação de sufocamento evocada pela frase parece dialogar com a angústia experimentada por Mademoiselle, cuja experiência do desejo emerge sempre acompanhada pelo medo, pela culpa e pela impossibilidade de reconhecê-lo como parte de si.

Ao final da narrativa, Mademoiselle acredita ter escapado de uma perseguição. Entretanto, o narrador permite ao leitor perceber que os homens apenas caminhavam distraidamente pela mesma rua. A perseguição jamais se concretiza no plano objetivo; ela realiza-se integralmente na realidade psíquica da personagem. O pagamento da *bonne compagnie* sintetiza essa dinâmica: não se remunera uma companhia efetivamente recebida, mas a fantasia construída pelo próprio desejo.

Ao final da narrativa, Mademoiselle acredita ter escapado de uma perseguição. Entretanto, o narrador permite ao leitor perceber que os homens apenas caminhavam distraidamente pela mesma rua. A perseguição jamais se concretiza no plano objetivo; ela realiza-se integralmente na realidade psíquica da personagem. O pagamento da *bonne compagnie* sintetiza essa dinâmica: não se remunera uma companhia efetivamente recebida, mas a fantasia construída pelo próprio desejo.

Assim, o conto confirma uma das hipóteses centrais da psicanálise freudiana: aquilo que é reprimido não desaparece. O desejo retorna, desloca-se, deforma-se, manifesta-se em lapsos, sintomas, fantasias e construções imaginárias. A linguagem, o corpo e o espaço narrativo tornam-se, em Mário de Andrade, lugares privilegiados desse retorno. Enquanto a fachada da catedral permanece erguida, sólida e admirada, aquilo que se passa atrás dela continua quase invisível aos olhos de quem passa. Da mesma forma, a vida social parece ser frequentemente organizada pela solidez das aparências, enquanto desejos, angústias e fantasias permanecem relegados aos bastidores da experiência humana. Mário de Andrade parece recordar ao leitor que é justamente nesses espaços ocultos, atrás das catedrais, atrás da linguagem, atrás da moral e, sobretudo, atrás das certezas que o sujeito constrói sobre si mesmo, que o inconsciente insiste em deixar suas marcas.

Referências

ANDERSON, Patrick. *La didactique des langues étrangères à l'épreuve du sujet*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Martins, 1927.

ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Contos selecionados*. Seleção e organização: Sophia Aguiar et al. Belo Horizonte: LED, 2025.

ANDRADE, Mário de. *Há uma gota de sangue em cada poema*. São Paulo: Casa Mayença, 1917.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

FERRI, Roberto. *Narcissus e il canto della vergine*. 2015; 2017. Pinturas. Disponível em: <<https://www.robtoferri.net/>>.

FREUD, Sigmund. *A dissolução do complexo de Édipo* (1924). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1900). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 4-5. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (1911). In: _____. *Resultados, ideias, problemas*. v. 1. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo* (1914). In: _____. *Obras completas*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber")*. In: _____. *Obras completas: 1911-1913*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 6. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu* (1913). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (IEB-USP). Página institucional. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: b.usp.br/mario-de-andrade/ Acesso em: **jul. 2026**

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932.

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

TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

GOOGLE. *Cathédrale Notre-Dame de Rouen*. Place de la Cathédrale, 76000 Rouen, França. Google Maps. Disponível em: <<https://maps.google.com/>>. Acesso em: **maio 2026**

GOOGLE. *46 Rue de la République, Rouen, Normandie, França*. Google Maps. Disponível em: <<https://maps.google.com/>>. Acesso em: **maio 2026**

WIKIART. *Edvard Munch. Jealousy*. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/>>.

“Enivrez-vous”: Embriaguez, pulsão e sublimação na poesia baudelariana

Michela Vieira Prestes¹

Resumo: O presente trabalho propõe uma leitura psicanalítica do poema em prosa *Enivrez vous*, de Charles Baudelaire, publicado em *Les petits poèmes en prose*. A análise parte da estrutura imperativa do texto- *il faut être toujours ivre*- para investigar de que modo o mandato da embriaguez encena, na linguagem poética, um imperativo de gozo à luz da psicanálise. Em seguida, examina-se a figura do tempo como fardo, articulando-a à luz da psicanálise, aos conceitos de pulsão de morte e compulsão à repetição. A embriaguez surge, assim, não como simples hedonismo, mas como forma de gozo que ultrapassa o princípio do prazer, que insiste e retorna sem cessar. Por fim, o artigo aborda a sublimação poética como destino pulsional que transforma o excesso do gozo em criação: o próprio poema é a demonstração desse movimento. O diálogo com outro poema de Baudelaire chamado *L'Horloge* amplia o enquadramento teórico e evidencia a coerência entre a poética baudelariana e os conceitos psicanalíticos mobilizados.

Palavras-chave: Baudelaire. Pulsão de morte, Compulsão à repetição, Poesia francesa.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

Charles-Pierre Baudelaire nasceu em Paris, em 9 de abril de 1821, e morreu na mesma cidade em 31 de agosto de 1867. Filho de François Baudelaire e de sua segunda esposa Caroline Defayis, ficou órfão de pai aos seis anos de idade, o que contribuiu para sua principal característica poética, como a subjetividade e a obsessão com o tempo, além da melancolia.

Baudelaire viveu em uma França em profunda transformação, sob o Segundo Império de Napoleão III, uma época de industrialização, urbanização e progresso técnico, mas também de desigualdade social e moralismo hipócrita. Seu estilo de vida boêmio e sua obra controversa colocaram o poeta em conflito permanente com a sociedade burguesa da época. Conflito esse que, além de biográfico, era também estético e filosófico.

Paris em meados do século XIX era simultaneamente cidade revolucionária, palco e memória das revoluções de 1789, 1830 e 1848; cidade burguesa, de afirmação de uma nova ordem espacial e de expressão da modernidade trazida pelas novas tecnologias; e cidade proletária e industrial, na qual as classes sociais se misturavam por meio de um tecido urbano favorável às trocas interpessoais. É nesse cenário que a poesia *baudelariana* se construiu.

A obra de maior reconhecimento de Baudelaire, *As Flores do Mal*, apresenta uma tensão constitutiva, já que é moderna e perturbadora quanto aos temas, mas conserva as formas prezadas na época sendo, ao mesmo tempo, inovadora mas fiel às tradições estéticas, algo que Baudelaire preservava.

Baudelaire escrevia desde os vinte anos poemas esparsos, por vezes publicados em revistas. *Les Fleurs du Mal*, um compilado de textos poéticos, foi publicado em 1857 e gerou grande comoção, chocando a sociedade da época a tal ponto que o autor foi condenado a uma multa e teve seis poemas censurados por sua « imoralidade », são eles: *Les Bijoux*, *Le Léthé*, *À celle qui est trop gaie*, *Lesbos*, *Femmes damnées* e *Les Métamorphoses du vampire*.

Em paralelo à elaboração das Flores do Mal, Baudelaire foi compondo o que

seria seu segundo projeto poético de relevância, os poemas em prosa. Os poemas em prosa de Baudelaire não foram publicados em vida como *recueil*, mas em 1869. Cinquenta ao todo, alguns apareceram em revistas desde 1855, mas nunca foram reunidos sob título definitivo. Baudelaire cogitou chamá-los *Poèmes nocturnes*, depois *Le Spleen de Paris*, mas certas publicações saíram também sob o título *Petits poèmes en prose*.

O próprio Baudelaire definiu a relação entre os dois projetos, *Spleen de Paris*, compilado de poemas, constitui uma resposta às *Fleurs du Mal*, seria um « complemento », explicitando algumas de suas imagens e reinventando a poesia urbana esboçada nos "*Tableaux parisiens* », os « Quadros parisienses ». Não por acaso, alguns poemas do *Spleen de Paris* se apresentam como rescritas de poemas em verso, de 1857 a 1862, Baudelaire publica vários poemas em prosa que têm um equivalente em verso em *As flores do Mal*.

L'horloge e Enivrez-Vous

L'horloge

"L'Horloge" é um caso singular na obra *baudelairiana*: trata-se de um poema que existe em versões distintas, em verso e em prosa, redigidas e publicadas ao longo de anos. Em prosa, foi publicado pela primeira vez em *Le Présent*, em agosto de 1857; em versos, foi publicado na *L'Artiste*, em outubro de 1860 e, depois, na edição de *As Flores do Mal*, em 1861. Baudelaire reescreveu *L'Horloge* pelo menos quatro vezes em uma década

Aqui é relevante citar o contexto histórico da época, quando Paris do Segundo Império vivia sob o movimento da aceleração. A reforma urbana de Haussmann destruía e reconstruía a cidade em ritmo industrial, o telégrafo e a ferrovia comprimiam as distâncias, o relógio de fábrica disciplinava os corpos. O tempo havia deixado de ser experiência vivida para tornar-se medida, pressão, dívida. Baudelaire foi dos primeiros a nomear poeticamente esse novo regime temporal — e "L'Horloge" é sua formulação mais radical.

Para analisar a estrutura e o conteúdo do poema, apresento a versão original e uma proposta de tradução:

L'Horloge

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit : « Souviens-toi ! Les
vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible ;

Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ;
Chaque instant te dévore un morceau du délice À
chaque homme accordé pour toute sa saison.

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde Chuchote :
Souviens-toi ! — Rapide, avec sa voix D'insecte, Maintenant
dit : Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

Remember ! Souviens-toi ! prodigue ! Esto memor ! (Mon
gosier de métal parle toutes les langues.)
Les minutes, mortel, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide Qui
gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi. Le jour
décroît ; la nuit augmente ; souviens-toi ! Le gouffre
a toujours soif ; la clepsydre se vide.

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encore vierge, Où le
Repentir même (oh ! la dernière auberge !),
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! »

Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, "Spleen et Idéal", LXXXV, 1861.

O Relógio

Relógio, deus sinistro, alarmante, impassível, Dedo
ameaçador a dizer: "Lembra bem!
As dores vivas para o teu coração vêm E
logo o acertarão com mira infalível";

Como ninfa subindo ao fundo do cenário,
Foge para o horizonte o Prazer vaporoso;
Cada instante devora tua parte do gozo Que
cabe a cada um no seu itinerário.

Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo
Sussura: Lembra bem! -- Indo depressa embora, Voz
de inseto, Agora fala: sou Outrora
E suguei tua vida com meu bico imundo!

Remember! Souviens-toi! Lembra bem, sumidouro! (Minha
garganta de metal é poliglota.)
Os minutos são a ganga, mortal idiota, Que
não deves largar sem extrair o ouro!

O Tempo, lembra bem, joga com teimosia, Ganha
sem trapacear, toda vez! Amém.
O dia cai; a noite aumenta; lembra bem! O
abismo tem sede, a ampulheta esvazia.

Logo virá a hora em que o Acaso, e mais A
Virtude, esta virgem casada contigo,
O próprio Remorso (ah! o último abrigo!) Em
que tudo dirá: Morre! Tarde demais!

(tradução de Jorge Pontual)

A estrutura do poema em verso é ela mesma uma imagem do tempo, são 24 versos, como as 24 horas do dia; cada estrofe conta quatro versos, como os quartos de hora; as rimas são abraçadas, evocando o movimento de vai-e-vem do pêndulo. Diferentes unidades do tempo são citadas no poema — "seconde", "minute", "heure", "jour", "saison", traduzidos como segundo, minuto, hora, dia e estação.

Assim, a forma do poema reflete seu conteúdo, de forma que proponha o escoamento do tempo, dando um efeito de aceleração, com repetição dos termos, tal qual a passagem do tempo no relógio até chegar no último verso, marcando ao mesmo tempo o fim do poema, o fim da vida.

Enivrez-vous

Enivrez-vous (Embriague-se) foi publicado pela primeira vez em 7 de fevereiro de 1864 no *Le Figaro*, nº 937, antes de ser incorporado ao conjunto póstumo de poemas em prosa, no *Le Spleen de Paris*, em que se expressa o prazer do *flâneur* urbano, mas também a melancolia do homem moderno e a criatividade exótica do sonhador, do *rêveur*. Como o próprio Baudelaire afirma em outra obra, o Pintor da Vida Moderna (1863), « *o belo moderno é transitório, fugitivo, contingente, do qual a outra metade é eterna e imutável* ». O *Spleen de Paris* constitui uma resposta ao sentimento de perda que acompanha a transformação de Paris sob o efeito das obras do barão Haussmann.

O homem esmagado pelo tempo é condenado ao spleen. Ele tenta escapar por meio dos sonhos, pelo recurso aos "paraísos artificiais », entre os quais « Enivrez-vous », que, em tradução literal, se diz « Embriagai-vos », como uma ordem. "Enivrez-vous" não é, portanto, um elogio hedonista da embriaguez, mas uma resposta desesperada e lúcida ao que o tempo industrial, aquele tempo do relógio de fábrica, da ferrovia, do bonde, da cidade remodelada, fez da experiência humana. A embriaguez que o poema prescreve é a única saída que resta quando o tempo já não se vive, mas se sofre.

O texto em sua integralidade, em francês e na tradução livre, em português:

Enivrez-vous

Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : « Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. »

(BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*, XXXIII. Paris: Michel Lévy, 1869.)

Embriagai-vos

É preciso estar sempre embriagado. Tudo está lá: é a única questão. Para não sentir o horrível fardo do tempo que toca vossos ombros e vos inclina para a terra, é preciso embriagar-vos sem parar.

Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa escolha. Mas embriagai vos.

E se às vezes, nos degraus de um palácio, na relva verde de uma vala, na solidão morna de vosso quarto, vós vos acordardes com a embriaguez já diminuída ou desaparecida, perguntai ao vento, à onda, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que foge, tudo o que geme, tudo o que rola, tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai que horas são; e o vento, a onda, a estrela, o pássaro, o relógio responderão: « é hora de se embriagar! Para que não sejais escravos martirizados do Tempo, embriagai-vos, embriagai-vos sem cessar! De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa escolha.

O formato do poema, em prosa, já é um sinal da modernidade, quando Baudelaire abandona o verso tradicional, cujas restrições lhe parecem artificiais e limitam sua inspiração. O verso regular, em *L'Horloge*, mimetiza o tique-taque implacável do tempo, enquanto a prosa de *Enivrez-vous* é rítmica mas irregular, acelerada mas sem métrica fixa, podemos considerar que é a prosa do próprio estado de embriaguez.

O poema é ritmado pela repetição do verbo *s'enivrer* e pelos efeitos de repetição destinados a tornar a argumentação mais contundente. As repetições lexicais (*ivresse*, *ivre*, *enivrez-vous*) aparecem repetidas vezes; assim como a estrutura "*à tout ce qui* ». Há ainda a repetição do argumento central e de enumerações em série que têm um efeito poético, transmitindo a impressão de velocidade, de vertigem, de plenitude que acompanha a busca do absoluto, a busca pelo aproveitamento da vida, a fuga do fardo do tempo.

O mesmo poema que diz sobre a necessidade de escapar à repetição compulsiva do tempo é, ele mesmo, construído sobre a repetição. O *enivrez-vous* que insiste a cada parágrafo não é menos compulsivo que o *souviens-toi!* de *L'Horloge*. A solução e o problema têm a mesma estrutura.

A pulsão de morte e a compulsão à repetição

Se O Relógio nos apresenta o “problema”, ameaça-nos com a lembrança de que o tempo é implacável, o relógio é imperdoável; Embriagai-vos traz uma proposta, uma sugestão para lidar com esse carrasco irremediável. Em ambos, podemos fazer uma análise sob o viés psicanalítico, sobretudo no que diz respeito à pulsão de morte e compulsão à repetição.

Em *Além do princípio de prazer* (1920), Freud realiza uma das torções mais radicais de seu pensamento, constatando que o aparelho psíquico não pode ser inteiramente governado pela busca do prazer e pela evitação do desprazer, é levado a postular uma força mais arcaica, mais elementar, que opera *aquém* e *além* do princípio do prazer. Essa força é a compulsão à repetição e, em seu núcleo mais profundo, a pulsão de morte, já poetizada por Baudelaire nos textos apresentados anteriormente.

Freud observa, a partir da clínica dos neuróticos de guerra e da análise da brincadeira infantil, que os sujeitos tendem a repetir vivências desprazerosas sem que isso possa ser explicado pelo princípio do prazer. A repetição não visa o prazer, ela simplesmente insiste, como dito na passagem da obra *Além do princípio do prazer*: “*na vida psíquica realmente há uma compulsão à repetição que se coloca acima do princípio de prazer. (...) A compulsão à repetição e a satisfação prazerosa direta dos impulsos parecem se entrelaçar aí em íntima comunhão*” (FREUD, 1920).

L'Horloge é a materialização poética desse eterno retorno. O imperativo “*Souviens-toi!*” que ressoa nos versos com frequência crescente até o golpe final “*il est trop tard*” (é muito tarde) não é uma lembrança voluntária, é uma insistência que retorna independentemente da vontade do sujeito. O relógio não informa a hora, ele impõe o tempo como fardo inescapável. Trata-se da mesma estrutura que Freud observa nos neuróticos quando observa uma compulsão que retorna sem que disso resulte qualquer prazer ou resolução.

O último verso “*Meurs, vieux lâche ! il est trop tard !*” é o destino que o relógio anunciava desde o primeiro verso, palavra por palavra, segundo por segundo e talvez esteja aí o nó mais forte entre o poema e a psicanálise freudiana, na direção

para qual o tempo aponta inexoravelmente para a morte. Ao elaborar a natureza da pulsão de morte a partir da biologia e da observação clínica, Freud chega a uma formulação nessa direção: “tudo o que é vivo morre - retorna ao inorgânico- por razões internas, somente podemos dizer que a meta de toda a vida é a morte e, retrocedendo, que o inanimado estava aí antes das coisas vivas” (1920).

Freud não está dizendo apenas que os organismos morrem: está dizendo que o impulso em direção à morte é *originário*, mais primitivo do que qualquer impulso de conservação. A vida seria, nessa perspectiva, um desvio, um longo rodeio em direção ao inorgânico de onde veio; o organismo "quer morrer apenas à sua maneira", diz Freud; os impulsos de autoconservação seriam, paradoxalmente, "serviçais da morte". No poema O Relógio, o tempo funciona exatamente como esse rodeio que Freud descreve, aquele que, no fim das contas, não conduz a nenhum destino que valha.

Em "L'Horloge", o tempo funciona exatamente como esse rodeio que Freud descreve: não conduz a nenhum destino que valha, mas apenas ao esgotamento do que foi concedido. Há uma cota de vida, e ela é consumida a cada segundo, não pelo sujeito, mas pelo próprio tempo e o Segundo que "suga a vida com sua tromba imunda" (*j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde!*) é a pulsão de morte tomando forma de personagem.

Compulsão à repetição e sublimação

Em *Enivrez-vous*, a embriaguez é apresentada como saída da compulsão à repetição que *L'Horloge* encena, mas ela é construída, formalmente, com a mesma estrutura da compulsão que pretende resolver. Em "L'Horloge", vimos como o imperativo "*Souviens-toi!*" retorna verso a verso, com frequência crescente, mimetizando a repetição incessante do tempo que devora. Em "Enivrez-vous", o verbo *s'enivrer* e suas variações aparecem oito vezes num poema de apenas três parágrafos, assim como outras estruturas repetidas. A injunção do título "*enivrez vous*" ressoa no final do primeiro parágrafo, no meio do segundo e no encerramento do terceiro, ocupando a última palavra do poema. Trata-se de um poema literalmente construído sobre a repetição e que fala, ao mesmo tempo, da necessidade de escapar a ela.

Parece que Baudelaire sabia, melhor do que ninguém, que não havia saída do tempo. O que ele descobre, e o que a psicanálise virá a nomear décadas depois, é que a compulsão à repetição não tem exterior, é uma estrutura que se repete em diferentes conteúdos.

Nos poemas é possível observar uma relação entre o tempo, sua verdade implacável e a sugestão para tentar fugir dele, não para ganhar esse jogo invencível, mas para que ele seja disputado de maneira que o ser tire dele algum proveito. No entanto, em *Enivrez-vous* a ordem é para que nos embriaguemos, enquanto no *L'Horloge* o fim é a morte (*Meurs, vieux lâche!*). Em ambos, a voz do poema não propõe apenas, ela obriga, ela impõe e por isso não à toa Baudelaire se utilizou dos imperativos.

É possível pensar inicialmente que um poema sugere a solução para o problema trazido no outro, mas não necessariamente. Acabam sendo dois modos de encenação da mesma estrutura pulsional, o tempo que devora e a tentativa de suspender esse tempo pela embriaguez, pela intensidade, mas em ambos opera-se a mesma compulsão, a mesma impossibilidade de parar.

Freud observou que Eros (pulsão de vida) e Thanatos (pulsão de morte, a repetição) não são forças opostas, mas que se entrelaçam no interior do sujeito; a pulsão de morte habita até mesmo na tentativa de escapar dela. *L'Horloge* traz o tempo que devora, a contagem regressiva para a morte; *Enivrez-vous* traz a afirmação de vida, a tentativa de Eros.

Baudelaire, na escrita destes poemas, acaba transformando o desespero contra a finitude da vida, a pulsão de morte, em arte. No *Seminário 7: a ética da psicanálise*, Lacan formula a sublimação como o processo pelo qual um objeto é elevado à dignidade da Coisa, quando a Coisa passa a ocupar seu lugar. Baudelaire transforma a dor diante do tempo em poesia; o excesso que não encontrava saída, a compulsão, a angústia diante do tempo que devora encontra na poesia um destino muito mais interessante, tudo isso é transformado em mensagem, em arte, ocupando, então, um lugar que não é o da embriaguez, mas sim o da poesia e da virtude.

Em *Enivrez-vous*, o poeta não traz uma hierarquia entre vinho, poesia ou virtude, todos os termos são colocados em um mesmo nível, mas é a poesia que permanece quando tudo passa. Podemos considerar que a embriaguez acaba, as virtudes titubeiam e mudam, mas a poesia não, ela permanece e se expande, basta observarmos que estamos em pleno século XXI analisando e discutindo os poemas de um autor do século XIX. Sua obra não passou, pelo contrário, ela permaneceu e ressurgiu.

A sublimação lacaniana pode ser, então, entendida como um modo de satisfação pulsional que cria algo que tem valor coletivo, que passa a existir na cultura, que transforma o particular em partilhável. Isso não quer dizer que a sublimação elimina a repetição, mas sim que ela a transforma, como no *sans cesse* de *Enivrez-vous*, reaparecendo como necessidade de escrever sempre, de criar sempre, de retornar em busca de um objeto que nos preencha provisoriamente.

Conclusão

Baudelaire escreveu e reescreveu "L'Horloge" pelo menos quatro vezes ao longo de uma década. Retornou obsessivamente ao mesmo tema, o tempo que devora, o spleen que esmaga, em poemas em verso e em prosa, nas *Flores do Mal* e no *Spleen de Paris*. Essa compulsão de reescrita é, ela mesma, um dado psicanaliticamente relevante na repetição que este artigo identifica na estrutura formal dos poemas e é também a repetição da própria atividade poética de Baudelaire.

O que muda entre a compulsão à repetição pura e a sublimação que o ato poético realiza é que na compulsão o sujeito repete sem produzir nada novo; na sublimação o sujeito repete criando. Cada retorno, cada repetição traz/cria um objeto diferente, um novo poema, uma nova combinação, um novo formato, uma nova elevação do objeto à dignidade da coisa.

A Literatura transforma a pulsão de morte, ela não a elimina, assim como Baudelaire brilhantemente transformou a dor, a pulsão de morte, a compulsão à

repetição em linguagem que circula, que toca outros sujeitos, que chega a outros tempos. O poeta é capaz de transformar a pulsão inerente ao ser humano em algo profundo, belo, reflexivo e fecundo, ainda que, curiosamente, Baudelaire tenha morrido afásico, sem poder falar, após um acidente cerebral em março de 1866. Sua voz se foi, Thanatos cobrou sua conta, mas os poemas e suas mensagens ficaram e permaneceram.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais*. Tradução de Alexandre Rodrigues. São Paulo: Hedra, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Edição de Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976. 2 v.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CORDEIRO, Naiana Moura Lopes; BASTOS, Angélica. O supereu: imperativo de gozo e voz. *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 43, n. 2, p. 439-457, dez. 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382011000200011. Acesso em: 18 jul. 2026.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

HIROTA, Daichi. Les deux Horloges en prose et en vers: pour une étude comparative. *Gallia*, Osaka, n. 48, p. 41-50, 2009.

LACAN, Jacques. Kant com Sade. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 776-803.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VINCENT, Bruno. Gozo e pulsão de morte no ensino de Lacan. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 49-56, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3765/376563855006/>. Acesso em: 18 jul. 2026.

O fantástico como inconsciente: uma abordagem do conto *O ex-mágico da Taberna Minhota* de Murilo Rubião

Mikael Bezerra de Oliveira¹

Resumo: Este artigo propõe uma leitura do conto *O ex-mágico da Taberna Minhota*, de Murilo Rubião, a partir da teoria freudiana. Com base nos conceitos de melancolia, recalque, inconsciente, pulsão e nas duas tópicas do aparelho psíquico, busca-se compreender de que modo o elemento fantástico da narrativa figura o funcionamento do inconsciente e os conflitos psíquicos do protagonista. A análise interpreta a magia não apenas como um recurso característico do fantástico, mas como uma manifestação narrativa das pulsões e do retorno do recaiado, evidenciando a incapacidade do ego de controlar plenamente as forças do id. Discute-se, ainda, a trajetória do protagonista desde sua condição de mágico até o ingresso no funcionalismo público, interpretando essa transformação como uma tentativa de repressão das pulsões que, contudo, não elimina seu estado melancólico nem seus conflitos psíquicos. Conclui-se que o fantástico em Murilo Rubião constitui uma forma de representar literariamente o funcionamento do inconsciente, aproximando literatura e psicanálise na representação da subjetividade humana.

Palavras-chave: Murilo Rubião; Psicanálise; Fantástico.

Introdução

Desde os primeiros escritos de Sigmund Freud, a literatura ocupa um lugar privilegiado na constituição da psicanálise. Ao longo de sua obra, Freud recorre constantemente a narrativas literárias para elucidar o funcionamento do aparelho psíquico, do inconsciente e das pulsões. Obras como *Édipo Rei*, de Sófocles, *Hamlet*, de Shakespeare, e a novela *Homem da areia*, de E. T. A. Hoffman, não aparecem em seus textos apenas como exemplos ilustrativos, mas como formas de desenvolver e elucidar sua teoria sobre o inconsciente humano. Em sentido inverso, a literatura também pode ser compreendida como um espaço privilegiado para a investigação psicanalítica, uma vez que representa, por meio da linguagem e da ficção, desejos, conflitos e impasses próprios da experiência humana.

Essa aproximação entre literatura e psicanálise torna-se particularmente fecunda quando se observa a narrativa fantástica. Ao romper com as leis da realidade cotidiana por meio da irrupção do insólito, o fantástico desloca o leitor para uma realidade em que o impossível passa a coexistir com o ordinário. Mais do que produzir estranhamento, essas

¹ Mestrando no programa de pós-graduação em estudos literários da Universidade Estadual de Londrina.

narrativas permitem materializar conflitos internos, desejos reprimidos e manifestações do inconsciente, possibilitando uma leitura que ultrapassa a dimensão insólita dos acontecimentos para compreender sua função simbólica na constituição das personagens e na construção da narrativa.

Nesse contexto, a obra de Murilo Rubião destaca-se como uma das mais representativas dentro do fantástico brasileiro. Em seus contos, o extraordinário não rompe a realidade, mas integra-se ao cotidiano das personagens, atenuando aspectos da condição humana como, a solidão, angústia, burocratização da vida moderna e a dificuldade de estabelecer relações significativas com o mundo. O elemento fantástico deixa, assim, de representar apenas uma ruptura da ordem natural para tornar-se um procedimento estético capaz de evidenciar conflitos existenciais e psíquicos do ser humano que se encontra infeliz em sua realidade.

Entre essas narrativas encontra-se *O ex-mágico da Taberna Minhota*, conto publicado originalmente em 1947, objeto de análise desse trabalho, cuja trama acompanha um personagem sem nome e sem lembranças do próprio passado que, dotado de poderes mágicos incontrolláveis, tenta libertar-se de sua condição de mágico por meio do suicídio, no qual fracassa e acaba ingressando no funcionalismo público pensando que ele resolveria suas aflições. Paradoxalmente, ao ingressar no funcionalismo público encontra um sofrimento ainda maior, marcado pela incapacidade de integrar-se à sociedade, aprofundando seu estado melancólico.

Partindo desse pressuposto, este artigo propõe uma leitura psicanalítica do conto, tomando como referência conceitos fundamentais da teoria freudiana, como a melancolia, recalque, inconsciente, pulsão e as duas tópicas do aparelho psíquico. Busca-se compreender de que maneira o fantástico, que no conto se expressa pela magia, elemento central da narrativa, ultrapassa sua função fantástica para figurar o próprio funcionamento do inconsciente, tornando visíveis as tensões entre id, ego e superego, bem como os efeitos da repressão pulsional sobre o sujeito. Defende-se, como hipótese, que o fantástico nesse conto de Murilo Rubião não constitui apenas um recurso estético, mas uma forma de representação dos conflitos psíquicos descritos por Freud, permitindo compreender a condição do Ex-mágico.

Freud e o aparelho psíquico

Em *A interpretação dos sonhos* (1899), Sigmund Freud (2013b) formula a primeira teoria do aparelho psíquico, posteriormente denominada primeira tópica ou teoria topográfica. Nela, o autor distingue três sistemas psíquicos: o inconsciente, o pré-consciente e o consciente. O inconsciente constitui o campo dos conteúdos reprimidos e inacessíveis diretamente à consciência; o pré-consciente compreende conteúdos que, embora momentaneamente fora da consciência, podem tornar-se conscientes; por fim, o consciente corresponde aos conteúdos imediatamente acessíveis ao sujeito.

Para Freud, essa diferenciação constitui um dos fundamentos da psicanálise, uma vez que "a diferenciação do psíquico em consciente e inconsciente é a premissa fundamental da psicanálise e o que lhe permite compreender e inscrever na ciência os processos patológicos da vida psíquica, tão frequentes e importantes" (FREUD, 2011, p. 15).

Posteriormente, em *O Eu e o Id* (1923), Freud amplia sua concepção do funcionamento psíquico por meio da segunda tópica. Sem abandonar a teoria topográfica, o autor propõe uma nova organização do aparelho psíquico, composta pelo id, ego e superego, buscando explicar de maneira mais satisfatória os conflitos internos do sujeito.

O id constitui o polo pulsional da personalidade e encontra-se inteiramente no inconsciente. Regido pelo princípio do prazer, é constituído pelas pulsões de vida (Eros) e de morte (Tânatos), buscando a satisfação imediata de seus impulsos, sem considerar as exigências da realidade ou os princípios morais.

O superego, por sua vez, forma-se a partir da internalização das figuras de autoridade e das normas sociais durante o desenvolvimento psíquico, especialmente em decorrência do Complexo de Édipo. Essa instância exerce uma função crítica e normativa, representando as exigências morais e os ideais assimilados pelo sujeito. Diferentemente do id, o superego possui dimensões conscientes, pré-conscientes e inconscientes.

O ego constitui a instância mediadora entre as exigências pulsionais do id, as imposições do superego e as condições da realidade externa. Orientado pelo princípio da realidade, procura conciliar essas diferentes forças, administrando os conflitos psíquicos e buscando formas de satisfação compatíveis com as restrições impostas pelo mundo externo.

A interação entre essas três instâncias é marcada por tensões constantes. Quando o ego não consegue estabelecer um equilíbrio entre as exigências pulsionais do id, as proibições do superego e as demandas da realidade, surgem conflitos psíquicos que podem manifestar-se por meio de sintomas, sentimento de culpa, angústia e diferentes

formas de sofrimento psíquico. É nesse contexto que Freud desenvolve sua compreensão da melancolia.

No ensaio *Luto e Melancolia* (1917), Freud investiga as diferenças entre o luto, entendido como uma reação psíquica à perda de um objeto amado, e a melancolia, condição patológica na qual o sujeito experimenta uma perda que não consegue reconhecer plenamente em nível consciente. Segundo o autor:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriação e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2013a, p. 26).

Diferentemente do luto, em que o sujeito reconhece o objeto perdido e, gradualmente, retira dele o investimento libidinal, na melancolia a perda permanece inconsciente. O sujeito não sabe qual objeto perdeu, nem consegue identificar exatamente o que foi perdido nesse objeto. Como consequência, o investimento libidinal não é deslocado para um novo objeto e acaba retornando ao próprio ego.

Esse retorno da libido ao Ego produz uma identificação narcísica com o objeto perdido. Em vez de abandonar o objeto, o ego passa a identificá-lo consigo mesmo, fazendo com que as críticas originalmente dirigidas ao objeto sejam redirecionadas ao próprio sujeito. Como afirma Freud: "Assim, a perda do objeto se transformou em perda do ego e o conflito entre o ego e a pessoa amada em uma bipartição entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação" (FREUD, 2013a, p. 31).

Desse modo, o estado melancólico caracteriza-se por um intenso conflito interno. O ego, identificado ao objeto perdido, torna-se alvo das críticas do superego, manifestando-se por meio de autorrecriações, sentimento de culpa, autodepreciação e profunda insatisfação consigo mesmo. A perda objetual converte-se, assim, em um conflito intrapsíquico, no qual o sujeito dirige contra si a hostilidade originalmente destinada ao objeto abandonado. Essa dinâmica torna a melancolia um importante instrumento teórico para compreender personagens cuja experiência é marcada pela perda, pelo sofrimento psíquico e pelo enfraquecimento do ego.

Murilo Rubião e o fantástico

A produção literária de Murilo Rubião é composta exclusivamente por contos e insere-se na tradição do fantástico contemporâneo. Diferentemente do fantástico do século XIX, em que o acontecimento sobrenatural rompe a ordem racional do mundo e produz hesitação tanto nas personagens quanto no leitor, o fantástico muriliano caracteriza-se pela naturalização do insólito, característica comum do fantástico moderno e contemporâneo.

Essa transformação do gênero está associada às mudanças promovidas pela literatura moderna, vistas especialmente a partir da obra de Franz Kafka, na qual o insólito passa a integrar a realidade cotidiana sem provocar estranhamento nas personagens. Conforme observa Maciel (2021, p. 27), o fantástico contemporâneo "[...] se apresenta, portanto, de forma natural, assim entendida pela ausência da hesitação declarada no próprio texto, diferentemente do que acontecia nas narrativas dos séculos XVIII e XIX analisadas por Todorov". Para Todorov (1980), o fantástico clássico funda-se precisamente na hesitação diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. Quando esse acontecimento recebe uma explicação racional, a narrativa desloca-se para o estranho; quando é aceito como parte da realidade ficcional, aproxima-se do maravilhoso. No fantástico contemporâneo, entretanto, essa hesitação deixa de constituir um elemento indispensável, cedendo lugar à incorporação do insólito como parte da experiência cotidiana.

A obra de Murilo Rubião aproxima-se da concepção de fantástico contemporâneas. Roas (2014) em *A ameaça do fantástico*, afirma que o fantástico contemporâneo não cria apenas um universo paralelo ou distante da realidade, mas introduz um elemento impossível em um mundo semelhante ao do leitor, instaurando uma crise nas leis que organizam sua percepção do real. Como afirma o autor, "[...] para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade" (ROAS, 2014, p. 31). Assim, o fantástico deixa de representar apenas o sobrenatural para tornar-se um instrumento de questionamento da própria realidade e que ameaça as estruturas que a sustentam.

Nas narrativas fantásticas contemporâneas, acontecimentos extraordinários são incorporados ao cotidiano das personagens sem provocar estranhamento, deslocando o foco do sobrenatural para os conflitos da existência humana. Dessa forma, o insólito deixa de constituir apenas uma ruptura com a realidade para revelar as tensões da vida moderna,

marcada pela racionalização, pela burocratização das relações sociais e pelo sentimento de alienação do indivíduo.

Essa concepção aproxima-se da perspectiva apresentada por Sartre (1997, p. 139), para quem "para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem". Nos contos de Rubião, o insólito funciona menos como um elemento de evasão da realidade do que como um recurso estético para evidenciar a condição existencial de suas personagens. Assim, figuras como um coelho que aspira tornar-se humano ou um funcionário condenado a permanecer indefinidamente em uma fila, sem compreender a razão de sua espera, representam, sob a lógica do fantástico, a angústia, o absurdo e a alienação que atravessam a experiência humana.

Entre essas narrativas destaca-se *O ex-mágico da Taberna Minhota*, publicado originalmente em 1947 e integrante da obra *O ex-mágico*, primeiro livro de contos de Murilo Rubião. Narrado em primeira pessoa, o conto acompanha um homem que desperta para a existência sem qualquer lembrança de seu passado e descobre possuir extraordinários poderes mágicos, que se manifestam de forma involuntária. Incapaz de suportar essa condição e convencido de que o funcionalismo público representaria uma forma de morte lenta, ingressa na burocracia estatal na expectativa de findar sua vida. Embora a rotina burocrática suprima seus poderes, ela não elimina seu sofrimento; ao contrário, aprofunda seu desencanto, sua apatia e sua incapacidade de encontrar sentido para a própria existência.

Partindo dos estudos de Freud, a melancolia será tomada, neste trabalho, como categoria interpretativa para compreender a constituição psíquica do protagonista de *O ex-mágico da Taberna Minhota*. O desinteresse pela realidade, a autodepreciação, o sentimento de culpa e os constantes conflitos entre as instâncias psíquicas permitem interpretar o sofrimento do personagem à luz da teoria freudiana. Além disso, propõe-se compreender a própria magia como uma figuração literária das pulsões inconscientes, cuja manifestação escapa ao controle do ego e evidencia o conflito permanente entre os desejos pulsionais e as exigências impostas pela realidade.

O mágico melancólico

Já nas primeiras linhas, o narrador revela uma condição marcada pelo sofrimento e pelo desalento sugerindo um estado melancólico incapaz de encontrar satisfação na

própria existência: "Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior" (RUBIÃO, 2016, p. 15).

O personagem é amargurado devido a uma falta de memória da infância. Sem ela, o protagonista se vê como alguém que não passou pelo processo de amadurecimento necessário para enfrentar os sofrimentos da vida, conforme o trecho abaixo:

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores (RUBIÃO, 2016, p. 15).

Há um objeto perdido que faz com que a energia libidinal se volte para o próprio ego. Não existe a perda de um amor ou um emprego, ou um amor, a sua perda não tem um nome, ela é algo amplo, é a falta do próprio passado, algo que o próprio personagem não consegue nomear, marcando como o recalque atua sobre esse objeto perdido.

Essa ausência de lembranças pode ser vista como efeito do recalque, mecanismo por meio do qual determinadas representações permanecem inacessíveis à consciência. Determinadas representações permanecem inacessíveis à consciência por estarem associadas a experiências traumáticas ou a um intenso desprazer, retornando apenas de forma indireta. Em outras palavras, o recalque seria:

Para Sigmund Freud, o recalque designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização produtora de prazer afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. Freud, que modificou diversas vezes sua definição e seu campo de ação, considera que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente. No Brasil também se usa "recalcamento". (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 1137).

Embora permaneça no inconsciente, o conteúdo recalcado pode retornar à consciência sob formas indiretas. Na narrativa, esse retorno manifesta-se na mágica, que vai impossibilitar a convivência do Mágico com outros indivíduos. Diante disso a mágica vai ser o elemento fantástico que figura o conflito interno do protagonista. Os problemas consequentes da falta de controle sobre os poderes revelam a incapacidade do ego de dominar completamente as forças pulsionais provenientes do Id, que se figuram por meio da mágica que escapa do controle pleno, como aponta Freud sobre as pulsões:

Em primeiro lugar: o estímulo pulsional não advém do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo [...] A pulsão jamais atua como uma força momentânea de impacto, mas sempre como uma força

constante. Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela. Uma denominação melhor para o estímulo pulsional seria “necessidade”, e para o que suspende essa necessidade, “satisfação”. Ela pode ser alcançada somente através de uma modificação adequada da fonte interna de estímulos (FREUD, 2013 b, p.30).

Nessa situação, o Mágico está permanentemente despreparado para enfrentar as dificuldades da existência, e permanece em constante desalento diante do mundo, na condição de melancólico. No qual o objeto perdido se configura num passado recalcado.

A essência da pulsão está no interior, sendo uma força constante dentro do organismo. A mágica reflete esse caráter da pulsão, ela age de forma constante como uma necessidade que precisa ser satisfeita, ela sempre retorna, por mais que tente eliminá-la, e escapa do controle do ego.

Após abandonar o trabalho de animador no bar, o protagonista passa a atuar em um circo, agora, propriamente como mágico. Entretanto, demonstra absoluta indiferença diante do encantamento da plateia, provocado por seus próprios números: "Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante" (RUBIÃO, 2016, p. 16). Esse alheamento atenua ainda mais seu estado melancólico. Resultando na incapacidade de estabelecer vínculos afetivos com o mundo e por uma visão profundamente pessimista da existência, preferindo o afastamento, como se observa no seguinte trecho:

Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem? Muito menos me ocorria odiá-las por terem tudo que ambicionei e não tive: um nascimento e um passado (RUBIÃO, 2016, p. 16-17).

É fora do palco, contudo, que o Mágico experimenta sua "situação cruciante" (RUBIÃO, 2016, p.17). A magia manifesta-se continuamente nos momentos mais inoportunos, tornando impossíveis ações cotidianas, como frequentar restaurantes, utilizar o banheiro ou mesmo dormir. A impossibilidade de controlar essas manifestações aproxima a mágica das formações do inconsciente estudadas por Freud (2013). Assim como ocorre nos atos falhos ou nos sintomas, o sujeito procura controlar aquilo que insiste em escapar ao domínio do ego.

Diante dos transtornos provocados por sua magia incontrolável, o personagem passa a desejar a própria morte. Antes disso, tenta mutilar a própria mão, a parte do corpo que é responsável não só pela mágica, mas como muitas outras ações humanas: "Numa dessas vezes irritado, disposto a nunca mais fazer mágicas, mutilei as mãos [...]"

Acontecimento de desesperar qualquer pessoa, principalmente um mágico enfasiado do ofício" (RUBIÃO, 2016, p. 18).

As tentativas de suicídio revelam a pulsão de morte, vista por Freud (1996) em *Além do Princípio do Prazer*, publicadas em 1920. De acordo com Freud, na psique humana existem duas pulsões que disputam o controle do organismo, a pulsão de vida e a pulsão de morte, comparando, respectivamente a figura do deus Eros e Tanatos. Enquanto a pulsão de vida é voltada para a preservação da vida, já a segunda, tende para o estado inorgânico da matéria. As diversas tentativas do mágico de dar fim a sua existência pode ser visto como a predominância da pulsão de morte que busca resolver as tensões com a volta para o estado inorgânico da matéria, de repouso.

As mãos, por meio das quais a magia se manifesta, pode ser compreendida como uma tentativa desesperada do ego de suprimir a manifestação das pulsões provenientes do Id. Todavia, esse esforço fracassa: no lugar da mão decepada, surge outra. A tentativa de eliminar a fonte da magia revela-se inútil, assim como o recalque jamais elimina definitivamente a força pulsional, que insiste em retornar sob novas formas.

Frustrado, o personagem passa a buscar a própria morte: "Urgia encontrar solução para o meu desespero. Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo" (RUBIÃO, 2016, p. 18). Entretanto, todas as tentativas fracassam. Seja ao saltar de um abismo, quando surge um paraquedas; seja ao apontar uma arma contra si, que se transforma em um lápis; seja ao retirar leões do próprio corpo para que o devorem, a magia impede sua morte.

Querendo ser devorado, o Mágico retira uma dúzia de leões famintos, que não o devoram, mas saem e voltam no outro dia:

O que desejam, estúpidos animais?! – gritei, indignado.
Sacudiram com tristeza as júbas e imploraram-me que os fizesse desaparecer:
– Este mundo é tremendamente tedioso – concluíram (RUBIÃO, 2016, p.18).

Os leões, criações do Mágico, exteriorizam o estado melancólico do protagonista. Assim como ele, os leões também não sentem prazer na vida, num profundo desinteresse com o mundo e tudo que o cerca, recusando até mesmo a se alimentar, o que preservariam suas vidas, desejam apenas desaparecer do mundo tedioso.

O gesto recorrente de retirar animais e objetos do próprio corpo é interessante pois o corpo ultrapassa o ato fantástico de criação, podendo ser compreendido como uma

metáfora da irrupção das pulsões inconscientes, que emergem involuntariamente e escapam ao controle do sujeito, que o refletem, e que em situações específicas possam vir gerar apreciação por terceiros, porém, na vida cotidiana, ela se torna um incômodo por não se adequar aquilo que é comum dentro da sociedade. Apesar de ser capaz de criar vida, o protagonista permanece incapaz de transformar a própria existência: "Eu, que podia criar outros seres, não encontrara meios de libertar-me da existência" (RUBIÃO, 2016, p. 19).

A narrativa sofre uma inflexão quando o personagem ouve que ser funcionário público equivale a morrer lentamente. Convencido dessa ideia, abandona a vida de mágico e ingressa no funcionalismo público, encontrando, paradoxalmente, um sofrimento ainda maior. Como ele próprio afirma: "Quando era mágico, pouco lidava com os homens — o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar as náuseas que me causavam" (RUBIÃO, 2016, p. 19).

A burocracia neutraliza a magia, como se as exigências da vida civilizada impusessem ao ego uma constante submissão às normas representadas pelo superego. Entretanto, essa adaptação não conduz à felicidade nem reduz seu estado melancólico. Pelo contrário, intensifica seu sentimento de inadequação. Diferentemente dos demais indivíduos, o personagem continua privado de um passado que lhe permita construir uma identidade e reconhecer-se como parte da sociedade. Daí sua pergunta angustiada: "Por que somente eu, entre todos que viviam sob os meus olhos, não tinha alguma coisa para recordar?" (RUBIÃO, 2016, p. 19-20).

Ao abandonar a magia e ingressar no funcionalismo público, o protagonista, agora Ex-mágico, submete-se ao princípio da realidade visto por Freud. Passando do princípio do prazer, em que as pulsões do id são preponderantes e sem controle, como a magia; para o princípio de realidade, para se adequar a realidade vista pelo ego e as castrações impostas pelo superego, o trabalho como funcionário público.

Contudo, essa adaptação não produz um equilíbrio entre as exigências pulsionais do id as exigências impostas pelo superego. Sem mágica e sofrendo com o contato com outros indivíduos que o Ex-mágico vai se apaixonar por uma funcionária: "O amor que me veio por uma funcionária, vizinha de mesa de trabalho, distraiu-me um pouco das minhas inquietações" (RUBIÃO, 2016, p. 20). O investimento amoroso representa uma mudança significativa na economia libidinal do personagem. Antes voltada predominantemente para o próprio ego, característica da melancolia, a libido passa a ser

investida em um objeto externo. Contudo, a ausência das memórias de um passado impede o protagonista de compreender plenamente seus próprios sentimentos e de estabelecer uma relação com o objeto externo, voltando para a insatisfação para si mesmo.

Com a rejeição amorosa, o Ex-mágico permanece aprisionado em uma condição de dependência com a figura da mulher: "Somente temia ficar longe da mulher que me rejeita, mas cuja presença me era agora indispensável" (RUBIÃO, 2016, p. 20). Incapaz de recuperar o passado que diz não possuir, com seus poderes de mágico ausentes, resta-lhe apenas estar próximo daquilo que deseja, mas simultaneamente, lhe causa sofrimento.

Sem magia, o protagonista tenta voltar com seus poderes, como forma de retornar ao estado em que seu sofrimento era menor, e sua solidão menor, já que antes, possuía pelo menos o acalanto da plateia que via seus shows.

Hoje, sem os antigos miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas. Falta-me o amor da companheira de trabalho, a presença de amigos, o que me obriga a andar por lugares solitários. Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém enxerga, por mais que atente a vista (RUBIÃO, 2016, p. 20-21).

Mesmo privada de sua manifestação fantástica, a pulsão continua presente. A magia desaparece, mas o gesto permanece como um vestígio do inconsciente, indicando que aquilo que foi reprimido tende a retornar, mas também responde a uma ação do protagonista que busca retornar a um estado em que seu sofrimento é menor.

O fim não é positivo para o Ex-mágico que não se conforta com sua realidade atual e se arrepende de não ter usado seus poderes para criar um mundo inteiro só para ele, marcando a vontade de se isolar do melancólico, para que nada em volta ameace seu ego. Porém essa comisseração do passado serve apenas para deixá-lo ainda mais triste. Como constata o protagonista: "Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico" (RUBIÃO, 2016, p.21).

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo realizar uma leitura psicanalítica do conto *O ex-mágico da Taberna Minhota*, de Murilo Rubião, a partir dos conceitos freudianos de melancolia, das duas tópicas do aparelho psíquico e da dinâmica entre as instâncias psíquicas. A análise permitiu compreender que o sofrimento vivido pelo protagonista ultrapassa uma angústia existencial genérica, configurando-se como uma experiência

marcada pela melancolia, em que a perda de um passado e de uma identidade impede a elaboração psíquica do objeto perdido. Incapaz de reconhecer plenamente aquilo que lhe falta, o personagem permanece aprisionado em um estado de insatisfação permanente, direcionando para si mesmo os conflitos que atravessam sua existência.

Sob essa perspectiva, a magia deixa de ser apenas um elemento característico do fantástico e passa a funcionar como a figuração literária das pulsões e dos conflitos inconscientes que escapam ao controle do ego. Sua manifestação involuntária, a impossibilidade de suprimi-la e seu retorno constante aproximam-na do funcionamento das pulsões descritas por Freud. Da mesma forma, as sucessivas tentativas de eliminar a magia, de pôr fim à própria vida ou de adaptar-se ao funcionalismo público evidenciam os constantes embates entre id, ego e superego, sem que o protagonista consiga alcançar um equilíbrio psíquico.

O ingresso no funcionalismo público, embora represente a submissão às exigências da realidade social e à repressão das pulsões, não produz a superação do sofrimento. Ao contrário, intensifica o sentimento de inadequação e reafirma a impossibilidade de o personagem integrar sua experiência subjetiva à vida em sociedade. Mesmo quando a magia desaparece, seus gestos permanecem inscritos no corpo, sugerindo que aquilo que foi reprimido continua insistindo em retornar, tal como postula a teoria freudiana.

Desse modo, a leitura desenvolvida demonstra que o fantástico, na obra de Murilo Rubião, não se limita à produção do insólito, mas constitui um recurso estético capaz de representar conflitos psíquicos e existenciais. Em *O ex-mágico da Taberna Minhota*, a magia converte-se em expressão do sofrimento melancólico, tornando visível aquilo que, na perspectiva psicanalítica, permanece oculto no inconsciente. Assim, o conto evidencia a potência da literatura fantástica para representar a complexidade da subjetividade humana e reafirma a fecundidade do diálogo entre Literatura e Psicanálise como possibilidade de investigação crítica.

Referências

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. **O Eu e o Id, “Autobiografia” e Outros Textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A interpretação dos sonhos** (1900). Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MACIEL, Maria Ellem Souza. Algumas notas introdutórias sobre o fantástico: da tradição europeia à prosa brasileira contemporânea. In: MACIEL, Maria Ellem Souza (org.). **Manifestações do fantástico na literatura brasileira contemporânea**. Tutóia: Diálogos, 2021. p. 10-37. Disponível em: <https://www.editoradiálogos.com/livros/manifestacoes-dofantastico-na-literatura-brasileira-contemporanea/>. Acesso em: 28 jul. 2026.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

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

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. Textos críticos de Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. Lisboa: Europa-América, 1997. p. 108-126.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

O corpo feminino entre Eros e Thanatos: pulsão de vida e pulsão de morte no conto *Cloro*, de María Fernanda Ampuero

Milena Migliorini Celinski¹

Resumo: Este trabalho analisa o conto *Cloro*, da autora equatoriana María Fernanda Ampuero, a partir das teorias das pulsões de vida (Eros) e de morte (Thanatos), formuladas por Sigmund Freud (2016), buscando compreender de que maneira a narrativa representa o entrelaçamento dessas forças na constituição da subjetividade feminina. Partimos da hipótese de que a protagonista vivencia uma experiência marcada pela tensão entre movimentos de preservação, desejo e ligação, próprios de Eros, e processos de dissolução, perda e repetição, característicos de Thanatos. Como categorias complementares de interpretação dispomos do conceito de abjeção, desenvolvido por Julia Kristeva (2024), e das noções de pureza e impureza propostas por Mary Douglas (1991), compreendidas como formas de organização simbólica que delimitam as fronteiras entre ordem e desordem. Por meio da psicanálise textual, observamos que as imagens recorrentes de limpeza, contaminação, envelhecimento, erotismo e decomposição são organizadas, no conto, de forma a evidenciar a interdependência entre vida e morte. Assim, *Cloro* problematiza os ideais de pureza, beleza e controle associados à feminilidade ao inscrever o envelhecimento e a abjeção como experiências constitutivas da subjetividade, afirmando a literatura como espaço privilegiado para representar a tensão entre pulsão de vida e pulsão de morte.

Palavras-chave: Eros e Thanatos. Literatura feminina. Abjeção. Subjetividade feminina.

1 Introdução

Se, até o século XIX, o horror fantástico na literatura latino-americana era marcado pela presença de personagens insólitos como fantasmas, mortos-vivos, vampiros e lobisomens, a partir do século XX, estas figuras monstruosas se reconfiguram de forma que o monstro não aparece mais apenas como figura *externa* ao humano, mas como *o habitando*. É nesse âmbito que se inserem os contos da escritora e jornalista equatoriana María Fernanda Ampuero em *Rinha de galos* (2021), antologia de contos onde, de acordo com Núñez Galindo, podemos observar como as personagens femininas se constituem a partir de ritos iniciáticos forçados, nos quais algo interrompe seu desenvolvimento esperado e as impele a tornar-se outras (NÚÑEZ GALINDO, 2021, p. 337). *Cloro*, penúltimo conto da antologia, narra a experiência de uma mulher idosa e financeiramente abastada que, durante férias em um hotel de luxo, vê emergirem, no espaço que habita e em seu próprio corpo, tensões e dualidades que a conduzem a uma experiência liminar.

Evocando a teoria das pulsões de vida (Eros) e de morte (Thanatos) desenvolvidas por Sigmund Freud, este trabalho pretende analisar de que maneira o conto *Cloro* representa a

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina (PPGL-UEL).

coexistência das pulsões de vida e de morte na constituição da subjetividade feminina, partindo da hipótese de que sua personagem, ao vivenciar uma experiência de dualidade e excesso, percebendo a si mesma e o mundo por meio de contrastes que tensionam as fronteiras entre pureza e contaminação, desejo e repulsa, vitalidade e decadência, seria uma representação literária da coexistência das pulsões de vida e de morte.

Para tanto, a análise se dará por meio da psicanálise textual, método que, sem desvirtuar o procedimento crítico da literatura, apoia-se na psicanálise para uma melhor compreensão do texto literário. Como aponta Odiombar Rodrigues, “à crítica cabe a função de desvendar os mecanismos sublimatórios presentes no texto, bem como os processos de representação das neuroses, sem esquecer que o texto é uma criação de linguagem independente de seu criador” (RODRIGUES, 2004, p. 60).

O caminho traçado se dará, primeiramente, a partir de reflexões sobre como Freud (2016) rompe com a ideia de que a vida psíquica busca apenas prazer, instituindo a pulsão de morte em constante relação com a pulsão de vida. Como categorias complementares de interpretação, serão evocadas também a abjeção em Julia Kristeva (2024) em diálogo com as noções de pureza e sujeira em Mary Douglas (1991).

2 Entre Eros e Thanatos: corpo, abjeção e subjetividade feminina

Freud, precursor da psicanálise, se apropria dos nomes Eros e Thanatos, da mitologia grega, para exemplificar as teorias das pulsões, que explicaria a formação psíquica dos indivíduos. Assim como usualmente ocorre na disseminação de mitos muito antigos, as histórias de Eros e Thanatos apresentam diversas versões. Conforme Paulo Roberto Bastos Canella (2009), inicialmente Eros é descrito como uma força primordial responsável pela geração e organização do cosmos; mais tarde, é tido como filho de Afrodite, deusa da paixão e do desejo, capaz de despertar o amor de forma imprevisível entre deuses e mortais. A partir da leitura platônica, Eros passa a representar o desejo nascido da falta, sendo filho de Penia (Pobreza) e Poros (Recurso), o que faz dele um impulso permanente em direção à beleza, ao conhecimento e à plenitude. Essa dimensão é aprofundada no mito de Eros e Psiquê, interpretado como uma alegoria do amadurecimento da alma: ao enfrentar provações para reencontrar Eros, Psiquê simboliza o processo de transformação interior pelo qual o amor deixa de ser apenas paixão para tornar-se um caminho de crescimento psíquico e espiritual. Em contraste, Thanatos, filho de Nix, deusa da noite e dos mistérios, personifica a morte inevitável, como aponta Flávia Valéria Salviano Serpa Rojo (2020). Também representado

como um jovem alado, é aquele que conduz silenciosamente os mortais ao fim da vida, simbolizando a dissolução e o retorno ao estado inorgânico.

A partir dessas figuras mitológicas, Freud nomeia, então, as pulsões de vida e de morte, compreendendo-as como impulsos inconscientes que coexistem e estruturam a vida psíquica. Assim, Eros representa as forças humanas voltadas à preservação da vida, ao vínculo afetivo e à criação, enquanto Thanatos corresponde às tendências de destruição, agressividade e retorno à inércia. Longe de serem forças opostas que se anulam, ambas coexistem em tensão permanente, constituindo a dualidade fundamental que orienta o comportamento humano e a formação da subjetividade.

2.1 A dualidade pulsional em Freud

Em *Além do princípio de prazer*, ensaio publicado em 1920, Freud revê uma das premissas centrais de sua teoria ao demonstrar que o funcionamento psíquico não pode ser explicado exclusivamente pelo princípio do prazer. Embora o aparelho psíquico tenda a reduzir a tensão interna e evitar o desprazer, fenômenos como a neurose traumática e a compulsão à repetição revelam a existência de processos que escapam a essa lógica, levando o sujeito a reviver experiências dolorosas que não produzem qualquer satisfação imediata. Nas palavras de Freud, “a compulsão à repetição também traz de volta aquelas vivências do passado que não contêm qualquer possibilidade de prazer” (FREUD, 2016, p. 16). É justamente essa constatação que o conduz à formulação de um novo dualismo pulsional, passando então a distinguir dois grandes grupos de pulsões: de um lado, as pulsões de vida (Eros), responsáveis por conservar a vida, promover ligações entre indivíduos, ampliar organizações cada vez mais complexas e investir libido nos objetos; e, em oposição complementar, as pulsões de morte (Thanatos), entendidas como a tendência que impele todo organismo vivo ao retorno ao estado inorgânico, buscando reduzir as tensões internas. É partindo dessa hipótese de que todo impulso tende a restaurar um estado anterior que Freud formula a noção de que “a meta de toda vida é a morte” (FREUD, 2016, p. 24).

Essas pulsões, no entanto, não atuam de maneira isolada ou simplesmente antagônica. Pelo contrário, Freud afirma que ambas coexistem e se encontram constantemente entrelaçadas na vida psíquica. Enquanto Eros estabelece vínculos e investe libido nos objetos, a pulsão de morte atua silenciosamente em sentido oposto, desfazendo ligações e impulsionando tendências destrutivas. A vida psíquica, portanto, resulta da tensão permanente entre essas duas forças, cuja interação explica tanto a capacidade humana de criar, amar e preservar quanto sua inclinação à repetição, rompimentos e dissolução.

Retornando aos mitos gregos, vemos que, na cosmogonia órfica, uma das acepções para a geração de Eros em sua face Fanés (Deus primordial da criação), é a de que Caos teria gerado Nix, a noite, que pôs um ovo do qual nasce Eros da gema. Assim, Eros, em seu aspecto primordial, seria, assim como Thanatos, também filho de Nix, o que aprofunda ainda mais a concepção freudiana da ligação inerente entre as duas pulsões.

2.2 Abjeção e fronteiras de identidade em Julia Kristeva

Aprofundando tais noções, a filósofa e psicanalista francesa Julia Kristeva irá propor, em *Pouvoirs de l'horreur*, originalmente publicado em 1980, um deslocamento da teoria psicanalítica ao sugerir que determinadas experiências subjetivas não se organizam primordialmente em torno do recalque e do desejo, mas da exclusão. A autora nomeia esse processo de abjeção: diferentemente do conteúdo reprimido, que permanece inscrito no inconsciente e pode retornar sob diferentes formações psíquicas, o abjeto diz respeito àquilo que jamais se integrou plenamente à ordem simbólica, pois sua dinâmica situa-se em um nível anterior à constituição do sujeito e à própria organização do inconsciente freudiano, momento em que ainda se estabelecem as fronteiras entre eu e outro, interior e exterior, corpo e mundo.

Embora Kristeva empregue os termos de maneira nem sempre rigidamente diferenciada ao longo de *Pouvoirs de l'horreur*, é possível compreender três dimensões complementares do conceito de abjeção: (i) a *abjeção enquanto processo* de constituição do sujeito por meio da exclusão daquilo que ameaça a estabilidade de seus limites; (ii) o *abjeto* enquanto aquilo que, embora rejeitado, permanece ocupando uma posição liminar simultaneamente íntima e estranha, produzindo fascínio e repulsa; e (iii) a *experiência da abjeção*, que emerge quando o encontro com o abjeto faz vacilar as fronteiras constitutivas da subjetividade, revelando a precariedade das categorias que sustentam a identidade.

Assim, se Eros e Thanatos coexistem em permanente tensão, como afirma Freud, a abjeção pode ser compreendida como um dos lugares em que essa coexistência se torna perceptível. Ao desestabilizar os limites do sujeito, o abjeto expõe simultaneamente movimentos de desagregação e de constituição: aquilo que ameaça a identidade também participa de sua formação. Nas palavras de Kristeva,

o abjeto estilhaça a muralha da repressão e de seus julgamentos. Ele reconduz o eu à sua origem, àquelas fronteiras abomináveis das quais, para poder existir, o eu precisou separar-se [...] A abjeção é uma ressurreição que passou pela morte (do eu). É uma alquimia que transforma a pulsão de

morte em um começo de vida, de uma nova significância (KRISTEVA, 2024, p. 15, tradução livre).

Ao decorrer de seu trabalho, Kristeva questiona ainda quando a abjeção deixa de ser apenas um fenômeno individual e passa a ser organizada por uma cultura de maneira ampla. Para desenvolver tal ideia, a autora recorre ao ensaio *Pureza e perigo*, da antropóloga britânica Mary Douglas (1991), que evidencia que a sujeira não constitui uma propriedade intrínseca dos objetos, mas um efeito dos sistemas culturais de classificação. O impuro corresponde àquilo que atravessa fronteiras, desestabiliza categorias e ameaça a ordem simbólica, revelando, portanto, menos uma qualidade objetiva das coisas do que os próprios limites sobre os quais uma sociedade estrutura suas distinções entre ordem e desordem, permitido e proibido, interior e exterior.

Embora parta de um problema semelhante — aquilo que perturba fronteiras e classificações —, Kristeva desloca essa discussão do plano antropológico para o plano psíquico. O que em Douglas aparece como transgressão da ordem cultural torna-se, em Kristeva, um mecanismo constitutivo da própria subjetividade: o abjeto não corresponde apenas ao que uma cultura considera impuro, mas àquilo que o sujeito precisa expulsar para constituir-se como sujeito. Assim, se para Douglas a impureza evidencia as fronteiras simbólicas de uma coletividade, para Kristeva ela revela as fronteiras precárias que sustentam o próprio eu. Esse deslocamento torna-se particularmente evidente quando Kristeva afirma que seu interesse não reside na função social das proibições, como a do incesto, mas nas transformações subjetivas implicadas pelo confronto com aquilo que antecede a própria constituição da identidade. Como afirma a autora:

O que me interessará aqui não é o valor socialmente produtivo da proibição do incesto entre filho e mãe, mas as transformações, no interior da subjetividade e da própria competência simbólica, implicadas pelo confronto com o feminino e pela maneira como as sociedades se organizam para acompanhar, tanto quanto possível, o sujeito falante nessa jornada. A abjeção, ou a viagem ao fim da noite (KRISTEVA, 2024, p. 59, tradução livre).

O feminino, em Kristeva, não designa uma essência ou uma identidade estável, mas uma alteridade radical, um “outro” sem nome que o sujeito encontra quando suas certezas identitárias começam a vacilar (KRISTEVA, 2024, p. 59-60). Esse feminino não se refere a mulher, mas designa uma dimensão da experiência que escapa à plena simbolização; e tornar-se sujeito implica afastar-se desse espaço para ingressar na linguagem e na ordem simbólica. Contudo, segundo Kristeva, essa separação jamais se completa. Enquanto a neurose clássica pressupõe conteúdos reprimidos que permanecem inscritos no inconsciente e

retornam sob diferentes formações psíquicas, o abjeto remete a algo ainda mais originário: aquilo que jamais chegou a integrar plenamente a ordem simbólica. Assim, a abjeção não é apenas o encontro com algo repulsivo, mas uma descida às zonas mais arcaicas da subjetividade, àquilo que precede a identidade estável e a linguagem.

A partir desse ponto Kristeva aproxima a abjeção da criação estética. Para ela, enquanto a “linguagem ordinária” tende a estabilizar sentidos e delimitar identidades, a escrita poética opera na direção oposta, conduzindo a linguagem até seus próprios limites. Em suas palavras,

a linguagem poética seria, então, ao contrário do assassinato e da univocidade da mensagem verbal, uma reconciliação com aquilo de que tanto o assassinato quanto os nomes foram separados. Seria uma tentativa de simbolizar o “começo”, uma tentativa de nomear a outra face do tabu: o prazer, a dor (KRISTEVA, 2024, p. 62-63, tradução livre).

A literatura passa, assim, a ser lida como um instrumento capaz de tornar sensível aquilo que a ordem simbólica procura excluir, permitindo que o sujeito se aproxime dessas zonas liminares sem nelas desaparecer completamente.

2.2.1 A escrita em Julia Kristeva

Para Kristeva, a linguagem nasce quando o sujeito deixa de estar fundido ao outro e passa a relacionar-se com o mundo por meio das palavras. Falar é, portanto, uma maneira de simbolizar essa separação originária. No entanto, essa separação nunca é completa: sob a linguagem permanece uma dimensão abjeta, ligada às pulsões, aos afetos e à ameaça de dissolução das fronteiras do eu; e é justamente por permanecer próximo dessa zona de instabilidade que a escrita ocupa um lugar singular.

Enquanto a linguagem cotidiana tende a proteger o sujeito e estabilizar os sentidos, a escrita literária aproxima-se do que resiste à simbolização. Nela, a pessoa escritora não elimina o medo, a falta ou a abjeção, mas *os transforma em linguagem*. A escrita constitui, assim, um processo de sublimação que permite ao sujeito sobreviver ao encontro com aquilo que ameaça sua identidade, fazendo, como afirma Kristeva, com que ele “volte à vida nos signos” (KRISTEVA, 2024, p. 39). Essa função da escrita adquire uma inflexão específica quando Kristeva pensa a experiência feminina. Segundo a autora,

Quando uma mulher se aventura por essas regiões, geralmente o faz para satisfazer, de maneira muito maternal, o desejo pelo abjeto que assegura a vida (isto é, a vida sexual) do homem cuja autoridade simbólica ela aceita. Muito logicamente, trata-se de uma abjeção da qual ela frequentemente está ausente; ela não pensa nisso, preocupada como está em acertar contas

(evidentemente anais) com a própria mãe. Raramente uma mulher vincula seu desejo e sua vida sexual a essa abjeção que, vindo do outro, a ancora interiormente no Outro. Quando isso acontece, observa-se que é por meio da escrita que ela chega a esse lugar e, por essa razão, ainda tem um longo caminho a percorrer no mosaico edípico antes de identificar-se com o detentor do pênis (KRISTEVA, 2024, p. 55, tradução livre).

Nesse parágrafo, Kristeva aponta para duas formas de relação da mulher com a abjeção: na mais comum, a mulher participa da economia do desejo masculino, sustentando o fascínio do homem pelo abjeto, mas não faz dessa experiência o centro de sua própria subjetividade. Isso ocorre porque, de acordo com a psicanálise freudiana — na qual baseia-se Kristeva —, a primeira relação da criança é com a mãe, e a constituição do sujeito exige uma separação dessa relação primordial, marcada por amor e ódio, desejo de proximidade e necessidade de afastamento. Assim, quando afirma que a mulher ainda está “acertando contas” com a mãe, Kristeva sugere que sua principal tarefa psíquica continua sendo elaborar essa separação originária ao invés de apropriar-se da abjeção como fundamento de seu próprio desejo. Na forma mais rara, porém, a mulher faz da abjeção uma experiência constitutiva de sua subjetividade, transformando-a em linguagem e criação. É nesse contexto que a escrita adquire um papel decisivo: ela deixa de ser mera representação da abjeção para tornar-se o meio pelo qual a mulher elabora sua relação com aquilo que simultaneamente a constitui e a ameaça, convertendo essa experiência em produção simbólica, ou seja, na experiência feminina, quando há vinculação do desejo e da sexualidade à experiência da abjeção, essa experiência se dá, geralmente, por meio da escrita.

Conforme Kristeva, a literatura oferece, para as mulheres, um espaço para elaborar suas relações com o corpo, a maternidade, a sexualidade, o nojo, a morte e a alteridade sem que essas experiências permaneçam organizadas exclusivamente pelo desejo do outro masculino. Ao escrever, a mulher passa a ocupar um lugar tradicionalmente reservado ao sujeito que produz discurso e cultura, assumindo uma posição de enunciação que, na teoria psicanalítica clássica, estava associada à função paterna. Nesse sentido, a escrita não constitui apenas um processo de sublimação da abjeção, mas também um gesto de constituição subjetiva, por meio do qual a mulher inscreve sua própria experiência no campo da linguagem e da cultura.

3 *Cloro*: o corpo feminino entre Eros e Thanatos

Em *Cloro*, Ampuero desenvolve a experiência de uma mulher idosa e financeiramente abastada hospedada de férias em um hotel de luxo. Logo nas primeiras páginas, a autora

organiza a percepção da protagonista por meio de uma série de dualidades: rio e piscina, sujeira e limpeza, natureza e domesticação, vida e decomposição. Em contraste com a piscina do hotel, descrita como uma superfície artificialmente preservada, o rio aparece como um espaço de mistura e heterogeneidade:

Grilos, folhas secas, sapos, papéis, bolsas, embalagens, bitucas, baratas d'água, cocô de garças, morcegos, flores, mais folhas secas. Às vezes, uma iguana morta, flutuando de barriga para cima como um crucificado. Pescam. Eles pescam. De quando em quando, levantam a cabeça e veem uma embarcação em que pescadores de verdade movimentam água de verdade — água pura, livre, sem domesticar — para pegar peixes, não porcarias. Esse pensamento não passa pela cabeça deles. O rio contém tudo: é marrom acinzentado, está muito sujo. A piscina, ao contrário, é uma pele de arminho no meio de um lodaçal. Inútil. Penosamente impecável. Mal acabam de tirar o último inseto morto e já há uma folha seca. Suja. Nunca deixa de estar suja. Todos os dias é preciso jogar cloro. Cloro que é trazido dos Estados Unidos e que desinfeta a água melhor que o nacional. Três copos de cloro. O copo até a borda. Repetiram isso vinte vezes e puseram três cartazes no quarto de limpeza.

PARA A PISCINA: TRÊS COPOS DE CLORO “ATÉ A BORDA” (AMPUERO, 2020, p. 156-157).

Por “eles” a personagem se refere aos funcionários do hotel que trabalham diariamente numa repetidamente frustrada tentativa de manter a piscina imaculadamente limpa. Eles “pescam” os dejetos que caem na piscina, enquanto, no rio, os pescadores “de verdade” movimentam a “água de verdade” do rio, que, por mais que seja muito sujo, é puro, livre e não domesticado. Nessa passagem podemos apreender uma das principais bases críticas do conto, com a lente do trabalho de Douglas (1991): a ideia de que, na modernidade ocidental, assim como em outras culturas, práticas de limpeza e purificação expressam o esforço de preservar classificações, delimitar fronteiras e restaurar uma ordem constantemente ameaçada pela desordem. Nas palavras da antropóloga, “a impureza é uma ofensa contra a ordem. Eliminando-a, não fazemos um gesto negativo; pelo contrário, esforçamo-nos positivamente por organizar o nosso meio” (DOUGLAS, 1991, p. 6). Tal noção se aproxima da pulsão de vida (Eros) elaborada por Freud (2016), que seria justamente a busca constante por ligação, criação e permanência.

O elemento que dá nome ao conto opera, por sua vez, através de uma lógica paradoxal: destrói organismos vivos para preservar a aparência da vida. Sua função consiste em eliminar a proliferação biológica para conservar uma superfície transparente e controlada. Nesse sentido, a própria manutenção da ordem exige uma parcela de destruição, evidenciando que Eros frequentemente opera através de mecanismos destrutivos que, portanto, mobilizam

Thanatos. Assim, o cloro se configura como um excelente simbolismo da inter-relação entre Eros e Thanatos.

O trecho “o rio contém tudo” aponta também para um dos núcleos simbólicos do conto. No rio coexistem matéria viva e matéria em decomposição, crescimento e ruína, vida e morte. A imagem aproxima-se da formulação freudiana de que Eros e Thanatos não operam isoladamente, mas permanentemente entrelaçados. Enquanto a pulsão de morte manifesta-se na presença insistente dos restos — folhas secas, animais mortos, lixo, matéria orgânica em decomposição —, a pulsão de vida aparece na própria continuidade desse fluxo, na persistência de uma natureza que incorpora a morte sem jamais deixar de produzir novas formas de vida. O rio não elimina a decomposição, mas a contém. Como constata Freud (2016), a vida encontra-se atravessada pela tendência ao retorno, à dissolução e ao inorgânico, sem que isso implique a interrupção dos processos de ligação e criação promovidos por Eros.

Trazendo, agora, Kristeva para a análise, é interessante observar que, enquanto para Douglas a impureza ameaça a ordem cultural, para Kristeva ela ameaça também a própria constituição do sujeito. O abjeto, segundo a autora, emerge quando vacilam as fronteiras que sustentam a identidade, revelando aquilo que foi excluído para que o eu pudesse constituir-se. Assim, “não é a sujeira nem a doença que produzem a abjeção, mas aquilo que desorganiza a identidade, o sistema e a ordem” (KRISTEVA, 2024, p. 4). Da mesma forma, a sujeira, em *Cloro*, não aparece apenas como problema sanitário ou social, mas torna-se uma ameaça à própria imagem que a protagonista construiu de si. Ao longo do conto, Ampuero narra a experiência da personagem de forma a evidenciar que a mesma lógica que ela percebe na oposição entre rio e piscina, pureza e impureza, atravessa a percepção que ela possui de seu próprio corpo. Isso se evidencia, principalmente, no seguinte trecho:

Você se olha ao espelho por um segundo e cobre o reflexo de seu rosto com a mão. Não devia ter dado ouvidos ao lance do bronzeado artificial. Sente-se manchada, indigna do mundo que a rodeia. Recorda que sua pele era da cor da madrepérola, um rosto talhado em alabastro puro, e agora é um papelão cor de cenoura. A sensação de estar passando ridículo é tão imensa que lhe dá náuseas. Como se pode sobreviver sem o esplendor? Assim se sente a solidão: a beleza era uma companhia. E sua capa de invulnerabilidade e a garantia das carícias. Não havia nada que resistisse a ela. Isto é ser bela: que ninguém lhe diga não (AMPUERO, 2020, p. 160).

Aqui, a mancha deixa de ser algo material e se torna narcísica: o que a personagem perde, a partir das mudanças em seu corpo, é a imagem de si sustentada pela juventude e pela

beleza socialmente aceita como tal. Quando afirma que “a beleza era uma companhia”, indica que o envelhecimento é vivido como perda de investimento libidinal e dissolução de uma identidade anteriormente garantida pelo olhar do outro. Como sugere a filósofa e psicanalista belga Luce Irigaray (2017), a subjetividade feminina foi historicamente construída a partir de sua relação com o olhar masculino, de modo que a mulher frequentemente aparece como reflexo ou complemento de um sujeito masculino. Em *Cloro*, a protagonista confronta justamente a perda dessa posição. Ao recordar que “a beleza era uma companhia” e “a garantia das carícias”, ela revela que sua identidade esteve profundamente vinculada ao reconhecimento recebido através do desejo do outro. Assim, quando pergunta se “ela continua sendo uma mulher?” (AMPUERO, 2020, p. 160), não questiona apenas sua aparência física, mas a própria possibilidade de permanecer inteligível dentro de uma ordem que associa feminilidade, valor e desejo à juventude. A própria escolha da autora de não identificar a personagem aponta, também, para uma simbologia dessa crise e dissolução de sua identidade.

A experiência torna-se ainda mais intensa quando a protagonista do conto percebe que já não desperta interesse nos homens que a cercam. O funcionário do hotel a chama “[...] de *madame* da forma com que se chama *madame* às avós e em seus olhos ela não viu nem uma réstia de desejo até que mostrou a nota” (AMPUERO, 2020, p. 161). Com isso, ela conclui que se tornou invisível. O desaparecimento do olhar desejante produz aquilo que poderíamos compreender como uma espécie de morte narcísica: não a morte do corpo, mas da imagem através da qual o eu se reconhecia. Eros procura preservar essa identidade enquanto Thanatos atua em sua dissolução.

Contudo, o conto não apresenta uma subjetividade completamente entregue à pulsão de morte. O desejo da personagem continua insistindo. Após recordar experiências eróticas do passado, a protagonista “abre um pouco as pernas, se toca, está seca por dentro e por fora. Um lírio flutua abandonado numa floreira sem água, com as pétalas retorcidas e o pistilo cinzento, os estames já sem pólen [...]” (AMPUERO, 2020, p. 162). Se Thanatos se manifesta nas imagens de esterilidade, esgotamento e decadência, Eros permanece ativo no gesto de tocar o próprio corpo e na busca insistente pela umidades.

A passagem onde a personagem “[...] enfia o dedo médio na manteiga e quando já está na altura do umbigo se arrepende. Pensa em chupá-lo, mas o limpa com o guardanapo de linho, que num segundo deixa de estar imaculado” (AMPUERO, 2020, p. 162), revela uma dimensão abjeta na narrativa. Ao sujar o guardanapo de linho com manteiga, a protagonista fixa-se obsessivamente na mancha. O tecido deixa de ser apenas um objeto e transforma-se

em algo “sujo, violentado” (AMPUERO, 2020, p. 162). A reação parece excessiva porque o que está em jogo não é o guardanapo em si, mas o colapso da fantasia de pureza que organiza tanto o espaço do hotel quanto a imagem que ela tenta sustentar de si mesma. O encontro com o abjeto revela aquilo que Kristeva descreve como uma ameaça às fronteiras constitutivas do sujeito: aquilo que deveria permanecer excluído retorna, expondo a precariedade da ordem.

No desfecho, Eros e Thanatos tornam-se inseparáveis. A protagonista fantasia ser desejada e amada “pela última vez”, mas esse desejo assume a forma de uma devoração: homens que “comem sua pele de mulher ainda viva aos pedaços” (AMPUERO, 2020, p. 163). O vínculo aparece articulado à destruição e o erotismo, à perda. Como observa Freud (2016), as pulsões raramente se apresentam em estado puro. Em *Cloro*, amor, desejo, morte, decadência e agressividade coexistem numa mesma imagem.

O conto termina retornando à imagem inicial: os três homens continuam limpando a piscina, enquanto o rio permanece ao fundo, “um trem que nunca termina” (AMPUERO, 2020, p. 150). A limpeza recomeça, a sujeira retorna, o desejo persiste, a deterioração avança. Ampuero sugere, assim, que a experiência humana não se organiza pela vitória da ordem sobre o caos ou pela supremacia de Eros sobre Thanatos, mas pela convivência incessante entre forças contraditórias que jamais se anulam completamente. É nessa coexistência que o conto encontra sua dimensão mais inquietante: a vida continua, mas carrega consigo, desde sempre, os vestígios da morte.

4 Considerações finais

A análise do conto *Cloro* permitiu evidenciar que Ampuero constrói uma narrativa na qual as fronteiras entre vida e morte, pureza e impureza, desejo e decadência permanecem continuamente tensionadas, recusando qualquer resolução definitiva. A partir da articulação entre a teoria freudiana das pulsões, o conceito de abjeção de Kristeva e a compreensão antropológica da pureza em Douglas, foi possível demonstrar que o conto representa a subjetividade como um espaço de coexistência entre forças contraditórias que não se anulam, mas se constituem mutuamente.

A oposição simbólica entre a piscina e o rio sintetiza essa dinâmica no conto: enquanto a piscina figura o esforço permanente de controle, purificação e preservação da ordem, o rio incorpora a heterogeneidade da existência, acolhendo simultaneamente criação, decomposição, vida e morte. De modo análogo, a protagonista experiencia o envelhecimento como desestabilização das imagens de feminilidade, beleza e desejo que sustentavam e organizavam sua identidade, confrontando-se com aquilo que a cultura procura excluir: a

finitude, a perda, a degradação e a transformação do corpo. Nesse processo, o abjeto emerge não apenas como aquilo que provoca repulsa, mas como aquilo que revela a fragilidade das fronteiras sobre as quais se organiza o sujeito. Sob essa perspectiva, *Cloro* desloca a discussão do envelhecimento feminino para além de uma dimensão estritamente biológica ou social, apresentando-o como uma experiência psíquica em que Eros e Thanatos se entrelaçam de forma inseparável. O desejo persiste mesmo diante da decadência do corpo, assim como a vida permanece atravessada pela presença constante da morte.

Por fim, o conto confirma a potência da literatura como espaço de elaboração dessas experiências liminares. Ao aproximar a linguagem das zonas de instabilidade que a cultura tende a excluir, Ampuero transforma em matéria estética aquilo que ameaça a identidade e a ordem simbólica. Assim, sua escrita não oferece respostas conciliatórias, mas torna visível a ambivalência constitutiva da existência, reafirmando que a vida humana se organiza não pela vitória de Eros sobre Thanatos, ou da ordem sobre a desordem, mas pela tensão permanente entre essas forças.

Referências

AMPUERO, María Fernanda. **Rinha de galos**. Traduzido por Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020.

CANELLA, Paulo Roberto Bastos Canella. EROS. **Revista Brasileira De Sexualidade Humana**, 20(1), 2009, p. 88-92. Disponível em: <<https://doi.org/10.35919/rbsh.v20i1.346>>. Acesso em: 27 jun. 2026.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**: ensaio sobre as noções de poluição e tabu. Tradução de Sónia Pereira da Silva. Revisão de Artur Lopes Cardoso. Lisboa: Edições 70, 1991.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre. RS: L&PM, 2016.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 2024.

NÚÑEZ GALINDO, Miguel Ángel. Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en *Pelea de Gallos* de María Fernanda Ampuero. **Sincronía**, 25(79), 2021, p. 334-344. Disponível em: <<https://revistasincronia.cucsh.udg.mx/index.php/sincronia/article/view/500>>. Acesso em: 05 jun. 2026.

RODRIGUES, Odiombar. Crítica literária e psicanálise. **Textura - Revista de Educação e Letras**. Canoas n. 9, nov. 2003 a jun. 2004, p. 57-65. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/702>>. Acesso em: 27 jun. 2026.

ROJO, Flávia Valéria Salviano Serpa. Entre Eros e Thanatos: Ressabios de morte do ser

melancólico em psicologia de um vencido, de Augusto dos Anjos. In: MAMENDES, R. F.; RODRIGUES, H. F. **Palavras e seus múltiplos sentidos**: Psicanálise e suas interfaces: fragmentos de discursos psicanalíticos. Vol. 4. São Paulo: Pá de Palavra, 2020, p. 194-204.

O luto, o desejo e morte: a dialética da falta em *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brontë

Milene Aguiar Costa Câmara¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar as figuras de Catherine Earnshaw e Heathcliff, personagens principais de *O Morro dos Ventos Uivantes*, célebre romance da autora inglesa Emily Brontë, através das lentes psicanalíticas propostas por Sigmund Freud e Jacques Lacan ao longo do século XX, focando nos papéis exercidos pelo luto, o desejo e a morte ao longo da narrativa. A “dialética da falta” é colocada no centro da análise a partir da intersecção entre estes três conceitos, unidos pela falta fundamental presente em cada sujeito após sua concepção. Ao entendermos como cerne do luto, do desejo e da morte a ausência de um objeto, a materialidade da morte e as pulsões de vida (*Eros*) e morte (*Thanatos*) presentes no romance de Brontë apresentam novas facetas que possibilitam a leitura psicanalítica do romance.

Palavras-chave: Emily Brontë. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Psicanálise. Literatura Inglesa.

Introdução

Publicado em 1847 sob o pseudônimo masculino de Ellis Bell, o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, permanece como uma das obras mais enigmáticas e avassaladoras da literatura canônica inglesa. Distanciando-se do moralismo vitoriano e das convenções do romance doméstico de sua época, Brontë construiu uma narrativa cuja violência afetiva e densidade psicológica continuam a desafiar a crítica e recepção literária, aproximando-se mais dos traços narrativos da literatura gótica, como a ênfase na natureza, os elementos sobrenaturais e a quebra de normas sociais pré-estabelecidas. A arquitetura do romance baseia-se em uma dualidade espacial e geográfica que espelha os conflitos psíquicos de seus personagens: de um lado, a propriedade que dá título ao livro, O Morro dos Ventos Uivantes (*Wuthering Heights*), incrustada no alto de uma moita, exposta às intempéries, associada à aridez, à paixão indisciplinada e à força instintiva; de outro, A Granja dos Tordos (*Thrushcross Grange*), situada no vale, representante da civilização, do conforto burguês, da norma social e do recalque. Longe de se reduzir a um triângulo amoroso tragicômico ou a um melodrama vitoriano de vingança, a relação central entre Catherine Earnshaw e o órfão

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

Heathcliff expõe as fraturas fundantes da subjetividade humana. Pretende-se demonstrar que a ligação entre ambos não se estrutura sobre a comunhão dos afetos, mas sobre a experiência radical do desejo e da falta, conceitos aqui entendidos sob a ótica psicanalítica.

Para propriamente analisar essa vertigem ficcional, a psicanálise oferece um instrumental teórico abundante. Se Sigmund Freud fornece as categorias clínicas para compreender a melancolia, o luto patológico e o dinamismo da pulsão de morte (*Thanatos*), Jacques Lacan permite avançar sobre a estrutura da linguagem, demonstrando como a impossibilidade do gozo pleno inaugura a dimensão do desejo e do *objeto a*. O objetivo deste artigo é realizar uma leitura analítica e dialética da obra, acompanhando a trajetória de vida e morte dos protagonistas, com ênfase na figura feminina de Catherine Earnshaw, desde a fusão narcísica da infância até a catástrofe melancólica da vida adulta e a resolução trágica pela morte.

O desejo

A infância de Catherine e Heathcliff nas charnecas de Yorkshire é marcada por um estado de comunhão selvagem. Livres da vigilância patriarcal severa após a morte do velho Earnshaw, as duas crianças constroem um universo autônomo e isolado. Na linguagem lacaniana, esse momento inicial corresponde à ordem do imaginário (Lacan, 1953), registro dominado pelas imagens, pela ilusão de completude e pela dualidade espelhada. Tal dinâmica, invasora no subconsciente de Catherine, continua tomando forma apesar do avançar dos anos e das responsabilidades sociais herdadas pelas personagens. A declaração de Catherine à governanta Nelly Dean condensa o funcionamento da relação entre os protagonistas. Cathy, portanto, recusa a alteridade ao não reconhecer Heathcliff como outro mas como uma extensão de si mesma, de seu Eu.

Meu amor por Heathcliff se assemelha às rochas eternas sob o bosque, uma fonte de alegria pouco visível, mas necessária. Nelly, eu sou Heathcliff! Ele está sempre, sempre em minha mente. Não como fonte de prazer, não mais do que sou uma fonte de prazer para mim mesma, mas como meu próprio ser. Então, não volte a falar da nossa separação... é impossível, e... (Brontë, 2016, p. 111).

Segundo Lacan (1949), em seus estudos sobre o “estádio do espelho”, a formação do ego dá-se a partir da identificação com uma imagem externa que promete unidade a um corpo originalmente experienciado como fragmentado. Catherine projeta em Heathcliff a totalidade do seu ser; ele é a imagem que garante sua consistência existencial completa.

A ruptura desse paraíso imaginário ocorre no momento em que Catherine é introduzida na casa dos Linton, em *Thrushcross Grange*. Após ser ferida pelo cão de guarda dos Linton em uma de suas aventuras imprudentes com Heathcliff e permanecer sob os cuidados da família burguesa, Catherine retorna a *Wuthering Heights* transformada: refinada, limpa, vestida segundo os preceitos das damas da época; uma antítese da garota selvagem que antes representava. Essa passagem marca a transição inexorável do registro imaginário para a ordem simbólica (Lacan, 1953). A entrada na cultura exige a submissão à lei do pai, ao código social e à castração. Aceitar o pedido de casamento de Edgar Linton significa para Catherine a promessa de inserção na estrutura de classe, na respeitabilidade e na norma legal da sociedade vitoriana. Contudo, ao aceitar o pedido de Edgar, Catherine tenta operar uma manobra impossível: deseja manter os privilégios da ordem simbólica sem renunciar ao gozo absoluto do registro imaginário. Ao tentar conciliar a convenção social com a fusão infantil, Catherine produz uma fratura insanável em seu aparelho psíquico, materialmente representada, na narrativa, através da partida soturna de Heathcliff no meio da noite.

Os anjos ficaram tão zangados que me jogaram de volta bem no meio da charneca, aqui em Wuthering Heights, onde acordei soluçando de alegria. Isso serve para explicar meu segredo, bem como o outro sonho. Não tenho mais motivos para me casar com Edgar Linton do que para estar no céu, e se aquele homem perverso lá dentro não tivesse feito Heathcliff descer tanto, eu não teria pensado nisso. Mas agora eu iria me degradar se me casasse com Heathcliff, de modo que ele nunca vai saber o quanto o amo... e isso não porque ele é bonito, Nelly, mas porque é mais eu mesma do que eu. Qualquer que seja a substância das almas, a minha e a dele são feitas da mesma coisa, e a de Linton é tão diferente quanto um raio de luar de um relâmpago, ou o fogo da geada (Brontë, 2016, p. 109).

Heathcliff, então, desaparece. Seu retorno, meses mais tarde, rico e refinado na aparência, mas inalterado em sua ferocidade interna, reposiciona-o na economia psíquica da narrativa. O órfão deixa de ser apenas o companheiro de infância de Cathy para encarnar o que Lacan (1956-1957) denominou como o objeto causa de desejo, ou *objeto a*. O *objeto a*, para além de tratar de ser a satisfação do desejo do sujeito, é a sobra inapreensível que escapa à linguagem e que mantém o desejo em eterno movimento. Ao casar-se com Edgar, Catherine perde o acesso direto àquele estado mítico da infância e do imaginário. Heathcliff transforma-se, então, na personificação daquela falta fundamental. Ele é a testemunha da parte de Catherine que teve de ser sacrificada para que ela se tornasse uma senhora da sociedade vitoriana. O desejo da personagem torna-se insaciável justamente porque não pode ser satisfeito dentro dos limites do casamento ou da linguagem: ele opera como um vetor metonímico que aponta para um vazio incompletável.

O luto

A morte prematura de Catherine no meio do romance instaura um divisor de águas na narrativa e fornece o aparato para uma análise sob a perspectiva apresentada em *Luto e Melancolia* de Freud (1917). Em condições normais, o luto é o processo psíquico pelo qual o sujeito, ao ser confrontado pela realidade material, reconhece a ausência física do objeto amado que partiu, seja através da morte ou demais conjuntura, definido pelo autor como “a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc” (Freud, 1917, s.p.). Trata-se de um trabalho doloroso e demorado, no qual cada uma das lembranças e expectativas associadas ao falecido precisa ser desinvestida de energia libidinal para que o ego possa se libertar e, eventualmente, investir sua libido em novos objetos do mundo externo. Na melancolia, no entanto, o processo sofre mudanças.

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecreminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (Freud, 1917, s.p.)

Diante do cadáver de Catherine, Heathcliff não realiza o trabalho de luto. Pelo contrário, vocifera uma maldição que explicita a recusa absoluta da perda.

Que ela desperte em meio ao tormento! [...] Ora, ela mentiu até o fim! Onde está? Não está lá... não no céu... não se foi... onde? Ah, você disse que não se importava com meus sofrimentos! E rezo uma única oração, que hei de repetir até perder o fôlego: Catherine Earnshaw, que você não encontre descanso enquanto eu viver. Disse que a matei... venha me assombrar, então! [...] sei que *há* fantasmas perambulando pela terra. Fique comigo sempre, assumo a forma que quiser, faça-me enlouquecer! [...] É indizível! *Não posso* viver sem a minha vida! *Não posso* viver sem a minha alma! (Brontë, 2016, p. 195)

A fala de Heathcliff é a verbalização materializada de sua estrutura psíquica. Ele prefere a loucura e o assombramento à aceitação da ausência, demonstrando que o objeto amado não foi metabolizado como um ser separado, mas permanecia como o pilar de sua sustentação egoica. Nos anos que sucedem a morte de Catherine, Heathcliff sucumbe à própria melancolia e, conseqüentemente, ao empobrecimento do ego (Freud, 1917). Dedicar-se, até o fim de seus dias, ao seu plano de vingança contra a família Earnshaw e Linton, descansando apenas quando sua própria morte o irrompe. Desta forma, Catherine e

Heathcliff trocam de lugar, de uma maneira que a defunta passa a personificar a falta que alimenta o desejo primordial de Heathcliff. Ao entendermos ambos como duas partes de uma só estrutura, a falta transcende os limites psíquicos lacanianos e se materializa na falta tangível definida por Freud, coexistindo em ambas as formas dentro do relacionamento dos personagens principais de Brontë. Já próximo a sua partida deste plano, Heathcliff retorna ao desejo de não apenas reunir-se, mas unificar-se a Catherine para que enfim sejam um só, e admite tê-la atormentado ao abrir seu caixão, da mesma forma que o fantasma de sua outrora amada o atormenta mesmo após dezoito anos de seu falecimento.

Mandei o coveiro que cavava a sepultura de Linton remover a terra de cima do caixão dela e o abri. Por um momento, achei que ia ficar lá: quando voltei a ver o rosto dela, e é o rosto dela ainda, ele teve muito trabalho para me levar embora dali. Mas disse-me que o rosto ia se alterar se o ar entrasse, então abri um dos lados do caixão e voltei a tampá-lo... [...] E dei dinheiro ao coveiro para abrir aquela parte do caixão dela quando eu tiver sido colocado ali, e abrir o meu também. Vou deixar tudo preparado, e quando Linton chegar até nós, não vai saber mais quem é quem! (Brontë, 2016, p. 309-310).

Além do que, Brontë, dentro da tradição literária do gótico, utiliza o espaço físico de *Wuthering Heights* como constante rememoração do fantasma do objeto perdido. O imagético medonho da charneca e da propriedade alimenta o cenário gótico retratado pela autora através das tempestades, das figuras fantasmagóricas e da retórica cristã sobre Deus e Satã, céu e inferno. A perda não é simbolizada através do luto, permanece como uma ferida aberta na psique de Heathcliff.

A morte

A reviravolta teórica promovida por Freud em *Além do Princípio do Prazer* (1920) é a chave para compreender os impulsos apresentados tanto por Catherine quanto por Heathcliff ao longo do romance. Ao observar a tendência dos indivíduos de reencenar traumas e comportamentos autodestrutivos, Freud postulou a existência da pulsão de morte (*Thanatos*), uma força primordial cuja finalidade é desfazer as ligações promovidas por *Eros*, a pulsão de vida, cancelar as tensões psíquicas e reconduzir o ser vivo ao estado inorgânico de repouso absoluto, de forma que *Thanatos* age em duas frentes dialéticas: a exterior, voltada para a agressividade e o sadismo, e a interior, que contempla a autodestruição e inanição.

Seria intuitivo compreender ambos os personagens principais de Brontë os dividindo entre esses dois impulsos — Heathcliff com sua energia violenta, destrutiva e vingativa ao jurar a destruição de *Wuthering Heights* e das famílias que naquela região residem, Catherine

sucumbindo a inanição e à enfermidade como rota de escape da realidade que a aflige —, mas os desejos subjetivos de Catherine e Heathcliff jazem na intersecção entre *Eros* e *Thanatos*. Muito mais complementares do que opostos, as pulsões de vida e morte se embaralham ao longo da narrativa, especialmente nos últimos momentos terrenos de Catherine. Retornemos à visita de Heathcliff aos Lintons.

Ela tocou a campainha até arrebentar o fio; entrei como se não fosse nada demais. Aqueles acessos disparatados de fúria eram para acabar com a paciência de um santo! Ali estava ela, batendo com a cabeça contra o braço do sofá e rangendo tanto os dentes que seria de se imaginar que acabaria por fazê-los em pedaços!

O Sr. Linton estava parado, olhando, tomado de súbito remorso e medo. Disse-me para ir buscar um pouco d'água. Catherine não tinha fôlego suficiente para falar.

Eu trouxe um copo cheio. Como ela se recusava a beber, salpiquei-lhe um pouco no rosto. Em poucos segundos, ela esticou o corpo, rígida, e revirou os olhos, enquanto sua face, agora lívida, assumia o aspecto da morte (Brontë, 2016, p. 146).

Ao ser confrontada pelo marido, Edgar, com uma escolha — manter a amizade com Heathcliff ou com ele —, Catherine tem um acesso de fúria que a conduz a uma lesão auto infligida. Ao longo dos dias subsequentes, começa a alucinar, depenando um travesseiro, não reconhecendo a si própria no espelho — uma regressão anterior ao “estádio do espelho” de Lacan (1949) —, afetada por uma doença que Brontë define como “febre cerebral”.

Bastante presente na literatura vitoriana, a febre cerebral corresponde a um quadro clínico marcado por febre intensa e devaneios, geralmente disparados por algum trauma emocional. Como patologia propriamente dita, a expressão pode corresponder a diferentes doenças, como encefalite, meningite, cerebrite ou febre escarlate (Gambarotto, 2016, p. 162).

O adoecimento, portanto, torna-se a materialização patológica do estado psíquico debilitante de Catherine. Somado a uma gravidez e uma greve de fome também auto infligida, Cathy enfraquece rapidamente, mesmo após curar-se da doença, e morre horas após dar à luz a primeira e única filha. Em seus últimos momentos de vida, compartilha uma breve e rara ocorrência de satisfação do desejo de estar com Heathcliff, mesmo que ainda compartilhem das frustrações impostas por sobre a falta substancial que os perturba.

Ah, veja só, Nelly, ele não pretende fazer um gesto para evitar minha morte. É *assim* que sou amada! Bem, não importa. Esse não é o *meu* Heathcliff. Vou continuar a amar o meu e levá-lo comigo... está na minha alma. E o que mais me aborrece, no final das contas – prosseguiu –, é esta prisão. Estou cansada de ficar trancada aqui dentro. Anseio fugir para o mundo glorioso lá fora e ficar lá para sempre, sem ter que enxergá-lo vagamente por entre

lágrimas e ansiar por ele atrás das paredes de um coração sofredor, mas estando realmente nele, com ele (Brontë, 2016, p. 187-188).

A ânsia pelo retorno ao estado inorgânico de Catherine não se dá pela pulsão de morte, mas pela de vida. Cathy anseia por um cenário onde a falta fundamental imposta ao sujeito já não a aflija, por um lugar onde possa reunir-se com um Heathcliff não tão violento e vingativo quanto o que a persegue, onde possa retornar ao estado imaginário da infância, ainda intocado pela ordem simbólica. Não deseja a morte, tampouco age como suicida, mas alimenta repetições que a carregam em direção à ruína da existência material, na esperança de encontrar um “mundo glorioso” para além de sua existência finita e limitada.

Heathcliff, por outro lado, mantém sua pulsão de vida através da ânsia por vingança que move suas ações. Desde seu retorno à *Wuthering Heights* ao último momento dividido com Catherine e para os vinte anos além, Heathcliff se alimenta da tormenta, seja esta interna ou externa. Mesmo compreendendo Cathy enquanto seu objeto de desejo, a trata com crueldade irreverente.

Você agora me mostra como tem sido cruel... cruel e falsa. *Por que* me despreza? *Por que* traiu seu próprio coração, Cathy? Não tenho uma única palavra de consolo para oferecer. Você merece tudo isso. Matou a si mesma. Sim, pode me beijar e chorar e arrancar beijos e lágrimas de mim: eles serão para você como uma doença, e hão de condená-la. Você me amava... então que *direito* tinha de me deixar? Que direito, responda-me, pela fantasia de um interesse por Linton? Porque nem a tristeza, nem a degradação, nem a morte, nem nada que Deus ou Satã pudessem nos infligir haveria de nos separar; *você*, de livre e espontânea vontade, fez isso. Não parti o seu coração, foi *você* quem o partiu, e, ao fazer isso, partiu o meu também. Pior para mim, ser forte. Se quero continuar vivo? Que tipo de vida vou ter quando... Ah, meu Deus! Você gostaria de viver com a alma no túmulo? (Brontë, 2016, p. 188-189).

Ao transicionar a materialidade da falta de um personagem para outro, Brontë mantém vivo a subversividade do relacionamento entre seus dois personagens principais, de forma que o trauma generacional que circunda aquelas famílias se perpetue enquanto um deles exista. A falta que move o desejo, irremediável a qualquer indivíduo, não é, portanto, solucionável a partir da ida para o além-túmulo, como Catherine idealiza; trata-se de uma lacuna insanável e decisiva. Após a morte, Catherine não encontra a paz que ansiava, seu fantasma constantemente perturbado pelas demandas terrenas e maldições de Heathcliff; do contrário, permanece atada à charneca, personificada na própria ausência.

Catherine Earnshaw: incorpórea

Em um texto descontínuo, Catherine é incorpórea desde o início do romance. Sua

primeira aparição no escrito é como fantasma, assombração que volta para reclamar a alma de Heathcliff, que anteriormente a havia amaldiçoado em seu pedido de ser assombrado por ela, e ocupar a propriedade de *Wuthering Heights*. Seu desejo inalcançável de unir-se ao seu amado e a própria falta, constante, deste a guiam para o além-túmulo, mas também trazem seu fantasma de volta para a charneca. Sua ausência ecoa de forma que faz-se presente mesmo no silêncio, até que possa reunir-se finalmente com Heathcliff em suas mortes.

O horror intenso do pesadelo me invadiu: tentei puxar de volta o braço, mas a mão se apoderara dele, e uma voz extremamente melancólica soluçou:

– Deixe-me entrar... deixe-me entrar!

– Quem é você? – perguntei, enquanto lutava para me soltar.

– Catherine Linton. – respondeu a voz, trêmula [...] – Voltei para casa.

Estava perdida na charneca!

Enquanto ela falava, discerni na escuridão um rosto de criança olhando pela janela. O terror tornou-me cruel; vendo que era inútil tentar me livrar da criatura, puxei-lhe o punho através da vidraça quebrada, roçando-o para dentro e para fora até que o sangue começou a escorrer e encharcou os lençóis. Ainda assim, ela choramingava:

– Deixe-me entrar! – E seguia me apertando firmemente, quase me enlouquecendo de medo.

– Como posso fazer isso? – perguntei, por fim. – Solte-me, se quer que eu a deixe entrar!

Os dedos relaxaram, puxei os meus para dentro pelo buraco, empilhei depressa os livros numa pirâmide a fim de tapá-lo e cobri os ouvidos para não ouvir o pedido choroso.

Acho que fiquei assim por uns quinze minutos; no momento em que os destapei, contudo, lá estava o triste gemido outra vez!

– Vá embora! – gritei. – Jamais vou deixá-la entrar, nem que fique aí pedindo por vinte anos.

– Já faz vinte anos – a voz se lamuriou –, vinte anos. Estou perdida faz vinte anos! (Brontë, 2016, p. 52-53).

A morte de Heathcliff é mais breve em narrativa, ainda que escandalosa ao respeitar seu desejo de ser enterrado ao lado da defunta Catherine, com seus caixões abertos para que se dissolvam em um só. Em sua pulsão de morte, aparenta satisfação e mesmo uma estranha alegria, ausente em sua melancolia generacional. Em diversas cenas, demonstra interagir com algo sobrenatural, invisível ao narrador; no entanto, dada a sua naturalidade aos ocorridos, é instintivo deduzir que se trata do espírito incorpóreo de Catherine.

Para vocês, eu me transformei em algo pior do que o diabo. Bem, há uma pessoa que não foge da minha companhia! Céus, como ela é implacável Ah, inferno! É demasiado para alguém de carne e osso... até mesmo para alguém como eu (Brontë, 2016, p. 355).

Brontë conclui uma das últimas cenas de seu romance satisfazendo o desejo de seus dois personagens principais ao reuní-los em morte, unificando-os como um só, como

anteriormente proferido por Catherine. A união definitiva entre Catherine e Heathcliff não é realizável na ordem da cultura, exige a ultrapassagem da barreira da vida, alcançando a satisfação inorgânica da pulsão de morte.

Considerações finais

A leitura de *O Morro dos Ventos Uivantes* à luz da psicanálise freudiana e lacaniana permite desvelar a profunda intuição de Emily Brontë sobre a estrutura do psiquismo humano, de forma que torna-se possível na modernidade a análise de temas tão preexistentes como a natureza violenta e as aporias do desejo e as forças destrutivas que habitam o inconsciente. A paixão avassaladora entre Catherine e Heathcliff é a encenação de uma dialética da falta, duplamente material e substancial. Incapazes de tolerar a castração introduzida pela ordem social e pela linguagem, os protagonistas tentam desesperadamente recuperar o estado originário de completude narcísica. Diante da impossibilidade dessa fusão no mundo real, o luto é transformado em melancolia devoradora, o desejo converte-se em busca pelo *objeto a* inapreensível, e o amor alia-se à pulsão de morte, dialeticamente aliada aos impulsos de vida movidos pelo desejo.

Ainda ao final do romance, Brontë reserva uma última e poética irresolução em relação ao destino de seus fantasmas.

Eu estava indo para Grange, certa noite – uma noite escura, ameaçando trovoadas –, e bem na encruzilhada de Heights, encontrei um menininho com um carneiro e duas ovelhas. Chorava muito, e imaginei que as ovelhas estivessem assustadas e se recusassem a lhe obedecer.

– O que houve, rapazinho? – perguntei.

– Ali, perto daquele morro, estão Heathcliff e uma mulher – soluçou ele –, e não tenho coragem de passar (Brontë, 2016, p. 357).

Poucas cenas antes do encerramento do romance, os espíritos de Catherine e Heathcliff, reunidos, seguem vagando pela charneca da propriedade de *Wuthering Heights*, realizados em seus desejos, mas eternamente atados à imagem de sua infância. Desta forma, Emily Brontë condensa em seu romance a repercussão da dualidade da experiência do sujeito: a pacificação e a aceitação da norma contra o desejo primordial e indestrutível, fruto de uma falta irremediável à psique humana.

Referências

BRONTË, E. **O morro dos ventos uivantes** (1847). Tradução de Adriana Lisboa. Notas de Bruno Gambarotto. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

FREUD, S. “Luto e melancolia” (1917). *In*: FREUD, S. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, S. “Além do princípio do prazer” (1920). *In*: FREUD, S. **Obras completas, volume 14**: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

LACAN, J. **O seminário, livro 4**: as relações de objeto (1956-1957). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

LACAN, J. “O estágio do espelho como formador da função do eu” (1949). *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, J. “O simbólico, o imaginário e o real” (1953). *In*: LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

O sentimento do mundo e a regressão narcísica na melancolia

Antonio Cândido Martins da Silva¹

Rebeca Guimarães Reinaldo²

Resumo: Este artigo tem como objetivo observar como a regressão à fase narcísica se dá, por conta da melancolia, no eu-lírico do poema Sentimento do mundo de Carlos Drummond de Andrade. A análise se baseará no conceito de melancolia apresentado por Freud (2010) no texto Luto e melancolia. É mister sublinhar, primeiramente, a diferença essencial entre o luto e a melancolia: no luto há ciência do objeto perdido; na melancolia tem-se uma espécie de luto, mas o afetado não consegue identificar o que foi perdido. Dessa forma, enquanto no luto o investimento libidinal destinado ao objeto perdido se deslocará para outro, na melancolia esse investimento apresentará resistência para deslocar-se e recuará para o Eu, iniciando o processo de regressão narcísica. Tendo isso em vista, é preciso destacar, também, a condição do eu-lírico no poema de Drummond, que se situa em meio as tensões do período de implementação do Estado Novo no Brasil concomitante com o período da Segunda Guerra Mundial. Levando o exposto em conta, o artigo visa dissecar os traços melancólicos (e narcísistas) do eu-lírico implicados no poema de Drummond.

Palavras-chave: Melancolia. Regressão narcísica. Literatura. Psicanálise.

Introdução

Há um esforço dentro do trabalho freudiano que intenta desvincular os ofícios e as aspirações, presentes no artista, dos estados patológicos. Tal esforço, por vezes, resulta em rupturas com o modo de certos estados serem, outrora, tratados dentro da tradição de pensamento ocidental - como vem a ser o caso da melancolia e do estado do melancólico. A melancolia, desde a antiguidade até o romantismo, foi associada à atividade poética, sendo sempre concatenada a espíritos com tendências artísticas. Esse fenômeno é, segundo a psicanalista Maria Rita Kehl, aparente desde textos atribuídos a Aristóteles:

A verdade da doença remete ao saber inconsciente, o qual, por sua vez, poderia fornecer indicações a respeito do talento criador que caracteriza a versão aristotélica da melancolia. “Por que todo ser de exceção é melancólico?” pergunta Aristóteles no texto a ele atribuído – Problema XXX, 1 sobre “O homem de gênio e a melancolia”. [...] Em sua Ética a Nicômaco, Aristóteles teria descrito como melancólico aquele que “se encontra sem cessar em estado de desejo violento”. Se houver alguma correspondência aqui com melancolia freudiana, só podemos encontrá-la na descrição da fase maníaca, não na do delírio de indignidade e na apatia melancólica. Mas a

¹ Antonio Cândido Martins da Silva, graduando em Filosofia, da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

² Rebeca Guimarães Reinaldo, graduanda em Letras-Português da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

contrapartida da melancolia em Freud não traz a marca da genialidade criadora que os antigos atribuíram a ela (Kehl, 2013, p. 15)

Freud desfaz o a conexão da melancolia com as artes e a vida pública para submetê-la à clínica psicanalítica; de modo que, aquilo que antes era entendido como uma afecção comum de gênios excepcionais, agora encontra-se associado à psicose-maníaco-depressiva, esse movimento deve ser salientado para viabilizar o entendimento da tematização da afecção melancólica no texto Luto e Melancolia de 1917.

A melancolia é entendida como um estado análogo ao luto: em ambos os casos o sujeito apresenta desinteresse perante o mundo e perante a vida. Dessa maneira, o sujeito manifesta, também, inibição do seu desejo (notável com clareza na incapacidade aparente de amar) e com um doloroso desânimo. Entretanto, a melancolia ainda apresenta duas diferenças sintomáticas com luto, que definem seu estado clínico: A insurgência da pessoa contra si mesma, por meio de autorrecriação e a possibilidade de uma conversão momentânea ao seu estado contrário, a mania.

Tais semelhanças e oposições sintomáticas expressam o modo constitutivo de ambos os estados – o luto e a melancolia – que sucedem da perda de um objeto de investimento libidinal, mas com uma diferença essencial: No luto tem-se consciência do objeto perdido, assim, o desligamento ocorre com uma imposição rígida da realidade acerca da aniquilação deste objeto resultando em um desligamento que se dá num plano consciente, na melancolia não só o desligamento como a própria perda se dão num nível inconsciente. Enquanto a melancolia emerge da perda de algo não identificado, pelo sujeito, num objeto amado, isto é, o melancólico não sabe ao certo o que foi perdido nesse deste objeto que fora, anteriormente, receptor de seu investimento libidinal (Freud, 2010, p.128-130).

Sendo assim, é plausível que o luto se dê a partir de uma disputa entre a posição da libido e a prova da realidade. O sujeito tende a delirar no próprio objeto perdido, recusando destinar seu interesse a qualquer coisa que não remeta esse objeto, até que a prova da realidade consiga desligar completamente a posição da libido. Dessa maneira, o Ego torna-se desinibido novamente. Nesse ínterim, cada remissão ao objeto perdido vem acompanhada do veredito da realidade acerca de sua inexistência (Freud, 2010, p. 129).

Já a melancolia advém de um processo de perda e desligamento no sistema inconsciente, que se dá em conflitos ambivalentes a respeito deste objeto. O moroso desligamento libidinal do objeto perdido na melancolia é processado em inúmeras batalhas entre a resistência da posição ocupada e o seu desligamento definitivo. Deste minucioso conflito processado no sistema inconsciente, a libido numa tentativa de realocação e esquecimento do

objeto perdido, mas outrora amado, encontra exigências rigorosas para elencar um novo objeto em meio as tensões ambivalentes dos pares amor-ódio destinadas ao objeto. Consequentemente a libido tende a alocar o montante deste conflito no próprio ego, até que o objeto perdido seja completamente abdicado.

O processo acima descrito inicia o processo de regressão narcísica, conceito elaborado por Freud (2010, p. 134-136). Nesse processo o ego, buscando sustentar seu amor pelo objeto, identifica-se com ele, e por extensão com conflitos de seu desligamento. Nisto se fundamenta o adoecimento melancólico; ao passo que, a realocação da libido - investida, em um primeiro momento, no objeto de amor - para o ego resulta na insurgência contra si mesmo. A repressão do ego e o autodescontentamento são os resultados da identificação e substituição do objeto de investimento perdido, como destaca Freud:

O automartírio claramente prazeroso da melancolia significa, tal como o fenômeno correspondente na neurose obsessiva, a satisfação de tendências sádicas e de ódio⁴ relativas a um objeto, que por essa via se voltaram contra a própria pessoa. Nas duas afecções os doentes habitualmente conseguem, através do rodeio da autopunição, vingar-se dos objetos originais e torturar seus amores por intermédio da doença, depois que se entregaram a ela para não ter de lhes mostrar diretamente sua hostilidade. A pessoa que provocou o distúrbio afetivo do doente, e para a qual está orientada sua doença, normalmente se encontra no círculo imediato dele. Assim, o investimento amoroso do melancólico em seu objeto experimentou um duplo destino: parte dele regrediu à identificação, mas outra parte, sob a influência do conflito da ambivalência, foi remetida de volta ao estágio do sadismo, mais próximo desse conflito (Freud, 2010, p.136).

A manifestação do sentimento mundo e da melancolia na poesia drummondiana

A partir da definição da poesia drummondiana feita por Otto Maria Carpeaux “Não é poesia em imagens, a qual muitos estão acostumados; é poesia em conceitos, comparável, um tanto, à poesia conceptualista do barroco” (1999, p. 440). Adota-se, neste texto, o sentimento do mundo como conceito sinônimo à produção poética, isto é, somente atravessado por esse sentimento, um poeta escreve. Entretanto, é mister dissecar a forma que esse sentimento se dá na obra de Drummond. Para isso, faz-se conveniente voltar a lançar mão das considerações de Carpeaux em seu texto *Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade* (1999, p. 438-443). Ao caracterizar a produção drummondiana como “expressão de uma alma muito particular”, o crítico literário aponta ser justamente nessa particularidade que reside, contraditoriamente, a coletividade do poeta:

Drummond, inconformista irreduzível, é o mais solitário dos homens. É prisioneiro da sua aura interior de isolados objetos de lembrança que o pulsar do coração da sua

poesia vivifica. Pulsar de coração, assincrônico com os ruídos do mundo exterior; não chega a vivificar as criaturas e objetos de fora que aparecem, na poesia de Drummond, como seres isolados, cada um prisioneiro da sua atmosfera morta, e que olham o poeta com as pupilas instantes da criatura muda, todos eles "guardando o segredo que todos sabem ... que esta vida não presta." Assim se apresenta ao individualista Drummond o problema da coletividade (Carpeaux, 1999, p. 441).

Essa coletividade, possibilitada pelo sentimento de solidão e desesperança com a vida, desencadeia no poeta uma solidariedade e, conseqüentemente, a responsabilidade com seus contemporâneos, que estão expostos às mesmas chagas. Esse dever com o coletivo mobilizado pela solidão e pela angústia é a essência do sentimento do mundo de Drummond, como mostra o poema *MÃOS DADAS*:

Não serei poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens
[presentes,
a vida presente
(Andrade, 2012, p. 53).

É notável no poema a concepção melancólica do eu-lírico para com o mundo, uma vez que, no terceiro verso, pretere a noção dadivosa de vida ao encará-la como uma prisão. Ademais, no verso seguinte ao olhar para seus iguais, seu caráter melancólico se apresenta novamente: o eu-lírico enxerga os homens taciturnos. Contudo, o poema também evidencia a compaixão do emissor, desde a forma que se refere à humanidade (como seus companheiros), até a proposição de união: “O presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas” (Andrade, 2012, p. 53). Por fim, a última estrofe escancara a manifestação do sentimento do mundo do poeta, traduzido na perspectiva de incumbência que o sujeito do poema direciona à produção poética, sobretudo, nos versos: “Não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins. / O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens [presentes, / a vida presente” (Andrade, 2012, p.53).

Tendo isso em vista, é importante destacar o período histórico que as produções poéticas do livro *Sentimento do Mundo* se encontravam. Por ter sido produzido entre 1935 e 1940, o livro se situava em um contexto de tensões nacionais e internacionais: A implementação do

Estado Novo no Brasil e a ascensão do nazismo e do fascismo na Europa. Para explicar o sentimento de inquietação que se impregnou no povo brasileiro durante o Estado Novo, recorre-se a visão manifestada, no livro *O Brasil republicano - Volume II* (2007), pela historiadora Maria Helena Capelato:

Pretende-se mostrar que, nos dois períodos, o Estado Novo definiu-se pelo autoritarismo graças ao intenso controle político, social e cultural e pelo cerceamento das liberdades em muitos planos; houve repressão e violência extrema expressa nos atos de tortura. O período se caracterizou também pelas significativas mudanças promovidas pelo governo. Elas ocorreram em vários níveis: reorganização do Estado, reordenamento da economia, novo direcionamento das esferas pública e privada, nova relação do Estado com a sociedade, do poder com a cultura, das classes sociais com o poder, do líder com as massas (Capelato, 2007, p.103).

Em adição a isso, ecos da Segunda Guerra Mundial já ressoavam em um Brasil, que durante o período de elaboração do livro de Drummond, não havia, sequer, se envolvido ou se posicionado diante do evento global. Mesmo assim, muitas incertezas provenientes da guerra recaiam sobre o povo brasileiro. Um exemplo disso é a tensão que o jornalista Sérgio Cabral aponta em seu livro *Escolas de samba do Rio de Janeiro*:

A Segunda Guerra Mundial, iniciada por Adolf Hitler desde 1º de setembro de 1939, quando invadiu a Polônia, já produzia seus efeitos no Brasil, pois, como se não bastasse a ditadura do Estado Novo, havia o temor de que Getúlio Vargas optasse por alinhar o país ao lado da Alemanha nazista (Cabral, 2016, p. 104).

Dado o contexto histórico acima descrito e retomando as noções de melancolia desenvolvidas por Freud (2010), faz-se necessário explorar como o sentimento do mundo do poeta foi influenciado pelas tensões circundantes, concatenadas em uma expressão poética profundamente melancólica facilmente observável no poema *Sentimento do mundo*:

Tenho apenas duas mãos e
o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço

que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite
(Andrade, 2012, p.11).

Em um primeiro momento, o poema já mostra um conflito entre o sentimento do mundo e o eu-lírico “Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo” (Andrade, 2012, p.11). Conflito que proporciona ao sujeito do poema uma sensação de impotência e incapacidade de atender a incumbência da produção poética. Isso se dá pelo estado melancólico do eu-lírico, que impossibilita o deslocamento da libido para a criação poética. Somado a isso, é notável que o caráter melancólico dos versos resulta em um autorrebaixamento desse eu-lírico, que se sente muito pequeno em vista de um sentimento grandioso. Ainda nesta estrofe, os versos seguintes “minhas lembranças escorrem/ e o corpo transige/ na confluência do amor” (Andrade, 2012, p. 11) há um eu-lírico que se sente derrotado. À medida que suas lembranças estão se esvaindo e seu corpo cede ao fluxo do amor, contudo o emprego da metáfora do amor como correnteza aponta para uma passagem temporária de um amor que faz o corpo ceder e depois abandona-o.

Na estrofe seguinte, os versos “eu mesmo estarei morto,/ morto meu desejo, morto/ o pântano sem acordes” (Andrade, 2012, p.11) ressaltam o caráter melancólico de um sujeito que não se interessa mais pelo mundo e enxerga-o sem vida. Essa expressão melancólica impede o eu-lírico de sentir solidariedade pelo mundo, que outrora interessava-o.

A falta de interesse pelo mundo mobiliza no sujeito a sensação de não pertencimento, claras nos versos “Sinto-me disperso,/anterior a fronteiras” (Andrade, 2012, p. 11). Essa sensação participa de uma dinâmica dicotômica com o sentimento do mundo; isto é, o não pertencimento ao mundo impede a manifestação do sentimento do mundo, uma vez que, a força motriz desse sentimento é a coletividade e a solidariedade. Concomitantemente, outro traço melancólico se sobressai na estrofe: a autorrecriação. Observa-se na estrofe “Os camaradas não disseram/ que havia uma guerra/ e era necessário/ trazer fogo e alimento./ Sinto-me disperso,/ anterior a fronteiras,/ humildemente vos peço/ que me perdoeis” (Andrade, 2012, p. 11) um sujeito que, apesar de não ter sido avisado sobre a guerra, se recria e pede desculpas humildemente, ou seja, também se vê em posição inferior aos “camaradas”.

Na melancolia é observável o processo de regressão narcísica secundária; ou seja, retorno à fase primária, comum em crianças. Nesta fase não há distinção entre o corpo e os objetos, dessa forma todo investimento libidinal volta-se para o Eu. Isso se dá por uma resistência da libido a se deslocar para um novo objeto, dessa forma recua para o eu que inconscientemente passa a se identificar com o objeto perdido:

O resultado não foi o normal — a libido ser retirada desse objeto e deslocada para um novo —, e sim outro, que parece requerer várias condições para se produzir. O investimento objetal demonstrou ser pouco resistente, foi cancelado, mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto, e sim recuada para o Eu. Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma identificação do Eu com o objeto abandonado (Freud, 2010, p.133).

Essa regressão acomete o eu-lírico na quarta estrofe “Quando os corpos passarem,/ eu ficarei sozinho/ desfiando a recordação/ do sineiro, da viúva e do microscopista/ que habitavam a barraca/ e não foram encontrados/ ao amanhecer” (Andrade, 2012, p. 11). Ao passo que o sujeito do poema, por sentir-se alheio ao mundo, perde seu sentimento do mundo, a identificação narcísica toma lugar; agora esse eu-lírico não apresenta mais a noção de coletividade, em vez disso, num movimento narcísico, deslocará sua libido para recordações de pessoas que, anteriormente, despertariam nele o senso de solidariedade.

Os versos finais amarram a visão melancólica do poema “e não foram encontrados/ ao amanhecer/ esse amanhecer/ mais noite que a noite” (Andrade, 2012, p.11), aqui o amanhecer aparece como metáfora para o investimento libidinal. Assim, quando os objetos foram perdidos e não foram encontrados “ao amanhecer” a resistência de reinvestimento toma lugar, conformando o amanhecer a ser “mais noite que a noite”, ou seja impedindo um reinvestimento que findaria a melancolia.

Por fim, cabe mencionar como os aspectos formais do poema se relacionam com o discurso melancólico apresentado. Perdido o interesse pelo mundo, o poema, a partir de versos livres, se adequa a uma versificação chamada, por Nascimento (1995, p. 51), de verso transtextual . Ou seja, há nos versos a renúncia do espaço conquistado, escancarando a falta de desejo do eu-lírico. Ademais, os sinais de pontuação perdem sua utilidade em referência ao desinteresse do sujeito poético pelo mundo e por suas formas. Este procedimento é dissecado no trecho:

Nessa forma de enunciado poético, o verso livre, de quantificação silábica ilimitada, deixava de usufruir todo espaço horizontal conquistado, partindo-se graficamente, para rematar seu percurso ideativo na linha seguinte. Era o volteio dado em marcha sonora contínua, sem intervalo fônico, aí se caracterizando a prática da

transtextualidade. Por esse meio, fracionava-se o verso, sem conseguir cesurá-lo fanicamente, resultando numa alvenaria estrófica de efeito meramente visual. A escansão fonométrica poria bem claro esse equívoco estrutural do *verslibrisme*. O que leva a ser verso transtextual é, decorrentemente, a fratura da proposição enunciativa em curso, onde se mostrará inócuo qualquer sinal de pontuação. Concluída a trajetória sintática, a cisão fônica acontecerá naturalmente, valendo a sinalização tão-somente como advertência do final de um segmento e o começo de outro da organização expressiva. Portanto, nada significará a vírgula aposta no contorno não cesurado do verso transtextual, porque a pausa intensa, correspondente a uma oitava da escalamelódica, se fixará incontinentemente no fim da fração assimétrica abaixo (Nascimento, 1995, p. 51).

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **MÃOS DADAS**. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012. p. 53.

_____. Sentimento do mundo. In: *Idem. Ibidem*. p.11,

CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. 1. Ed. São Paulo: Lazuli Editora, 2016.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio Reunidos**. Vol. 1. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999. p. 438-443.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12. p. 127- 144.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e Criação. Prefácio. In: FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 5-19.

MOURA, Murilo Marcondes de. Desejo de transformação. Posfácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 49-66.

NASCIMENTO, Francisco de Sousa. **Teoria da Versificação Moderna: Sistema de Fonometria Poemática**. Fortaleza: Programa Editorial Casa de José de Alencar, 1995.

Viver o luto na infância: ponderações a partir de *O pintor*, de Lygia Bojunga

Sonia Pascolati¹

Resumo: No texto dramático *O pintor*, de Lygia Bojunga, acompanhamos a trajetória de Cláudio, um menino de 10 anos que tem de viver o luto pela perda de um amigo que se suicidou. A ação dramática gira em torno dos esforços empreendidos pelo protagonista para elaborar a dor da perda e a busca por compreender as possíveis motivações para que alguém tire a própria vida, processo ainda mais difícil quando se trata de uma criança. A fundamentação teórica para a análise literária ancora-se em dois pilares: a Teoria do drama, especialmente o conceito de metateatro, e a Psicanálise, com destaque para os conceitos de luto e melancolia a partir de Freud. A reflexão também contempla a preocupação em desmitificar certos temas, como a morte e o suicídio, vistos como inapropriados em obras literárias destinadas a crianças e jovens, censura inadmissível quando se trata do campo da criação literária e da formação de leitores.

Palavras-chave: Literatura infantil. Dramaturgia. Luto. Psicanálise.

Introdução

A literatura infantil e juvenil contemporânea tem abraçado grande multiplicidade de temas, alguns dos quais são tidos como sensíveis para crianças, como a separação dos pais, formas de violência e abusos contra crianças, a infância em situação de vulnerabilidade ou abandono, vivências a partir de sexualidades, e morte, suicídio e luto, temas nomeados como fraturantes, isto é, temas sensíveis e considerados tabus por quem escolhe as leituras literárias de leitores em formação, especialmente no espaço escolar, sem considerar sua importância na formação humana, como destaca Antonio Candido (1995).

O pintor, texto dramático de Lygia Bojunga, convida o leitor a enfrentar um sentimento difícil, o luto, ainda mais quando provocado pelo suicídio de um ser amado. O protagonista da ação dramática, Cláudio, tem 10 anos e precisa encarar a morte de seu melhor amigo, um pintor às voltas com as alegrias e frustrações provocadas por suas três grandes paixões: a pintura, a política e o amor. Diante da incompreensão das razões que levaram o amigo a se matar, Cláudio recorre à recordação e à imaginação, ou seja, é num mergulho interior que ele busca compreender a morte, uma vez que para os adultos que o

¹ Docente do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas e do Programa de Mestrado Profissional em Letras da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: pascolati@uel.br

cercam isso não é assunto de criança, como ele diz a Clarice, a namorada da juventude do Pintor: “[...] Foi porque você acha que eu sou criança? Lá em casa eles acham que esse assunto não é coisa de criança. (*Clarice olha pra ele.*) Você também é assim? [...]” (Bojunga, 1990, p. 54).

O pintor foi publicado pela primeira vez em 1989, porém, antes dele a autora já havia trabalhado o mesmo enredo e seus temas em duas outras obras em prosa – em 1982, *Sete cartas e dois sonhos*, e em 1987, *O meu amigo pintor* – que constituem a gênese do texto dramático publicado dois anos depois.

A fundamentação para a análise está na crítica literária psicanalítica, particularmente nas reflexões de Freud (2013) em *Luto e melancolia*, pois essas ponderações ajudam a compreender a a vivência do luto pelo menino Cláudio. Ao lado de conceitos psicanalíticos, estão fundamentos de Teoria do drama, com destaque para o metateatro² (teatro dentro do teatro), recurso que baliza a estrutura do texto de Bojunga.

A análise destaca a relevância de obras da qualidade estética e simbólica do texto dramático de Lygia Bojunga na formação de jovens leitores, de modo a reforçar a importância da literatura como forma de conhecimento de si (Candido, 1995), e na relação entre forma – o metateatro como elemento constitutivo da estrutura dramática – e conteúdo – os processos de elaboração do luto – na obra literária.

As linhas da ação dramática

As personagens de *O pintor* se limitam a três núcleos: a família de Cláudio (mãe, pai, irmã e a amiga da irmã, Janaína), o pintor e sua amante, Clarice, e o síndico e sua filha, Rosália, e o conflito se organiza em torno das figuras centrais, Cláudio e o Pintor. A ação dramática se inicia com os adultos comentando sobre a morte do pintor e como Cláudio deveria ser poupado, mas esse “cuidado” não impede que o menino saiba do suicídio do amigo, logo, o conflito dramático não se configura como embate de forças entre personagens que desejam coisas diferentes, que antagonizam na busca de um

² “O metateatro, compreendido como reflexão sobre o fazer teatral inserida no texto dramático” (Pascolati, 2011, p. 97), assinalada a tendência à autorreflexividade em textos dramáticos e espetáculos teatrais, compreendendo procedimentos como: peça dentro da peça (*mise en abyme*); quebra da quarta parede (parece imaginária que separa o palco do público); uso de apartes (diálogo da personagem com a plateia, à revelia das demais personagens em cena); personagens com consciência dramática comentando o próprio fazer teatral, logo, conscientes de sua teatralidade; personagem que assume a função de dramaturgo ou diretor em cena; desconsideração dos limites entre palco e público, integrando a plateia ao espaço de representação, todos recursos relacionados à ruptura da ilusão teatral. Os exemplos aqui nomeados estão presentes em *O pintor*.

objetivo, mas sim no esforço do garoto de 10 anos em compreender as razões que levaram o grande amigo ao suicídio.

Desse modo, o conflito é de ordem subjetiva e o querer, em termos semiológicos, é alcançar a compreensão de um fato. A estratégia escolhida pela autora para desenvolver um conflito de ordem subjetiva é o metateatro, o que faz com que a ação não se desenrole de modo linear e logicamente concatenado, havendo recorrentes alternâncias entre tempos e espaços.

A ação se passa num prédio no qual moram todas as personagens. O pintor habita o apartamento logo acima do da família de Cláudio, o que pode sugerir a superioridade do objeto de amor do menino em relação a seu próprio ego ou a importância capital desse objeto de amor para a configuração desse ego. O apartamento do pintor, agora vazio, é o espaço primordial para as cenas metateatrais e oníricas, pois a personagem morta se faz presente apenas pelo sonho e pela rememoração do garoto, logo, são cenas que colocam o passado representado de modo mimético³ no palco, isto é, as cenas do passado são presentificadas, materializadas cenicamente e não apenas narradas pelas personagens. As cenas ancoradas no presente se passam prioritariamente no apartamento de Cláudio e demais espaços do prédio.

A duração da ação se limita a uma semana, intervalo que pode ser lido em chave simbólica, mais como um ciclo reflexivo do sujeito do que o tempo suficiente para viver o luto. Por conta de *flashbacks* que trazem o passado à cena (mimética e diegeticamente), o leitor-espectador tem acesso a fatos que antecedem o disparar da ação, tais como a paixão da juventude entre o Pintor e Clarice, interrompida pelo ativismo político do primeiro, e a curta paixãoite – 30 dias – de Cláudio por Janaína. Pelo metateatro, é possível que o garoto assuma a posição de dramaturgo-diretor da ação dramática, isto é, que ele comande a parte final da peça, agregando a posição de sujeito dramático à de sujeito de um dizer acerca do próprio luto, pondo em palavras as motivações do pintor para o suicídio, coroamento do percurso de vivência do luto.

Além de colocar em cena o suicídio e o luto, o livro de Lygia Bojunga é o retrato de uma bela amizade incomum entre uma criança e um adulto. Logo no primeiro *flashback* há uma conversa entre os protagonistas sobre o amor que sentem um pelo outro,

³ “O espaço teatral é multidimensional: arquitetônico, cenográfico e dramático; visual e verbal. Por meio das rubricas, o texto prevê a materialização de certos signos que constituem o espaço cênico, ou seja, aquilo que está materializado e visível diante dos olhos do espectador (espaço mimético); mas há também um espaço extracênico, mediado pela linguagem [verbal], o espaço diegético.” (Pascolati, 2025, p. 109-110)

cuja força e plenitude não pode ser abalada pelo fato de um ser maduro e o outro tão jovem, por um ser artista e o outro apenas aprendiz do universo das cores.

Um dos maiores simbolismos da obra reside justamente nas relações entre cores e sentimentos. Assim que sabe da morte do amigo, Cláudio se sente “[...] todo escuro por dentro. Tão escuro que não dava pra enxergar mais nada dentro de mim [dele]” (Bojunga, 1990, p. 23), uma associação entre o preto e o luto que se apodera do ego. Quando a corda do relógio do apartamento do pintor acaba, impera o silêncio expresso pelo menino como “[...] aquele branco todo”, associando o branco ao vazio, ao nada, à ausência, um silêncio doloroso, um “[...] branco que doía mais que preto” (Bojunga, 1990, p. 25). Já o vermelho é posto como uma cor difícil de entender (Bojunga, 1990, p. 28), como a morte e a paixão, já que a paixão de Cláudio por Janaína acontece quando ele a vê toda de vermelho e acaba quando a revê de azul e branco, como se o apaziguamento dessas cores eliminasse o ímpeto na direção de um objeto de amor de ordem sexual. O amarelo, quando vibrante, é a cor de Clarice, da energia de vida que ela representa para o pintor, mas quando é “[...] um amarelo horrível, todo cheio de tinta marrom [...]”, se torna “amarelo-síndico” (Bojunga, 1990, p. 34), revelação do sentimento de asco nutrido pelo garoto em relação a essa personagem preconceituosa e desumana. Como expressão de sua dor, Cláudio desenha um coração marrom, no que é questionado por Rosália que, incapaz de compreender o desenho, a arte como manifestação da subjetividade, refaz a gravura, pintando-a de vermelho e desamassando o formato do coração, achatado pela dor da perda. De todas as simbologias cromáticas, a mais impactante é a cor da morte, representada como um nevoeiro, um véu fúnebre que cobre as vibrantes cores da vida.

As reflexões a seguir são dedicadas a relacionar a obra a conceitos do campo da Psicanálise e da Teoria do drama, de modo que o objetivo central, o de acompanhar a vivência do luto por uma criança de dez anos em face do suicídio, seja atingido.

O luto como experiência

Em *Luto e melancolia*, obra de 1917, Freud procura compreender a melancolia, atualmente abordada clinicamente como depressão, a partir de suas semelhanças com o luto. Ambos os processos psíquicos partem de uma perda de objeto e exigem uma gradativa mudança no direcionamento da energia libidinal, com a diferença de que no luto o sujeito passa do apego ao morto à aceitação da realidade, sem prejuízo para a integridade do eu, e na melancolia a energia libidinal se volta para o próprio ego de forma

não salutar, enfraquecendo o ego e colocando-o em posição inferior ao objeto de amor. Ao passo que o ego se revitaliza no processo de luto, na melancolia ocorre a perda da autoestima, pois no melancólico há “[...] um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (Freud, 2013, p. 30).

Portanto, a vivência do luto é uma experiência saudável para o aparelho psíquico, ao passo que a melancolia é um estado patológico. Segundo Freud (2013, p. 28), “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” e a melancolia

[...] se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição.

O pintor permite analisar os dois processos a partir de suas personagens centrais: Cláudio, a criança enlutada, e o Pintor, aquele para quem a angústia é tão arrebatadora que sucumbe ao suicídio, contudo, neste texto, será explorado apenas o processo de luto.

Há um elemento fundamental na organização estrutural e simbólica da obra: um quadro do Pintor nomeado “Amor”, composto por três figuras: uma preta, uma amarela e uma branca, assim descritas em rubrica textual:

As Três Figuras, pertencentes ao quadro “Amor”. entram em cena. Elas usam máscara, salto alto, vestimentas soltas e longas, e apesar de muito estranhas elas devem ser atraentes. Entram coladas uma na outra, como estão no quadro, num passo estranho de sonho. Se possível, efeito sugerindo nevoeiro. As Figuras param. Cláudio se levanta e começa a procurar uma coisa (Bojunga, 1990, p. 20. grifo meu).

Cláudio procura o objeto de amor perdido e o faz no campo do onírico, uma vez que imediatamente antes da entrada em cena das Três Figuras, “[...] o silêncio dói na cara de Cláudio. Ele fecha os olhos” (Bojunga, 1990, p. 20), metáfora para a imersão no reino do sono e do sonho e forma de recuperar a imagem do amigo. Em termos teatrais, o pintor faz parte do plano mimético, isto é, está fisicamente presente e dialoga com Cláudio, recordando momentos vividos. O diálogo é essencial para o percurso de compreensão da

morte e do suicídio e de superação do luto, algo não por acaso alinhado a processos terapêuticos, que se fazem pelo discurso verbal, pela linguagem.

O menino tem de lidar não apenas com a morte do amigo e o consequente luto, mas principalmente com a dificuldade de compreender o que o levou ao suicídio. Há signos teatrais – o som das pedras de gamão lançadas sobre o tabuleiro e as batidas do relógio de corda – que disparam a viagem interior e no tempo-espaço, um retorno ao passado recente na busca de pistas, de respostas, enfim, para um apaziguamento da dor pela perda e para que “[...] uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fi[ca] que novamente livre e desinibido” (Freud, 2013, p. 29). Cláudio enumera prazeres que deveriam manter o amigo vinculado à pulsão de vida e formas “naturais” de morte que não o colocar fim à própria vida, sucumbir à pulsão de morte.

Cláudio: Ele **gostava** tanto de pintar, de jogar gamão, de comer, de pensar, ele gostava do relógio tocando, e se via uma flor lá embaixo logo debruçava na janela pra me dizer: olha que coisa bonita. E ele vai e acaba com tudo isso que é bom? (*Sacode a cabeça*). Se na hora de debruçar pra ver a flor ele caía da janela; se na hora de comer ele se engasgava e sufocava; ou se ele então tivesse ficado bem velho; mas assim? resolvendo ele mesmo? eu vou me acabar é agora? **Por quê? Por quê?** (*Pausa*). E por que que quando é assim todo o mundo faz mistério? e fala baixo? e fica até parecendo que suicídio é um superpalavrão? Por quê? Se um cara vai preso porque matou porque roubou, gente assim da minha idade fica sempre por dentro; por que então se dizem “ele é um preso político” gente da minha idade nunca entende direito o que que isso quer dizer, por quê?” (Bojunga, 1990, p. 35. grifos meus).

A perplexidade do menino nem é pela morte, mas pela decisão do amigo de tirar a própria vida quando há tantos gostos a saborear, e ele quer entender por quê. Somos seres desejantes e isso mantém a pulsão de vida, mas o sujeito tomado pela melancolia é alvo da “manifestação mais extrema de um desejo de auto-aniquilamento, ligado à perda de um ideal” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 505), caso do pintor.

Estando o suicídio do pintor concretizado já na situação inicial da ação dramática, o conflito dramático, em termos psíquicos, é o esforço de Cláudio em reconhecer que a libido, antes depositada na sincera amizade, após vivido o luto tem de ser canalizada a um outro objeto, a própria vida, que na infância é todo um horizonte. Dito de outro modo, após o esforço de compreensão das motivações do amigo, resta seguir em frente, como aconselha sua mãe: “(*Abraça Cláudio*) Você não tem mais que ficar pensando nisso, Cláudio. Na sua idade a gente tem que pensar na vida e não na morte” (Bojunga, 1990, p.

33-34). Dito assim, parece fácil, mas é “[...] preciso tempo para executar minuciosamente a ordem da prova de realidade”, isto é, encarar que no plano da realidade o objeto de amor não existe mais e a libido precisa ser recanalizada, pois só assim “[...] o ego liberta sua libido do objeto perdido” (Freud, 2013, p. 35).

A contribuição do metateatro na vivência do luto

Como exposto anteriormente, a ação se movimenta entre o presente da ação – processamento do suicídio do amigo – e retornos ao passado recente e distante. Para que isso seja possível em termos cênicos, Lygia Bojunga se vale do metateatro, colocando o passado mimeticamente no palco, configurando cenas dentro de cenas, teatro dentro do teatro.

Existem oito transições temporais e espaciais ao longo da ação dramática, alternando-se entre *flashbacks* e planos oníricos, estratégia para que o Pintor esteja presente no palco após a morte. Os *flashbacks* mostram cenas do passado de natureza informativa, possibilitando que memórias de Cláudio de momentos com seu amigo sejam colocadas diante dos olhos dos leitores-espectadores. As cenas de ordem onírica contam com a presença das Três Figuras, as que compõem o quadro Amor, expediente metafórico que aponta o mergulho de Cláudio na ordem do subjetivo, do simbólico, além de fornecer um suporte emocional, pois ele não está sozinho na jornada rumo a compreensão do suicídio e vivência do luto.

A sexta e a sétima transições são as mais importantes como mergulho na subjetividade e utilização da linguagem verbal e artística como meio para atravessar o luto. No palco físico, deve ser colocado um minipalco ou “*palco de mentira*” (Bojunga, 1990, p. 46) – palco dentro do palco, metateatro – no qual o pintor faz o papel de fantasma, mas ele não sabe as falas, não sabe como representar esse papel. É possível pensar que o pintor não sabe representar um objeto de amor ausente, não se sente confortável nessa posição em relação a Cláudio, e pede ajuda justamente a ele. Cláudio reluta, chora de nervoso, mas se domina, vai até a frente do palco e consegue contar a história do fantasma, uma imagem clara de superação do medo e um passo importante para o luto: falar da perda, organizar os sentimentos em linguagem verbal, alcançar explicações (simbólicas) para si mesmo enquanto pretensamente o faz diante de um outro (a plateia) – e novamente a semelhança com o processo de análise terapêutica não é mera coincidência.

Se a busca do sujeito é por respostas, e nesse processo grande quantidade de energia libidinal é acionada, pois “[...] o luto normal [também] supera a perda do objeto e enquanto dura ele absorve igualmente todas as energias do ego” (Freud, 2013, p. 36), pelo teatro, pela “encenação da vida”, Cláudio as alcança:

Cláudio: Distinto público, atenção: **eu vou contar** pra vocês a história desse fantasma. É uma história curta porque ele é um fantasma recém-morrido. Ele virou fantasma pelo seguinte: ele se enganou de tempo de morrer. Eu nunca pensei que isso pudesse acontecer. Mas aconteceu. Era pra ele morrer só quando ele fosse velhíssimo, mas ele era um artista, era um pintor (olha só o pincel na mão dele), tinha a mania de viver pensando em cor. [...]

Pra ele a coisa que tinha mais cor de morte era nevoeiro. Às vezes, quando fazia céu azul de manhã, mas de tarde começava uma névoa, ele dizia:

Pintor: Hoje fez vida de manhã, mas agora tá fazendo um pouco de **vontade de morrer**.

Cláudio: E então, um dia desses, fez um nevoeiro forte toda a vida. [...] Foi um nevoeiro comprido, que durou a tarde toda e a noite inteirinha também. A toda a hora o Pintor espiava pela janela. E nada da vontade de morrer acabar. Foi por isso que ele se enganou: achou que a vontade nunca mais ia passar e então resolveu **matar a vontade**. (Bojunga, 1990, p. 49-51. grifos meus).

Cláudio se assume como sujeito de um dizer, toma para si a responsabilidade de explicar as razões pelas quais o amigo se matou. Essa atitude é fundamental para alcançar seu querer (dramático) e viver o luto de forma saudável, normal, sem o risco de deslizar a perda sofrida para o campo patológico da melancolia. Não há nenhum traço de culpa do menino na narrativa que ele constrói, pois o engano – que ele parece desculpar, aliás – foi exclusivamente do pintor. Simbolicamente, o menino recorre às relações entre cores e sentimentos, fartamente explorada na obra, para dizer sobre a morte. A morte é nevoeiro, nublando a razão, deslizando do plano do consciente e de um ego íntegro para um ego fraturado e excessivamente autocrítico, para o qual o esporádico azul que pinta eventualmente o céu não é suficiente para alimentar sua pulsão de vida, sucumbindo ao nevoeiro, à pulsão de morte.

A literatura é humanizadora

Encarar a condição incontornável da finitude é um dos maiores desafios da existência humana. Ao longo da vida, somos expostos a inúmeras perdas, concretas e

simbólicas, que vão nos colocando frente a frente com a morte, e consequentemente com o luto.

A literatura infantil e juvenil, quando incorpora esses temas delicados e sensíveis – mas extremamente necessários para o amadurecimento humano –, colabora para o desenvolvimento emocional das crianças, colocando-nos, por meio de construções ficcionais, de modo mais suave diante das dores e malezas da vida, ajudando-nos a superá-las.

A literatura de Lygia Bojunga nunca se furtou aos temas desafiadores, criando situações ficcionais nas quais os jovens leitores são confrontados com relações familiares problemáticas, infância em situação de vulnerabilidade e alvo de violências, conflitos psicológicos, preconceitos de gênero, abusos e perdas, como o luto. Ela atende plenamente ao pressuposto de Antonio Candido (1995, p. 246) de que “Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido”.

Se a morte é parte da vida e o luto parte do enfrentamento das perdas, nada melhor que um ótimo texto literário para auxiliar na travessia dessas dores existenciais, especialmente quando esse texto literário respeita e prioriza a visão da criança, construindo toda a ação dramática a partir de sua perspectiva e sublinhando suas experiências interiores.

Referências

BOJUNGA, Lygia. *O pintor*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone

PASCOLATI, Sonia. Em busca de uma poética pirandelliana. **Olho d'água**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/Olhodagua/article/view/120>. Acesso em: 11 jul. 2026.

PASCOLATI, Sonia. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas.; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 4. ed. reimpr. Maringá: Eduem, 2025.

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

O Infamiliar e o Retorno do Recalcado no poema “O Morcego”, de Augusto dos Anjos

Vitor da Silva Gonçalves¹

Resumo: Ao interpretar "O Homem de Areia", de E.T.A Hoffman, Sigmund Freud estreita as relações entre a psicanálise e a estética literária a partir da descrição das implicações anímicas de uma experiência estética até então pouco comentada no seu tempo, chamada por ele de Infamiliar. A negação da familiaridade, procedimento característico de determinadas obras de horror e de literatura fantástica, é entendida por Freud como representante das angústias relativas à sexualidade infantil, tais quais a angústia de castração. Seguindo a tradição de Freud do uso da literatura enquanto ferramenta de análise do inconsciente, o presente artigo propõe uma análise do poema "O Morcego", de Augusto dos Anjos, presente no livro "Eu" (1912), sua única coletânea publicada em vida, levantando em conta os possíveis pontos de encontro entre os versos do escritor pré modernista e a delimitação do fenômeno do infamiliar proposta por Freud. Para tal, será usado como base o método de análise poética de Antônio Candido, que considera a tensão dialética presente nos diferentes níveis de sentido de um poema enquanto substrato principal para sua interpretação.

Palavras-chave: Infamiliar. Psicanálise. Poesia. Literatura

¹ Graduando em Psicologia na Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

O infamiliar (Das Unheimlich), publicado em 1919, é uma passagem na obra de Sigmund Freud que consta em suas obras inacabadas. O ensaio, situado entre a publicação das obras "Totem e Tabu" e "Além do Princípio do Prazer" não teve fim, mas trouxe uma importante contribuição no que diz respeito às teorias estéticas do horror e da literatura fantástica. O objeto de análise de Freud aqui é uma impressão causada pela negação daquilo que é familiar, efeito presente em determinadas produções artísticas em que é causado um efeito de estranheza a partir da indeterminação no que diz respeito a algo ser anteriormente conhecido (familiar) ou não. Freud evoca a novela "O Homem de Areia", de E.T.A Hoffman e a partir de seu enredo encontra possíveis explicações para o fenômeno do infamiliar tendo como base suas teorias da sexualidade infantil, relacionando tal sensação com a angustia de castração e o pensamento mágico narcísico (FREUD, 2019, p. 63)

No mesmo texto, Freud nomeia E.T.A Hoffman como um dos mestres do infamiliar na literatura e prossegue sua análise a partir da definição dada pelo linguista Schelling, que diz que o infamiliar é aquilo que não deveria vir a tona, mas o vem (FREUD, 2019, p. 69). Amparado por dicionários em diferentes línguas o autor percebe que há uma certa indeterminação entre os termos relativos ao familiar (no alemão, Heimlich) e ao infamiliar (Unheimlich) e que significados de um também muitas vezes foram usados para se referir ao outro. A partir de tal descoberta, Freud entende que o infamiliar é o familiar que foi ocultado, proposição que vai em consonância com sua metapsicologia, tornando possível que delimitasse que o infamiliar só causa estranhamento pois é em suma o retorno mnêmico de um estado psíquico anteriormente recalçado ou superado, que pode se evocado por elementos simbólicos específicos.

O Morcego

O poema é um soneto escrito em versos decassílabos, forma amplamente utilizada por A. dos A., e que marca uma das características que tornam sua obra tão esquivada das determinações e rotulações da crítica literária. Como observa RUBERT (2007), há na obra do poeta uma tendência ao clássico, porém uma negação do belo no sentido convencional, que o leva a um apelo ao feio, ao lúgubre, assim como faz uso de expressões ora da linguagem popular, ora do vocabulário estritamente científico. O soneto enquanto estrutura poética, de acordo com STERZI (2012) marca um período de oposição entre a musicalidade da poesia medieval e o apelo de uma forma poética dissociada do meio oral

e intelectualizada, mantendo sua inspiração clássica racionalista. Assim se criou dentro do soneto uma tendência a uma estrutura de silogismo, portanto, de explicação de uma tese filosófica que saísse do âmbito particular e atingisse o universal.

O poema "O Morcego", de Augusto dos anjos segue estrutura parecida: os dois versos que compõe sua metáfora estrutural (Meia-noite. Ao meu quarto me recolho. / Meu Deus! E este morcego! E, agora, vede;) denotam o âmbito particular do eu lírico, corroborado pelo quinto e sexto verso, que evocam o ambiente doméstico e familiar a partir do controle que aquele que viu o morcego tem - ou imagina ter - sob o ambiente no qual se encontra. ("Vou mandar levantar outra parede..." Digo. Ergo-me a tremer. Fecho o ferrolho). Da mesma forma, os versos da estrofe que fecha o decassílabo fazem uso de palavras como "Consciência Humana" e "Por mais que a gente, faça", em uma finalização que vai do particular para o universal, de forma a corroborar com o modelo clássico de silogismo. Convém interpretar, como será retomado, que há no poema uma tensão que o conduz, tensão essa que se dá entre seu conteúdo interpretativo e sua forma de tradição racionalista.

O sentido mais imediato, o poema relaciona o morcego inoportuno surgido durante a noite com um campo semântico de palavras relativas ao imaginário do horrendo e do escuro, como "Meia Noite", "Morcego", "Tremer", "Escaldante", e no fim associa a figura do animal à ideia da "Consciência humana, que por mais que a gente faça, a noite entra imperceptivelmente no nosso quarto". A comparação criada, a termo de conclusão do poema voltada ao universal, por si só remonta Freud, que elabora o unifamiliar como aquilo que suscita horror pois surge quando não devia surgir. No entanto, há ainda no poema outras possibilidades de sentido que evocam os exemplos que Freud deu, lendo Hoffman, da matéria do sentimento infamiliar.

Os versos 6 e 8 invocam o movimento circular do morcego sob uma rede, o comparando à figura de um olho: "E olho o teto. E vejo-o ainda, igual a um olho, Circularmente sobre minha rede!". A palavra "Olho", desacompanhada de complementos, sugere um órgão destacado de seu sistema, o que se relaciona com o que Freud dizia sobre o infamiliar enquanto advindo da angustia de castração na qual o falo é substituído simbolicamente por outros órgãos do corpo, especialmente pelos olhos. . Em "O Homem de Areia", o narrador sofre de horrores relacionados à lembrança da morte de seu pai e a uma figura misteriosa que seria um homem que joga areia nos olhos das crianças para as tornar cegas, dando título à novela. Freud relaciona tal passagem à implicação psíquica do horror frente a evocação da figura de membros decepados (partes dissociadas de seu

todo) enquanto expressão dos conflitos do complexo de Édipo sob a ameaça da castração. (FREUD, 2019, p. 61).

O campo semântico promovido pela figura do morcego, que remete ao sombrio e ao grotesco, é tensionado no texto pelo uso de um novo campo semântico inaugurado pelas palavras "Ventre" e "Parto", presentes no décimo primeiro verso, campo semântico este que remete às imagens da concepção e do ventre materno, também em mais especificidade, remete a imagem da genital feminina. Tal tensão de sentidos evoca o conflito psíquico que, de acordo com Freud é responsável por uma certa sensação de desconforto e infamiliaridade frente a visão da genital feminina. (FREUD, 2019, p.72). O conflito em questão, marcado pelo ápice do complexo de Édipo é expresso pelo psicanalista no texto "Algumas consequências Psíquicas das Distinções entre os sexos" e consiste no desprezo por aquele que é castrado por parte daquele que ainda possui o falo e teme perde-lo. (FREUD, 2011, p.262).

Os possíveis sentidos do poema, a partir de suas tensões semânticas internas, algumas delas apontadas no texto, também remontam a uma tensão maior: sua forma, de herança racionalista, e seu conteúdo, que mostra a inevitabilidade do retorno do recaiado sob formas substitutivas de simbolização, tornando o ser humano pouco passível de evitar que seu próprio pensar seja invadido pelas forças internas e recaiadas do inconsciente, ameaçadoras da organização do ego. Tal angustia que o poema bem demarca já havia sido antecipada por Freud, que dizia que após as sucessivas feridas narcísicas sofridas pela humanidade, causadas primeiro por Galileu Galilei e depois por Charles Darwin, ele próprio haveria de causar mais uma: mostrar que o ser humano nem ao menos é senhor de sua própria consciência.

Referências

ANJOS, Augusto dos. O Morcego. In: ANJOS, Augusto dos. Eu e outros poemas. São Paulo: Martin Claret, 2013. p. 88.

RUBERT, Nara Marley Aléssio. **O lugar de Augusto dos Anjos na poesia brasileira.** *Nau Literária: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, jul./dez. 2007. Disponível em: <[2903-libre.pdf](#)>. Acesso em: 16 ago. 2026.

STERZI, Eduardo. Da voz à letra. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 165-179, jul.-dez. 2012.

FREUD, Sigmund. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos (1925). In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 16: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimliche]: seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. 288 p. (Obras Incompletas de Sigmund Freud, v. 8).